



H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte

ISSN: 2539-2263

ISSN: 2590-9126

revistahart@uniandes.edu.co

Universidad de Los Andes

Colombia

Fasce, Pablo

El mercado de la identidad. El nativismo entre el coleccionismo y las galerías durante el siglo XX

H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte, núm. 4, 2019, -Junio, pp. 123-146

Universidad de Los Andes

Colombia

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=607764780004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# EL MERCADO DE LA IDENTIDAD. EL NATIVISMO ENTRE EL COLECCIONISMO Y LAS GALERÍAS DURANTE EL SIGLO XX

The market of identity. Nativism between collectors and galleries during the 20th century

O mercado da identidade. O nativismo entre o colecionismo e as galerias durante o século xx

Fecha de recepción: 11 de julio de 2018. Fecha de aceptación: 6 de noviembre de 2018. Fecha de modificación: 13 de noviembre de 2018

DOI: <http://dx.doi.org/10.25025/hart04.2019.07>

## PABLO FASCE

Doctor en Historia por el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (IDAES/UNSAM). Actualmente es becario posdoctoral (CONICET) y docente de la carrera de artes de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Entre sus últimas publicaciones se encuentra: Fasce, Pablo. "Romualdo Brughetti: vanguardia e identidad antes de la 'ideología del modernismo'". En *Política(s) na História da Arte: redes, contextos e discursos de mudanz*, organizado por Ángela Brandao, Flavia Galli Tatsch y Marcela Drien. São Paulo: Margem da Palavra, 2017, 253-263.

[pablo.fasce@gmail.com](mailto:pablo.fasce@gmail.com)

## RESUMEN

El presente artículo indagará en la presencia y circulación del nativismo en el mercado de arte argentino entre 1910 y 1970. Para ello, realizaré una reconstrucción del contexto de surgimiento del nativismo como campo temático y, posteriormente, abordaré dos casos que se constituyen como paradigmas de su supervivencia: la trayectoria de Jorge Bermúdez (uno de los primeros artistas nativistas en alcanzar la consagración) y la obra de Antonio Berni (que circuló por el mercado durante la segunda mitad del siglo). Como hipótesis general, sostengo que la prolongada vida del nativismo se correspondió con una presencia constante de estas obras en colecciones y galerías privadas.

## PALABRAS CLAVE:

Nativismo, Identidad, Jorge Bermúdez, Antonio Berni.

Esta investigación fue realizada gracias al financiamiento del Proyecto de Investigación Científica y Tecnológica FONCYT-CONICET (PICT temas abiertos tipo D 2014-3098), titulado "El consumo del arte en la Argentina: circulación y mercado artístico entre 1920 y 2000", bajo la dirección de la doctoras María Isabel Baldasarre y Viviana Usubiaga.

## Cómo citar:

Fasce, Pablo. "El mercado de la identidad. El nativismo entre el coleccionismo y las galerías durante el siglo XX". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n.º 4 (2019). <http://dx.doi.org/10.25025/hart04.2019.07>

#### ABSTRACT

This paper will inquire the presence and circulation of nativism in the Argentine art market between 1910 and 1970. To that end, I will first reconstruct the context of emergence of nativism as a thematic field and, later, I will address two cases which constitute paradigms of survival—the trajectory of Jorge Bermúdez (one of the first nativist artists to achieve success) and the work of Antonio Berni (which circulated through the market during the second half of the century). As a general hypothesis, I will maintain that the prolonged life of nativism was accompanied by a constant presence of these works in private collections and galleries.

#### KEYWORDS

Nativism, Identity, Jorge Bermúdez, Antonio Berni.

#### RESUMO

O presente artigo investigará a presença e a circulação do nativismo no mercado da arte argentino, entre 1910 e 1970. Para tanto, realizarei uma reconstrução do contexto de surgimento do nativismo como campo temático e, posteriormente, ocupar-me-ei de dois casos que se constituem como paradigmas da sua sobrevivência: a trajetória de Jorge Bermúdez (um dos primeiros artistas nativistas que alcançaram consagração) e a obra de Antonio Berni (que circulou pelo mercado durante a segunda metade do século). Como hipótese geral, sustento que a prolongada vida do nativismo corresponde a uma presença constante dessas obras em coleções e galerias privadas.

#### PALAVRAS CHAVE

Nativismo, identidade, Jorge Bermúdez, Antonio Berni.

Hace varias décadas, los textos pioneros de la historiografía del arte argentino del siglo XX construyeron una lectura del período cuya óptica evolucionista y reductiva aún está siendo deconstruida. En particular, esos trabajos<sup>1</sup> identificaron una escisión irreconciliable entre los distintos movimientos y agrupaciones del “arte moderno” y otro conjunto de obras a las que identificaremos con la categoría “nativismo”.<sup>2</sup> Las imágenes abarcadas por este concepto se centran en el paisaje de distintas zonas del país (fundamentalmente las sierras cordobesas, la pampa y los Andes del noroeste) y en los tipos regionales (el gaucho, el criollo o el indio) con el fin de construir una solución plástica de “esencia argentina”. Según la historiografía, el nativismo adquirió centralidad en el campo artístico alrededor de los años del centenario de la Revolución de Mayo, en buena medida gracias a la coincidencia con los debates en el campo intelectual que dieron origen al nacionalismo cultural como tradición; sin embargo, tras el regreso de los jóvenes artistas que se habían formado en la Europa de los nuevos lenguajes vinculados a la experiencia de las vanguardias históricas durante la década de 1920, las obras nativistas se habrían transformado en productos residuales y retardatarios. No obstante, estudios recientes han señalado la supervivencia de este campo temático a lo largo de la primera mitad del siglo XX, fundamentalmente en plataformas oficiales como el Salón Nacional de Bellas Artes. Aún existen un gran número de aspectos del tema para profundizar, que pueden resultar un aporte a la complejización del mapa de las artes plásticas en Argentina. Entre ellos, el lugar del nativismo en el mercado del arte aún no ha sido abordado.

A través de esta investigación, pretendo indagar acerca del ingreso de los artistas nativistas en las plataformas de visibilidad y la lógica de mercado que propiciaron las galerías de arte y el coleccionismo en Argentina durante la primera mitad del siglo XX. Para ello, me propongo una serie de labores. En una primera etapa, reconstruiré el universo de ideas y debates del nativismo en relación al surgimiento del coleccionismo y el mercado de arte argentino. Posteriormente, me centraré en dos casos de artistas cuya obra permite conocer aspectos centrales de la circulación del nativismo en el mercado: me refiero específicamente a Jorge Bermúdez (figura central de los primeros momentos de este campo temático) y Antonio Berni (a partir del cual me adentraré en la pervivencia del nativismo en el mercado de arte hacia la segunda mitad del siglo). Como hipótesis general sostengo que, en el contexto del paulatino ingreso del arte argentino al sistema comercial, el nativismo fue una de las vertientes de mayor visibilidad y que su éxito dentro del circuito de las galerías y el coleccionismo se sostuvo más allá de las renovaciones estéticas y estilísticas que acontecieron luego de la década de 1920.

1. Un ejemplo de este enfoque historiográfico puede ser encontrado en los textos de José León Pagano *El arte de los argentinos* (Buenos Aires, edición del autor, 1937); Cayetano Córdova Iturburu, *80 años de pintura argentina. Del pre-impressionismo a la novísima figuración* (Buenos Aires, Ediciones Librería de la Ciudad, 1978); Romualdo Brughetti, *Nueva historia de la pintura y la escultura en la Argentina. De los orígenes a nuestros días* (Buenos Aires, Gaglianone, 1991).

2. Si bien el término “nativismo” proviene del período histórico, no todas las investigaciones coinciden en utilizarlo como categoría central de análisis. Por ejemplo, Roberto Amigo ha distinguido entre un conjunto de enfoques dentro de este campo temático (indianismo, incaismo e indigenismo, entre otros) entre los que encuentra matices estéticos e ideológicos (Roberto Amigo, “La hora americana 1910-1950. El americanismo del indianismo al indigenismo”, en *La hora americana 1910-1950* (Buenos Aires, MNBA, 2014). Sin negar esa posición, he decidido utilizar la categoría general de nativismo porque encuentro operativa su amplitud y generalidad: las imágenes producidas por estos artistas tuvieron, en muchos casos, referentes ambiguos y no implicaron una estética normativa o excluyente. He desarrollado con mayor detalle estos argumentos en mi tesis doctoral (Pablo Fasce, “El noroeste y la institucionalización de las artes en Argentina: tránsitos, diálogos y tensiones entre región y nación (1910-1955)”. (Tesis de doctorado, Buenos Aires, IDAES-UNSAM, 2017).

