



Universidade de Brasília

Instituto de Artes – IdA
Departamento de Artes Visuais – VIS
Bacharelado em teoria, crítica e história da arte – TCHA

JOÃO RIBEIRO DE ALMEIDA NETO

Antonio Berni e diálogos com o Novo Realismo: documentos no acervo digital do Centro Internacional para as Artes das Américas

Brasília – DF – 2019

JOÃO RIBEIRO DE ALMEIDA NETO

Antonio Berni e diálogos com o Novo Realismo: documentos no acervo digital do Centro Internacional para as Artes das Américas

Trabalho de conclusão de curso de Teoria, Crítica e História da Arte do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientadora: Professora Doutora Cinara Barbosa

Brasília – DF – 2019

Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Visuais

João Ribeiro De Almeida Neto

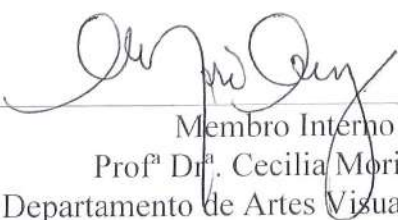
**ANTONIO BERNI E DIÁLOGOS COM O NOVO REALISMO: DOCUMENTOS
NO ACERVO DIGITAL DO CENTRO INTERNACIONAL PARA AS ARTES
DAS AMÉRICAS**

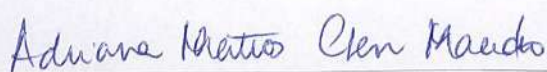
Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Teoria, Crítica e História da Arte do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para obtenção do título de bacharel.

Aprovado em: 09 / 12 / 19

A referida Comissão Julgadora foi composta pelos Professores:


Presidente e Orientadora
Prof^ª. Dr^ª. Cinara Barbosa de Sousa
Departamento de Artes Visuais/IdA/UNB


Membro Interno
Prof^ª Dr^ª. Cecilia Mori Cruz
Departamento de Artes Visuais/IdA/UNB


Membro Interno
Prof^ª. Dr^ª. Adriana Mattos Clen Macedo
Departamento de Artes Visuais/IdA/UNB

Dados internacionais de catalogação-na-publicação (CIP)
(Henrique Araújo - Bibliotecário Documentalista - CRB Nº 3233)

A447a Almeida Neto, João Ribeiro de
Antonio Berni e diálogos com o Novo Realismo: documentos no
acervo digital do Centro Internacional para as Artes das Américas/
João Ribeiro de Almeida Neto. Brasília – 2019.

72 f.: il. color.

Orientadora: Prof. Dra. Cinara Barbosa
Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado), em Teoria,
Crítica e História da Arte do Instituto de Artes, do Departamento
de Artes Visuais da Universidade de Brasília

1. Antonio Berni. 2. Novo Realismo. 3. América Latina 4. História
da Arte. 5. Historiografia da Arte. 6. Barbosa, Cinara. 7. Almeida
Neto, João Ribeiro de. IV. Título.

CDU: 75

Índice para catálogo sistemático:

1. Arte – Resistência – Autoritarismo – Argentina;
2. International Center for the Arts of the Americas (ICAA);
3. Centro Internacional para as Artes das Américas (ICAA);
4. Novo Realismo – aspectos conceituais;
5. Crítica – Arte – Política;
6. Relações sul-sul;
7. Século XX;
8. Arte – Centro – Periferia – Deslocamentos;
9. Grupo de Paris – aspectos estéticos;
10. Pintura Mural – David Alfaro Siqueiros.

Agradecimentos

À minha mãe, à minha irmã.

À Yana pelo amor.

Às minhas amigas e aos meus amigos Ana, Fernanda, Sormani e Paulo em todas as delicadezas e afetos.

Às professoras Vera Pugliese e Cinara Barbosa no acolhimento e paciência.

Às minhas professoras e professores Karina Dias, Cecília Mori, Adriana Clen, Luisa Günther, Gê Orthof e Elder Rocha nas lições mais belas e sensíveis.

A UnB não é uma universidade qualquer. Muito lutamos para criá-la.
Meus queridos amigos, Saber é isto: uma força, uma arma.

Darcy Ribeiro, 1985.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
DESENVOLVIMENTO	
Capítulo 1 – Berni: escolha estética e escolha política.....	15
Capítulo 2 – Berni e a pintura mural: encontro com David Siqueiros	21
Capítulo 3 – Berni e alguns percursos na história da arte.....	27
Capítulo 4 – Berni entre exposições e crítica de arte.....	43
Capítulo 5 – Berni e o Novo Realismo.....	52
CONCLUSÕES.....	59
REFERÊNCIAS.....	63
LISTA DE TEXTOS UTILIZADOS.....	69

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Antonio Berni (1905-1981) – Chacareros – 1935 – Óleo sobre sacos de açúcar – 230cm x 330 cm – Museu de Artes Plásticas Sívori – Buenos Aires – Argentina.

Fonte da figura: http://media.bellasartes.gob.ar/PUBLICACIONES/MNBA_Berni.pdf.

Figura 2 – Antonio Berni (1905-1981) – Desocupados ou Desocupación – verso da obra – 1934 – Têmpera sobre sacos de açúcar – 220cm x 300 cm – Coleção particular.

Fonte da figura: http://media.bellasartes.gob.ar/PUBLICACIONES/MNBA_Berni.pdf

Figura 3 – Antonio Berni (1905-1981) – Desocupados ou Desocupación – 1934 – Têmpera sobre sacos de açúcar – 220cm x 300 cm – Coleção particular.

Fonte da figura: http://media.bellasartes.gob.ar/PUBLICACIONES/MNBA_Berni.pdf

Figura 4 – Mural em Los Grandos nos arredores de Buenos Aires. Dimensões: 6,50m x 5,50m x 3,00m com superfície de 200m².

Fonte da figura: <http://www.tandar.cnea.gov.ar/eventos/seminariosGlyA/2013/>

Figura 5 – Reprodução da página 9 do folheto Ejercicio Plástico de dezembro de 1933.

Fonte da figura:

<https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/733109/language/en-US/Default.aspx?pdf=733109>

Figura 6 – Reprodução de trecho do texto 31 publicado em janeiro de 1974.

Fonte da figura:

<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/1280396/language/en-US/Default.aspx?pdf=1280396>

Figura 7 - Antonio Berni (1905-1981) – Manifestación – 1934

Óleo sobre sacos de açúcar – 180cm x 249,5 cm – Museu de Arte Latino-americana (Malba) – Buenos Aires – Argentina.

Fonte de figura: <https://malba.org.ar/antonio-berni-manifestacion/>

Figura 8 – Reprodução de trecho do texto 6, “Brevísima historia de la pintura moderna”, publicado em 1938, no qual o termo Novo Realismo 6 apareceu.

Fonte da figura:

<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/794479/language/en-US/Default.aspx>

Figura 9 – Julia Codesido (1883-1979) – Indias Huancas – 1931 – Óleo sobre tela – 106cm x 116 cm – Centre Pompidou – Paris – França.

Fonte da figura:

https://www.photo.rmn.fr/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2CO5PCV3IWF_8&SMLS=1&RW=1366&RH=654

Figura 10 – Reprodução de parte do texto 14 “Cuatro pintores peruanos modernos” publicado em setembro de 1942.

Fonte da figura:

<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/775198/language/en-US/Default.aspx>

Figura 11 – Pancho Fierro (1807-1879) e Ignacio Merino (1817-1876). Costumes péruvianos, cenas de la vida religiosa e popular em Lima – 1834-1849. Placa 72 – 1837.

Fonte da figura: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb403584916>

Figura 12 – Reprodução de trecho do texto 23 “Consideraciones sobre el arte colonial en América” publicado em 1950.

Fonte da figura:

<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/774919/language/en-US/Default.aspx>

Figura 13 – Reprodução de trecho das respostas de Tomás Maldonado na revista Contrapunto de abril de 1943.

Fonte da Figura:

<https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/731031/language/es-MX/Default.aspx>

Figura 14 – Reprodução de parte do texto “¿Adónde va la pintura?” publicado na revista Contrapunto em abril de 1943.

Fonte da figura:

<https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/731031/language/es-MX/Default.aspx>

Figura 15 – Lista de artistas da exposição em 1945, organizada pela revista Latitud.

Fonte da figura: <http://www.ahira.com.ar/ejemplares/latitud-2/>

Figura 16 – Antonio Berni (1905-1981) parte da obra La masacre de los Inocentes 1971 – Diversos materiais – Instalação e Escultura – 76cm x 29cm x 20 cm.

Fonte da figura: http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/berni/6_obras_1971_1.php

Figura 17 – Antonio Berni (1905-1981) – La siesta – 1943 – Óleo sobre tela – 155cm x 220 cm. Museu de Belas Artes, Buenos Aires, Argentina.

Fonte da figura: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/11513>

Figura 18 – Reverón e duas de suas bonecas, usadas como modelos para suas pinturas. A imagem foi feita por volta de 1950.

Fonte da figura:

<https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/1155426/language/en-US/Default.aspx>

Figura 19 – Antonio Berni (1905-1981) – La familia de Juanito – 1962 – Diversos materiais sobre madeira – 280 x 400 cm. Coleção do Ministério das Relações Exteriores da Argentina.

Fonte da figura: <https://www.educ.ar/recursos/131307/antonio-berni-el-mundo-prometido-a-juanito-laguna>

INTRODUÇÃO

É possível compreender a história e a historiografia da arte como áreas do conhecimento em contínuo processo de revisão e reformulação. As investigações acerca de artistas que também escrevem ampliam diálogos e narrativas que fomentam o surgimento de olhares plurais em relação à arte. O entendimento é o de que “a tomada da palavra pelo artista significa seu ingresso no termo da crítica, desautorizando conceitos e criando novos, em franco debate com os diferentes agentes do circuito” (FERREIRA e COTRIM, 2006, p.10).

Desta maneira, ao considerarmos os esforços das pesquisadoras Glória Ferreira e Cecília Cotrim, em *Escritos de Artistas: 60/70/ seleção e comentários de 2006*, conseguimos visualizar alguns desses diálogos e narrativas. O livro reúne 51 textos de 46 artistas e de dois grupos artísticos, sendo: 16 dos Estados Unidos da América (EUA), 15 da Europa, 13 do Brasil, dois da Argentina, um do Uruguai e um do Japão veiculados entre 1957 e 1981.

Entretanto, e apesar do nítido empenho das pesquisadoras, notou-se que existiu prevalência de textos de origem europeia e norte-americana. O objetivo desse trabalho de conclusão de curso foi expandir os estudos sobre artistas que escrevem, e assim contribuir para a construção de uma história e uma historiografia da arte que também incorporem as ideias da argentina Diana Wechsler por um caminho capaz de engendrar vias “além do tradicional norte-sul ou do binarismo centro-periferia, construindo relações sul-sul, por exemplo” (WECHSLER, 2012, p.11)¹. Assim, encontramos afinidade às observações do igualmente argentino Walter Mignolo que alude ao “pensamento da borda” e à “desobediência epistêmica” (MIGNOLO, 2011, sem paginação).

E foi no deslocamento do olhar à vizinha Argentina que se começou a dar forma a esse trabalho quando avistamos os textos do artista Antonio Berni (1905-1981) disponíveis no acervo online do Centro Internacional para as Artes das Américas (ICAA) do Museu de Belas Artes de Houston (EUA). O ICAA tem mantido desde 2004 arquivo digital com mais de 10 mil documentos sobre a arte da América Latina para o século XX que abrangem escritos de artistas, críticos e curadores,

¹ Sempre que houver citação em português de publicações cuja referência bibliográfica esteja em outro idioma, trata-se de tradução nossa.

além de registros de movimentos artísticos. Os arquivos podem ser consultados e baixados gratuitamente pela internet mediante cadastro².

Antonio Berni apareceu em 83 citações no acervo online do ICAA, dos quais 35 são textos assinados por ele, publicados entre 1932 e 1981 em jornais e revistas em língua espanhola e francesa e utilizados diretamente nesse trabalho. Berni foi, segundo o curador Roberto Amigo, o “artista argentino com maior consciência da força das imagens para intervir na história e impedir de ser devorado por ela”. As obras visuais do artista mantiveram uma “linha figurativa constante dialogando com a arte e a política”. Além disso, o “caráter discursivo de suas imagens foi acompanhado com a obrigação militante da escritura” (AMIGO, 2010, p.23).

A “escritura” do artista é o nosso material primário de investigação nesse trabalho de conclusão de curso. Com uma análise dos textos assinados por Berni no acervo do ICAA foi plausível indicar caminhos, singularidades e diálogos que ele percorreu ao longo de quase meio século. Para tal, entendemos que os escritos de artistas “envolvem princípios metodológicos transdisciplinares num cenário epistemológico expandido” que atravessam uma “multiplicidade de dimensões significantes de ordem semiótica, cultural, psicológica, social, política, perceptual, antropológica...” (REY, 2011, p.13).

Desta forma, utilizamos a análise de discurso, em caráter subsidiário ao trabalho e num “cenário epistemológico expandido”, uma vez que ela produz um “conhecimento a partir do próprio texto, porque o vê como “objeto simbólico e investido de significância para e por sujeitos” e o discurso como “objeto sócio-histórico” (ORLANDI, 2005, p.16-26). Afiliam-se a isso as percepções de que a finalidade de “todo ato de comunicação”, e o texto é isso, “não é informar, mas persuadir o outro a aceitar o que está sendo comunicado” (FIORIN, 2006, p.75) e as inteligências de que é preciso examinar os textos tanto de “dentro para fora, a partir da análise interna das muitas pistas espalhadas”, quanto de “fora para dentro, por meio das relações contextuais – intertextuais” (BARROS, 2005, p.78).

Consequentemente, fomos capazes de constatar com mais cuidado, criticidade e complexidade a presença de aspectos artísticos, teóricos, institucionais, curatoriais, museológicos, mercadológicos, estéticos, sociais, políticos, epistemológicos, geográficos e linguísticos presentes na “escritura” de Berni. E então dividimos as análises em cinco partes temáticas que foram reunidas de acordo

² Disponível no: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>. Acesso em 09 de agosto de 2018.

com suas aproximações enunciativas, interlocutórias e intertextuais. Cada parte temática compreendeu um capítulo: o primeiro tratou de assuntos que englobaram a escolha estética de Berni ao se afastar do Grupo de Paris e suas posições políticas em consonância com sua atuação artística.

O segundo reuniu escritos acerca da relação de Berni com a arte mural e com o artista mexicano David Alfaro Siqueiros (1896-1974). Embora tenha reconhecido a importância da arte mural, Berni minimizou a experiência de realizar uma obra com Siqueiros e suas reverberações que mais tarde resultariam no que chamou de Novo Realismo.

O terceiro foi dedicado ao empenho de Berni relativo à história da arte: suas ponderações sobre a influência europeia na América Latina, no Novo Realismo e a revisão e inclusão das manifestações artísticas indígenas no continente. Suas palavras quase sempre elogiosas às obras e artistas contrastaram com dois episódios inadequados – o julgamento da qualidade dos trabalhos de duas artistas a partir de uma suposta característica comportamental e o juízo do movimento Arte Concreto-Invención realizado a partir de uma comparação de gênero.

O quarto capítulo esteve delineado sobre o trânsito de Berni entre crítica de exposições e atuação política na arte. As críticas foram elogiosas a Ramón Gómez Cornet (1898-1964), Raquel Forner (1902-1988), Rodrigo Bonome (1906-1990), Hugo Pereyra e Armando Reverón (1889-1954) e em despreço para Joaquín Torres-García (1874-1949) e Cesáreo Bernaldo de Quirós (1879-1968). Também escreveu sobre exposição coletiva que participou em 1945 e que representou uma forma de resistência e união de artistas contra o regime autoritário argentino e outra, individual, em 1971, quando dedicou-se à própria obra “La masacre de los inocentes”, em oposição a um outro período ditatorial de seu país.

E o quinto, e último, alcançou as definições e as considerações de Berni para o termo Novo Realismo; constituído nas relações sociais, políticas e econômicas e que estiveram permeadas nos capítulos anteriores. Para além das definições e considerações sobre o termo, foi possível indicar o reconhecimento de Berni em relação à importância de Siqueiros na sua obra artística e na formulação do Novo Realismo. Finalmente, constatou-se a inserção institucional do pensamento de Berni nos debates sobre a arte na América Latina, quando da participação dele no 1º Encuentro Iberoamericano de Críticos y Artistas Plásticos, realizado em Caracas, Venezuela, em junho de 1978.

Os textos do artista argentino foram identificados com um número e respeitouse a data dos originais: o número um (1) corresponde ao primeiro publicado e disponível no acervo online, o número dois (2) ao segundo, e assim sucessivamente. Em cada capítulo há identificação dos respectivos textos que foram abarcados. Ao final do trabalho se apresentou a relação dos escritos de Berni usados e os seus endereços eletrônicos. Optou-se por não os colocar como anexos dada à grande quantidade de textos e porque a qualidade de reprodução poderia comprometer a leitura, uma vez que o ICAA não disponibiliza os arquivos digitais em alta resolução.

Sabemos das lacunas que qualquer acervo e método podem ter e por isso entendemos que não se tratou de um trabalho definitivo e fechado: novos e inéditos textos de Berni podem ser adicionados à plataforma digital e outras formas de vislumbrar os escritos do argentino podem ser usadas. Por vezes, as fontes documentais utilizadas apresentaram disparidades e o entrecruzamento de informações somada à oportuna interpretação foram necessários para que pudéssemos apresentar hipóteses admissíveis sobre determinada ambiguidade.

Nossa pesquisa foi constituída por múltiplas vozes e nossa dedicação foi em conhecer e aprender mais sobre artistas que mantiveram e mantêm produção escrita sobre a arte. Assim, nossos entendimentos, a partir de um olhar latino-americano³, se formulam em um conjunto vasto, aberto, autocrítico e em constante transformação. Almejamos não encerrar as propostas críticas sobre as produções escritas do argentino e sim difundi-las de modo a que sejam realizadas novas investigações mostrando direções para discussões e desenvolvimento de perspectivas vindouras.

³ O conceito de América Latina é polissêmico e abarca múltiplas visões. Para este trabalho, observamos MAROJA, Camila. **Framing Latin American Art: Artists, Critics, Institutions and the Configuration of a Regional Identity**. Tese. Universidade Duke, Durham, Carolina do Norte, EUA, 2015. Disponível no: <https://dukespace.lib.duke.edu/dspace/handle/10161/10514>. Acesso em: 11 de outubro de 2019; RIBEIRO, Darcy. A América Latina existe? In: **Ensaio insólitos**, 217-225. Porto Alegre, Brasil: L& PM, 1979; MOSQUERA, Gerardo; PONCE DE LEÓN, Carolina; e WEISS, Rachel. **Ante América**, catálogo da exposição. Departamento editorial do Banco de la República, 1992, Bogotá, Colômbia, ISBN: 958-9028-91-8. Disponível no: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/1098386/language/en-US/Default.aspx>. Acesso em: 13 de agosto de 2019; TRABA, Marta. **Doas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas, 1950-1970**, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977; e ADES, Dawn. **Arte na América Latina: a Era Moderna**, São Paulo, Cosac & Naify, 1997.

Breve biografia para Berni

Antonio Berni (1905-1981) nasceu em Rosário, na Argentina; a cerca de 300 quilômetros a noroeste da capital Buenos Aires. Aos nove anos começou a trabalhar como aprendiz em uma fábrica de vitrais. Dois anos depois, em 1916, começou a frequentar o Centre Catalá em Rosário e teve os pintores Eugenio Fornells (1882-1961) e Enrique Munné (1880-1949) como professores. Suas pinturas iniciais tiveram a paisagem da chácara de seus avós maternos, localizada em Roldán, nas imediações de Rosário, como tema. Em junho de 1920, fez sua primeira exposição individual. As memórias das longas temporadas na chácara somadas às representações de trabalhadores e trabalhadoras fizeram parte dos temas de Berni, como em *Chacareros* de 1935 (Figura 1).

Figura 1 – Antonio Berni (1905-1981) – *Chacareros* – 1935 – Óleo sobre sacos de açúcar 230cm x 330 cm – Museu de Artes Plásticas Sívori – Buenos Aires – Argentina



Fonte da figura: http://media.bellasartes.gob.ar/PUBLICACIONES/MNBA_Berni.pdf

Em 1925, viajou à Europa para aprofundar seus estudos graças a uma bolsa concedida pelo Jockey Club de Rosário. Inicialmente foi para a Espanha e meses depois se estabeleceu em Paris, França. Frequentou os ateliês de André Lhote (1885-1962) e Othon Friesz (1879-1949), conheceu o poeta Louis Aragon (1897-1982) e as ideias comunistas. Foi a partir das vivências europeias que sua obra visual seria amplamente impactada e a sua percepção como artista ficaria cingida às realidades sociais e políticas. Voltou à Argentina em definitivo em 1931. A princípio se estabeleceu em Rosário e depois se mudou para a capital, mantendo ativa produção pictórica e textual até a sua morte em 1981. Recebeu, em 1962, o grande prêmio de gravura e desenho da XXXI Bienal Internacional de Arte de Veneza, Itália.

DESENVOLVIMENTO

Capítulo 1 – Berni: escolha estética e escolha política

Nesse capítulo foram analisados quatro textos de números 1, 2, 3 e 9 que tratam de assuntos relacionados à escolha estética de Berni ao se afastar do Grupo de Paris e às suas posições políticas em consonância com sua atuação artística.

1.1 – O texto 1 é de janeiro de 1932, tem nome “Cada uno en su lugar” e foi publicado na revista Brújula de Rosário. Berni se dedicou a se afastar dos entendimentos estéticos e políticos que acreditava estarem personificados no pintor e escritor argentino, Horacio Butler (1897-1983), e conseqüentemente no Grupo de Paris, que ambos participaram. O Grupo de Paris foi um conjunto de jovens artistas argentinos que moraram na capital francesa entre o início da década de 1920 e o começo da de 1930. Ao regressarem à Argentina, fizeram parte de “certa renovação das artes e contribuíram para o surgimento de outras linguagens” (BABINO, 2007, sem paginação). No grupo estavam além de Berni e Butler: Aquiles Badi (1894-1976), Héctor Basaldúa (1894-1976), Pedro Domínguez Neira (1894-1970), Alfredo Bigatti (1898-1964), Víctor Pissarro (1891-1937), Lino Enea Spilimbergo (1896-1964), Juan Del Prete (1897-1987), Raquel Forner (1902-1988), Alberto Morera (1904-1954).

De acordo com Berni, Butler era “classificado como vanguardista argentino”, mas isso não representaria a verdade, uma vez que repetia um “modelo de arte fauvista”, em disparidade às vanguardas observadas após a 1ª Guerra Mundial (1914-1918) como o dadaísmo e o surrealismo⁴. Butler e “companhia” representariam uma vanguarda “puramente artificial” que manteria imutáveis os “preconceitos burgueses que aprisionam suas almas vazias”. A “companhia” incluía Aquiles Badi e Héctor Basaldúa. O termo burguês apareceu em seis oportunidades,

⁴ O surrealismo a que Berni está associado e a que se refere é a manifestação artística presente nas obras de artistas como Louis Aragon (1897-1982), André Breton (1896-1966) e Paul Eluard (1895-1952). Ver FANTONI, Guillermo. **El realismo como vanguardia, Berni y la mutualidad en los 30**, p.26. 1a ed. - Buenos Aires: Fundación OSDE, 2014. ISBN 978-987-9358-84-9. Disponível no: http://www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/img_5277.pdf. Acesso em 20 de agosto de 2019.

Fantoni também inclui Giorgio de Chirico (1888-1978) nas referências de Berni em obras como Autorretrato realizado em Paris, em 1929, e no Autorretrato com cactus pintado em Rosário, entre 1933 e 1934 (FANTONI, 2014, p.8). Annateresa Fabris ainda reforça que era “Louis Aragon – o surrealista mais próximo de Berni” e Ver FABRIS, Annateresa. **Antonio Berni e a imagem técnica: o momento surrealista**, p.34. ARS (São Paulo), v. 4, n. 7, jan. 2006. Disponível no: <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2959/3649>. Acesso em: 15 de agosto de 2019. eISSN: 2178-0447.

em uma delas no diminutivo, para qualificar Butler: o artista foi patrocinado pela sua tia paterna, Rosa Butler, durante sua permanência na Europa. Berni havia recebido duas bolsas para se manter no Velho Continente.

Ao reputar Butler como “burguês”, Berni pretendeu se afastar do antigo colega, uma vez que se aproximava dos ideais comunistas, chegando mesmo a se filiar ao Partido Comunista Argentino (PCA) em 1931⁵. A qualificação atribuída a Butler é o “posto (o dito) que traz consigo necessariamente esse pressuposto (não dito, mas presente)” (ORLANDI, 2005, p.82). O não dito é a sua vinculação ao PCA e presente em sua argumentação.

No mesmo ano da publicação desse texto, 1932, no mês de junho, Berni abriu exposição que Annateresa Fabris chamou de “diálogo com o surrealismo e a pintura metafísica”. A pesquisadora encontra referência ao uso da colagem e de recursos fotográficos que trazem uma outra proposta para a pintura do rosarino que assim questionaria alguns pressupostos estéticos tradicionais” (FABRIS, 2006, p.29). Ao dialogar com o surrealismo, Berni se distanciou de Butler e “companhia”, conseqüentemente do Grupo de París, e começava a delinear o seu próprio lugar.

1. 2 – O texto 2 é de fevereiro de 1935 e tem nome “Debe crearse la Academia de Bellas Artes de Rosario” e foi publicado no jornal La Capital. É possível compreender a defesa de Berni sobre a criação de uma academia de arte em Rosário como um desdobramento de suas inseparáveis atividades artística e política. Para o artista, as “belas artes devem ser partes integrantes de qualquer plano cultural destinado a um povo” e que “não se podem criar escolas primárias ou secundárias sem que sejam complementadas com centros de cultura artística”. Dessa maneira, a academia deveria “ser objeto de um plano que contemple o desenvolvimento de todas as formas de arte aplicada como arquitetura, cinema, decoração, indústria etc.”, e assim proporcionar o “desenvolvimento estético de nossos futuros artistas e por extensão de nosso povo”.

No ano anterior à publicação deste texto, em 1934, Berni fundou em Rosário, juntamente com outros artistas, a Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos, que foi uma escola-ateliê que funcionou até 1936, quando Berni se mudou para Buenos Aires. Guillermo Fantoni a descreve como um “movimento que atuou

⁵ A filiação e a permanência de Berni no PCA é descrita por Roberto Amigo a partir de depoimento do pintor e gravador argentino Juan Grela (1914-1992). Ver AMIGO, Roberto. El corto siglo de Antonio Berni. In: AMIGO, Roberto. **Berni: narrativas argentinas**, p. 28-30. Catálogo da exposição. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina. 2010. ISBN 10: 9871428103. Disponível no: http://media.bellasartes.gob.ar/PUBLICACIONES/MNBA_Berni.pdf. Acesso em: 09 de agosto de 2019.

em Rosário como uma avant-garde beligerante no terreno da arte, mas também como um avanço no espaço da política”. Para Fantoni, a Mutualidad pode ser um exemplo dos “espaços de ideologização da periferia, igual a AIAPE” (Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores) (FANTONI, 2014, p.10-12).

Opinião reforçada a partir de depoimento de Juan Grela para Roberto Amigo: “o testemunho de Juan Grela sobre a Mutualidad como uma célula comunista demonstra que (Berni) continuava como militante orgânico já que era o responsável pela área de Rosário” (AMIGO, 2010, p.30). Já Daniela Lucena fala em uma “inérita experiência pedagógica que incluía tanto disciplinas artísticas como a participação de intelectuais da literatura, da psicanálise, da filosofia ou da medicina”. Ali, Berni se propôs a formar artistas através da utilização de técnicas de “trabalho coletivo e materiais que incorporam novos suportes que permitem a circulação da obra por circuitos não tradicionais” (LUCENA, 2009, sem paginação). Antes da Mutualidad, Berni havia participado da Agrupación de Artistas Plásticos Refugio em 1932, também em Rosário (RABINOVICH, 2006, p.363-365).

Na Argentina, a AIAPE, fundada em 1935, lutava contra às medidas autoritárias e fraudulentas dos governos argentinos desde setembro de 1930, data do golpe de estado liderado pelo general José Félix Uriburu (1868-1932). No Uruguai, a AIAPE, fundada em 1936, três anos após o golpe de Estado conduzido por Gabriel Terra (1873-1942). As organizações lutavam “contra o fascismo e podem ser compreendidas a partir dos desdobramentos da crise norte-americana de 1929” (OLIVEIRA, 2013, p.181-184). Ainda no ano de 1934, Berni apresentou *Desocupados* ou *Desocupación* (Figura 2). No verso do quadro podemos observar que o suporte é feito de sacos de açúcar (Figura 3). É aceitável dizer que Berni estava alinhando às suas atividades artísticas aquilo que vivenciava em sua atividade política: trouxe um elemento da vida dos trabalhadores e trabalhadoras (afinal, quem carrega os sacos de açúcar são elas e eles) para sua obra imagética. Assim, sua escolha não se fez pelos “burgueses” e sim pelo polo oposto.

Figura 2 – Antonio Berni (1905-1981) – Desocupados ou Desocupación – 1934 – Têmpera sobre sacos de açúcar – 220cm x 300 cm – Coleção particular



Fonte da figura: http://media.bellasartes.gob.ar/PUBLICACIONES/MNBA_Berni.pdf

Figura 3 – Antonio Berni (1905-1981) – Desocupados ou Desocupación – verso da obra – 1934 – Têmpera sobre sacos de açúcar – 220cm x 300 cm – Coleção particular



Fonte da figura: http://media.bellasartes.gob.ar/PUBLICACIONES/MNBA_Berni.pdf

1.3 – O texto 3 é de 1935 e tem nome “La futura academia de Bellas Artes de Rosario” e foi publicado no Cinema Star de Rosario. Não há informação sobre mês e dia. É possível que este texto tenha sido publicado após o texto 2, uma vez que Berni informou que já existiria um projeto de lei apresentado ao poder legislativo para se criar uma academia de arte na cidade: “o deputado nacional por Santa Fe

Dr. Daniel Bosano Ansaldo apresentou à Câmara da Nação um projeto neste sentido, que tem todas as probabilidades de ser aprovado proximamente”.

A Escuela Industrial de Artes y Oficios foi instalada em 1936, o que confirmou, em parte, as demandas de Berni e da Mutualidad, uma vez que o artista argentino escreveu que já na primeira reunião da entidade se reivindicava a criação de uma academia de arte na cidade e que o “propósito seria impulsionar um ambiente favorável à criação imediata de um centro de cultura artística”. E também porque, a escola não era uma academia de arte, mas uma “instituição de cultura” como descreveu Juan Mantovani (1898-1961), representante do ministério da Justiça e Instrução Pública na Argentina, à época, durante a cerimônia oficial de inauguração em 1937. Nos cursos oferecidos constavam formações técnicas e industriais, mas havia também espaço para desenho, escultura em madeira e metal, além de operação e reparo em equipamentos de cinema⁶.

1.4 – O texto 9 é de maio de 1941 e tem nome “Los salones y los premios, ¿estimulan la producción plástica?: contesta Antonio Berni”. Foi publicado na revista Argentina Libre de Buenos Aires. Mais uma vez, Berni defendeu a presença estatal na arte de seu país, como já havia feito nos textos 2 e 3 de 1935. Agora, dada a “precária situação do artista plástico em Buenos Aires”, que não encontraria “forma de existir por si mesmo”, o Estado seria o “único que pode tomar as funções de principal cliente da arte, que a partir do século XIX esteve a cargo do comprador individual”. A ação estatal deveria chegar em forma de “aquisições de obras, de encargos continuados” para o “amplo desenvolvimento” do artista. Explicou também que a premiação em salões em exposições seriam “paliativos para um mal endêmico de grandes proporções”.

Embora Berni tenha defendido o Estado como comprador de arte, não exemplificou como seria essa atuação. O que fez foi vincular a ação estatal à liberdade artística: ao comprar obras, sem interferência em sua expressão, o Estado é quem pode “dar liberdade ao artista” e compreendeu que essa liberdade é também o direito de “trabalhar honestamente e livremente em seu ofício, sem barreiras para as ideias e sem obstáculos para o destino funcional e prático da obra”. A arte não se separaria da vida para Berni e o indutor dela (da arte) é o Estado que não deveria

⁶ A íntegra do discurso proferido quando da inauguração escola e a composição dos cursos oferecidos podem ser acessadas no MANTOVANI, Juan. **La enseñanza técnica industrial**. Buenos Aires: Talleres gráficos de la Penitenciaría nacional. 1937. Ministério de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología da Argentina. Disponível no: <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL000734.pdf>. Acesso em: 22 de agosto de 2019.

travar ou anular aquilo que entendeu como “vontade de expressão” de um povo. O texto de Berni foi publicado em 1º de Maio, data alusiva ao Dia do Trabalhador também no país vizinho. É possível compreender os embates e as demandas de Berni a partir de uma divisão no campo artístico que se engendrou ao final da década de 1920, se intensificou com o golpe de Estado em 1930 e que reverberou nas décadas posteriores na Argentina. Existiram quatro frentes: artistas condicionados “à memória nacional rural (Fader e Quirós); renovação plástica (Butler, Basaldúa); militantes de esquerda (Antonio Berni e o Grupo Boedo); e artistas relativamente mais formalistas (Xul, Pettorutti e Juan del Prete)” (KERN, 2016, p. 348).

Capítulo 2 – Berni e a pintura mural: encontro com David Siqueiros

Nesse capítulo foram analisados três textos de números 4, 15 e 31 que tratam da relação de Berni com a arte mural e com o artista mexicano David Alfaro Siqueiros (1896-1974). Embora tenha reconhecido a importância da arte mural, Berni minimizou a experiência de realizar uma obra com Siqueiros e suas reverberações que mais tarde resultariam no que chamou de Novo Realismo.

2.1 – O texto 4 tem nome “Oú va la peinture?: conversations recueillies par René Crevel, Jean Cassou Aragon, Champfleury, etc.” e foi publicado na revista francesa *Commune* em Junho de 1935. Berni respondeu a uma pesquisa da revista sobre para onde a pintura iria. Suas reações foram elogiosas à pintura mural ou monumental, vendo nela a “arte por excelência da futura sociedade socialista” e que ela seria o “golpe de misericórdia ao individualismo, à pintura de estúdio, à arte purista para exposições, ao idealismo burguês”. O primeiro contato do argentino com este tipo de pintura foi a realização “sobre uma parede interna, de um afresco de 200m²” com Siqueiros (Figura 4). O argentino deu mais importância à técnica e ao equipamento usados na realização do trabalho do que à experiência com o mexicano.

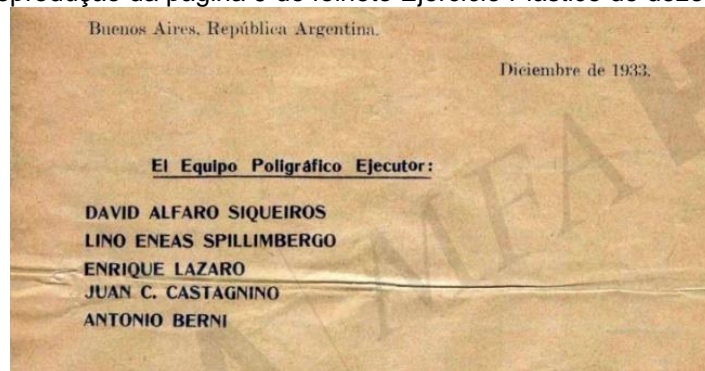
Figura 4 – Mural em Los Grandos nos arredores de Buenos Aires.
Dimensões: 6,50m x 5,50m x 3,00m com superfície de 200m²



Fonte da figura: <http://www.tandar.cnea.gov.ar/eventos/seminariosGlyA/2013/>

Siqueiros organizou e dirigiu um grupo de artistas, em 1933, para pintar um mural sob encomenda de Natalio Botana (1888-1941), dono do jornal *Diario Crítica*⁷, em uma parede interna de uma propriedade rural chamada Los Grandos, localizada em Don Torcuato, nos arredores de Buenos Aires. Ao mural, Siqueiros deu nome de *Ejercicio Plástico* e ao grupo de artistas chamou de *Equipo Poligráfico Ejecutor* (Figura 5) que contava com Berni, Lino Enea Spilimbergo, Enrique Lazaro, Juan Carlos Castagnino, além do mexicano.

Figura 5 – Reprodução da página 9 do folheto *Ejercicio Plástico* de dezembro de 1933.



Fonte da figura:

<https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/733109/language/en-US/Default.aspx?pdf=733109>

Ao escrever sobre a experiência, Berni não relatou contato direto com Siqueiros e sim que o método utilizado foi o “afresco tradicional sobre um revestimento de cal e areia”, entretanto no lugar do “pincel, nós utilizamos um compressor a ar” que “(...) permite modelar os planos volumosos com uma facilidade e uma perfeição que nunca se obteriam com a ajuda do pincel”.

Ao dar ênfase ao método, Berni reconheceu a contribuição de Siqueiros à pintura mural, uma vez que com o “compressor a ar pode-se “pintar paredes de centenas de metros”, mas ao mesmo tempo desejou se afastar do trabalho realizado em Don Torcuato. O argentino apontou que a “arte deve sair para a rua, ser realista, monumental” e que a “pintura deve se colocar nos pontos estratégicos das grandes cidades acessível às grandes massas” sendo ela a “arte por excelência da futura

⁷ O jornal, fundado em 1920, chegou a ser o de maior circulação na Argentina no final da década de 1930, vendendo um milhão de exemplares ao dia. Desde o final do século XIX, os diários argentinos eram a voz de grupos políticos antagônicos: La Protesta Anarquista e La Vanguardia, por exemplo, se opunham aos conservadores La Gazeta de Buenos Aires e La Republica. Já no início do século XX, La Prensa e La Nación seriam relacionados à elite portenha. A Crítica foi o jornal das “causas populares”. Ver ABÓS, Álvaro. *Crítica. Arte y sociedad em um diário argentino* /n CONSTANTÍN, María Teresa e outros. **Crítica: arte y sociedad en un diário argentino, 1913-1941**. 1a ed. Ilustrada – Buenos Aires: Fundación OSDE, 2016. ISBN 978-987-4008-22-0. Disponível no: https://issuu.com/artefundosde/docs/osde-catalogo_critica_original-. Acesso em 04 de setembro de 2019.

sociedade socialista”. O afresco foi feito em local particular em uma área rural, pouco disponível à visitação.

A obra realizada com Siqueiros foi retirada de seu local original, restaurada e colocada, em 2010, no Museu da Casa Rosada. Esta é a sede do poder executivo na Argentina. O mural é hoje parte da exposi o permanente do museu⁸.

2.2 – O texto 15 tem nome “La pintura mural en la Argentina” e foi publicado na Forma ( rgano de la Sociedad de Artistas Plásticos) de Buenos Aires e em novembro de 1942. Nesse texto Berni retomou a defesa estatal na cultura e na arte como já havia feito no capítulo 1. Frisou que o Estado deveria cumprir as necessidades da cultura artística, encomendando pinturas murais “aos verdadeiros muralistas argentinos” e que toda obra seja adquirida por concurso público com júri formado por artistas, mas não apontou quem seriam os verdadeiros muralistas argentinos. Ainda trouxe que “a pintura mural deve ser cuidada e mantida em sua pureza, porque ela tem valores públicos de cultura como tem os monumentos da cidade”.

Para o argentino, a arte não poderia mais ficar ao gosto do “individualista burguês” em seu “domicílio particular”, e sim atender à coletividade. Arte mural seria aquela que poderia fazer isso, uma vez que deveria ser exposta em espaços públicos. Berni havia realizado anos antes o mural com Siqueiros em Don Torcuato: local particular e pouco disponível   visita o. Talvez aqui, tenha pretendido fazer uma ressalva ao trabalho realizado pela Equipo Poligráfico Ejecutor como algo que não classificaria como arte mural.