### 3. Schiaffino, 1910

4. La temática de la creación de un campo artístico ha sido abordada en varias ocasiones por la historiografía del arte argentino; si bien no es posible sintetizar aquí la totalidad de los estudios al respecto, mencionaré algunos de los autores y temas centrales de este tópico. Los trabajos de Laura Malosetti Costa, fundamentales para la delimitación de este problema de investigación, han profundizado en los proyectos que, desde las últimas décadas del siglo XIX, buscaron dotar de un espacio específico para el desarrollo de las artes plásticas en el país; este proceso tuvo su momento de mayor efervescencia con la actividad de un conjunto de artistas (entre los que se incluía al ya mencionado Schiaffino) que se agruparon inicialmente en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes (creada en 1876) y promovieron la creación de instituciones estatales tales como el Museo Nacional de Bellas Artes (fundado en 1895), una academia de enseñanza (gestada en 1905 a partir de la nacionalización de la escuela de la Sociedad Estímulo) y el Salón Nacional (cuya primera edición aconteció en 1911) (Laura Malosetti Costa, “Palabras y gestos para una modernidad. La crítica de arte en 1880 en Buenos Aires”, en *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)* coordinado por Diana Wechsler, (Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998); Laura Malosetti Costa, “Las artes plásticas entre el ochenta y el centenario”, en *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, dirigido por José Emilio Burucúa, (Buenos Aires, Sudamericana, 1999); Laura Malosetti Costa, *Primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. México, FCE, 2001; Laura Malosetti Costa “Las instituciones y el arte en el centenario”, en *Temas de la academia: las artes entorno al centenario. Estado de la cuestión (1905-1915)*, coordinado por Ramón Gutiérrez. (Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2009). Por otra parte, Miguel Ángel Muñoz indagó en el contexto de los debates estéticos e intelectuales en torno a los festejos del centenario de la Revolución de Mayo y con particular énfasis en los eventos vinculados a la Exposición Internacional de Bellas Artes, momento en el cual se produce una disputa entre la generación de artistas que provenía de la Asociación Estímulo y una nueva camada que se formaba en paralelo a la emergencia del nacionalismo cultural (Miguel Ángel Muñoz, “Un campo para el arte argentino”, en *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, coordinado por Diana Wechsler (Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998); Miguel Ángel Muñoz, “Obertura 1910: la Exposición Internacional de Arte del Centenario”, en *Tres los pasos de la norma*.

## EL NATIVISMO Y LA FORMACIÓN DE UN MERCADO DE ARTE ARGENTINO

Malgrado la falta de protección a nuestros artistas, a quienes, después de realizados sus estudios y de adquirida la técnica necesaria para producir, el gobierno y las corporaciones olvidan, en beneficio exclusivo de colegas extranjeros que las más de las veces, son inferiores. El progreso alcanzado, es evidente.<sup>3</sup>

La creación de una escuela nacional capaz de igualar la calidad del arte proveniente de los grandes centros europeos fue un tópico recurrente de los discursos de la crítica y el motor de la gestación de un campo artístico.<sup>4</sup> Para varios artistas y críticos (entre los que se encontraba Schiaffino) la urgencia se incrementaba por el hecho de que el coleccionismo en nuestro país se inició fundamentalmente a través del consumo de arte de otros países.<sup>5</sup> A partir de las últimas décadas del siglo XIX se asiste en Buenos Aires a la creación de las primeras galerías y salas de exposición, al tiempo que algunos de los miembros de la pujante burguesía porteña comienzan a formar sus colecciones. El arte francés (cuya hegemonía en ese entonces era indiscutida) fue el faro que guió el gusto de estos primeros consumidores; posteriormente, la escuela española y la italiana incrementaron su penetración en el mercado local, impulsados por las preferencias estéticas de las familias de inmigrantes que lograron consolidar una buena posición económica. El éxito que este arte cosechaba en la Argentina fue percibido en Europa como una oportunidad de ubicar el exceso de producción en un mercado incipiente y ávido; varios comerciantes (entre los que se encontraban el español José Artal y el italiano Ferruccio Stefani) trabajaron activamente en la difusión y comercialización de obras de artistas europeos de primer nivel (tales como los españoles Joaquín Sorolla y Bastida e Ignacio Zuloaga), quienes a su vez explicitaban un gran interés en alcanzar el éxito en la arena porteña. Los *marchands* aplicaron varias estrategias para otorgarle visibilidad y valor a sus obras, entre las que se incluyó la venta a muy bajo precio al recientemente formado Museo Nacional de Bellas Artes (en adelante, MNBA): la colección pública se nutrió de obras europeas por esta vía y a través de las donaciones de algunos de los primeros coleccionistas argentinos. En la dinámica de aquel proceso, la Exposición Internacional de Arte del Centenario (uno de los eventos organizados por el Estado para celebrar los cien años de la Revolución de Mayo) se transformó en una de las plataformas de mayor relevancia para los extranjeros: los envíos de Francia, España y (en menor medida) Italia tuvieron un elevado éxito tanto entre la crítica como en el mercado, registrando un número de ventas excepcional.

Pero la Exposición Internacional de Arte del Centenario también significó el inicio de una nueva etapa para los artistas locales. Considerada por la historiografía como la antesala del Salón Nacional de Bellas Artes (que tendría su primera edición al año siguiente), fue también el escenario que dio inicio a la consagración de una nueva generación de artistas argentinos que, con los miembros del grupo Nexus<sup>6</sup> a la cabeza, produjeron un giro en la estética hegemónica entre los locales. El incipiente nacionalismo cultural expresado en las ideas de los intelectuales contemporáneos (entre los cuales las figuras de Manuel Gálvez, Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones fueron vitales)<sup>7</sup> actuó como una influencia que orientó a los nuevos artistas hacia una postura de un marcado espiritualismo, desde el cual reclamaron a sus antecesores el haber asumido un enfoque ecléctico y cosmopolita que no pudo salir de la imitación de los modelos europeos. Convencidos de la necesidad de construir una escuela nacional capaz de reflejar la esencia de la identidad argentina, produjeron obras centradas en temas vinculados con la tierra: el paisaje de las distintas zonas del país (entre las que se destacaron las serranías de Córdoba y la zona cordillerana del Noroeste) y las escenas protagonizadas por los distintos tipos humanos autóctonos de cada región. El ascenso de esta generación se superpone al desplazamiento de los hombres de la anterior de los cargos de gestión del Museo Nacional y la Academia de Bellas Artes, lo que ha sido interpretado como una evidencia de la consolidación del campo artístico.<sup>8</sup>

La historiografía suele coincidir en el rol central del Salón Nacional como plataforma del nativismo. Durante la primera mitad del siglo XX un caudal considerable de obras de esta índole fue admitido e incluso premiado en el certamen, que funcionó como una de las plataformas a través de las que se consolidó como uno de los temas de mayor frecuencia.<sup>9</sup> En general, los autores que investigaron este estilo coinciden en su interpretación: las obras de este tipo realizan un acercamiento estereotipado y atemporal a sus temáticas, sin indicios de conflictividad social, mostrando personajes despojados de identidad individual, como representantes genéricos de tipos sociales (el gaucho, el indio) que, en comunión con el paisaje circundante, son depositarios de una “esencia” de lo nacional.<sup>10</sup> La vitalidad del nativismo no solo no decayó, sino que incluso fue reanimada por acontecimientos posteriores: tal es el caso de la instalación de los Premios Ministeriales durante el peronismo, que tendieron a privilegiar las obras figurativas de temáticas nacionales afines a las reparticiones estatales con las que se asociaban.<sup>11</sup> Por otra parte, aunque el desembarco de los lenguajes vinculados a la experimentación de las vanguardias históricas se hizo efectivo durante la década de 1920, el “arte nuevo” convivió con el nativismo sin confrontarlo ni anularlo<sup>12</sup> (e incluso, como veremos en el caso de Berni, produjo su propio acercamiento a los temas de “tierra adentro”).

*Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, coordinado por Diana Wechsler, y Marta Penhos (Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999). En sintonía con el enfoque inaugurado por estos autores, pueden mencionarse otros trabajos centrados en algunas de las instituciones centrales para la definición de un campo, tales como el Salón Nacional (Marta Penhos y Diana Wechsler, *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)* (Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999.) y la Academia (Matías Zarlenga, “La nacionalización de la Academia de Bellas Artes de Buenos Aires (1905-1907)”, *Revista Mexicana de Sociología* 76, n.º 3 (2014). Si bien los trabajos mencionados anteriormente se refieren casi exclusivamente a procesos acontecidos en Buenos Aires, es pertinente señalar que otras zonas del país también desarrollaron iniciativas tendientes a la conformación de un campo casi en simultáneo; para los casos de Córdoba y Rosario, ver entre otros: Marcelo Nusenovich, *Arte y experiencia en Córdoba en la segunda mitad del siglo XIX*. Córdoba, UNC, 2015; Ana Clarisa Agüero, *El espacio del arte. Una microhistoria del Museo Politécnico de Córdoba entre 1911 y 1916* (Córdoba, Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC, 2009); Nicolás Boni, “Confluencia de la lírica y las artes visuales en Rosario hacia 1904”. *Revista Separata*, año VIII, n.º 13, (2008) y Nicolás Boni, “De jurados y exámenes: la visita de Lola Mora a la Academia de Bellas Artes Doménico Morelli”. *Revista Avances*, n.º 18 (2010).

5. Sigo en este punto los trabajos de María Isabel Baldasarre, que han propuesto un estudio sistemático del coleccionismo y el mercado del arte en Argentina entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. Ver: María Isabel Baldasarre, “Terreno de debate y mercado para el arte español contemporáneo. Buenos Aires en los inicios del siglo XX”, en *La memoria compartida. España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*, coordinado por Diana Wechsler, y Yayo Aznar (Buenos Aires, Paidós, 2005); María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires* (Buenos Aires, Edhasa, 2006). María Isabel Baldasarre, “La otra inmigración. Buenos Aires y el mercado del arte italiano en los comienzos del siglo veinte”, *Mitteilungen des Junsthistorischen Institutes in Florenz*, (2007).

6. El grupo Nexus estuvo integrado por Pio Collivadino, Carlos Ripamonte, Fernando Fader, Justo Lynch, Alberto M. Rossi, Arturo Dresco, Cesáreo Bernaldo de Quirós y Rogelio Yrurtia; de corta vida, produjo tres exposiciones entre 1907 y 1908. En relación al tema de la constitución del campo, es relevante destacar el rol que tuvo Collivadino al frente de las instituciones oficiales:

en 1908 reemplazó a Ernesto de la Cárcova como director de la Academia de Bellas Artes; poco después Ripamonte se le sumaría como vicedirector de la institución.

7. Los intelectuales de la generación del Centenario no acordaron plenamente en sus concepciones del origen de la identidad argentina, sobre todo en lo referente a la valoración de los pasados precolombino y colonial, la herencia hispánica y el catolicismo. Para una distinción más exhaustiva, ver: Fernando Devoto, *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia* (Buenos Aires, Siglo XXI, 2002); Michael Goebbel, *La Argentina partida. Nacionalismos y políticas de la historia* (Buenos Aires, Prometeo, 2013).

8. Miguel Ángel Muñoz, "Un campo para el arte argentino", en *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, coordinado por Diana Wechsler, (Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998).

9. Marta Penhos, "Nativos en el salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX", en *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, coordinado por Marta Penhos y Diana Wechsler. (Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999).

10. No obstante, no puede negarse los matices y diferencias que produjeron distintos artistas interesados por el nativismo. Para un panorama general sobre esto, ver: Amigo, 2014.

11. Andrea Giunta, "Nacionales y populares: los salones del peronismo". En *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, coordinado por Diana Wechsler y Marta Penhos (Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1999).

12. Es necesario señalar en este punto que la paulatina consagración de estas tendencias renovadoras también tuvo su correlato en el mercado de arte; en relación a esto, los trabajos de Talía Bermejo han demostrado que un conjunto de galerías (tales como Amigos del Arte y Van Riel), coleccionistas (como Ignacio Pirovano) y sellos editoriales (como Losada y Poseidón) se transformaron en agentes centrales para la penetración del "arte nuevo" en colecciones públicas y privadas (Talía Bermejo, "La Asociación Amigos del Arte en Buenos Aires (1924 - 1942): estrategias de exhibición artística y promoción del coleccionismo", en *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano: curaduría, diseño y políticas culturales*, (Buenos Aires, E.S.B.A. José F. Alcorta, 2011); Talía Bermejo, "El circuito Florida en la formación del mercado artístico porteño en los años veinte". *Avances. Revista del Área Artes*, n.º 20 (2011); Talía Bermejo, "Ignacio Pirovano y el coleccionismo de vanguardia". *Estudios Curatoriales*.

## JORGE BERMÚDEZ, EL EXPONENTE DE LA TEMPRANA CONSAGRACIÓN DEL NATIVISMO

La trayectoria de Jorge Bermúdez (1883-1926) se presenta como un caso singular para comprender el éxito del nativismo, tanto desde la perspectiva de la crítica de arte como entre los coleccionistas locales. Aunque la carrera de Bermúdez fue breve, las voces de especialistas y las instituciones del campo lo destacaron muy tempranamente como uno de los pintores centrales del nuevo "arte nacional" que se estaba gestando; teniendo esto en consideración, indagar en su recorrido intentando reconstruir la circulación de su obra por el espacio público y las colecciones permite conocer la inserción en el mercado argentino de un caso central del nativismo de las primeras décadas del siglo XX.

Bermúdez comenzó su formación en la Academia Nacional de Bellas Artes. Luego de ganar por concurso una de las becas otorgadas por el Estado Nacional, en 1909 emprendió viaje a Europa para continuar su perfeccionamiento en París. Tras dos años de asistir a la Academia Julien, dejó la capital francesa para ingresar al taller del pintor vasco Ignacio Zuloaga, que lo introdujo en el universo pictórico del regionalismo español. Durante este período, además de participar en certámenes y exposiciones europeas, Bermúdez también conservó su presencia en la escena artística porteña, tal como lo demuestra su envío de la obra *Castilla la Vieja* al Salón Nacional de 1912. Manuel Gálvez publicó una crítica al salón en la revista *Nosotros* (que posteriormente reeditó en su libro *La vida múltiple*) en la que destacó la obra de Bermúdez entre un conjunto al que consideraba mayormente mediocre. El texto defendía la calidad de la pintura frente a las voces que la acusaban de ser una copia del estilo del maestro español:<sup>13</sup>

Si Jorge Bermúdez imita a Zuloaga, debemos perdonárselo en gracia a la maravilla del modelo, a la meritoria ejecución del cuadro, y, sobre todo, a la excelencia espiritual que revela su inclinación zuloaguesca, ya que para imitar bien a un autor es preciso tener con él una decisiva semejanza de espíritu, dicho sea esto en elogio de Bermúdez. Por lo demás, otros autores a quienes se alaba mucho, han imitado también a Zuloaga (...) Y sobre todo, que pictóricamente el cuadro de Bermúdez no merece ningún tipo de desprecio. Algunos de sus tipos, presentados aisladamente, habrían llamado la atención. No son superiores a los suyos los del premiado señor Boggio.<sup>14</sup>

El elogio de Gálvez es significativo en el contexto de conformación del nativismo, ya que compara a *Castilla la vieja* con la pintura del italo-argentino

Pompeo Boggio que había sido premiada en ese mismo salón con la máxima distinción de la categoría de pintura. Si bien Bermúdez no había iniciado todavía su indagación en el paisaje y los tipos humanos del país, la equiparación con la obra que Boggio había pintado en Tilcara lo ponía a la par de aquellos artistas que ya habían comenzado a adentrarse en el territorio nacional.<sup>15</sup>

En 1913 Bermúdez regresó a Buenos Aires y en agosto tuvo su primera exposición individual en el salón Philipon. La muestra contó con veintiún pinturas, muchas realizadas durante su etapa de estudio en Europa;<sup>16</sup> el diario *La Nación* publicó una reseña en la que destacaba con particular énfasis al cuadro *Las Parvas*, el primer paisaje del artista pintado en el país y que para el crítico “(...) deja presumir dentro de su concepto un futuro pintor argentino de cosas argentinas”.<sup>17</sup> Ese pronóstico se consumó en la edición de ese mismo año del Salón Nacional, donde Bermúdez recibió el premio adquisición de pintura (el máximo galardón otorgado en ese entonces en el certamen) por la obra *El poncho rojo* (Img. 1), que de este modo fue incorporada al acervo del MNBA. Nuevamente Gálvez elogió la obra del pintor. Para el crítico la tela que Bermúdez

*Teoría, crítica e historia* 1, (2012); Talía Bermejo, “Libros de arte, lectores y consumidores. Las editoriales Losada y Poseidón (1940-1950)”. *Cuadernos del Sur*, n.º 42 (2016).