2.3 – O texto 31 tem nome “Evocación de Antonio Berni: Siqueiros Aquí” e foi publicado no jornal Clar n de Buenos Aires em 31 de janeiro de 1974. Pouco mais de quarenta anos depois da realiza o do Ejercicio Plástico pela Equipe Poligráfico Ejecutor, em 1933, e três semanas após a morte de Siqueiros, em 6 de janeiro de 1974, este texto foi veiculado. Berni narrou que “conheceu pessoalmente Siqueiros em 1934, quando o mexicano foi a Buenos Aires para proferir palestras na cidade” (Figura 6).

⁸ Entre 1989 e 1991, a obra foi fracionada e retirada do local original e guardada em um depósito. Em 2003, ela foi declarada bem de interesse histórico-artístico pelo governo argentino. Em 2008, começou a ser restaurada e desde 2010 compõe a cole o do Museu Casa Rosada. Ver BARRIO, Néstor. **Agonía y éxtasis del ejercicio plástico de David A. Siqueiros**. Seminário apresentado em 2013 na Gerencia Investigación y Aplicaciones (GLyA) “Laboratorio Tandar” do Centro At mico Constituyentes da Comiss n Nacional de Energía At mica da Argentina. Disponível no: http://www.tandar.cnea.gov.ar/eventos/seminariosGlyA/2013/diapositivas/20130710-Agonia_y_extasis-Barrio.pdf. Acesso em: 02 de setembro de 2019.

Figura 6 – Reprodução de trecho do texto 31 publicado em janeiro de 1974.



Fonte da figura:

<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/1280396/language/en-US/Default.aspx?pdf=1280396>

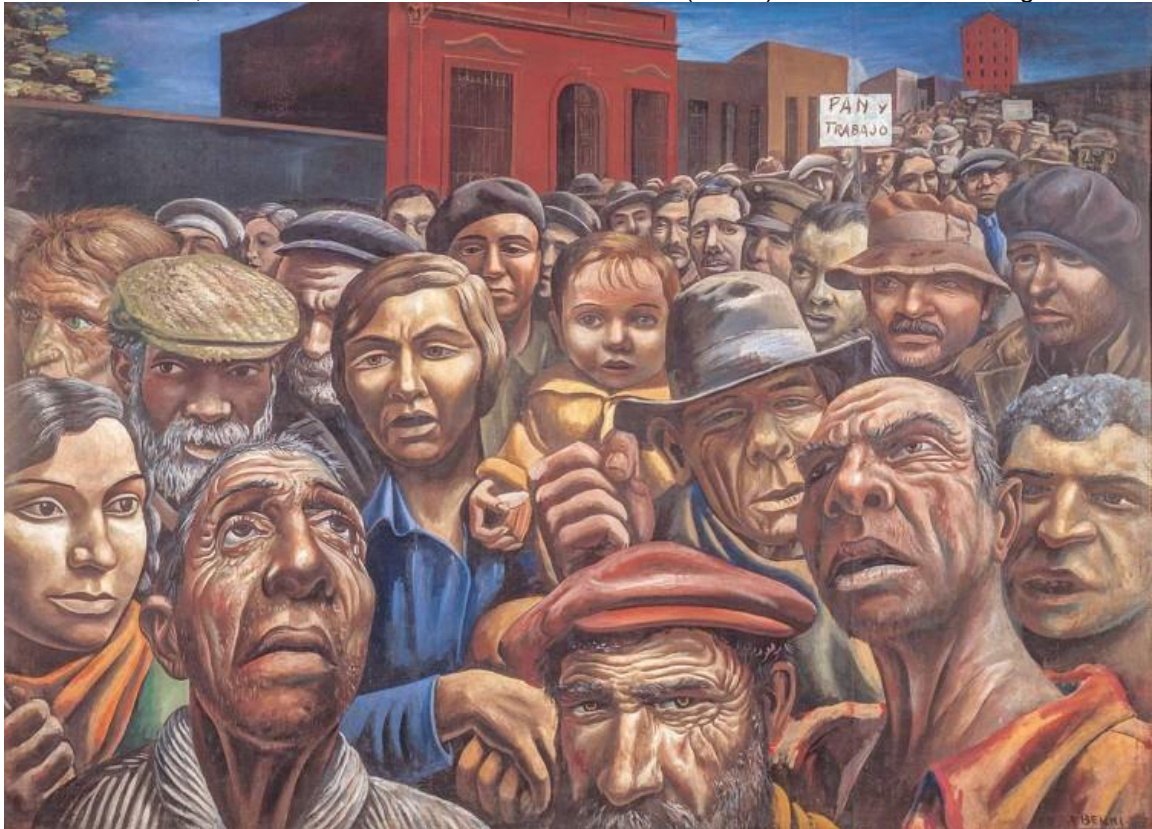
A data mencionada por Berni é divergente daquela detalhada pela pesquisadora Alicia Azuela de la Cueva: o mexicano “deixou a Argentina em dezembro de 1933 e chegou em Nova Iorque em fevereiro de 1934” (AZUELA, 2008, p. 135). Assim, Berni não poderia ter conhecido “pessoalmente Siqueiros em 1934, quando passou por Buenos Aires” como escreveu. Há duas possibilidades plausíveis para a divergência: falha na composição do jornal ou aquilo que Guillermo Fantoni chamou de “assimilação seletiva da proposta de Siqueiros para o muralismo mexicano na elaboração do Novo Realismo”⁹. A assimilação foi percebida, em primeiro lugar, “na indagação sobre as realidades latino-americanas e na sugestão dos grandes formatos”, e em segundo lugar, “nos novos métodos de trabalho e na aplicação de materiais e recursos tecnológicos até então inéditos” (FANTONI, 2014, p.20).

Segundo Berni, Siqueiros defendia que a “única pintura de vanguarda é a pública e mural de conteúdo revolucionário, proletário e campesino”. Na Argentina, para o rosarino, isso não seria possível, “porque as paredes que pertencem aos capitalistas nunca serão entregues para atacá-los com imagens de seu próprio sistema”. O possível para Berni seria o Novo Realismo: suas pinturas Chacareros de 1935 (Figura 1), Desocupados de 1934 (Figura 2) e Manifestación de 1934 (Figura 7) representam essa “assimilação seletiva”. As obras têm em seus temas a realidade observada pelo artista na Argentina – vida rural, desemprego e luta por melhores

⁹ O capítulo 5 desse trabalho é dedicado ao termo e Berni o definiu, no texto 5, El Nuevo Realismo, de agosto de 1936, como a presença de uma “nova ordem, uma nova disciplina” apoiada por uma nova “crítica”, guiada pela “realidade concreta” que vivemos: o novo realismo – “espelho sugestivo da grande realidade espiritual, social, política e econômica de nosso século” apreendendo não somente a “imitação dos seres e coisas”, mas também “de suas atividades de vida, suas ideias e desgraças”.

condições de vida; o suporte é feito de sacos de açúcar; e porque suas dimensões variam de quase dois metros de altura por três de largura. Berni nunca havia pintado obras tão grandes antes do contato com Siqueiros.

Figura 7 – Antonio Berni (1905-1981) – Manifestación – 1934 – Óleo sobre sacos de açúcar 180cm x 249,5 cm – Museu de Arte Latino-americana (Malba) – Buenos Aires – Argentina.



Fonte de figura: <https://malba.org.ar/antonio-berni-manifestacion/>

Apesar da passagem de Siqueiros estar vinculada aos desenvolvimentos dos novos métodos de trabalho coletivo na Mutualidad e da “origem da concepção estética que Berni denominou Novo Realismo” (FANTONI, 2014, p.12), o artista argentino explicou a experiência em Don Torcuato, o Ejercicio Plástico, como “o título mesmo demonstra que não se pôde fazer outra coisa”, ou seja, um exercício apenas. Dessa maneira, Berni minimizou as reverberações de seu contato com Siqueiros em sua trajetória artística. O “exercício” ainda resultou no Ateliê Arte Mural que Berni manteve a partir de 1944 com os pintores Juan Carlos Castagnino, Lino Spilimbergo, Manuel Colmeiro e Demetrio Urruchúa. Os dois primeiros fizeram parte, juntamente com Berni, da equipe que realizou o mural com Siqueiros em 1933.

Em Manifestación, por exemplo, Berni representa a promessa de uma vida mais digna que não se concretizou: trabalhadoras e trabalhadores descem uma rua em protesto (não podem ascender à vida digna) e amalhadas e amalhados por

um sentido de unidade e de identidade exigem o básico – pão e trabalho. São rostos que se multiplicam: jovens, idosos e uma criança que, vestida de amarelo, ocupa quase a porção central da tela. É ela que produz esperança às mulheres e aos homens que já não creem em mudanças positivas. É a geração seguinte que e por quem se luta e se vai às ruas. É pela continuidade da vida que Berni constrói sua crítica aos desdobramentos do golpe que a Argentina passou em 1930. Manifestantes por todas e todos, por aquelas e aqueles que estão lá pedindo pão e trabalho, por aquelas e aqueles que virão. A “realidade concreta”, que Berni começaria a representar a partir do contato com Siqueiros, permeou e impactou sua obra imagética e textual de maneira irreversível. O “exercício plástico” não foi apenas um exercício e sim a própria prática que guiou Berni por toda a sua vida.

Capítulo 3 – Berni e alguns percursos na história da arte

A sequência dos próximos textos de números 6, 7, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 23, 26 e 35 abarca as considerações de Berni sobre história da arte: suas ponderações sobre a influência europeia na América Latina, reverberações no Novo Realismo e a revisão e inclusão das manifestações artísticas indígenas no continente. Suas palavras quase sempre elogiosas às obras e artistas contrastaram com dois episódios inadequados – o julgamento da qualidade das obras de duas artistas a partir de uma suposta característica comportamental e o juízo do movimento Arte Concreto-Invención realizado a partir de uma comparação de gênero.

3.1 – O texto 6 tem título “Brevísima historia de la pintura moderna” e foi publicado em Buenos Aires em março de 1938 na revista Renovación. Berni fez uma apresentação da história da pintura moderna europeia e suas ramificações na Argentina para defender o que chamou de Novo Realismo. Ele reconheceu que a história da arte em seu país é “derivada das correntes europeias” e que é a “história da influência da arte europeia sobre nossos artistas”, porém no Novo Realismo (Figura 8): “arte definida e autônoma”, o artista “busca em sua própria realidade geográfica e social os elementos de sua arte”, o que “obriga os artistas a se desligarem das correntes e influências estrangeirizantes”.

Figura 8 – Reprodução de trecho do texto 6, “Brevísima historia de la pintura moderna”, publicado em 1938, no qual o termo Novo Realismo 6 apareceu.

Así aparece, un nuevo concepto, el de un realismo apolítico, más amplio, lleno de un humanismo totalitario, es lo que se define con el nombre de Nuevo Realismo. (Gómez Cornet Spilimbergo). En esta etapa el artista busca en su propia realidad geográfica y social los elementos de su arte. Este nuevo concepto obliga a los artistas a desligarse de las corrientes e influencias extranjerizantes.

Nuestra historia del arte es la historia derivada de las corrientes europeas; es la historia de la influencia del arte europeo sobre nuestros artistas. Ahora se trata de crear nuestro propio arte definido y autónomo. Cuando se cree el medio propicio, que no tardará, nacerán y se desarrollarán las personalidades que nos definirán espiritualmente, como pueblo y como sentimiento.

Fonte da figura:

<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/794479/language/en-US/Default.aspx>

Sua argumentação foi baseada em uma narrativa de interpolação e de sucessão dos movimentos artísticos que a partir da Revolução Francesa (1789) e das mudanças observadas na pintura no século XIX se intensificaram na arte, trazendo uma “nova consciência”, uma nova visão e um “ideal que transformou profundamente os modelos clássicos”. Primeiramente, Berni citou o “romantismo” de Théodore Géricault (1791-1824) e Eugène Delacroix (1798-1863), o “realismo” de Gustave Courbet (1827-1885) e o “pré-impressionismo” de Édouard Manet (1832-1883) como exemplos de sucessivas mudanças na arte, mas teria sido Claude Monet (1840-1926), Auguste Renoir (1841-1919) e Alfred Sisley (1839-1899) que chegaram à mais “profunda mudança da sensibilidade, da técnica e do conteúdo da obra de arte” em sua época. Na arte argentina, aqueles que teriam sido influenciados direta ou indiretamente pelo impressionismo seriam Fernando Fader (1882-1935), Jorge Bermúdez (1883-1926) e Cesário Bernaldo de Quirós (1879-1968) – todos “impressionistas”.

Somam-se a isso as assertivas de Berni que explicariam que o “Cezzanismo”, o fauvismo e o cubismo como as escolas que “desalojariam” o impressionismo e que essa mudança já era percebida aos fins do século XIX – ao mesmo tempo que o impressionismo atingiria seu “apogeu”, os outros movimentos já estariam em desenvolvimento. Paul Cézanne (1839-1906) teria sido aquele que reagiu contra a submissão da pintura a “lei dos fenômenos atmosféricos” e se interessou “menos por saber se chove ou se o sol se põe”. Ele ajustou “mais a estrutura; ordenou os planos e as cores e definiu melhor as formas”, estabelecendo uma “nova estética para a pintura”, diferentemente dos impressionistas, que usavam “princípios físicos de refração e reflexão” em suas obras.

Conseqüentemente, a estética de Cézanne seria essencial para novas escolas: “fauvismo e cubismo (Picasso-Braque)”. Berni recorreu às palavras do pintor e escritor francês Amédée Ozenfant (1886-1966), no livro “La Peinture Moderne”, publicado em 1925 para criticar os movimentos: “hoje o pintor, é colocado na esteira do poeta: sua finalidade única é satisfazer necessidades líricas”¹⁰. Especificamente sobre cubismo disse: “já não interessa o tema, por isso, na plástica cubista, somente tomam parte uns objetos: guitarras, frutas e quando muito,

¹⁰ O livro que Berni citou tem dupla autoria: além de Ozenfant, é creditado a Charles-Édouard Jeanneret, que ficou conhecido como Le Corbusier. Ver OZENFANT, Amédée e JEANNERET, Charles-Édouard. **La peinture moderne**. Éditions Crès, Collection de L'Esprit Nouveau, Paris, 1925, p.89-90. Disponível no <https://archive.org/details/lapeinturemodern00ozenuoft/page/n12>. Acesso em: 12 de agosto de 2019.

arlequins”. Sobre o fauvismo, faz breve citação de quatro artistas que integraram o Grupo de Paris: Spilimbergo, Butler, Basaldúa e Badi seriam formados nele.

Dessa maneira, para Berni, “a arte chega a sua total desumanização, somente importa a maneira de expressar as coisas” e que está unicamente preocupada em “seu mundo abstrato de formas e cores puras”. A próxima mudança ocorreria com o surrealismo “que mostra aos pintores que o tema tem também o seu lirismo”, apesar destes só “se preocupam com a realidade subconsciente”. Diferentemente dos surrealistas, aqueles que se preocupavam com a “dramática realidade da sociedade em que vivemos” chamou de “realistas sociais”.

Os realistas sociais incluiriam os muralistas mexicanos: Diego Rivera (1887-1957), José Orozco (1883-1949) e o já citado Siqueiros que fizeram uma “pintura da revolução, do momento trágico da luta armada”. Para Berni, após a “revolução” a pintura deveria continuar “dentro da linha traçada”. A linha traçada levaria ao que Berni chamou de Novo Realismo, estabelecido ao redor de um “humanismo totalitário”, em que o artista “busca em sua “própria realidade geográfica e social os elementos de sua arte”. Portanto, Berni tentou sedimentar a ideia de que a arte argentina naquele momento seguiria por um caminho de autonomia baseado na sua própria história e que o Novo Realismo estaria incluído na história da arte de seu país.

3.2 – O texto 7 tem nome “Arte y sujeto” e foi publicado na revista Forma de Buenos Aires em agosto de 1938. O artista argentino recorreu a argumentações similares as do texto 6, o anterior, dando ênfase aos movimentos artísticos do final do século XIX e começo do XX. A diferença, no texto 7, ficou por conta da abordagem em relação aos surrealistas, colocando-os em mesmo nível que os realistas sociais e nos entendimentos sobre Novo Realismo, explícitos no texto 6 e implícito no 7.

No texto 6, os impressionistas eram aqueles que estavam submetidos a “lei dos fenômenos atmosféricos” e interessados se “chove” ou se o sol “se põe”, se valendo “princípios da reflexão e da refração”. Agora, seriam aqueles que utilizariam a “luz como elemento essencial da expressão plástica”, um “físico captador de vibrações luminosas”, um “meteorologista” interessado “se faz sol ou se é de manhã ou tarde”. Sobre Cézanne, Berni havia dito, no texto 6, que ele teria sido aquele que reagiu contra isso, ajustando “mais a estrutura; ordenando os planos e as cores e definindo melhor as formas”, estabelecendo uma “nova estética para a pintura”. Em

caráter de proximidade, agora, trouxe que Cézanne foi o “primeiro a adicionar ritmo e construção ao jogo cromático do quadro”.

As argumentações, no texto 7 seguiram sobre o cubismo, e Berni descreveu que seria a partir do movimento que a arte chegaria à “total desumanização: importando apenas a maneira de expressar as coisas por ter-se extirpado todo seu conteúdo” e assim ela se transformou em um “jogo e o artista em um poeta puro”. No texto 6, podemos encontrar quase a mesma definição: “a arte chega a sua total desumanização, somente importa a maneira de expressar as coisas” e que ela estaria unicamente preocupada em “seu mundo abstrato de formas e cores puras”. Além disso, percebe-se a referência a Ozenfant no texto 7, “artista em poeta puro” bem próxima ao que havia no texto 6, “hoje, o pintor é colocado na esteira do poeta: sua finalidade única é satisfazer necessidades líricas”.

O movimento responsável por alterar essa “desumanização”, para Berni seria o surrealismo tanto no texto 6 quanto no texto 7: no primeiro, os surrealistas apesar de “só se preocupam com a realidade subconsciente”; seriam os responsáveis pela mudança brusca, olhando para além da forma, considerando e tomando a arte como “atividade revolucionária no plano moral”, no segundo, os surrealistas são alçados ao mesmo patamar que os realistas sociais, ao serem apresentados como “aqueles que se ligaram ao mundo das ideias e da ação social” uma vez que tanto “o surrealista, como o realista social, se circunscrevem ao dramático dos personagens, bem ou mal realizados plasticamente”.

A arte, no texto 7, para Berni expressaria a “verdade moral de nosso tempo”, a ação social, e a partir disso, ela, a arte, seria “arremessada no redemoinho da grande realidade corrente de nosso tempo”. Apesar do artista não citar o Novo Realismo, no texto 7, é possível identificá-lo implicitamente, uma vez que escreveu no texto 6 que no Novo Realismo “o artista busca em sua própria realidade geográfica e social os elementos de sua arte”. Embora Berni tenha apresentado uma diferença em relação aos surrealistas nos textos 6 e 7 é razoável afirmar que as argumentações repetidas, reiteradas e recorrentes que fez sobre os movimentos artísticos dão “coerência semântica” aos seus textos fazendo deles “uma unidade” e esse “fenômeno recebe o nome de isotopia” (FIORIN, 2006, p.112). Se ao repetir as mesmas argumentações e movimentos tanto no texto 6 quanto no texto 7, Berni, mesmo sem citar o termo Novo Realismo neste último, chegaria ao termo, mesmo que subentendido.

3.3 – O texto 11 tem nome “El pintor colonial Melchor Pérez de Holguín y su realismo dramático” e foi publicado na La Prensa, jornal de Buenos Aires em fevereiro de 1942. Berni havia “recebido uma bolsa”, em dezembro de 1941, da Comissão Nacional de Cultura da Argentina para “estudar a arte pré-colombiana e colonial” (GALESIO e MELGAREJO, 2010, p.193-195). O artista visitou, entre o último mês de 1941 e março de 1942, respectivamente, La Paz e Oruro na Bolívia; Cuzco, Machu Picchu, Lima e Chiclayo no Peru; Guayaquil e Quito no Equador; e Bogotá na Colômbia. Este texto é primeiro dos publicados sobre suas experiências nos países andinos.

O rosarino tratou do pintor boliviano, Melchor Pérez de Holguín (1660-1732), que havia estudado na Espanha e que teria sido “influenciado por obras de artistas como El Greco (1451-1614), Francisco de Zurbarán (1598-1664) e José de Ribera (1591-1652)”, estando mais “perto de Rafael (1483-1520) do que de Diego Velázquez (1599-1660). Holguín foi, para Berni, uma das personalidades mais completas do “classicismo colonial”, um “mestre”.

3.4 – O texto 12 tem nome “Sacsahuaman” e foi publicado na revista Saber Vivir de Buenos Aires em maio de 1942. O título do texto é o nome de uma construção em Cuzco no Peru. Berni a descreveu como obra do povo Inca que modelou a rocha “em blocos harmoniosos sem alterar sua estrutura material” e desta maneira, as construções parecem “nascer da terra como nascem as plantas e os animais”. Para ele, o habitante primitivo do altiplano andino que construiu a fortaleza aliou sua “perfeição individual à perfeição coletiva”. A edificação se encontra a cerca de 3600 metros acima do nível do mar, demandou 20 mil pessoas para construí-la durante 70 anos e foi terminada no século XVI.

3.5 – O nome do texto 13 é “El arte de la época colonial: Gorivar, un pintor quiteño” e foi publicado no jornal La Prensa de Buenos Aires em maio de 1942. Berni partiu das publicações do historiador peruano Uriel García (1884-1965), para distinguir três tipos de manifestações: a pintura dos “copiadores e imitadores de obras de arte europeias”; a “pintura criolla¹¹, realizada com certo impulso criador, mas sem desviar-se da ideologia do conquistador nem da técnica ocidental”; e a

¹¹ A palavra “criollo” vem do português: crioulo, e era utilizada durante o século XVI no Brasil para se nomear os filhos dos africanos escravizados e nascidos no Novo Continente. Posteriormente, o termo foi adotado nas colônias hispânicas para designar os filhos de europeus nascidos na América. Ver CATELLI, Laura. **Pintores criollos, pintura de castas y colonialismo interno: los discursos raciales de las agencias criollas en la Nueva España del periodo virreinal tardío**, 146-174. Cuadernos del CILHA, vol. 13, núm. 2, 2012. Universidad Nacional de Cuyo Mendoza, Argentina. eISSN: 1852-9615. Disponível no: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=181725277008>. Acesso em: 11 de setembro de 2019.

“pintura popular, devida em sua maior parte a índios e mestiços, com estilo quase próprio”.

Fez dura crítica à participação do indígena na arte em Cuzco e que apesar de ser o “único”, juntamente com o “mestiço”, que pôde dar um “selo regionalista” à pintura colonial, estaria “sempre agregado à arte hispânica, mas nunca aparece em liderança, como sensibilidade dominante, mas como individualidade submissa e conduzida”. Reforçou ainda que a fachada da Igreja de San Lorenzo de Potosí, Bolívia, possuía “ornamentação extraordinária em pedra realizada pela imaginação indígena” coberta com um emaranhado de arabescos e entalhaduras (...) que servem de “apoio ou de armação arquitetural”, mas este é em “essência totalmente europeu”. Na segunda parte do texto, acrescentou elogios às obras do equatoriano Nicolás Javier de Goríbar (1666-1740) na série dos profetas que decoram as colunas da nave central da Igreja da Companhia de Jesús de Quito, Equador. Expôs que dada à qualidade de seu trabalho, realizado com “conhecimento e segurança”, e que seria de “se duvidar” que o pintor tenha se formado “nos limites de seu país”¹².

3.6 – O texto 14 tem nome “Cuatro pintores peruanos modernos” e foi publicado no jornal La Prensa de Buenos Aires, em setembro de 1942. Berni escreveu sobre dois pintores e duas pintoras modernas do Peru: José Sabogal (1888-1956), Julia Codesido (1883-1979), Camilo Blas (1903-1985) e Teresa Carvallo (1895-1989). Na primeira parte, o argentino fez breve relato sobre José Sabogal e Julia Codesido: Sabogal estudou na Europa, EUA e México e trabalha em “seu ateliê junto à escola de Belas Artes de Lima” e para ele a pintura “não tem segredo como ofício”; Codesido por seu turno, já expôs no “México e EUA” e sua pintura “é a síntese de grandes e bem definidos planos”, empregando cores simples, mas com “grande sensibilidade” transmitindo “forte sensação lírica, própria de seu temperamento vigoroso” (Figura 9). Berni não fez ponderações sobre o temperamento de Sabogal.

¹² Há certa imprecisão quanto à autoria de obras creditadas a Goríbar e mesmo sobre sua existência. Ver ANDRADE, Carla Grunaer. **Nicolás Javier de Goríbar, “el pintor barroco de la escuela quiteña**, p.317-325. Actas do III Congreso Internacional del Barroco americano Universidad Pablo de Olavide, Sevilha, Espanha. Outubro de 2001. ISBN: 84-688-4049-1. Disponível no: <https://rio.upo.es/xmlui/handle/10433/6249>. Acesso em: 11 de setembro de 2019.

Figura 9 – Julia Codesido (1883-1979) – Indias Huancas – 1931
Óleo sobre tela – 106cm x 116 cm – Centre Pompidou – Paris – França.



Fonte da figura:

https://www.photo.rmn.fr/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2CO5PCV3IWF_8&SMLS=1&RW=1366&RH=654

Na segunda parte do texto, apontou que Camilo Blas realizou trabalho de registro em “incontáveis” desenhos de motivos presentes em cerâmicas produzida por civilizações antigas da costa peruana. Ele havia trabalhado no Museo Arqueológico de Lima, e além disso a pintura de Blas representaria aspectos locais, mas que não cairia “no pitoresco e nem no folclórico”. Sobre Teresa Carvalho, disse que deu aulas de desenho para crianças e que sua pintura é centrada no “formal e cromático, própria de um temperamento inquieto”.

Mais uma vez Berni, narrou o temperamento de uma artista como elemento constituinte de sua produção imagética. É possível dizer que Berni, para Sabogal e Blas trouxe “pintura não tem segredo”, para o primeiro, e a dupla ação de “incontáveis” desenhos e pintura que “não cai no pitoresco e nem no folclórico”, para o segundo. São constatações positivas para os trabalhos dos artistas sem que se precise avaliar seus “temperamentos” (Figura 10). Para as mulheres, embora tenha

mantido o tom elogioso, recorreu à explicação sobre uma suposta característica comportamental como determinante às produções artísticas.

Figura 10 – Reprodução de parte do texto 14 “Cuatro pintores peruanos modernos” publicado em setembro de 1942.



Fonte da figura:

<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/775198/language/en-US/Default.aspx>

3.7 – O texto 16 tem nome “La escultura quiteña de la época colonial” e foi publicado no jornal La Prensa de Buenos Aires em abril de 1943. O artista argentino se deteve à escultura em madeira em Quito, Equador no século XVI. Segundo Berni, a escultura colonial na América, quase em sua totalidade, “foi feita em madeira policromada” e sua finalidade não era o “puro prazer estético” e sim uma utilidade: “servir para as necessidades do culto católico”. Relatou que Quito recebeu umas das primeiras escolas de arte do continente, aquela administrada pelo frade belga Jodoco Ricke (1498-1575). A escola começou suas atividades na primeira metade do século XVI e funcionava no convento de São Francisco. A iniciativa contribuiu para o que se conhece como Escuela Quiteña: conjunto de manifestações artísticas

entre os séculos XVI e XVIII no território que hoje é o Equador. Berni expôs ainda que além de artistas vindos da Península Ibérica, passaram por lá, os de origem “muçulmana” e “chinesa”. Assim, a Escuela Quiteña pode ser compreendida como o resultado de um dilatado “processo de transculturação entre culturas aborígenes e europeias renascentistas” (ESCUADERO-ALBORNOZ e VARGAS, 2000, p.9). Seus principais representantes incluíam padre Carlos (1600-1699); José Olmos, conhecido como “Pampite” (1670-1730); e Caspicara, nascido Manuel Chili (1720-1796).

3.8 – O texto 17 tem nome “Pancho Fierro” e foi publicado no jornal Correo Literario de Buenos Aires em abril de 1944. Para Berni, o artista crioulo peruano Pancho Fierro (1807-1879) foi o responsável por operar a “passagem do pensamento colonial ao moderno do século XIX”: pela primeira vez na “arte sul-americana” teríamos “o realismo da vida social”. O pensamento colonial na arte esteve tutelado pela Igreja Católica “servindo às necessidades de culto” e sem tolerância para “individualismo local ou pessoal”.

A mudança ocorreria no século XIX a partir das influências das ideias advindas da Revolução Francesa (1789) e das independências americanas¹³ que dariam um “novo clima propício” aos desenvolvimentos da liberdade individual e da criação artística, desaparecendo a “regulamentação” artística eclesiástica.

O “realismo da vida social” na obra de Fierro estaria identificado com a realidade de seu ambiente, “tema preferido de toda a sua obra”. À vista disso, conseguimos identificar correspondências com o texto 6, quando Berni especificou que o artista no Novo Realismo “busca em sua “própria realidade geográfica e social os elementos de sua arte”. Para Berni, embora, Fierro tivesse passado ao “pensamento moderno do século XIX” ele conservaria influência europeia em sua obra, especialmente na de Francisco de Goya (1746-1828) presente na série de 80 gravuras Los Caprichos¹⁴, ao tratar seus “temas de costumes” (Figura 11).

¹³ Sobre as independências ver GUERRA, François-Xavier. **Memórias em Transformação**. Tradução: Jaime de Almeida, Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 1994, p. 9-27]. Revista da ANPHLAC. ISSN 1679-1061 – número 3, 2003. Disponível: <http://revistas.fflch.usp.br/anphlac/article/download/1348/1219>. Acesso em: 11 de setembro de 2019.

¹⁴ A série de gravuras pode ser vista no: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-caprichos--1/html/>. Acesso em: 12 de setembro de 2019. GOYA, Francisco. **Los Caprichos**. Madrid, 1799. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Madrid – Espanha.

Figura 11 – Pancho Fierro (1807-1879) e Ignacio Merino (1817-1876). Costumes péruvianos, scènes de la vie religieuse et populaire à Lima – 1834-1849. Plancha 72 – 1837



Fonte da figura: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb403584916>

3.9 – O texto 23 tem nome “Consideraciones sobre el arte colonial en América” e foi publicado em abril de 1950 na revista Saber Vivir de Buenos Aires. O artista argentino propôs uma revisão da história da arte colonial na América Latina, que reconhecesse as “criações artesanais do indígena”. O enfoque deveria ser “valorativo e reivindicativo” em relação às manifestações artísticas indígenas, deixando de lado “o folclórico e o pitoresco”. Para tal, evocou o que chamou de “método de análise Novo Realista” (Figura 12), que seria aplicável em qualquer etapa da história da arte. Berni defendeu que arte feita pelo indígena deveria estar no Museu de Belas Artes e “não exclusivamente nas estantes do Museu Arqueológico ou de História Natural”. No texto 13, o artista já havia se reportado ao modo como o indígena aparecia, “nunca em liderança”, mas como “individualidade submissa e conduzida”.

Além da proposta de revisão, Berni também fez considerações a respeito das atividades dos historiadores e críticos de arte do continente que para ele seriam especialistas nos “pormenores da vida de Manet ou Cézanne”, mas que não tem o

mesmo conhecimento quando “se trata de um tema de arte americana de procedência nativa”.

Figura 12 – Reprodução de trecho do texto 23 “Consideraciones sobre el arte colonial en América” publicado em 1950.

el tejido, el mueble o cualquier pieza de artesanía popular americana no ocupa el lugar y la jerarquía que por razones estéticas y pedagógicas se merecen. Tampoco se ha pensado que en el Museo de Bellas Artes puede exhibirse un huaco retrato chimu, en lugar de ocupar exclusivamente las estanterías del Museo Arqueológico o de Historia Natural.

Los que tenemos un método de análisis Nuevo Realista podemos ubicar estética y socialmente un conjunto de obras de arte producidas en el continente, en cualquier etapa de su historia.

Fonte da figura:

<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/774919/language/en-US/Default.aspx>

3.10 – O texto 26 tem nome “Actualidad de Leonardo” e foi publicado na revista Propósitos de Buenos Aires em 1952. É provável que Berni tenha escrito o texto, encomendado pela revista, em virtude do quarto centenário de nascimento do italiano Leonardo da Vinci (1452-1519). Destacou que o método de conhecimento e experimentos de Leonardo são “exemplos para todo pensador que aspira a alcançar a criação e o progresso no campo da cultura”.

Para o rosarino, a base metodológica do italiano contemplaria a “observação naturalista”, que não recorreria à “cômoda intervenção de poderes divinos” para explicar a origem e o desenvolvimento dos fenômenos humanos e também porque os estudos, descobertas e práticas de Leonardo da Vinci continuariam a ser válidas uma vez que tratam da relação humana com o espaço, com a história, com a realidade e não ignoram a representação do homem em sua obra.

Após longa apresentação da trajetória de Leonardo, Berni, ao final do texto, elaborou uma provocação “ao intelectual idealista” interessado em um “automatismo formal racional” ou “formal abstrato”, sem conteúdo ou com “conteúdo atemporal místico ou simbolista”. É possível que o alvo tenha sido o pintor e professor argentino Tomás Maldonado (1922-2018) vinculado ao movimento artístico Arte Concreto-Invención. Para Berni, o “intelectual idealista” não poderia alcançar

“progreso no campo da cultura” como Leonardo fizera, uma vez que em seu “afã do absoluto imponderável, fora do espaço e da história” ficaria “paralisado em uma repetição de si mesmo.

A provocação de Berni, que foi filiado ao Partido Comunista Argentino (PCA), pode ser compreendida a partir da disputa ideológica com o movimento Arte Concreto-Invención. O embate entre Maldonado e Berni esteve explicitado em abril de 1943, quando a revista *Contrapunto: literatura-crítica-arte*, de Buenos Aires, perguntava aos dois para onde ia a pintura¹⁵. Maldonado reagiu dizendo que a “arte concreta inventa novas realidades”, que seria a “única realista, pois é iminente presentativa, contrário de representar”. O texto trouxe arte concreta e invenção em letras maiúsculas, em alusão ao movimento Arte Concreto-Invención (Figura 13).

Por sua vez, Berni frisou que “o futuro material da pintura não pode se desligar do futuro econômico, político e cultural da cidade ou país onde se desenvolve” em consonância às explicações sobre o Novo Realismo já observadas. O uso da expressão “criar imagens abstratas” seguida de “por mais concreta de que se chamem” denunciou o diálogo de Berni com Maldonado (Figura 14). Este, definia o movimento Arte Concreto-Invención em uma “estética baseada na invenção, e não na cópia ou na abstração” e que o “verdadeiro realista não busca refletir, mas sim inventar”. Percebe-se então controvérsia entre Maldonado e Berni, ao qual Daniela Lucena classifica de “disputa pelo realismo” (LUCENA, 2012, p.72).

Figura 13 – Reprodução de trecho das respostas de Tomás Maldonado.

2º Creo que la pintura evoluciona hacia lo concreto, superación dialéctica de lo abstracto. El arte abstracto se ha purificado en un sentido real, material, es decir, ha devenido ARTE CONCRETO. En esta nueva etapa de su desarrollo, la tendencia “abstracta” se divorcia en absoluto de todo compromiso con el pensamiento idealista y tiende a una estética objetiva, esto es, a una estética basada en la INVENCION, y no en la copia o en la abstracción. El arte concreto no abstrae, sino inventa nuevas realidades. Es el único arte realista, pues es eminentemente presentativo.

3º Considero que la expresión, entendida como comunicación a través de símbolos y signos, es absolutamente ajena al arte. Sin embargo, no creo, como pretenden algunos, que la cancelación de la expresión en una obra, aleje a su creador de los hombres; creo, por el contrario, que inventar nuevas realidades estéticas que afirmen el poder humano sobre el mundo, es estar de un modo más esencial con los hombres. Soy partidario del goce estético despojado de todo propósito expresivo. Una obra de arte no debe contener, sino ser, estar. El goce estético, que acompa-

Fonte da Figura:

<https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/731031/language/es-MX/Default.aspx>

¹⁵ Embora a autoria do documento tenha sido creditada a Maldonado, Berni e o pintor, professor e cenógrafo argentino Jorge Larco (1897-1967) também responderam à pesquisa da revista e assinaram suas respostas. A publicação está disponível no: <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/731031/language/es-MX/Default.aspx>. Acesso em 09 de outubro de 2019. MALDONADO, Tomás. ¿Adónde va la pintura?: Contesta Tomás Maldonado. Revista *Contrapunto: literatura-crítica-arte*. Buenos Aires, vol. 1, no.3, abril de 1943: 10-11.

Figura 14 – Reprodução de parte do texto publicado na revista Contrapunto em abril de 1943.

casso, ¿a quién concederán la más genuina representación de la época? Tanto puede ser a uno como a otro. Y en la obra multiforme del segundo, ejemplo vivo del caos actual, ¿es más ilustrativa, como representación de la época, una de sus extraordinarias composiciones cubistas o la pintura mural de "Guernica"?

CONTESTA ANTONIO BERNI:

1º El porvenir material de la pintura no puede desligarse del porvenir económico, político y cultural de la ciudad o país donde se desenvuelve. De no tener en cuenta el origen social de la cultura es imposible llegar a una visión científica y real de ese futuro, para quedarnos limitados a un planteo o un acertijo sin valor alguno.

El caso particular de la Argentina es similar al de otros importantes países latinoamericanos. Méjico fué el laboratorio de una trascendental

sin conceptos. Por otro lado, el público minoritario amante del arte no ha sabido dar a nuestros artistas ningún sostén efectivo que les permitiera una labor exenta de compromisos burocráticos o de menesteres plástico-propagandísticos. Las galerías de arte limitan su alcance a la muestra de pequeños cuadros para las casas de los clientes adinerados. Los salones nacionales —con algunas variantes— son reflejos en mayor escala de este tipo de exposición comercial. Por la publicidad periodística gráfica y crítica que se hace de la pintura y especialmente por la cantidad de libros sobre arte editados en la Argentina se puede pensar aquí como en el extranjero que las condiciones han cambiado totalmente de diez años a esta parte y que nuestros pintores se desenvuelven en un ambiente incomparable. Esto es una dolorosa apariencia. El artista argentino continúa como antes, sin mercado y sin ambiente favorable para gozar de una libertad efectiva. Sólo se ha operado

temporáneo. Medir el fenómeno actual con el pedantismo estético snob de los filósofos de salón, es caer en la postura versallesca de los pelucones del tiempo de Luis XVI, barridos por los vientos saludables de la Revolución Francesa. Toda la especulación abstracta post-cubista, todas las preocupaciones por problemas ya resueltos hace tiempo, pasarán a un plano inferior comparados con la nueva verdad que va más allá de la artesanía menor de copiar objetos o de crear imágenes abstractas —por más "concretas" que se llamen— y otras cosas para boudoir de damas aburridas o neurasténicas. El arte será de nuevo realista, mal que pese a los boicoteadores reaccionarios de este término, que se niegan a darle clasificación entre las manifestaciones estéticas del siglo XX. En la nueva exploración del mundo objetivo humano es una nueva etapa de la ansiedad del artista para aclarar los nuevos misterios que anidan en la mente y en la sensibilidad del ser. Ucello y Masaccio

Fonte da figura:

<https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/731031/language/es-MX/Default.aspx>

Outro assunto, no texto de 1943, é o julgamento que Berni fez das produções artísticas distintas daquelas que representariam uma “nova verdade”, o Novo Realismo. O artista as qualificou como “artesanato inferior que copia objetos ou que cria imagens abstratas (...) e outras coisinhas para boudoir de damas entediadas ou neurastênicas”, passando a arte a ser “de novo realista”, mesmo que neguem “a dar classificação entre as manifestações do século XX”. Distinguiu também uma arte que estaria acima, o Novo Realismo; de outra, que ficaria abaixo, aquela ligada ao movimento Arte Concreto-Invención, e que para ele passaria a um “plano inferior comparados à nova verdade”. As expressões “nova verdade” e a “arte será de novo realista” podem ser identificadas como marcas de euforia e as proposições “artesanato inferior” e “outras coisinhas para boudoir de damas entediadas ou neurastênicas” como marcas de disforia. “O termo ao qual foi aplicada a marca /euforia/ é considerado um valor positivo; aquele a que foi dada a qualificação /disforia/ é vista como um valor negativo” (FIORIN, 2006, p.23). Desta maneira, Berni afirmou o Novo Realismo e postulou a sua inclusão na história da arte do século XX, ao mesmo tempo que rejeitou o Arte Concreto-Invención como manifestação artística válida.