13. Si bien Gálvez no menciona a los detractores de Bermúdez, posiblemente uno de ellos fuera Atilio Chiappori: en la edición homenaje que *Nosotros* editó tras la muerte del pintor, Chiappori recordó y lamentó el efecto negativo que había tenido en el artista la crítica que él había publicado en su revista *Pallas*, donde señalaba la dependencia respecto del estilo de Zuloaga. Chiappori, Atilio, “Jorge Bermúdez (recuerdos de una hora difícil y de un triunfo rotundo)”, *Nosotros*, n.º 204 (1926).

14. Manuel Gálvez, *La vida múltiple* (Buenos Aires, *Nosotros*, 1916), 40.

15. Boggio y José Antonio Terry fueron invitados en 1911 por Juan Bautista Ambrosetti a acompañar a la expedición de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires al sitio arqueológico de Tilcara, transformándose en los primeros artistas plásticos que tomaron a la



Imagen 1. Jorge Bermúdez, *El poncho rojo*, 1913, óleo sobre tela, 142 × 137 cm. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina.

Quebrada de Humahuaca como tema de su obra. Sobre la trayectoria de Gálvez como crítico de arte en la revista *Nosotros* y su posición en el debate sobre el arte nacional, ver: (Miguel Ángel Muñoz, “Manuel Gálvez, crítico de arte”, *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, n.º 4 (2012): [http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_1.php&obj=3&vol=1](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_1.php&obj=3&vol=1)).

16. Si bien no he podido encontrar el catálogo de la exposición, en una reseña de *La Nación* se mencionan varias de las obras incluidas. La mayoría son telas realizadas en España: *Castilla y su santa*, *Procesión en Segovia*, *La santera*, *Magistrado de aldea*, *La cacharrería*, *Consuelo*, *Calle de la judería (Segovia)* y *La Catedral de Segovia*. Luego siguen *Le petit chef* (posiblemente realizada durante su estancia en París) y un conjunto de tres retratos (el del violoncelista Olivares, el de María Barrientos y el de la señorita S.C.). Para finalizar, la crónica menciona a *Las parvas*, obra pintada en el país. “Bellas Artes. Exposición Bermúdez”, *La Nación*, Buenos Aires, 8 de agosto de 1913. Por otra parte, de acuerdo a la información disponible en el catálogo en línea del MNBA, sabemos que *La cacharrería* fue adquirida por el museo en esa exposición: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/5470> (consultado el 30/10/2017).

17. “Bellas Artes. Exposición Bermúdez”, *La Nación*, Buenos Aires, 8 de agosto de 1913

18. Gálvez, *La vida múltiple*, 98.

19. Esta información es proporcionada por Cupertino del Campo en el ensayo publicado en el catálogo de la exposición póstuma de Bermúdez, donde afirma que el argentino recibió una carta en la que el maestro español formuló el consejo.

20. Un artículo escrito tras la muerte de Bermúdez por Laureano Brizuela, discípulo catamarqueño del pintor, revela algunos posibles indicios de su interés por esa provincia. Al parecer Bermúdez ya había visitado Catamarca antes de recibir la beca de formación en Europa; su viaje había sido motivado por su amistad con Enrique Ocampo (gobernador de la provincia) y Emilio Molina (presidente del Consejo de Educación de la misma repartición). “Jorge Bermúdez”, recorte de diario sin fecha, archivo Graciela Pernasetti, Catamarca.

21. “Bellas Artes. Exposición de artistas nacionales”, *La Nación*, Buenos Aires, 1 de julio de 1914.

22. “Bellas Artes. Cupertino del Campo y Jorge Bermúdez”, *La Nación*, Buenos Aires, 5 de julio de 1914. Nuevamente la crónica suplía la información del catálogo no encontrado: en ella se menciona a *Gallero viejo*, *La serrana*, *Mujer de Tilcara*, *El peregrino*, *Gaucho viejo*, *La patroncita*, *El batón rosa*

había realizado en una estancia de la provincia de Buenos Aires era la evidencia de la consumación de un estilo personal y maduro:

Al apartarse cada vez más de la influencia de sus maestros, al ponerse en contacto con nuestra naturaleza y nuestra vida argentinas, irán surgiendo aquellas cualidades, las que no tardarán en mostrarse, para honor del arte nacional, en magníficas floraciones de belleza.<sup>18</sup>

El retorno a la Argentina de Bermúdez estuvo acompañado por una inmediata consagración en una de las plataformas oficiales más relevantes del campo artístico y por el apoyo de voces con capital específico. De este modo, el pintor se incorporó al ámbito del nativismo como una figura central.

No obstante el temprano éxito, la obra del pintor pasaría por un nuevo cambio. En 1914 Bermúdez emprendió su primer viaje hacia el noroeste argentino, iniciativa que aparentemente tomó gracias al consejo de Zuloaga, quien consideraba que en el “interior” del país podría encontrar el tema de una gran obra nacional análoga a la que él había realizado en Segovia;<sup>19</sup> si bien no se conoce con certeza su itinerario, sabemos que se asentó temporalmente en Jujuy y Catamarca.<sup>20</sup> En julio de ese mismo año expuso los resultados del recorrido en una muestra realizada en las salas de la Comisión Nacional de Bellas Artes, que inauguraba un ciclo de regularidad anual donde se invitaba a artistas consagrados (además de Bermúdez, en esa ocasión participaron Cupertino del Campo, Pedro Delucchi, Gonzalo Legisamón Pondal, Walter de Navazio y Pedro Zonza Briano) y que funcionaría como una antesala del Salón Nacional.<sup>21</sup> Nuevamente las voces de la crítica destacaron a Bermúdez: la crónica de *La Nación* afirmó que “Si en este país la tarea de hacer nacionalismo es la más apremiante y la más noble, este pintor merece ser colocado a la par de aquellos que con la palabra o con la pluma han descollado más en esta patriótica misión”,<sup>22</sup> mientras que Julio Rinaldini (otro crítico de *Nosotros*) opinó que el pintor “(...) aspira a realizar un arte grande, que podría dar lugar más tarde a la formación de un *arte nacional*”.<sup>23</sup> También sabemos que en esta oportunidad fueron adquiridas las obras *Gallero viejo* (que la Comisión destinó al MNBA) (Img. 2) y *El batón rosa* (comprada por el Concejo Deliberante Municipal). Ese año la consolidación del pintor se selló con su participación como jurado de la sección de pintura del Salón Nacional, al que envió el óleo *Maruja*, incluido por fuera del concurso.<sup>24</sup>

Durante los años siguientes, Bermúdez continuó alternando viajes por el noroeste con presencias en exposiciones y certámenes, en los que multiplicó los reconocimientos obtenidos. Siguió sumando presencias y galardones en el Salón Nacional<sup>25</sup> y otras muestras de carácter oficial, tales como el Salón de Córdoba



Imagen 2. Jorge Bermúdez, *Gallero viejo*, 1914, óleo sobre tela, 111,5 × 105,5 cm. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina.

de 1916 (donde obtuvo el primer premio por su obra *Santa Teresa de Ávila*)<sup>26</sup> y el Salón de Otoño celebrado en 1917 en Rosario (en el que se presentó con *Riña de gallos*, con la que ganó el primer premio). Las galerías y salones particulares también fueron espacios relevantes: Bermúdez formó parte de exposiciones individuales y colectivas en las galerías Müller y Witcomb de Buenos Aires,<sup>27</sup> así como de la muestra realizada en Catamarca en 1921<sup>28</sup> y el salón en beneficio del pueblo ruso de 1922.<sup>29</sup> También formó parte de los envíos oficiales a la Exposición Universal de San Francisco (para la que realizó un panel decorativo que representaba los trabajos en un ingenio azucarero tucumano y en la que fue premiado con una medalla de oro por su obra *La patroncita*)<sup>30</sup> y la Bienal de Venecia de 1922. El éxito cosechado por Bermúdez en las exposiciones también se correspondió con reconocimientos en distintos espacios institucionales: en 1915 fue designado docente de pintura en la Academia Nacional de Bellas Artes, en 1917 se lo incorporó como vocal a la comisión directiva de la

y *Mechita* como parte de la lista de obras que integraron la exposición.