Além disso, Berni relacionou as produções do Arte Concreto-Invención a “coisinhas para boudoir de damas entediadas ou neurastênicas”. Boudoir era um cômodo em uma habitação destinado à privacidade das conversas entre mulheres

ricas no século XVIII na França. O vocábulo também está presente no livro *La Philosophie dans le boudoir* do Marquês de Sade (1740-1841) de 1795. Neurastenia¹⁶ se caracteriza por uma “maior fadiga que ocorre após esforços mentais, por fraqueza corporal ou física e um sentimento de esgotamento, acompanhados de dores musculares e incapacidade para relaxar”. Para Berni, as obras relacionadas ao movimento Arte Concreto-Invención seriam coisas para mulheres, e que estariam em patamar inferior às produções do Novo Realismo. O artista rosarino já havia utilizado o expediente do gênero exposto no texto 14. As assertivas de Berni são inadequadas para qualquer apreciação da arte: é impensável que a existência da arte esteja condicionada a determinadas avaliações sobre supostas ações ou características que histórica e socialmente tenham sido atribuídas às mulheres.

3.11 – O texto 35 tem nome “La extrema vanguardia” e foi publicado na revista *Artinf* em Buenos Aires de julho de 1981. O texto foi publicado quatro meses antes de Berni morrer e o artista se incluiu no que chamou de “vanguarda extrema”, além de esboçar preocupação em ter sua obra esquecida. O artista da “vanguarda extrema” se fundamentaria na “relação mínima, que deve haver para sobreviver, entre o espírito criador, a realidade social e a vida cotidiana do cidadão médio”. A vanguarda alcançaria “certo grau de grandeza” e passaria a ser “vigiada, expurgada, aceita ou rechaçada, segundo o juízo da acusação estético-ideológica” baseada “nas ‘inovações’ que mantem a continuidade de um sistema artístico identificado com o tráfico comercial da obra de arte”. A realidade social foi o tema mais constante na obra de Berni e ao incluí-la no que chamou de “vanguarda extrema” também fez parte dela.

Para Berni, os artistas da “vanguarda extrema”, ao irem “radicalmente e de frente contra o gosto e costumes da maioria ou contra os que oficiosos e oficialmente os fomentam”, golpeiam “a cabeça contra um muro de cimento” e as obras terminariam com frequência sendo destruídas ou “colocadas em um depósito logo após terminada uma exposição”. Porém, mesmo sabendo dessas possibilidades eles “lutam contra o mecanismo social que os sufocam o ímpeto de duas raras

¹⁶ A definição consta no Data SUS do Ministério da Saúde. **Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados à Saúde. CID-10. F48 Outros transtornos neuróticos. F48.0 Neurastenia.** Disponível no: http://www.datasus.gov.br/cid10/V2008/WebHelp/f40_f48.htm. Acesso em 09 de outubro de 2019.

criações (...) mesmo sabendo que isso poderá terminar em uma sublime derrota, ao modo de Martín Fierro”¹⁷.

O artista até poderia ter machucado sua “cabeça em muro de cimento” na disputa pelo realismo por exemplo, entretanto e concomitantemente desfrutaria de uma “sublime derrota” amenizada pelo prêmio na XXXI Bienal de Veneza em 1962 e assim pôde inscrever seu nome na história da arte já que sua obra “não terminou em um depósito” logo após ser exibida. Mas ao contrário, mesmo Jorge Romero Brest (1905-1989), crítico de arte e escritor argentino, com o qual Berni manteve “enfrentamento tanto no âmbito estético como ideológico” (DOLINKO, 2013, p.117) trabalhou para que o rosarino fosse premiado internacionalmente. A premiação implicou em uma “validação simbólica” (DOLINKO, 2010, p.153) e foi a maior recompensa alcançada por um artista argentino até aquele momento. Brest dirigiu o Centro de Artes Visuais (CAV) do Instituto Torcuato Di Tella em Buenos Aires entre 1963 e 1969 e o Museu Nacional de Belas Artes de Buenos Aires (MNBA) entre 1955 e 1963. O crítico fez parte da comissão que indicou artistas argentinos a participarem da Bienal de Veneza em 1962 e também integrou o júri internacional do evento¹⁸.

Três anos depois do prêmio, em 1965, Brest organizou uma exposição de Berni no Di Tella, a primeira individual de um artista argentino no espaço. O Di Tella foi “protagonista da cena cultural portenha nos anos 1960 e considerado um espaço de visibilidade, de vanguarda, de interdisciplinaridade”. Mais de “40 mil pessoas haviam passado por lá, o maior público recebido em uma exposição pela instituição até então” (DOLINKO, 2013, p.123). Berni somente teve reconhecimento internacional após o prêmio em Veneza. A exposição de 1965 no Instituto Di Tella foi

¹⁷ Martín Fierro é nome do livro de José Hernandez (1834-1886) publicado em 1872. A obra literária é uma reflexão sobre a condição humana do gaúcho Martín Fierro. Ver LEMOS BALADAN, Maria Soledad. **“E aclarem meu entendimento” sobre Martín Fierro segundo Jorge Luis Borges**. RELACult – Revista Americana de Estudos em Cultura e Sociedade. Vol. 5, edição especial, abril de 2019, artigo nº1120. e-ISSN: 2525-7870. Disponível no: <http://periodicos.claec.org/index.php/relacult/article/view/1120/892>. Acesso em 16 de setembro de 2019. Martín Fierro foi também nome da revista “por excelência da vanguarda dos anos 1920”. Ver SARLO, Beatriz. **Modernidade periférica – Buenos Aires 1920 e 1930**, p.54-55 e p.327. Tradução de Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2010. ISBN: 978-85-7503-925-0.

¹⁸ A comissão local era composta ainda pelo diretor de Educação Artística do Ministério da Educação e Justiça da Argentina, Ernesto B. Rodríguez, e pelo fundador e diretor do Museu de Arte Moderna de Buenos Aires (MAMBA) e diretor de Relações Culturais do Ministério das Relações Exteriores da Argentina, Rafael Squirru. O júri da Bienal de 1962 era composto, além de Brest, pelo crítico de arte italiano, Stefano Bottari (1907-1967), pelo historiador da arte italiano, Enzo Carli (1910-1999), pelo crítico de arte francês Raymond Cogniat (1896-1977), pelo curador de arte britânico, Philip Hendy (1900-1980), pelo historiador da arte esloveno, Zoran Kržišnik (1920-2008), pelo historiador da arte, Georg Schmidt (1896-1965), pelo crítico de arte japonês, Soichi Tominaga (1902-1980) e pelo historiador da arte italiano, Vittorio Viale (1891-1977). Ver **Anais da Bienal de Veneza de 1962**. Arquivo histórico da arte contemporânea. Disponível no: <http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=233&c=g>. Acesso em 13 de setembro de 2019.

uma retrospectiva de sua carreira, a primeira, quando ele tinha sessenta anos. Talvez o seu temor fosse ser esquecido após décadas de trabalho uma vez que desde o aparecimento da geometria na década de 1940 e seus desenvolvimentos na década seguinte e as propostas informalistas no final da década de 1950, “a figuração, e mesmo a pintura, haviam sido questionadas”, embora a pintura figurativa nunca tenha deixado de ser feita, e inclusive “incorporou elementos das vanguardas, como no caso de Berni, que pintava a partir de uma postura crítica” (GIUNTA, 2011, p.133-134). Um temor exagerado.

Capítulo 4 – Berni entre exposições e crítica de arte

Os textos de números 8, 18, 19, 21, 22, 28, 29, 30, 32 e 33 compõem esse capítulo e compreendem o trânsito de Berni entre crítica de exposições e atuação política na arte. As críticas foram elogiosas a Ramón Gómez Cornet (1898-1964), Raquel Forner (1902-1988), Rodrigo Bonome (1906-1990), Hugo Pereyra e Armando Reverón (1889-1954) e depreciativas para Joaquín Torres García (1874-1949) e Cesáreo Bernaldo de Quirós (1879-1968). Também escreveu sobre exposição coletiva que participou em 1945 e que representou uma forma de resistência e união de artistas contra o regime autoritário argentino e outra, individual, em 1971, quando dedicou-se à própria obra “La masacre de los inocentes”, em oposição a um outro período ditatorial de seu país.

4.1 – O texto 8 tem nome “El realismo en el arte de Gómez Cornet” e foi publicado em julho de 1940 na revista *Conducta de Buenos Aires*. Berni se dedicou a elogiar a exposição do argentino Ramón Gómez Cornet (1898-1964) na galeria Viau em Buenos Aires. Para o rosarino, os quarenta desenhos da mostra nos “remeteriam a um novo sentido da arte nacional” e que “compreenderiam que somente uma pintura com raízes na terra culminará na verdadeira criação”. As “raízes na terra” estariam em conexão com o Novo Realismo, uma vez que o artista do movimento “busca em sua própria realidade geográfica e social os elementos de sua arte”, como evidenciado no texto 6. Acrescentou ainda que Gómez Cornet iria “mais além de nossos tardios divulgadores do ‘fauvismo’ e do cubismo”, reforçando o seu afastamento do Grupo de París, apresentado no capítulo 1.

4.2 – O texto 18 tem nome “Quirós – Torres García” e foi publicado na revista *Latitud de Buenos Aires* em fevereiro de 1945. Berni editava a seção da revista onde o texto foi veiculado. A publicação trouxe apreciações de Berni sobre a obra dois artistas: o uruguaio Joaquín Torres García (1874-1949) e o argentino Cesáreo Bernaldo de Quirós (1879-1968), que participavam de exposições à época.

Sobre o uruguaio, escreveu acerca da exposição “Pintura Moderna no Uruguai” na galeria Comte de Buenos Aires. Berni contestou a proposta curatorial da mostra, que segundo ele, tentava “fazer do ateliê de Torres García o eixo da pintura uruguaia moderna” e que isso seria estar “fora da realidade, do conhecimento da arte como um fenômeno humano”. O rosarino não trouxe exemplo do que seria representativo para a pintura moderna uruguaia. A exposição reuniu 13 pintores

uruguaios e vinte alunos de Torres García. Sobre o colega de profissão escreveu que seria um “pós-cubista”, que faria “imagens irreais”: uma “evasão da realidade”. A respeito da exposição de Quirós, realizada no Museu Nacional de Belas Artes de Buenos Aires, escreveu que o artista seria um “pós-impressionista”, que teria um “romantismo sensível de coisas passadas” e que apresentaria “evasão da realidade” também atribuída a Torres García.

Embora Berni não tenha explicado e nem dado exemplos de como o que chamou de “evasão da realidade” na obra dos artistas, é possível compreender suas críticas de acordo com os seus escritos sobre o Novo Realismo; uma vez que para o rosarino, as imagens representadas pelo “verdadeiro artista” não poderiam estar separadas das realidades “espiritual, social, política e econômica”, como explanado no capítulo 3. Berni, portanto, não separou suas crenças no Novo Realismo como as justas e corretas para julgar a arte: aqueles e aquelas artistas que estiveram alinhados aos entendimentos de Berni sobre a arte foram merecedores e merecedoras de elogios e reconhecimentos. Por outro lado, quem esteve distante das compreensões do rosarino sobre as manifestações artísticas, observadas a partir do Novo Realismo, foi digno de desprezo e ataque.

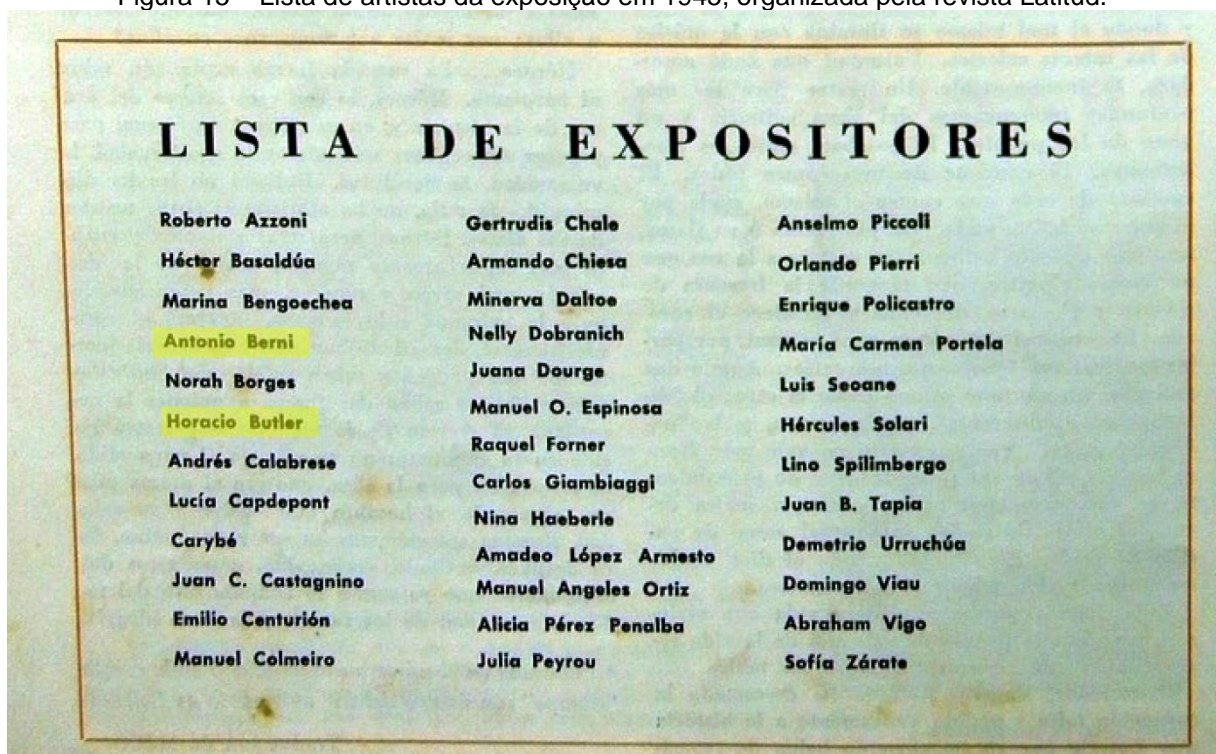
Ao utilizar somente as definições do Novo Realismo para fazer juízo das obras e artistas, Berni limitou-se a um caráter panfletário de suas convicções; não pôde assim observar a pluralidade das manifestações artísticas e limitou-se a qualificar como arte aquilo que estaria associado às próprias crenças.

4.3 – O texto 19 tem nome “Hablan los artistas argentinos” e foi publicado na revista *Latitud* de Buenos Aires em março de 1945. O texto foi escrito a partir da exposição organizada pela revista *Latitud*¹⁹ em fevereiro de 1945 na galeria Witcomb de cidade de Mar del Plata, Argentina. A mostra aconteceu em homenagem a três pintores: Prilidiano Pueyrredón (1823-1870), Eduardo Sívori (1847-1918) e Martín Malharro (1865-1911) e outros 37 artistas participaram, entre eles Berni, Horacio Butler e Héctor Basaldúa.

¹⁹ A revista *Latitud* foi publicada entre fevereiro e julho de 1945 em seis edições. Berni editou a seção Pintura e Gravura e três de seus textos foram publicados lá: dois estão neste capítulo e um no capítulo 5. Além dos textos, da edição, o artista também veiculou quatro anúncios publicitários de seu ateliê de arte mural. Na composição do ateliê estavam os pintores Juan Carlos Castagnino (1908-1972), Lino Spilimbergo (1896-1964), Manuel Colmeiro (1901-1999) e Demetrio Urruchúa (1902-1978). Os dois primeiros fizeram parte, juntamente com Berni, da equipe que realizou o mural com David A. Siqueiros (1896-1974) em 1933 nas imediações de Buenos Aires. Todos os pintores do Taller de Arte Mural estiveram na exposição de 1945. Ver DEVÉS, Magali. **Archivo Histórico de Revistas Argentinas. Latitud**. As seis edições em formato digital estão disponíveis no: <http://www.ahira.com.ar/revistas/latitud/>. Acesso em 18 de setembro de 2019.

Para Berni, a exposição representou uma proposta coletiva de artistas da Argentina com objetivo de “manifestar sua independência frente a toda situação negativa” ao exteriorizar uma “ação unificada” para dissipar a “nuvem asfixiante de conformismo e intolerância” que pairava sobre sua terra. A “ação unificada” seria parte da “estruturação de um mundo “livre, imprescindível à vida e à manifestação criadora”. Desta maneira, o rosarino se colocou ao lado de seus antigos colegas do Grupo de Paris (Figura 15) que havia desejado se distanciar, como Butler e Basaldúa.

Figura 15 – Lista de artistas da exposição em 1945, organizada pela revista Latitud.



Fonte da figura: <http://www.ahira.com.ar/ejemplares/latitud-2/>

A “ação unificada” se justificaria dado o momento que seu país vivia. Desde o golpe militar em 1930, a Argentina “convivia com o autoritarismo e sucessivas fraudes eleitorais em seu cotidiano” (PETRA, 2013, p.97-99). A situação começou a mudar com as repercussões da 2ª Guerra Mundial (1939-1945) e a revitalização democrática no campo político do país que levariam às eleições presidenciais de 1946, quando Juan Domingo Perón (1895-1974) foi eleito. Perón se reelegeria em 1951 para ser “deposto por um golpe militar em setembro de 1955” (ROMERO, 20026, p.91-92).

As resistências ao regime político de artistas e intelectuais às quais Berni foi atuante e se vinculou datam desde a sua presença na Mutualidad e AIAPE na década de 1930 e o seu envolvimento com a *Latitud* reforça essa posição. É nesse sentido que podemos compreender a exposição: significava um novo olhar para a abertura política que se vislumbrava, de um lado como fim do regime autoritário local, e de outro com as possibilidades de liberdade que após o final da Guerra se intensificavam.

4.4 – O texto 21 tem nome “¿Exposición de arte español contemporáneo? un manifiesto de artistas argentinos” e foi publicado em Buenos Aires no *Orientación*, editado pelo Partido Comunista da Argentina, em dezembro de 1947. O texto é um manifesto coletivo contra a exposição *Arte Español Contemporáneo* que aconteceu no Museu Nacional de Belas Arte de Buenos Aires entre outubro e dezembro de 1947. Para Berni, a mostra foi “propaganda do hispanismo em Buenos Aires” tanto nos contextos do “golpe de Estado em 1936, quanto no da Guerra Civil (1936-39) e também no da subsequente ditadura de Francisco Franco (1892-1975) que estava em curso e que terminaria somente em 1975” (ROMERO, 2011, p.20-26). Berni e quase quarenta artistas, críticos, historiadores e advogados assinaram a declaração. Entre eles estavam o advogado Norberto A. Frontini (1899-1985), seu colega na revista *Latitud* e os pintores Juan Carlos Castagnino, Lino Spilimbergo e Demetrio Urruchúa, que faziam parte do Ateliê Arte Mural.

Para o rosarino, com as ausências dos artistas Juan Gris (1887-1927), Juan Pablo Picasso (1881-1973) que “que tanto contribuíram para a renovação da pintura em nosso tempo”; de Francisco Miguel (1897-1936), “assassinado pelos falangistas em 1936”; de Emiliano Barral (1896-1936) e de Pérez Mateos (1903-1936), mortos na Guerra Civil Espanhola, em “defesa de Madrid e da democracia”, a exposição não poderia incluir em seu nome “arte contemporânea espanhola”, sendo “propaganda” do governo espanhol.

4.5 – O texto 22 tem nome “Raquel Forner” e foi publicado na revista *Ars* de Buenos Aires em 1947. A pintora, escultora e professora argentina Raquel Forner (1902-1988) esteve também no Grupo de Paris e Berni a conhecia há mais de duas décadas. No texto, o rosarino enalteceu a obra dela ao observar suas referências europeias.