23. Publicada originalmente en *Nosotros*, la crítica de la exposición realizada por Rinaldini fue incluida posteriormente en su libro *Críticas extemporáneas* (Rinaldini, 1921). Sobre la figura de Rinaldini y su rol en la crítica de arte de la primera mitad del siglo XX, ver: Patricia Artundo, “Cuarenta años de producción: Julio Rinaldini y el campo intelectual porteño durante la primera mitad del siglo XX”, en Julio Rinaldini, *Escritos sobre arte, cultura y política* (Buenos Aires, Fundación Espigas, 2007).

24. CNBA, *Catálogo del Salón Anual*, Buenos Aires, 1914.

25. En 1915 envió el óleo *La maja*; en 1916 participó con un retrato de su esposa, que fue adquirido durante la exposición y pasó a la colección del MNBA; en 1917 volvió a ser jurado de pintura y también expuso las obras *La dama del vestido verde*

y *La iglesita de Hualfin, Catamarca*; en 1920 expuso *Don Panta Vilques* (con la que obtuvo el Primer Premio Municipal), *El adolescente* y *Bajo el tala*; en 1921 llevó las pinturas *El pastorcito*, *Viejas serranas* e *Hilanderas*; finalmente, en 1923 mostró a *El arriero*, *Retrato de la Sra. Celina Peña de Gómez Garaño* y *La Mora*.

26. Ana Clarisa Agüero investigó el Salón de Córdoba y la distinción que recibió Bermúdez, que presentó una obra de su etapa española a través de la cual se podía reconfigurar los imaginarios visuales sobre la provincia mediterránea en función de su vínculo con el pasado colonial. Ver: Ana Clarisa Agüero, "Las manos del Greco. Arte y cultura de Cyrdobaen 1916", *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CALA)*, n.º 4 (2014): <http://caiana.caia.org.ar>

27. En 1915 Bermúdez participó de una exposición colectiva realizada en Müller, donde compartió salas con Ana Weiss de Rossi, Cupertino del Campo, Ceferino Carnacini, Alejandro Christophersen, Hernán Cullen, Fernando Fader, Héctor Nava, Américo Panozzi, Lorenzo Piqué, Cesáreo Bernaldo de Quirós, Carlos Ripamonte, Alberto Rossi y Héctor Rocha; nuevamente *La Nación* elogió a Bermúdez y mencionó como parte de la exposición las obras *Serrana* y *La mantilla de casco*. En 1919 tuvo lugar en la misma galería la primera de las dos exposiciones individuales; el pintor presentó un conjunto de retratos y de telas nortañas, entre las que se incluyeron *El niño del huaco* (señalada como obra maestra por el cronista de *La Nación*) y *Viajera del norte* (que fue adquirida durante la exposición para integrarse a la colección del MNBA). En 1920 Bermúdez participó de una exposición colectiva en la galería Witcomb, en la que también expusieron Pío Collivadino, Héctor Nava, Gonzalo Moreira, Walter de Navazio, José León Pagano, Alberto Rossi y Eduardo Sívori. Finalmente, en 1923 Bermúdez realizó una exposición individual en Witcomb.

28. La exposición de Bermúdez fue uno de los eventos más importantes de las celebraciones del centenario de la autonomía de la provincia. Las crónicas de la prensa local y el artículo de Brizuela ya citado dan cuenta de que la muestra también incluyó una sección de fotografías de su discípulo; entre las diversas notas se constata la inclusión de *La dama de verde*, *La maja*, *El hogar de Belén*, *Raza fuerte*, *Francisco* (adquirida por el Dr. Norberto Fresco, de Buenos Aires), *Ña Ramona* (adquirida por Francisco Badino), *La casa de los padres* (comprada por el Director General de los Ferrocarriles del Estado) y *El viejo del camino* (adquirida por el Sr. J. Álvarez Toledo en nombre del

Sociedad de Acuarelistas y en 1920 ocupó el mismo rol en la Comisión Nacional de Bellas Artes recientemente reorganizada. La crítica también continuó valorando positivamente la obra de Bermúdez. Ricardo Rojas incluyó al pintor junto a Fernando Fader y Cesáreo Bernaldo de Quirós en el "núcleo glorioso de la escuela 'euríndica'";<sup>31</sup> ya anteriormente le había dedicado un ensayo breve que se publicó en el catálogo de la exposición individual de la galería Witcomb, donde afirmó con contundencia que Bermúdez había logrado constituirse como uno de los valores más relevantes de un arte verdaderamente nacional:

Es hora feliz para un pueblo, aquella en que se puede señalar un artista cuyo temperamento equilibra sus varias influencias tradicionales renovándolas para una función de trascendencia histórica, como ocurre en el caso de Jorge Bermúdez. Argentino como es, creó una pintura profundamente argentina; pero como lo argentino es producto de lo indígena y de lo español, o más ampliamente de lo americano y de lo europeo, Bermúdez funde la heterogénea realidad en su crisol personalísimo, dándonos una visión de la patria purificada en símbolos de belleza.<sup>32</sup>

Así, la corta carrera del pintor estuvo marcada por un vertiginoso crecimiento de su capital simbólico y de la valoración de su obra, con un evidente correlato entre las distinciones obtenidas en exposiciones y certámenes, los juicios positivos de críticos e intelectuales y su incorporación en roles destacados en las instituciones más relevantes del campo artístico.

La trayectoria de Bermúdez terminó de manera súbita. En 1924 se radicó en Granada tras asumir el cargo de cónsul del gobierno argentino; dos años después falleció. Casi de inmediato, la Comisión Nacional organizó una muestra en Buenos Aires a modo de homenaje en la que se expuso el conjunto de obras más amplio hasta ese momento. Además de varias reproducciones de obras y de un ensayo firmado por Cupertino del Campo, el catálogo tiene un listado detallado de las pinturas expuestas en el que se consignan las colecciones a las que pertenecen. Resulta llamativo que, fuera de las siete obras pertenecientes a museos públicos y las veintisiete que figuraban como propiedad de la viuda del artista, el resto de las cuarenta y seis pinturas hayan sido prestadas por coleccionistas privados. El siguiente cuadro recupera los nombres de las obras y sus respectivos dueños. (Ver tabla página siguiente.)

La información de esta lista revela un hecho significativo: la buena fortuna crítica que Bermúdez cosechó, de manera casi inmediata, estuvo acompañada por el éxito en el mercado. Si bien no he encontrado información sobre precios de venta e incluso considerando que varias de las obras mencionadas pueden haber sido obsequios del pintor a los coleccionistas, la cantidad de pinturas que estaban

| Coleccionista                  | Obra                                         | Año  |
|--------------------------------|----------------------------------------------|------|
| Dr. Marcelo T. de Alvear       | <i>Viajera del norte</i>                     | 1923 |
| Ing. Arturo Acevedo            | <i>Viajeras serranas</i>                     | 1921 |
|                                | <i>Niño del gallo (réplica)</i>              | 1921 |
| Lola Acosta                    | <i>La Dorila</i>                             | 1922 |
| Victoria Aguirre               | <i>El chico del huaco</i>                    | 1919 |
| Dr. Carlos Allende             | <i>Doctor Ignacio Allende (retrato)</i>      | 1919 |
| Dr. Gregorio Araoz Alfaro      | <i>El misa chico</i>                         | 1919 |
| Dr. Eduardo Badino             | <i>Cabeza de viejo</i>                       | 1917 |
| Francisco Badino               | <i>Ña Ramona</i>                             | 1921 |
| Benjamin Barreto               | <i>Lampaya</i>                               | 1919 |
|                                | <i>La viajera</i>                            | 1919 |
| Gustavo Barreto                | <i>Don Panta Vilques</i>                     | 1920 |
| Alfredo Benítez                | <i>Mujer de Castilla</i>                     | 1911 |
| Ángel Bracerías Haedo          | <i>El chico del gallo</i>                    | 1921 |
| David Cipitelli                | <i>Mujer de Belén</i>                        | 1918 |
| Arq. Alejandro Christophersen  | <i>Cabeza</i>                                | 1912 |
| Julio Fernández                | <i>Segoviano</i>                             | 1911 |
| Dr. Enrique Finochietto        | <i>El hombre del camino</i>                  | 1921 |
| Dr. Norberto Fresco            | <i>El campero Torres (estudio de cabeza)</i> | 1919 |
|                                | <i>El pastorcito</i>                         | 1921 |
| Sra. B. de Gnecco              | <i>El cocinerito</i>                         | 1911 |
|                                | <i>La Maja</i>                               | 1915 |
| Celina Peña de González Garaño | <i>Señora C. P. de G. G. (retrato)</i>       | 1919 |
| Mariano Gradin                 | <i>La chacharita de los padres</i>           | 1920 |
| Dr. E. Leguina                 | <i>La mora</i>                               | 1923 |
| Vicente Leveratto              | <i>El campero Torres</i>                     | 1919 |
| José María Lozano Mouján       | <i>Madmoiselle Germaine</i>                  | 1912 |
| Dr. José C. Miguens            | <i>Retrato</i>                               | 1917 |
|                                | <i>El chico del pájaro</i>                   | 1918 |
| Carlos Muzio Sáenz Peña        | <i>Don Panta Vilques (estudio de cabeza)</i> | 1919 |

| Coleccionista               | Obra                                | Año  |
|-----------------------------|-------------------------------------|------|
| Dr. Julio Raúl Naveira      | <i>El promesante</i>                | 1920 |
| Dr. Benito Nazar Anchorena  | <i>La dama de la Rosa</i>           | 1917 |
| Dr. Ricardo Rojas           | <i>Chinita</i>                      | 1914 |
| Rita Romero de Oliver       | <i>Sra. J. Oliver de Bortagaray</i> | 1919 |
|                             | <i>Señorita y chinita</i>           | 1919 |
| Elvira Silva de Pallavicini | <i>Cabeza</i>                       | 1917 |
| Pedro y Emilio Solanet      | <i>La serrana</i>                   | 1924 |
| Eduardo Tornquist           | <i>La santera</i>                   | 1912 |
|                             | <i>Maruja</i>                       | 1915 |
| Mercedes Tornquist          | <i>El chango membrillero</i>        | 1921 |
| María Ducó de Tremoleras    | <i>Remordimiento</i>                | 1908 |
| Enrique Varaona             | <i>Flor del pago</i>                | 1918 |
| Francisco R. Vida           | <i>Conejos</i>                      | 1916 |
|                             | <i>Naturaleza muerta</i>            | 1917 |
| Adolfo Videla               | <i>Camino del mercado</i>           | 1923 |
|                             | <i>El arriero y su hijo</i>         | 1923 |

Gobierno Nacional). “La exposición Bermúdez”, *El Ambato*, Catamarca, 23 y 27 de agosto de 1921.

29. Realizada en la sala de la Cooperativa Artística del Partido Comunista Argentino, la exposición fue parte de un ciclo de actividades que tenían por fin la recolección de fondos en favor del pueblo ruso y que congregó a un nutrido grupo de artistas plásticos de distintas generaciones y adscripciones estéticas. Ver: Lucena, 2007.

30. “Bellas Artes. Exposición de San Francisco. Premios de bellas artes”, *La Nación*, Buenos Aires, 17 de julio de 1915. En el conjunto de fotografías que guarda la Biblioteca Nacional y que publicó en la biblioteca digital Trapalanda pueden verse reproducciones del panel decorativo de Bermúdez y de la pintura *La patroncita* expuesta en la sección de Bellas Artes: <http://trapalanda.bn.gov.ar/js-pui/handle/123456789/9431#prettyPhoto> (consultado el 30/10/2017).

en manos de privados resulta llamativa si se considera el corto tiempo que trabajó el artista y las contadas exposiciones que realizó. Entonces, no es arriesgado suponer que Bermúdez fue capaz de vender o intercambiar una amplia mayoría de sus obras durante su vida. Pero además, los nombres de los coleccionistas evidencian otro asunto relevante. Aunque no he podido identificar a todos los nombrados,<sup>33</sup> el análisis permite dar cuenta de que la lista está integrada por distintos miembros de un grupo amplio de características comunes, al que podría considerarse como una elite económica y/o política. Además de la notoria presencia del entonces presidente Marcelo T. de Alvear, la lista incluye a profesionales que ejercieron cargos en instituciones estatales (como el jurista Norberto Fresco o el médico Joaquín Gnecco, incluido a través de su esposa), industriales (como Arturo Acevedo, que sería fundador de la siderúrgica Acindar), comerciantes (tales como el empresario textil Ángel Bracerías Haedo o el importador italiano Vicente Leveratto), intelectuales (además de Rojas se destaca el nombre de Alejandro Christophersen, notable arquitecto y miembro de la Comisión Nacional de Bellas Artes), personajes vinculados a la gestión cultural (como la filántropa Victoria Aguirre y la esposa

de Alejo González Garaño, famoso coleccionista y director del Museo Histórico Nacional) y a varias familias tradicionales del país (tales como los Tornquist, Allende, Araoz Alfaro y Miguens, entre otros). En suma, este elenco da cuenta de que la obra de Bermúdez respondió a las expectativas y patrones de gusto de un grupo de poder económico y social que, a través de su consumo estético, generaron una sincronía entre la consagración artística y el éxito en el mercado que experimentó el pintor. Una elite que comenzaba a cambiar sus patrones de gusto e incorporaba el consumo de arte argentino a sus prácticas.<sup>34</sup>

## ANTONIO BERNI Y LA PERVIVENCIA DEL NATIVISMO EN EL MERCADO ARGENTINO

Muy probablemente no sea exagerado afirmar que Antonio Berni (1905-1981) es la figura de las artes plásticas argentinas del siglo XX a la que más páginas le han dedicado los especialistas. Basta referirse a la producción historiográfica de los últimos años para constatar su relevancia: Berni ha sido objeto de textos monográficos centrados en su obra<sup>35</sup> y protagonista de episodios singulares en el contexto de libros que abordaron una amplia variedad de procesos y períodos del arte argentino.<sup>36</sup> La extensa trayectoria del artista estuvo acompañada por una sucesión de reconocimientos en la escena local e internacional, donde el Gran Premio de Grabado y Dibujo, que recibió en la XXI Bienal de Venecia de 1962, marcó su máximo grado de consagración. Durante su largo período de actividad, que inició en 1920 y se interrumpió con su muerte, Berni dialogó constantemente con las innovaciones puestas en juego por los movimientos que sucesivamente renovaron (y cuestionaron) la idea de arte moderno; esta capacidad de incorporar novedades y renovar su estilo permitió que buena parte de la crítica en Argentina lo asociara con el arte de avanzada, incluso luego de que el “imperativo de internacionalización” se transformara en el vector dominante de la escena de la Segunda Posguerra.<sup>37</sup> Sin embargo, la fortuna del pintor adquiere otros matices si se introduce la variable del mercado. Los galardones que obtenían las obras más radicales no necesariamente se tradujeron en su momento en un rédito económico: muchas de las piezas que han sido señaladas como hitos por las cronologías elaboradas en tiempos cercanos al presente fueron ingresando en los museos y colecciones de manera paulatina a medida que la producción de Berni era revisitada en las salas de exposición. Desde esta perspectiva, indagar en la circulación de la producción nativista del pintor puede contribuir a continuar complejizando su figura.

Para comprender el interés de Berni por el nativismo es necesario remitirse a su actividad tras retornar de su viaje formativo a Europa. Luego de casi siete años en el viejo continente, en 1931 el pintor volvió a la Argentina y se

31. Ricardo Rojas, *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*. (Buenos Aires, CEAL [1980], 1924), 52.

32. Rojas, 1923.

33. Para rastrear a los personajes consignados en el cuadro anterior utilicé el *Nuevo diccionario biográfico argentino* de Vicente Cutolo (1968) y los dos tomos del libro *Argentines of to-day* de William Belmont Parker (1920); la información que se consigna a continuación proviene de la síntesis de las entradas de aquellos libros.

34. En este sentido, es significativa la presencia de nombres como el de Vicente Leveratto, reconocido coleccionista de arte europeo cuyas obras eran frecuentemente reproducidas en la revista *Plus Ultra*.