Berni classificou a obra de Forner como a síntese das sensibilidades dos poeta franceses Paul Valéry (1871-1945) e André Breton (1898-1966) – do primeiro,

atuando “como um engenheiro que constrói uma ponte” e do segundo, realizando sua produção “com materiais do subconsciente irracional”. Os elogios continuaram em termos de “equilíbrio, ordenamento e composição”, que estariam ancorados por um “classicismo rigoroso na distribuição das imagens” além das cores que “vibram através de luzes e sombras em intermináveis e variantes poéticas”. Desta maneira, a obra de Forner, pelo “milagre de sua mágica visão”, é uma “permanente exploração sensível no indivíduo”. Expôs também que a pintura de Forner não é “unilateral” e que cada um de seus quadros “é uma totalidade, concentração e resumo de tudo o que a arte foi capaz de expressar com os meios que lhe são próprios”. A artista “tem a cor e o claro-escuro de um Tintoretto”, a “composição de um Rembrandt” e o “drama de uma Géricault”.

Diferentemente das críticas que se verificou nos demais textos, neste, Berni não fez julgamento de acordo com as crenças no Novo Realismo: a obra de Forner foi qualificada positivamente em consonância à arte europeia – argumento contraditório ao que havia escrito no texto 6, “Brevísima historia de la pintura moderna” de 1938. No texto 6, Berni escreveu que no Novo Realismo: “arte definida e autônoma”, o artista “busca em sua própria realidade geográfica e social os elementos de sua arte”, o que “obriga os artistas a se desligarem das correntes e influências estrangeirizantes”.

Ora, Forner não se desligou das “correntes e influências estrangeirizantes” e mesmo assim Berni teceu elogios a sua obra. Se as definições de Novo Realismo são as bases para a crítica do rosarino, uma vez que assim o fez em relação ao Movimento Arte Concreto-Invención, por que então Forner seria merecedora de apreciações positivas? Por que Berni não julgou a qualidade das obras de Forner de acordo com o “temperamento” dela como havia feito com as artistas peruanas Julia Codesido e Teresa Carvallo? As respostas, talvez, seja a contradição que Berni, nitidamente manobrou.

4.6 – O texto 28 tem nome “Rodrigo Bonome” e é o convite da exposição do artista na galeria Velázquez em Buenos Aires em 1961 quando foram apresentadas 30 obras. O texto do convite é assinado por Berni. Mais uma vez, as palavras de Berni foram em aplauso a um artista, desta vez ao pintor, professor e crítico de arte argentino Rodrigo Bonome (1906-1990). Da mesma forma que em relação a Forner no texto 22, o rosarino partiu de referência europeia para exaltar a obra de Bonome.

Para Berni, Bonome continuava “fiel ao ordenamento, o equilíbrio e a harmonia” do pintor francês Nicolas Poussin (1594-1665) que apresentou em exposição em 1959, quando o homenageou. Agora, em 1961, mantinha essa “ordem” que seria a “base, nervo e carne da boa pintura em todos os tempos”. Bonome apresentaria a cor e a forma cindidas em um “corpo só”: os verdes estão em harmonia e são “manejados com agilidade, fluidez e soltura” o que mostra sua “sensibilidade de artista e seriedade de pensador”.

4.7 – O texto 29 tem nome “Hugo Pereyra, dibujos” e é parte do catálogo da exposição de Hugo Pereyra realizada na galeria Rubbers em Buenos Aires em junho de 1961. O documento não trouxe imagens. Os dois parágrafos dedicados a Hugo Pereyra fizeram parte do catálogo da exposição do artista que contou com desenhos. Berni apontou que o artista esteve por longo período morando na Itália e que “pouco conhecia de sua obra”, mas que ao observar seus trabalhos descobriria uma “sagaz visão de nosso complexo, obscuro e dramático mundo”. Seriam a sutileza de seus “arabescos”, a riqueza de seus “cinzas” e a profundidade “misteriosa de seus pretos” que apareceriam em seus desenhos.

4.8 – O texto 30 tem nome “La masacre de los inocentes” e foi identificado como arquivo pessoal de Berni. O artista escreveu, em língua francesa, sobre sua instalação *Le massacre des innocents* (O massacre dos inocentes) exibida em 1971 em exposição no Animation Recherche Confrontation (ARC) do Museu de Arte Moderna de Paris (MAM). A mostra apresentou também gravuras, pinturas, colagens e esculturas produzidas entre 1929 e 1970 para uma retrospectiva de sua carreira. O rosarino vivia na capital francesa desde 1963, após receber o prêmio da Bienal de Veneza um ano antes.

Berni, novamente, enfatizou sua posição como artista sobre dois planos, o ideológico e o estético, entendendo assim o engajamento de sua arte à vida da mesma maneira que já havia delineado, no texto 6, que o artista no Novo Realismo “busca em sua própria realidade geográfica e social os elementos de sua arte”. Mesmo na França, o rosarino continuava a olhar ao seu país.

Para Berni, as características composicionais e interlocutórias da instalação (Figura 16) se juntavam às preocupações de muitos artistas de seu tempo que “passam de inquietações puramente estéticas a outras objetivas, cujos temas são políticos e sociais”, sendo uma representação que “vai do religioso ao político, do

sagrado ao cotidiano”. Tratava-se, para ele, de uma “denúncia do desastre que ameaça o cotidiano humano”, a violência.

Le massacre des innocents retomava passagem bíblica sobre o extermínio de recém-nascidos ordenado por Herodes (74 a.C.- 4 d.C.) em Belém, Judéia, e ao mesmo tempo dialogava com a Guerra do Vietnam (1955-1975), com a “ação policial sobre greves de trabalhadores e com as vítimas da guerrilha urbana” (PLANTE, 2010, p.173) frequentes nas “ditaduras na Argentina entre 1955 e 1983” (FAUSTO e DEVOTO, 2004, p.395-403).

Figura 16 – Antonio Berni (1905-1981) parte da obra La masacre de los Inocentes 1971 – Diversos materiais – Instalação e Escultura – 76cm x 29cm x 20cm.



Fonte da figura: http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/berni/6_obras_1971_1.php

4.9 – O texto 32 tem nome “Antonio Berni: óleos y collages” e é o catálogo da própria exposição realizada na galeria Imagem de Buenos Aires em outubro de 1974. Nesse texto, Berni argumentou que as obras da sua exposição em 1974 mantinham “linha de força temática”, presente em toda a sua trajetória. Porém, reconheceu que o “estranho e insólito” insinuados pelo surrealismo, que se aproximara no final da década de 1920, seriam mais tarde “incorporados a todo significante de minha obra”. Um exemplo seria a pintura La siesta de 1943 (Figura 17), parte da exposição, que para Berni é “distante do surrealismo, mas que deixa ver ainda a clara continuidade desse pensamento”.

Figura 17 – Antonio Berni (1905-1981) – La siesta – 1943 – Óleo sobre tela 155cm x 220 cm – Museu de Belas Artes, Buenos Aires, Argentina.



Fonte da figura: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/11513>

4.10 – O texto 33 tem nome “Armando Reverón: el creador” e foi publicado em dezembro de 1977 na revista Meridiano 66 do Instituto Argentino-Venezuelano de Cultura. Antonio Berni, na companhia do pintor e muralista venezuelano, Oswaldo Vigas (1923-2014), visitou o museu Reverón, localizado em Macuto, litoral caribenho da Venezuela, cerca de 30 quilômetros ao norte de Caracas, a capital. O local que abriga o museu dedicado ao artista Armando Reverón (1889-1954) era conhecido como Castillete, e foi sua moradia e seu ateliê entre 1920 e 1953²⁰. Viveu lá com sua esposa, Juanita Ríos. O argentino destacou a importância da obra de Reverón e do Castillete, não só para os venezuelanos, mas também para “todos os latino-americanos preocupados em proteger e promover o patrimônio artístico do passado e do presente no continente”.

O artista argentino explanou ainda que embora existam quadros de Reverón na Galeria Nacional de Belas Artes de Caracas, seu reconhecimento e entendimento é pequeno – os poucos estudos sobre sua obra abordam “seus quadros”, sua morada, Castillete é apresentada “como um entorno”, sua esposa “Juanita como um episódio”, o “estado mental de Reverón igual ao de Van Gogh”, o venezuelano seria

²⁰ Reverón morreu no Sanatório San Jorge em Caracas em setembro de 1954. Ver PÉREZ ORAMAS, Luis. Armando Reverón y el arte moderno *In*: PÉREZ ORAMAS, Luis. **Armando Reverón, 1889-1954**, p. 55-68. Caracas, Venezuela: Fundación Galería de Arte Nacional, 1992. Disponível no: <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/1155426/language/en-US/Default.aspx>. Acesso em: 25 de setembro de 2019.

visto como um “acidente”. Tudo isso estaria misturado à “extravagância marginal” de ter construído um local feito de “pedras e troncos”, onde fazia “bonecos de trapos (Figura 18), pássaros recortados em papel e tapetes polimatéricos” e que, para Berni, seriam “uma renovação conceitual”.

Figura 18 – Reverón e duas de suas bonecas, usadas como modelos para suas pinturas. A imagem foi feita por volta de 1950.



Fonte da figura:

<https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/1155426/language/en-US/Default.aspx>

Desta maneira, Berni via que Reverón seria uma “bofetada ao convencionalismo”, um canto “à dignidade e à liberdade do homem”. E ainda questionou como poderiam ser menos importantes os objetos-arte de Reverón que a obra do norte-americano Robert Rauschenberg (1925-2008) que “apresentava uma cabra com um pneu?”. Ele mesmo respondia que Reverón seria “sem dúvida um criador de nível internacional, um dos maiores que a Venezuela teve na arte do século XX”.

Capítulo 5 – Berni e o Novo Realismo

O último capítulo desse trabalho incluiu os textos de números 5, 10, 24, 25, 27 e 34 e alcançou as definições e as considerações de Berni para o termo Novo Realismo, constituído nas relações sociais, políticas e econômicas e que estiveram permeadas nos capítulos anteriores. Para além das definições e considerações sobre o termo, foi possível indicar o reconhecimento de Berni em relação à importância de Siqueiros na sua obra artística e na formulação do Novo Realismo. Finalmente, constatou-se a inserção institucional do pensamento de Berni nos debates sobre a arte na América Latina, quando da participação dele no 1º Encuentro Iberoamericano de Críticos y Artistas Plásticos, realizado em Caracas, Venezuela, em junho de 1978.

5.1 - O texto 5 tem nome “El nuevo realismo” e foi publicado na revista Forma em Buenos Aires em agosto de 1936. Esse texto foi o primeiro, no acervo online do ICAA, em que Berni concentrou-se em elaborar uma definição para o termo Novo Realismo²¹: “espelho sugestivo da grande realidade espiritual, social, política e econômica de nosso século” apreendendo não somente a “imitação dos seres e coisas”, mas também “de suas atividades de vida, suas ideias e desgraças”. Para o rosarino, o artista não deve imitar o que já “fizeram Cézanne ou Picasso”, mas “interpretá-los” observando os novos “fenômenos da realidade”, as novas “leis” que “influenciam o espírito e a originalidade do momento em que se vive”.

Às “desgraças”, Berni almejou dar voz às pessoas excluídas das benesses da modernidade do século XX, como El mundo prometido a Juanito Laguna de 1962 (Figura 19). Juanito é uma criança que vive em uma vila miséria ou uma favela, distante das “promessas de abundância e prosperidade do mundo da publicidade” (ARTINIAN, 2016, p.70).

²¹ O termo homônimo mas com significação diferente já havia aparecido em 1926, no artigo **A New Realism – The Object** publicado na revista Little Review de Nova Iorque (EUA) do artista francês Fernand Léger (1881-1955) e estava correlacionado ao cinema. O artigo está disponível em língua inglesa no: <https://blogs.brown.edu/hiaa-0820-s01-2017-fall/files/2017/09/Leger.pdf>. Acesso em 04 de outubro de 2019.

Em 1960, um grupo de artistas europeus redigiu o que chamaram de declaração dos Novos Realistas. Foram vistos como uma reação à hegemonia norte-americana na arte no pós-guerra, em uma releitura de Marcel Duchamp (1887-1955) e Kurt Schwitters (1887-1948). Ver MACHADO, Tiago e ZACARIAS, Gabriel. **Novo Realismo e Internacional Situacionista: um estudo do questionamento da imagem pictórica pelas neovanguardas francesas**. Revista Domínios da Imagem, Londrina, v.III, n.5, p.67-62, novembro de 2009, da UEL. ISSN: 1982-2766. E-ISSN: 2237-9126. Disponível no: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/19365>. Acesso em 04 de outubro de 2019.

Figura 19 – Antonio Berni (1905-1981) – La familia de Juanito – 1962 – Diversos materiais sobre madeira – 280 x 400 cm – Coleção do Ministério das Relações Exteriores da Argentina



Fonte da figura: <https://www.educ.ar/recursos/131307/antonio-berni-el-mundo-prometido-a-juanito-laguna>

Para Berni, o Novo Realismo apareceria guiado pela “realidade concreta” que se vivia e para Roberto Amigo, o rosarino “conduziria uma cruzada contra a desumanização impulsionada pelo capitalismo” (AMIGO, 2010, p.27). Guillermo Fantoni trouxe ainda que o termo Novo Realismo que Berni cunhou está associado à uma “orientação estética”, uma resposta polêmica e audaz ao modernismo formalista e aos que acreditavam que era possível criar à margem de qualquer exterioridade (FANTONI, 2014, p.12). Portanto, seria razoável afirmar, de maneira ampla, que o termo seguiu as associações e escolhas que Berni fez ao longo de seu percurso artístico, ou seja, as posições políticas alinhadas ao comunismo, aos arranjos derivados do surrealismo (observados nos capítulos 1 e 4) e do contato com Siqueiros (constatadas no capítulo 2), e seus embates a favor da figuração e em colisão com a abstração (vistos no capítulo 3).

5.2 – O texto 10 tem nome “Polémica: nuevo realismo” e foi publicado na revista *Conducta* de Buenos Aires em setembro de 1941. O artista argentino deu seguimento, nesse texto, às considerações sobre o Novo Realismo em uma parte do documento e em outra fez críticas aos regimes fascistas. Berni considerou que o Novo Realismo estaria imbricado nas mudanças que o mundo e arte experimentam, no que ele compreendeu como “expressão que nos defina como povo”, não se

tratando de “ideias transplantadas sem nenhuma elaboração”. O Novo Realismo não se contraporia à arte moderna europeia e sim a afirmaria “no que ela tem de mais substancial, sua personalidade criadora”. Ele reconheceu em artistas europeus como Giotto, Leonardo, Goya, Cézanne e Picasso a “tradição” da arte feita em seu país, mas que ela também seria resultado em grande parte de “Pueyrredón e Pellegrini”. Prilidiano Pueyrredón (1826-1870) e Charles Henri Pellegrini (1800-1875) foram pintores argentinos com os quais “aprendemos a expressar, nossa paisagem e nossos costumes, como meios técnicos simples e realistas”.

Desta maneira, o Novo Realismo não seria uma máquina “registradora de objetos visíveis”, mas com ele, o mundo seria observado “subjetivamente”, com os conceitos de um “homem sensível vivendo em um período de transformações transcendentais em todas as ordens”. Berni recorreu ainda à citação do francês Hippolyte Taine (1828-1893)²², filósofo e historiador, para ratificar que o Novo Realismo não significa “imitação” da realidade. A arte, e Berni a coloca em letras maiúsculas, é uma “expressão de um fenômeno humano em lugar do espaço e em um instante do tempo. E como fenômeno humano não está afastada das “reações provocadas em nós pela realidade que observamos”. O raciocínio de Berni nesse texto já havia sido esboçado no capítulo 3, especificamente nos textos 6 e 7.

Representar a realidade que se observa não é um procedimento exatamente recente na arte – e o Novo Realismo de Berni também pode ser compreendido a partir do movimento realista francês da segunda metade do século XIX. O termo realismo apareceu com mais frequência na França e no Reino Unido e foi cunhado pelo escritor francês Jules François Félix Husson (1821-1883), conhecido por Champfleury nos anos 1840. Nas artes plásticas é o pintor Gustav Courbet (1819-1877) seu exemplo mais notório. Em uma época marcada pela oposição entre o romantismo e o classicismo, o realismo foi um olhar que evocou a realidade sem idealização e que abordou temas políticos e sociais²³. Courbet teve sua obra *L'Atelier du peintre* recusada pelo Salão de Arte de Paris de 1855, por causa do

²² A citação é a seguinte: “se a imitação exata fosse o supremo fim da arte, qual seria a melhor tragédia, a melhor comédia, o melhor drama? Seriam as notas taquigráficas nos tribunais, porque elas conteriam absolutamente todas as palavras pronunciadas. Na escultura o molde é o procedimento que resulta em uma cópia exata e mais minuciosa do modelo, e entretanto, um bom molde não pode ser comparado a uma boa estátua”. TAINÉ, Hippolyte. **Philosophie de l'art**, p.23, de 1865. Disponível no: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k206166p/f29.image.texteImage>. Acesso em 07 de outubro de 2019.

²³ Ver **Dossier Courbet. Le réalisme**. Museu d'Orsay. Paris, França. Disponível no: <https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/dossier-courbet/le-realisme.html#c19307>. Acesso em 07 de outubro de 2019.

tamanho – são quase quatro metros por seis. Depois da recusa, ele organizou uma exposição independente em um local, que chamou de pavilhão do Realismo.

Guernica

Na outra parte metade do texto, Berni elaborou críticas aos regimes fascistas europeus em atenção ao de Francisco Franco (1892-1975), que comandou a Espanha entre 1936 e 1975. Os fascistas seriam aqueles que “desejam dar escala de valores definitivos para todas as expressões e para todas as épocas”, uma “minoria parasita construída sobre o preconceito e o controle de quase todo um povo”. Sua preocupação foi que a pintura Guernica (1937), de Pablo Picasso (1881-1973), crítica ao regime franquista, pudesse ser destruída²⁴.

5.3 – O texto 20 tem nome “Cultura y reacción” e foi publicado na revista *Latitud* de Buenos Aires em maio de 1945. As palavras do argentino neste texto eram de preocupação que mesmo após o fim da 2ª Guerra Mundial (1939-1945) e do regime nazista alemão, o seu “pensamento” pudesse permanecer procurando o apoio das “forças conservadoras, temerosas da liberdade dos povos e dos homens” e que aqueles que se rebelassem pudessem ainda ser “confinados em campo de concentração ou mortos violentamente”.

A preocupação de Berni pode ser relacionada tanto aos ataques que os regimes totalitários europeus já haviam feito aos artistas quanto à “agenda ideológica argentina”. Na Alemanha, segundo Berni, foi onde o nazismo alcançou seus fins de maneira mais abrangente: decretou “a cultura com instrumento de propaganda nazista”. O exemplo seria a atuação da Gestapo (Polícia Política Alemã) que publicou um inventário de obras que foram qualificadas como “arte degenerada”²⁵. Na Argentina, o receio pode ser relacionado à “agenda ideológica argentina” da época – que incluía grupos que “simpatizavam com o Eixo”. A

²⁴ As motivações de Picasso para pintar a obra teriam sido os bombardeios na região basca espanhola durante a Guerra Civil (1936-1939). Quando a 2ª Guerra Mundial (1939-1945) começou, Picasso decidiu deixar Guernica sob os cuidados do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) nos EUA. A pintura retornou à Espanha em 1981 e desde 1992 é parte da coleção do Museu Reina Sofia em Madri. Ver LEAL, Paloma Esteban. **Guernica**. Museu Reina Sofia. Disponível no: <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/guernica>. Acesso em 03 de outubro de 2019.

²⁵ O termo “arte degenerada” foi adotado pelo regime nazista na Alemanha quando da exposição de mesmo nome em 1937 em Munique; as obras expostas ali representavam para o regime “um insulto ao sentimento alemão”. A palavra degenerada era aplicada à arte modernista do país. Mais de 16 mil obras de arte consideradas “degeneradas” foram confiscadas entre 1937 e 1941. Ver **Entartete Kunst**. Museu Victoria e Albert. Londres, Reino Unido. Disponível no: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/e/entartete-kunst/>. Acesso em 07 de outubro de 2019. A lista das obras está no sítio eletrônico da Universidade Livre de Berlim, disponível no: https://www.geschkult.fu-berlin.de/en/e/db_entart_kunst/index.html. Acesso em 07 de outubro de 2019. Sobre a ação da Gestapo, ver PETERS, Olaf. Some notes on the genesis of the exhibition “Degenerate Art”, Munich 1937, p.37-40, *In*: COSTA, Helouise e RINCON, Daniel. **Arte degenerada – 80 anos: repercussões no Brasil**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2018. Disponível no: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/381>. Acesso em 07 de outubro de 2019.

Argentina permaneceria neutra durante a guerra e só viria a romper com o Eixo em 1944, de “forma muito reticente” (FAUSTO e DEVOTO, 2004, p.271-272). A declaração de guerra aos alemães aconteceu em março de 1945, “diante do fim iminente do conflito” (ROMERO, 2006, p.94-95).

5.4 – O texto 24 tem nome “De lo abstracto a lo real” e foi publicado na revista Forma de Buenos Aires em janeiro de 1951. O documento não trouxe o texto de Berni. Na página de rosto há um resumo: “Antonio Berni escreve sobre o desenvolvimento da arte moderna e do formalismo na arte. Analisa os artistas que aderiram, ao seu julgamento, ao Novo Realismo, defendendo inclusive o que significa este movimento artístico”.

5.5 – O texto 25 tem nome “El arte como experiencia: Antonio Berni; La pintura” e foi publicado na revista Continente de Buenos Aires em abril de 1952. Nesse texto, Berni ao escrever sobre o Novo Realismo, narrou que o termo havia sido empregado por “nós pela primeira vez 19 anos atrás” e que seria uma “arte de grandes formas, de progresso e otimismo humanos”. O texto 25 foi publicado em 1952 e 19 anos antes temos o ano de 1933, que é a data exata do mural realizado com o mexicano David Alfaro Siqueiros (1896-1974) em Don Torcuato.

No capítulo 2 deste trabalho, que tratou do mural e do encontro com Siqueiros, Berni buscou se afastar do mexicano relatando, precisamente, que havia lhe conhecido somente em 1934. Agora, houve uma aproximação evidente, uma vez que ao determinar a data de 1933 como a inicial do Novo Realismo, Berni reconheceu que a “realização do mural foi decisiva na formulação do termo e obviamente para a sua obra artística” (GÖTTIG, 2014, p.27-30).

5.6 – O texto 27 é parte do catálogo da exposição de Antonio Berni na galeria Viau em Buenos Aires em agosto de 1952. Mais uma vez Berni fez definição do Novo Realismo ao afirmar que se constituiu em um “conceito estético” afirmando o “humano”, que está representado no “drama dos povos desmoralizados no período colonial, com sua sucessão de miséria e de incultura” na América Latina no século XX. Além disso, confirmou a data referida no texto 25 ao pontuar que “as obras expostas dão uma ideia da etapa que recorro atualmente no caminho do Novo Realismo, traçado já por mim em 1933”.

O rosarino retomou a provocação que havia feito ao movimento Arte Concreto-Invención e tratada no texto 26 também publicado em 1952, quando havia trazido que o “intelectual idealista” interessado em um “automatismo formal racional”

ou “formal abstrato”, sem conteúdo ou com “conteúdo atemporal místico ou simbolista” jamais participaria da “arte renovada”, o Novo Realismo. Agora, no texto 27, escreveu que havia uma “interessada e dirigida propaganda cultural” relacionada a um “mundo imaginário, abstrato e ornamental, sem noção de espaço e nem de tempo concretos” e que também “distanciaria o nosso artista da verdade essencial”, do Novo Realismo.

5.7 – O texto 34 foi a palestra de Antonio Berni apresentada no 1º Encuentro Iberoamericano de Críticos y Artistas Plásticos, realizado em Caracas, Venezuela, em junho de 1978. A transcrição foi publicada na revista Arte Múltiple de Buenos Aires em agosto do mesmo ano. O encontro foi organizado pelo Museu Belas Artes de Caracas, que comemorava 40 anos, e coordenado pela artista cubana Marta Arjona Pérez (1923-2006).

Berni exprimiu suas visões acerca de diversos temas, entre eles, o papel do artista, do intelectual e da cultura nas dinâmicas da arte na América Latina, história da arte europeia e norte-americana e seus desdobramentos nos últimos dez anos no continente.

O artista argentino também demonstrou sua crença que o evento serviria para uma “ação futura na cultura” do continente, junto com nossas “irmãs da Península Ibérica”. Uma cultura que chamou de “cidadã”, pois seria o “reflexo das linhagens históricas e singulares, com seus passados, presentes e futuros”. Além disso, Berni manifestou sua visão da arte como “reflexo do espírito do homem, de sua sensibilidade e de seus sentimentos”.

Embora Berni não tenha citado o termo novo realismo em sua palestra, durante a leitura do texto 34 é possível perceber aproximações sobre as suas próprias definições para o termo, publicadas anteriormente.

Uma delas, apareceu no texto 5 de 1936 quando Berni expôs que o novo realismo seria “um espelho sugestivo da grande realidade espiritual, social, política e econômica de nosso século”. Já no texto 10 de 1941, o novo realismo foi definido como “arte personalizada, por reflexo de nosso meio físico, social e cultural e expressão de um fenômeno humano em um lugar do espaço e em um instante do tempo”. No texto 25 de 1952, o argentino apresentou o novo realismo como “a estética mais consistente que existe, porque se baseia em princípios doutrinários de envergadura humana e histórica”. As palavras “reflexo”, “espelho”, “história”, “política”, cultura”, “humano ou homem” apareceram de maneira sistemática e

vinculados ao termo Novo Realismo, indicando que os entendimentos de Berni sobre cultura e arte incluem suas concepções sobre o termo, talvez não em uma relação de equivalência, mas necessariamente de proximidade.

É lícito pensar que as palavras do argentino seriam parte dos “debates sobre a arte no continente que se intensificaram a partir da década de 1970” (MAROJA, 2015, p.29-79), tanto no contexto político da Guerra Fria (1947-1991), quanto no contexto artístico conjecturado a partir das reverberações do boicote à Bienal de São Paulo em 1969, da publicação da Contrabienal, em 1971, por artistas latino-americanos baseados em Nova Iorque (EUA), bem como do simpósio Speak out! Charla! Bate-Papo!: Contemporary Art and Literature in Latin America, organizado pelo crítico argentino, Damián Bayón (1915-1995), em 1975 na Universidade de Texas em Austin.

CONCLUSÕES

As definições e reverberações para o termo Novo Realismo de Berni estiveram presentes em toda a sua argumentação nos textos analisados para esse trabalho de conclusão de curso. Em 1936, no texto 5, o argentino escreveu que o Novo Realismo seria o “espelho sugestivo da grande realidade espiritual, social, política e econômica de nosso século” apreendendo não somente a “imitação dos seres e coisas”, mas também “de suas atividades de vida, suas ideias e desgraças” e que o artista não deveria imitar o que já “fizeram Cézanne ou Picasso”, mas “interpretá-los” observando os novos “fenômenos da realidade”, as novas “leis” que “influenciam o espírito e a originalidade do momento em que se vive”.

Porém a utilização do termo Novo Realismo teria acontecido pela primeira vez em 1933. Mesmo ano que Berni, o mexicano David A. Siqueiros (1896-1974), Lino Enea Spilimbergo, Enrique Lazaro e Juan Carlos Castagnino formaram o grupo Equipo Poligráfico Ejecutor para realizarem um mural nos arredores de Buenos Aires. O muralismo mexicano, na “peculiar visão de Siqueiros”, foi decisivo para a “elaboração do Novo Realismo” de Berni, entretanto o rosarino “assimilou seletivamente” as propostas do mexicano (FANTONI, 2014, p.20). Da experiência e do contato com Siqueiros, Berni apreendeu as indagações sobre as realidades latino-americanas, a sugestão do grande formato e do trabalho em grupo: as obras *Manifestación*, *Desocupados* de 1934 e *Chacareros* de 1935, e o *Ateliê Arte Mural*, mantido com Juan Carlos Castagnino, Lino Spilimbergo, Manuel Colmeiro e Demetrio Urruchúa, evidenciaram a marcas que o mexicano deixou na vida de Berni.

Embora o argentino tenha reconhecido a importância de Siqueiros para o Novo Realismo, manteve certa ambiguidade sobre a experiência e o contato com ele. Ao estabelecer o ano de 1933, identificou a relevância do mexicano, mas ao mesmo tempo contestou a posição de Siqueiros, que, segundo Berni, defendia que a “única pintura de vanguarda é a pública e mural de conteúdo revolucionário, proletário e campesino”. Na Argentina, para o rosarino, isso não seria possível, “porque as paredes que pertencem aos capitalistas nunca serão entregues para atacá-los com imagens de seu próprio sistema”. Soma-se a isso a conceituação que Berni fez ao mural, o *Ejercicio Plástico*, explicando que a como “o título mesmo demonstra que não se pôde fazer outra coisa”, ou seja, um exercício apenas.

O Novo Realismo de Berni o levaria a conduzir “uma cruzada contra a desumanização impulsionada pelo capitalismo” (AMIGO, 2010, p.27). A cruzada compreendeu a associação às ideias comunistas, a participação nos grupos Refugio, Mutualidad e AIAPE, as críticas e ações contra os fascistas: “uma minoria parasita construída sobre o preconceito e o controle de quase todo um povo”, escreveu o rosarino. E contra os fascistas, esteve até ao lado do pintor Horacio Butler (1897-1983), que anos antes havia qualificado de “burguesinho”, em exposição em 1945 que chamou de “ação unificada” contra a situação política nacional e internacional. Compreendeu ainda a defesa institucional da arte como integrante de qualquer plano cultural, o Estado como indutor, patrocinador e criador de condições necessárias ao desenvolvimento de futuros artistas.

A “cruzada” do rosarino separaria artistas em duas agremiações: uma primeira, a que Berni considerava próxima à estética da “grande realidade espiritual, social, política e econômica” e portanto merecedora de aplausos, e outra segunda, distante do Novo Realismo. À primeira, fez apreciações elogiosas como a José Sabogal (1888-1956), Julia Codesido (1883-1979), Camilo Blas (1903-1985), Teresa Carvallo (1895-1989), Ramón Gómez Cornet (1898-1964), Raquel Forner (1902-1988), Rodrigo Bonome (1906-1990), Hugo Pereyra, Armando Reverón (1889-1954) e Pancho Fierro (1807-1879), este, responsável por operar a “passagem do pensamento colonial ao moderno do século XIX”: pela primeira vez na “arte sul-americana” teríamos “o realismo da vida social”. Porém, sobre as pinturas de Carvallo e Codesido recorreu à explicação sobre uma suposta característica comportamental como determinante às produções artísticas.

À segunda, Berni dedicou o embate, a depreciação e uma “resposta polêmica e audaz ao modernismo formalista e aos que acreditavam que era possível criar à margem de qualquer exterioridade” (FANTONI, 2014, p.12). Os alvos foram o “intelectual idealista”, o pintor e professor argentino Tomás Maldonado (1922-2018) vinculado ao movimento artístico Arte Concreto-Invención, o artista uruguaio Joaquín Torres García (1874-1949), que apresentaria uma “evasão da realidade” e o argentino Cesáreo Bernaldo de Quirós (1879-1968) que ostentaria um “romantismo sensível de coisas passadas”. Mais uma vez, ao falar de Maldonado e do movimento Arte Concreto-Invención, Berni utilizou um expediente de gênero: as obras relacionadas ao movimento seriam coisas para “damas entediadas ou neurastênicas”, ou seja, para mulheres, e que também estariam em patamar inferior

às produções do Novo Realismo. Em relação ao uruguaio, Berni foi ao ataque sem que apresentasse exemplos daquilo que escrevera sobre a obra do artista do país vizinho.

Os textos de Berni no acervo online do ICAA trouxeram ainda seus juízos sobre a história da arte na América Latina – as visitas a alguns países do continente, seguida dos registros publicados mostraram isso. Suas proposições reconheceram que as correntes europeias influenciaram os artistas da região e que as manifestações artísticas indígenas careciam de reconhecimento e de incorporação na história da arte, devendo estar no Museu de Belas Artes e “não exclusivamente nas estantes do Museu Arqueológico ou de História Natural”. Comentou ainda acerca de críticos e historiadores que seriam especialistas em arte europeia: nos “pormenores da vida de Manet ou Cézanne”, mas que não teriam o mesmo conhecimento quando “se trata de um tema de arte americana de procedência nativa”. Dessa maneira, avocou o papel de reexaminador de uma história para a arte na América Latina, de certa maneira inclusiva e revisionista. E para a tarefa utilizaria um “método de análise Novo Realista” que poderia localizar “estética e socialmente um conjunto de obras de arte produzidas no continente, em qualquer etapa de sua história”.

Por fim, Berni expressou temor em não ter sua obra e o Novo Realismo incluídos na história da arte. Seu medo era de que algum trabalho seu pudesse ser “destruído ou colocado em um depósito logo após a exibição”. Todavia até mesmo Jorge Romero Brest (1905-1989), crítico de arte e escritor argentino, com o qual Berni manteve enfrentamento tanto no âmbito estético como ideológico atuou para que o rosarino fosse premiado internacionalmente na Bienal de Veneza em 1962: o crítico fez parte da comissão argentina que indicou artistas locais a participarem da Bienal e integrou, na sequência, o júri que premiou Berni. A premiação implicou em uma validação simbólica e foi a maior recompensa alcançada por um artista argentino até aquele momento. A obra imagética de Antonio Berni representou as realidades sociais, com o “estranho e insólito”, como ele mesmo descreveu, insinuados pelo surrealismo e incorporados na linha temática social e figurativa que o acompanhou durante toda a sua trajetória. E ela, a obra, foi adicionada à história da arte.

A “escritura” de Berni, como havia definido Roberto Amigo, expressou e esteve ao lado das ações nos campos artísticos e políticos do rosarino. Os escritos

de Berni abrangem as visões de um “homem sensível vivendo em um período de transformações transcendentais em todas as ordens”, como ele mesmo registrou em 1941. Os textos de Berni não se separaram de suas escolhas pessoais e profissionais ao longo de quase cinquenta anos que experimentou “transformações transcendentais”. São registros dessas transformações e das confabulações de Berni a sua “escritura” sobre o “verdadeiro artista e a verdadeira arte de um povo”, o Novo Realismo, que “abre novos caminhos impulsionados pelas cambiantes condições objetivas” do mundo (BERNI, 1936, p.14).

Ao mesmo tempo que pretendeu ser crítico, historiador e até teórico da arte (a proposta do método novo realista evidencia isso), Berni, em seus textos, lidou com contradições, representações autobiográficas, eventos históricos da Argentina e da América Latina, mudanças sociais e culturais no século XX, embates ideológicos e políticos, e essencialmente, buscou legitimar o seu Novo Realismo, tanto sua obra imagética quanto textual, e incluí-lo em uma história da arte em perene transformação e incompletude. As fontes primárias, os textos de Berni, nos ensinam que é preciso investigar, sempre, a partir de vários olhares e não se fiar em um único manancial de informações. A comparação e o confronto de visões díspares sobre/sob/dentro (de) um mesmo acontecimento é inerente à precisão e ao rigor que a ciência postula.

Dessa maneira, esse trabalho de conclusão de curso verificou e apontou possibilidades para a ampliação dos estudos sobre história e historiografia da arte no continente. Com as análises dos textos de Antonio Berni, no acervo online do ICAA, fomos capazes de perceber algumas dinâmicas artísticas latino-americanas a partir da história da arte do próprio continente. Assim, retomamos Diana Wechsler, e pudemos propor um caminho “além do tradicional norte-sul ou do binarismo centro-periferia, construindo relações sul-sul” (WECHSLER, 2012, p. 11).

REFERÊNCIAS

ADES, Dawn. **Arte na América Latina: a Era Moderna**. São Paulo, Cosac & Naify, 1997.

AGÊNCIA FOTOGRÁFICA DA REUNIÃO DOS MUSEUS NACIONAIS E DO GRANDE PALÁCIO DA FRANÇA. Sítio eletrônico dos museus. Disponível no: <https://www.photo.rmn.fr/>. Acesso em 12 de agosto de 2019.

AMIGO, Roberto. **Berni: narrativas argentinas**. Catálogo da exposição. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina. 2010. ISBN 10: 9871428103. Disponível no: http://media.bellasartes.gob.ar/PUBLICACIONES/MNBA_Berni.pdf. Acesso em: 09 de agosto de 2019.

ANAIS DA BIENAL DE VENEZA DE 1962. Arquivo histórico da arte contemporânea. Disponível no: <http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivise/annali.php?m=233&c=g>. Acesso em 13 de setembro de 2019.

ARTINIAN, Juan Pablo. **Juanito y Ramona: Trabajadores, género y representaciones étnicas en la obra de Antonio Berni: 1958-1966**, p.70 - 71. Revista Historia, Voces y Memoria, nº 10 de 2016 da Universidad de Buenos Aires, Argentina. ISSN 1852-5369, E-ISSN 2346-9471. Disponível no: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/HVM/article/view/3382>. Acesso em: 04 de outubro de 2019.

AZUELA, Alicia de la Cueva. **Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros: de Olvera Street a Río de la Plata**. Revista Estudios de historia moderna y contemporánea de México número 35 – Janeiro – Junho de 2008, p.109-144. Instituto de Investigaciones Históricas da Universidade Nacional Autónoma do México. ISSN 0185-2620. Disponível no: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-26202008000100004. Acesso em: 03 de setembro de 2019.

BABINO, Malena. **El Grupo de París**. Centro Cultural Recoleta. CVAA – Centro Virtual de Arte Argentino. Setembro de 2007. Disponível no: http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/grupo_paris/3_intro.php. Acesso em: 15 de agosto de 2019.

BARRIO, Néstor. **Agonía y éxtasis del ejercicio plástico de David A. Siqueiros**. Seminário apresentado em 2013 na Gerencia Investigación y Aplicaciones (GLyA) “Laboratorio Tandar” do Centro Atómico Constituyentes da Comisión Nacional de Energía Atómica da Argentina. Disponível no: http://www.tandar.cnea.gov.ar/eventos/seminariosGlyA/2013/diapositivas/20130710-Agonia_y_extasis-Barrio.pdf. Acesso em: 02 de setembro de 2019.

BARRIO, Néstor. Agonía y éxtasis del Ejercicio Plástico de David A. Siqueiros, *In*: RAINER, Leslie e MANNING, Luann. **The Siqueiros Legacy: Challenges of Conserving the Artist's Monumental Murals**. The Getty Center, Los Angeles, EUA. 2012. ISBN: 978-1-937433-17-8.

Disponível no:

https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/siqueiros_legacy.html. Acesso em 02 de setembro de 2019.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. 4ª edição. São Paulo: Editora Ática, 2005. ISBN 85-08-03732-5.

BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA. Sítio eletrônico da biblioteca. Disponível no: <https://gallica.bnf.fr/>. Acesso em 07 de outubro de 2019.

BRITTES, Bianca e TESSLER, Elida (organizadoras). **O meio como ponto zero. Metodologia da pesquisa em Artes Plásticas**. Porto Alegre (RS): Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002. Coleção Visualidade; 4).

CATELLI, Laura. **Pintores criollos, pintura de castas y colonialismo interno: los discursos raciales de las agencias criollas en la Nueva España del periodo virreinal tardío**, 146-174. Cuadernos del CILHA, vol. 13, núm. 2, 2012. Universidad Nacional de Cuyo Mendoza, Argentina. eISSN: 1852-9615. Disponível no: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=181725277008>. Acesso em: 11 de setembro de 2019.

CENTRO INTERNACIONAL PARA AS ARTES NAS AMÉRICAS DO MUSEU DE BELAS ARTES DE HOUSTON (ICAA-MFAH). Sítio eletrônico do centro. Disponível no: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs>. Acesso em 10 de julho de 2019.

CENTRO VIRTUAL DE ARTE ARGENTINA. Sítio eletrônico do centro. Disponível no: <http://www.cvaa.com.ar/>. Acesso em 12 de agosto de 2019.