35. Aunque la producción bibliográfica sobre Berni es demasiado extensa para poder reseñarla aquí, repasar algunos de los principales aportes de las últimas dos décadas puede dar cuenta de la relevancia del pintor para la historiografía argentina. En materia de estudios monográficos, tanto en formato de libro como en catálogos de exposiciones, Berni ha mantenido una presencia estable. En primer lugar, la exposición *Berni y sus contemporáneos*, realizada en el MALBA por los cien años del nacimiento del pintor, exploró los vínculos entre la producción del pintor y un heterogéneo grupo de artistas con los que dialogó durante sus sesenta años de trayectoria (Adriana Lauría, *Berni y sus contemporáneos. Correlatos*. (Buenos Aires, MALBA, 2005). También vinculado al centenario del natalicio, el libro *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente* compilado por Cristina Rossi reunió un amplio conjunto de textos sobre distintos aspectos de la obra del artista que fueron expuestos en un coloquio en el Centro Cultural Rojas de la Universidad de Buenos Aires (Cristina Rossi, *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente* (Buenos Aires, EUDEBA-EDUNTREF, 2010). En el marco de los festejos del Bicentenario de la Revolución de Mayo, el MNBA realizó una retrospectiva del artista y editó un catálogo con textos de especialistas que reflexionaron sobre buena parte de su obra (Roberto Amigo, “El corto siglo de Antonio Berni”, en Berni, *narrativas argentinas*, editado por Roberto Amigo (Buenos Aires, MNBA, 2010); el mismo año la UNTREF organizó una exposición que viajó por España, centrada en el desmontaje de la idea de “mirada” a través de un conjunto representativo de la producción de Berni (Diana Wechsler, *Berni. La mirada intensa* (Buenos Aires, EDUNTREF, 2010). En 2013 MALBA sumó la exposición del mural americanista adquirido recientemente (Victoria Giraudo, *Berni. Mural Americanista* (Buenos Aires, MALBA, 2013) y al año siguiente presentó, en colaboración con el

Houston Museum of Fine Arts, la muestra *Antonio Berni. Juanito y Ramona*, centrada en los dos personajes populares que protagonizaron sus obras desde la década de 1950 (Mari Carmen Ramírez, y Marcelo Pacheco, *Antonio Berni. Juanito y Ramona*. (Buenos Aires, MALBA-Houston Museum of Fine Arts, 2014). Ese mismo año también se publicó el libro de Guillermo Fantoni que indaga el período de la producción de Berni que va desde su obra juvenil hasta su radicación definitiva en Buenos Aires en 1936 (Guillermo Fantoni, *Berni. Entre el surrealismo y Siqueiros* (Rosario, Beatriz Viterbo, 2014); el mismo autor también fue curador de una exposición centrada en la labor del artista y la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos en Rosario (Guillermo Fantoni, *El realismo como vanguardia. Berni y la mutualidad en los 30* (Rosario, Fundación OSDE, 2014). Para finalizar, recientemente salió a la luz una obra colectiva en la que un grupo de historiadores y especialistas indagan en diez obras canónicas del corpus berniano (AAVV, 2017).

36. Sin girar exclusivamente alrededor de Berni, varios libros singulares de la historiografía del arte argentino de las últimas dos décadas lo han incorporado como tema. Andrea Giunta indagó en el giro estilístico y material de las series de Juanito y Ramona como parte de la puesta en tensión del paradigma modernista que comenzó a partir de 1956 (Giunta, 2001). Silvia Dolinko profundizó en los xilocolages y el premio veneciano como episodios centrales del proceso de redefinición del grabado moderno a partir de la segunda mitad del siglo XX (Silvia Dolinko, *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973* (Buenos Aires, Edhasa, 2012). Isabel Plante desarrolló el período de residencia intermitente de Berni en París durante la década de 1960 en relación a la actuación de los artistas argentinos en la escena de avanzada francesa de esos años (Isabel Plante, *Argentinos de País. Arte y viajes culturales durante los años sesenta* (Buenos Aires, Edhasa, 2013). Finalmente, Viviana Usubiaga reflexionó sobre las últimas pinturas de Berni y su incidencia en la nueva generación de artistas que trabajó durante los años de pasaje de la última dictadura militar a la democracia (Viviana Usubiaga, *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires* (Buenos Aires, Edhasa, 2012).

37. Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta* (Buenos Aires, Siglo XXI, 2001).

38. Siqueiros arribó a Buenos Aires con la intención de conseguir un encargo para realizar un gran mural de prédica revolucionaria en un espacio público, pero la hostilidad del gobierno de facto argentino (que le prohibió involucrarse

radicó en Rosario, su ciudad natal; en aquel momento su obra continuó explorando la vía surrealista que había iniciado en París y que expuso al año siguiente en las salas de Amigos del Arte en Buenos Aires, ocasión en la que no recibió elogios de la crítica. En 1933 tuvo lugar un evento central para su trayectoria posterior: junto a Lino Enea Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino y Enrique Lázaro integró el Equipo Poligráfico que asistió a David Alfaro Siqueiros en la realización de *Ejercicio plástico*, la única obra mural que pudo realizar durante su gira rioplatense.<sup>38</sup> Interpelado por la prédica del artista mexicano (que exhortaba públicamente a sus pares argentinos a adoptar el mural como forma de arte popular y revolucionaria), Berni transformó sus críticas<sup>39</sup> en un programa de ideas y acciones. En agosto de 1936 publicó en la revista *Forma* un texto titulado “El nuevo realismo”, donde explicitó los principios sobre los que se sustentaba su giro estético. Próximo al género del manifiesto, el artículo es un llamamiento a los artistas modernos a tornarse hacia la representación del drama y la conflictividad de la realidad social como modo de construir una pintura de compromiso militante: “El verdadero artista y el verdadero arte de un pueblo es aquel que abre nuevos caminos impulsados por las cambiantes condiciones objetivas; en cambio dejan de serlo los que pasan y obran según el cliché establecido, aferrándose a las formas pasadas y caducas, que no obedecen a ninguna realidad artística ni social”.<sup>40</sup> De este modo, Berni intentó superar la contradicción en la que se había visto sumido Siqueiros con la realización de grandes telas que, con el ideario de la militancia comunista como trasfondo, representaron los conflictos del movimiento obrero y las clases populares a través de un lenguaje con reminiscencias a la iconografía cristiana, la pintura del Renacimiento y la monumentalidad del mural.<sup>41</sup> Es en el contexto de este programa estético que Berni tiene su primer acercamiento al nativismo.

Berni ingresó en la temática a partir de una serie de viajes por el país y otras zonas de Sudamérica. En 1936 realizó su primer itinerario por el noroeste argentino; no hay certeza de los motivos que llevaron al pintor a emprender ese recorrido (hasta la fecha la historiografía no ha abordado en profundidad el caso), pero no deja de resultar significativo que eligiera una de las regiones del país más relevantes para la tradición nativista. A finales de 1941 Berni emprendió otro trayecto que lo llevó por una amplia porción del continente (que incluyó a ciudades como La Paz, Cuzco, Arequipa, Lima, Quito y Bogotá), empresa que le fue posible gracias a una beca de la Comisión Nacional de Cultura y que le implicó realizar tareas de relevamiento, dictado de conferencias y publicación de artículos en la prensa periódica.<sup>42</sup> Dos obras paradigmáticas de estos viajes aún perduran: la arpillera *Jujuy* (que obtuvo el premio de composición en el Salón Nacional de 1937) y el mural *Mercado del altiplano* realizado en la localidad de San Miguel (cuyo fechado no es exacto, pero se presume que fue hecho entre los dos recorridos).<sup>43 44</sup>

Roberto Amigo vinculó a *Jujuy* con el ciclo berniano de grandes pinturas del Nuevo Realismo y atravesadas por la autocritica del Partido Comunista sobre su propia política de “clase contra clase”;<sup>45</sup> en la arpillera norteña hay elementos que remiten a la concepción de José Carlos Mariátegui del problema de la propiedad de la tierra y los indios como nación oprimida, planteada en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, que con seguridad Berni conocía.<sup>46</sup> El interés del artista por construir una pintura comprometida, de contenido obrero y americano, continuó en la década siguiente a partir del viaje a Santiago del Estero que realizó en 1951 y que resultó en una serie de obras sobre la vida de los hacheros y los campesinos que por esos años migraban a las grandes ciudades.