CONSTANTÍN, María Teresa. **Crítica: arte y sociedad en un diario argentino, 1913-1941**. 1ª ed. Ilustrada – Buenos Aires: Fundación OSDE, 2016. ISBN 978-987-4008-22-0. Disponível no: https://issuu.com/artefundosde/docs/osde-catalogo_critica_original-. Acesso em 04 de setembro de 2019.

COSTA, Helouise e RINCON, Daniel. **Arte degenerada – 80 anos: repercussões no Brasil**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2018. Disponível no: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/381>. Acesso em 07 de outubro de 2019.

DEVÉS, Magali. **Archivo Histórico de Revistas Argentinas. Latitud**. Disponível no: <http://www.ahira.com.ar/revistas/latitud/>. Acesso em 18 de setembro de 2019.

DOLINKO, Silvia. Juanito, Ramona y la consagración del grabado, *In*: AMIGO, Roberto. **Berni: narrativas argentinas**. Catálogo. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina. 2010. ISBN 10: 9871428103. Disponível no: http://media.bellasartes.gob.ar/PUBLICACIONES/MNBA_Berni.pdf. Acesso em: 09 de agosto de 2019.

DOLINKO, Silvia. **El Instituto Di Tella de Buenos Aires: modernización cultural, proyecto institucional y devenir de un archivo**. Anais do XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA) – 2013 – Arte e suas instituições, p.109-124. ISSN: 2236-0719. Disponível no: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2013/anais/anais2013.pdf>. Acesso em 13 de setembro de 2019.

ESCUADERO-ALBORNOZ, Ximena e VARGAS, José María. **Historia y crítica del arte hispanoamericano, Real Audiencia de Quito (siglos XVI, XVII y XVIII)**, Ediciones Abya-Yala, Quito, Ecuador, 2000. ISBN: 9978-04-562-7. Disponível no: https://digitalrepository.unm.edu/abya_yala/543. Acesso em: 11 de setembro de 2019.

FABRIS, Annateresa. **Antonio Berni e a imagem técnica: o momento surrealista**. ARS (São Paulo), v. 4, n. 7, p. 28-37, 1 jan. 2006. Disponível no: <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2959/3649>. Acesso em: 15 de agosto de 2019. eISSN: 2178-0447.

FANTONI, Guillermo. **El realismo como vanguardia, Berni y la mutualidad en los 30**. - 1ª ed. - Buenos Aires: Fundación OSDE, 2014. ISBN 978-987-9358-84-9. Disponível no: [http://www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/img_\\$277.pdf](http://www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/img_$277.pdf). Acesso em 20 de agosto de 2019.

FAUSTO, Boris e DEVOTO, Fernando J. **Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada (1850-2002)**. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Editora 34, 2004. ISBN: ISBN 85-7326-308-3.

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas: anos 60/70/ seleção e comentários**. [Tradução de Pedro Sússekind e outros]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2006. ISBN 85-71110-939-7.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. 14ª edição. São Paulo: Contexto, 2006. ISBN: 85-7244-294-4.

Fundação OSDE. Sítio eletrônico da fundação. Disponível no: <http://www.fundacionosde.com.ar>. Acesso em 10 de agosto de 2019.

GALESIO, María Florencia e MELGAREJO, Paola. Entre utopías y realidades. El viaje de Antonio Berni por la América andina y su presencia en el MNBA *In*: AMIGO, Roberto. **Berni: narrativas argentinas**. Catálogo da exposição de 2010. ISBN-10: 9871428103. Disponível no: http://media.bellasartes.gob.ar/PUBLICACIONES/MNBA_Berni.pdf. Acesso em: 10 de setembro de 2019.

GIUNTA, Andrea. **Escribir las imágenes: Ensayos sobre arte argentino y latino americano**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011, 1ª edição. ISBN: 978-987-629-181-1

GÖTTIG, Sol. **Neomexicanismo siqueriano: tres acercamientos a la experiencia mural en la obra de Antonio Berni**. 2014. Departamento de Ciencias Sociales da Universidad San Andrés. Buenos Aires, Argentina. Disponível no: <http://repositorio.udes.edu.ar/jspui/handle/10908/11744>. Acesso em 02 de outubro de 2019.

KERN, Maria Lúcia Bastos. **O campo intelectual e de arte em Buenos Aires: debates e práticas artísticas**. Revista Estudos Ibero-Americanos da PUC-RS, Porto Alegre, v. 42, n. 1, p. 327-351, 2016. e-ISSN: 1980-864X, ISSN-L: 0101-4064. Disponível no: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/22885>. Acesso em: 20 de agosto de 2019.

LEMOS BALADAN, Maria Soledad. **“E aclarem meu entendimento” sobre Martín Fierro segundo Jorge Luis Borges**. RELACult – Revista Americana de Estudos em Cultura e Sociedade. Vol. 5, edição especial, abril de 2019, artigo nº1120. e-ISSN: 2525-7870. Disponível no: <http://periodicos.claec.org/index.php/relacult/article/view/1120/892>. Acesso em 16 de setembro de 2019.

LUCENA, Daniela. **Arte y comunismo argentino: debates estéticos y políticos en la década del '30**. 5ª Jornada de Jóvenes Investigadores do Instituto de Investigaciones Gino Germani da Facultad de Ciencias Sociales da Universidad de Buenos Aires, Argentina. Novembro de 2009. Disponível no: http://webiigg.sociales.uba.ar/iigg/jovenes_investigadores/5jornadasjovenes/principal.htm. Acesso em: 20 de agosto de 2019.

LUCENA, Daniela. **Algunas consideraciones sobre la estética materialista de la Asociación Arte Concreto-Invención**, p.57-77. Revista Aisthesis, núm. 51, julio, 2012. Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile. ISSN: 0568-3939. Disponível no: <http://revistaaiesthesia.uc.cl/index.php/rait/article/view/271>. Acesso em 19 de setembro de 2019.

MAROJA, Camila. **Framing Latin American Art: Artists, Critics, Institutions and the Configuration of a Regional Identity**. p.29-79. Tese. Universidade Duke, Durham, Carolina do Norte, EUA, 2015. Disponível no: <https://dukespace.lib.duke.edu/dspace/handle/10161/10514>. Acesso em 11 de outubro de 2019.

MIGNOLO, Walter. **Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento – Sobre (de)colonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica**. Tradução de Marcelo Expósito. Multilingual webjournal do EIPECP (European Institute for Progressive Cultural Policies), Transversal texts. Viena, Áustria, setembro de 2011. ISSN 1811 – 1696. Sem paginação. Disponível no: <https://transversal.at/transversal/0112/mignolo/es>. Acesso em 06 de agosto de 2018.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, CULTURA, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DA ARGENTINA. Sítio eletrônico da instituição. Disponível no: <https://www.educ.ar/>. Acesso em 18 de setembro de 2019.

MOSQUERA, Gerardo; PONCE DE LEÓN, Carolina; e WEISS, Rachel. **Ante América**, catálogo da exposição. Departamento editorial do Banco de la República, 1992, Bogotá, Colômbia, ISBN: 958-9028-91-8. Disponível no: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/1098386/language/en-US/Default.aspx>. Acesso em: 13 de agosto de 2019.

MUSEU DE ARTE LATINOAMERICANA DE BUENOS AIRES. Sítio eletrônico do museu. Disponível no: <https://malba.org.ar/>. Acesso em 10 de agosto de 2019.

MUSEU D'ORSAY. Sítio eletrônico do museu. Disponível no: <https://www.musee-orsay.fr>. Acesso em 18 de agosto de 2019.

MUSEU NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA. Sítio eletrônico do museu. Disponível no: <https://www.museoreinasofia.es/>. Acesso em 03 de outubro de 2019

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES DA ARGENTINA. Sítio eletrônico do museu. Disponível no: <https://www.bellasartes.gob.ar>. Acesso em 10 de agosto de 2019.

MUSEU VICTORIA E ALBERT. Sítio eletrônico do museu. Disponível no: <http://www.vam.ac.uk/>. Acesso em 10 de agosto de 2019.

OLIVEIRA, Angela Meirelles. **O antifascismo como experiência associativa em Montevidéu e Buenos Aires. A mobilização intelectual entre o local e o global (1933-1939)**. Revista Eletrônica da ANPHLAC nº 14, p.177-195, jan./jun. ISSN: 1679-1061, 2013. Disponível no: <http://revistas.fflch.usp.br/anphlac/article/view/1233>. Acesso em: 21 de agosto de 2019.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise do discurso: princípios e procedimentos**. Campinas (SP): Pontes, 6ª edição, 2005. ISBN: 85-7113-107-4.

PETRA, Adriana. **Intelectuales comunistas en la Argentina (1945-1963)**, 2013. Tese. Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Disponível no: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/34928>. Acesso em 15 de setembro de 2019.

PLANTE, Isabel. Antonio Berni entre Buenos Aires y París: itinerários de los años sesenta *In*: AMIGO, Roberto. **Berni: narrativas argentinas**. Catálogo da exposição. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina. 2010. ISBN 10: 9871428103. Disponível no: http://media.bellasartes.gob.ar/PUBLICACIONES/MNBA_Berni.pdf. Acesso em 24 de setembro de 2019.

RABINOVICH, Silvina. **Refugio ante la Mutualidad: un debate por la proyección social y política del arte en los años '30**, p.363-386. Anuario de la Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, Argentina, número 21 de 2006, ISSN 1853-8835. Disponível no: <https://rephip.unr.edu.ar/handle/2133/11953>. Acesso em: 20 de agosto de 2019.

REY, Sandra. A dimensão crítica dos escritos de artistas na arte contemporânea *In: PÓS: Revista Do Programa De Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG*, 1(1), 08-15. 2011. ISSN: 1982-9507 | ISSN ELETRÔNICO: 2238-2046. Disponível no: <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/2>. Acesso em 17 de outubro de 2019.

RIBEIRO, Darcy. A América Latina existe? *In: Ensaios insólitos*, 217-225. Porto Alegre, Brasil: L& PM, 1979.

ROMERO, Luis Alberto. **La Guerra Civil Española y la polarización ideológica y política: la Argentina 1936-1946**. Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura, v. 38, nº 2, 2011. ISSN: 2256-5647. Universidad Nacional de Colombia. Disponível em: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/28082>. Acesso em 18 de setembro de 2019.

ROMERO, Luis Alberto. **História contemporânea da Argentina**. Tradução de Edmundo Barreiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2006. ISBN: 85-7110-9435.

SARLO, Beatriz. **Modernidade periférica – Buenos Aires 1920 e 1930**. Tradução de Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2010. ISBN: 978-85-7503-925-0.

TRABA, Marta. **Das décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas, 1950-1970**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.

WECHSLER, Diana. **¿De qué hablamos cuando decimos Arte Latinoamericano? Exposiciones y perspectivas críticas contemporâneas**, p.11. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte. Setembro de 2012, nº 1, ISSN 2313-9242. Disponível no: <http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/1-pdf/DianaWechsler.pdf>. Acesso em: 01 de setembro de 2019.

LISTA DE TEXTOS DE ANTONIO BERNI UTILIZADOS

1 - Berni, Antonio. **Cada uno en su lugar**. Brújula (Rosario), January 1, 1932, 9.

Disponível no:

<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/732982/language/en-US/Default.aspx>. Acesso em: 6 de setembro de 2019.

2 – Berni, Antonio. **Debe crearse la Academia de Bellas Artes de Rosario**. La Capital, Rosario, Argentina. Feb. 26, 1935. Disponível no:

<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/794465/language/en-US/Default.aspx>. Acesso em: 07 de setembro de 2019.

3 - Berni, Antonio. **La futura academia de Bellas Artes de Rosario**. Cinema Star, Rosario, 1935. Disponível no:

<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/794451/language/en-US/Default.aspx>. Acesso em: 08 de setembro de 2019.

4 - Berni, Antonio. **Oú va la peinture?: conversations recueillies par René Crevel, Jean Cassou Aragon, Champfleury, etc**. Commune, Buenos Aires, vol.2, no. 22, June 1935: 937, 1132-1133. Disponível no:

<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/733879/language/en-US/Default.aspx>. Acesso em: 09 de setembro de 2019.

5 - Berni, Antonio. **El nuevo realismo**. Forma, Buenos Aires, August 1936, 8, 14.

Disponível no:

<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/767930/language/en-US/Default.aspx>. Acesso em: 10 de setembro de 2019.

6 - Berni, Antonio. **Brevísima historia de la pintura moderna**. Renovación, Buenos Aires, March

20, 1938, 6. Disponível no:

<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/794479/language/en-US/Default.aspx>. Acesso em: 11 de setembro de 2019.

7 - Berni, Antonio. **Arte y sujeto**. Forma: revista de la sociedad argentina de artistas plásticos, Buenos Aires, August 1938, 6. Disponível no:

<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/775602/language/en-US/Default.aspx>. Acesso em: 12 de setembro de 2019.

8 – Berni, Antonio. **El realismo en el arte de Gómez Cornet**. Conducta, Buenos Aires, No. 12, Jun.-jul., 1940. Disponível no:

<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/774856/language/en-US/Default.aspx>. Acesso em: 13 de setembro de 2019.

9 - Berni, Antonio. **Los salones y los premios, ¿estimulan la producción plástica?: contesta Antonio Berni**. Argentina Libre, Buenos Aires, May 1, 1941.

Disponível no:

<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/794493/language/en-US/Default.aspx>. Acesso em: 14 de setembro de 2019.

10 - Berni, Antonio. "Polémica: nuevo realismo". Conducta, Buenos Aires, September 11, 1941. Disponível no:
<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/793785/language/en-US/Default.aspx>. Acesso em: 15 de setembro de 2019.

11 - Berni, Antonio. **El pintor colonial Melchor Pérez de Holguín y su realismo dramático**. La Prensa, Buenos Aires, February 15, 1942. Disponível no:
<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/774978/language/en-US/Default.aspx>. Acesso em: 16 de setembro de 2019.

12 - Berni, Antonio. **Sacsahuaman**. Saber Vivir, Buenos Aires, vol.3, no. 22 (May 1942): 27. Disponível no:
<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/Results/tabid/90/q/Sacsahuaman/language/en-US/Default.aspx>. Acesso em: 17 de setembro de 2019.

13 - Berni, Antonio. **El arte de la época colonial: Gorivar, un pintor quiteño**. La Prensa, Buenos Aires, May 31, 1942. Disponível no:
<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/775117/language/en-US/Default.aspx>. Acesso em: 18 de setembro de 2019.

14 - Berni, Antonio. **Cuatro pintores peruanos modernos**. La Prensa (Buenos Aires), September 25, 1942. Disponível no:
<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/775198/language/en-US/Default.aspx>. Acesso em: 19 de setembro de 2019.

15 - Berni, Antonio. **La pintura mural en la Argentina**. Forma: Órgano de la Sociedad de Artistas Plásticos, Buenos Aires, no.23, November, 1942: 2-3. Disponível no:
<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/775889/language/en-US/Default.aspx>. Acesso em: 20 de setembro de 2019.

16 - Berni, Antonio. **La escultura quiteña de la época colonial**. La Prensa, Buenos Aires, April 25, 1943. Disponível no:
<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/775130/language/en-US/Default.aspx>. Acesso em: 21 de setembro de 2019.

17 - Berni, Antonio. **Pancho Fierro**. Correo literario, Buenos Aires, vol.2, no. 10 (April 1944): 5. Disponível no:
<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/775143/language/en-US/Default.aspx>. Acesso em: 22 de setembro de 2019.

18 - Berni, Antonio. **Quirós - Torres García**. Latitud, Buenos Aires, vol.1, no.1, February 1945: 7. Disponível no:
<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/793364/language/en-US/Default.aspx>. Acesso em: 23 de setembro de 2019.

19 - Berni, Antonio. **Hablan los artistas argentinos**. Latitud (Buenos Aires), vol.1, no. 2, March, 1945: 10. Disponível no:
<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/776975/language/en-US/Default.aspx>. Acesso em: 24 de setembro de 2019.

- 20 - Berni, Antonio. **Cultura y reacción**. Latitud, Buenos Aires, 1, no. 4, May 1945: 14. Disponível no:
<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/776987/language/en-US/Default.aspx>. Acesso em: 25 de setembro de 2019.
- 21 - Berni, Antonio, Vicente Caride, Romualdo Brughetti, Juan C. Castagnino, Miguel De Lorenzo, Manuel Oscar Espinoza, Luis Falcini et al. **¿Exposición de arte español contemporáneo? : un manifiesto de artistas argentinos**. Orientación: órgano central del Partido Comunista, Buenos Aires, December 3, 1947, 7. Disponível no:
<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/730388/language/en-US/Default.aspx>. Acesso em: 26 de setembro de 2019.
- 22 - Berni, Antonio. **Raquel Forner**. Ars, Buenos Aires, vol.5, no. 32 (1947). Disponível no:
<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/774879/language/en-US/Default.aspx>. Acesso em: 27 de setembro de 2019.
- 23 - Berni, Antonio. **Consideraciones sobre el arte colonial en América**. Saber Vivir, Buenos Aires, 8, no. 89, March-April, 1950: 33-36. Disponível no:
<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/774919/language/en-US/Default.aspx>. Acesso em: 28 de setembro de 2019.
- 24 - Berni, Antonio. **De lo abstracto a lo real**. Revista Forma, Buenos Aires, January, 1951. Arquivo sem texto ou imagens. Disponível no:
<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/794394/language/en-US/Default.aspx>. Acesso em: 29 de setembro de 2019.
- 25 - Berni, Antonio. **El arte como experiencia: Antonio Berni; La pintura**. Continente, Buenos Aires, no. 61, April, 1952: 57–59. Disponível no:
<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/776947/language/en-US/Default.aspx>. Acesso em: 30 de setembro de 2019.
- 26 – Berni, Antonio. **Actualidad de Leonardo**. Revista Propósitos, Buenos Aires, no. 14, August 1952: 3. Disponível no:
<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/794412/language/en-US/Default.aspx>. Acesso em 1º de outubro de 2019.
- 27 – Berni, Antonio. **Antonio Berni**. Exh. cat., Buenos Aires: Galería Viau, 1952. Disponível no:
<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/794426/language/es-MX/Default.aspx>. Acesso em: 02 de outubro de 2019.
- 28 - Berni, Antonio. **Rodrigo Bonome**. Exh. cat., Buenos Aires: Galería Velázquez, 1961. Disponível no:
<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/775779/language/es-MX/Default.aspx>. Acesso em: 03 de outubro de 2019.

- 29 - Berni, Antonio. **Hugo Pereyra: dibujos**. Exh. cat. Buenos Aires: Galería Rubbers, June 1961. Disponível no:
<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/776933/language/es-MX/Default.aspx>. Acesso em: 04 de outubro de 2019.
- 30 - Berni, Antonio. **La masacre de los inocentes**, 1971. Personal archive of Antonio Berni, Buenos Aires. Disponível no:
<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/794379/language/es-MX/Default.aspx>. Acesso em: 05 de outubro de 2019.
- 31 - Berni, Antonio. **Evocación de Antonio Berni: Siqueiros Aquí**, Clarin, Buenos Aires, January 31, 1974. Disponível no:
<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/1280396/language/en-US/Default.aspx>. Acesso em 06 de outubro de 2019.
- 32 - Berni, Antonio. **Antonio Berni: Óleos y collages**. Exh. cat., Buenos Aires: Imagen Galería de Arte, November 1974. Disponível no:
<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/775249/language/es-MX/Default.aspx>. Acesso em: 07 de outubro de 2019.
- 33 - Berni, Antonio. **Armando Reverón: el creador**. Meridiano 66, vol. 1, December 1977: 45–49. Disponível no:
<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/775221/language/es-MX/Default.aspx>. Acesso em: 8 de outubro de 2019.
- 34 - Berni, Antonio. **Ponencia del pintor Antonio Berni para el Encuentro Iberoamericano de Críticos y Artistas Plásticos**, realizado en junio de 1978 en Caracas, Venezuela. Arte Múltiple, Buenos Aires, no. 5, August 1978. Disponível no:
<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/776921/language/es-MX/Default.aspx>. Acesso em: 09 de outubro de 2019.
- 35 - Berni, Antonio. **La extrema vanguardia**. Artinf, Buenos Aires, vol.5, no. 26 – 27, June-July 1981: 19. Disponível no:
<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/775235/language/es-MX/Default.aspx>. Acesso em 10 de outubro de 2019.