Las dos décadas posteriores al viaje sudamericano fueron el escenario de otro giro en la trayectoria de Berni. A los reconocimientos en la escena local (tales como el primer premio de pintura recibido en el Salón Nacional de 1940 o el premio adquisición de 1943 en el mismo certamen) se sumó el incremento en la visibilidad internacional de su obra (que tuvo entre los hechos más destacados la exposición de las obras de Santiago del Estero en la Galerie Creuze de París en 1955). Pero es a partir de las series protagonizadas por Juanito Laguna y Ramona Montiel que el proceso de consagración se aceleró.<sup>47</sup> Berni presentó al primer personaje en 1961, en una exposición individual realizada en la galería Witcomb de Buenos Aires, y al año siguiente obtuvo el premio de la Bienal de Venecia ya mencionado; en 1963 exhibió obras de la serie de Ramona en Galerie du Passeur de París. A través de la incorporación de materiales heterogéneos (chatarra, cartones, madera y demás elementos de descarte), tanto en las pinturas como en los xilocolajes y los ensamblajes, el artista rosarino actualizó su repertorio plástico aproximándose a las novedades del informalismo y el pop: la “fría objetividad” realista fue reemplazada por un enfoque que tensionó los límites internos de las disciplinas plásticas para traer al ámbito de la representación la realidad de los marginales urbanos, nuevas víctimas de la modernización latinoamericana de la posguerra. De este modo, Berni confirmaba su rol como figura tutelar del arte moderno argentino y reclamaba un lugar en la escena de avanzada, una doble condición que fue puesta en escena en la retrospectiva que en 1965 le organizó el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato di Tella en Buenos Aires.

Como afirmé al inicio de este apartado, la consagración que Berni alcanzó a partir de la década de 1960 adquiere otros matices al considerar la variable del mercado. En un trabajo inédito, Isabel Plante reconstruyó la trama de discursos y representaciones sobre el éxito del pintor rosarino y la contrastó con la circulación comercial de su obra durante los mismos años.<sup>48</sup> La prensa argentina celebró en múltiples oportunidades lo que asumía como un rotundo y continuado éxito internacional: un ejemplo de esto fue la extensa cobertura

en actividades políticas y/o gremiales) le impidió conseguir su cometido. El pintor mexicano dictó dos conferencias en el espacio de Amigos del Arte (una tercera debió ser suspendida) y publicó el texto “Un llamamiento a los plásticos argentinos” en el diario *Crítica*, en donde exhortó a los pintores locales a incorporarse al gran movimiento muralista del que él era adalid. *Ejercicio plástico* fue realizado en el sótano de la casa suburbana de Natalio Botana, el director de aquel diario. Sobre la realización del mural, ver: (Nestor Barrio y Diana Wechsler, *Ejercicio plástico. La reinención del muralismo*, Buenos Aires, UNSAM Edita, 2014). Para un panorama general del viaje de Siqueiros y sus consecuencias en el campo artístico argentino, ver: Cristina Rossi, “Orozco, Rivera, Siqueiros. La conexión sur”, en *Orozco, Rivera, Siqueiros. La exposición pendiente – La conexión sur* (Buenos Aires, MNBA, 2016).

39. Berni polemizó de manera explícita con Siqueiros, a quien criticó en un artículo titulado “Siqueiros y el arte de masas” que fue publicado en *Nueva Revista* en 1935. En el texto, Berni le recriminó al maestro mexicano que su prédica del mural como forma de arte revolucionario no tenía en cuenta la especificidad de los contextos como condicionantes de la posibilidad de desarrollar un arte público de esas características. Berni consideraba que no era factible llevar a cabo aquel programa en una coyuntura dominada por una burguesía fascista: el mejor argumento para sostener esta lectura era el derrotero porteño de Siqueiros, que había tenido que conformarse con realizar una obra sin contenido político en una residencia privada.

40. Antonio Berni, “El nuevo realismo”, *Forma*, (1936), 14.

41. Es necesario agregar en este punto que la propuesta estética de Berni se complementó con otras prácticas. En 1934 el pintor creó en Rosario la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos, un taller donde formó a un conjunto amplio de jóvenes artistas (que luego integrarían la escena de avanzada rosarina) y puso en práctica formas de trabajo colectivo orientadas a la concreción de obras de arte público y de prédica militante. Una década después junto a Spilimbergo, Castagnino, Manuel Colmeiro y Demetrio Urruchúa integró el Taller de Arte Mural: solamente lograron realizar un único encargo, las pinturas de la cúpula de las Galerías Pacífico. Sobre la mutualidad, ver los textos ya citados de Fantoni; en relación al taller, ver: Cecilia Rabossi y Cristina Rossi, *Los muralistas en Galerías Pacífico* (Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 2008).

42. En las memorias de la Comisión Nacional de Cultura de 1943 puede encontrarse un resumen del itinerario y las tareas del segundo viaje de

Berni. Para un análisis de esta etapa del pintor, ver: María Florencia Galesio y Paola Melgarejo, “Entre utopías y realidades. El viaje de Antonio Berni por la América Andina y su presencia en el MNBA”, en *Berni, narrativas argentinas*, editado por Roberto Amigo (Buenos Aires, MNBA, 2010).

43. Estas no son las únicas obras de esta temática realizadas por Berni: el MNBA guarda una serie de dibujos y acuarelas preparatorias que el pintor hizo durante su segundo viaje y que en 1942 fueron compradas en su taller por Domingo Viau, que en ese momento era director del museo (Galesio y Melgarejo, “Entre utopías y realidades. El viaje de Antonio Berni por la América Andina y su presencia en el MNBA”).

44. Puede verse una reproducción de *Mercado colli* o *Mercado del altiplano* en el catálogo online de MALBA: <http://malba.org.ar/coleccion-online/alfabetico/B/?idobra=2012.20>

45. El ciclo mencionado incluye las obras *Manifestación*, *Desocupados* y *Chacareros*. Ver: (Roberto Amigo, “El corto siglo de Antonio Berni”, en *Berni, narrativas argentinas*, editado por Roberto Amigo (Buenos Aires, MNBA, 2010).

46. Roberto Amigo, “La hora americana 1910-1950. El americanismo del indianismo al indigenismo”, en *La hora americana 1910-1950* (Buenos Aires, MNBA, 2014) 46-47.

47. Juanito Laguna y Ramona Montiel son los nombres de dos personajes ficticiales imaginados por Berni, ambos representantes de nuevas poblaciones urbanas sometidas por la miseria del crecimiento urbano y la masificación: el niño provenía de una de las “villas miserias” de la periferia de Buenos Aires, mientras que la muchacha había migrado del campo hacia la ciudad con el objetivo de trabajar en la industria del espectáculo para terminar en el mundo de la prostitución. Sobre estos personajes y sus series, el catálogo de la exposición de MALBA es el panorama más minucioso hasta la fecha: Ramírez y Pacheco, *Antonio Berni. Juanito y Ramona*, 2014.

48. Isabel Plante, “*Ese hombre que todos reque-temos*”. *Antonio Berni entre el arte engagé y el éxito*. 2006. [mimeo]

49. Por motivos de extensión y pertinencia de este artículo, he optado por recuperar la información presente solo hasta el año 1970. Agradezco a Isabel Plante por permitirme leer y citar su investigación.

50. De acuerdo a Plante, en términos generales la obra de Berni cotizaba por debajo de la de Spilimbergo o Gómez Cornet (que podían alcanzar los \$1.200.000 o \$1.500.000) pero por

que recibió la retrospectiva del artista en el Museo de Arte Moderno de París en 1971, hecho que llevó a la revista *Propósitos* a afirmar que Berni era un “artista de fama mundial”, o a *Gente* a catalogarlo como el “cacique de la pintura argentina”. Pero aunque la crítica valoró la inserción del pintor en la escena parisina (incluso mucho más que las propias voces francesas) esto no se tradujo en un éxito de mercado para sus obras más novedosas. Alrededor de 1960 Berni inició un vínculo con Natalio Povarché, director de la galería Rubbers, que comenzó a representarlo; en el artículo citado, Plante recopiló la información del archivo de la galería sobre los movimientos del año 1970, en el que se observan varias ventas de obras del rosarino:

| Obra                               | Valor   | Fecha    |
|------------------------------------|---------|----------|
| <i>Marcela</i>                     | 400.000 | 7/10/70  |
| <i>Preparando empanadas</i>        | 520.000 | 16/10/70 |
| <i>La niña de las trenzas</i>      | 400.000 | 10/9/70  |
| <i>La chica del vestido rosado</i> | 560.000 | 7/10/70  |
| <i>La chica de la rosa</i>         | 560.000 | 20/5/70  |
| <i>La zapallera</i>                | 400.000 | 12/9/70  |
| <i>Niña del vestido floreado</i>   | 560.000 | 7/10/70  |
| <i>El niño de la gomera</i>        | 480.000 | 22/7/70  |
| <i>La estación</i>                 | 320.000 | 22/7/70  |
| <i>Isla Maciel</i>                 | 200.000 | 14/5/70  |
| <i>Casas en la barranca</i>        | 200.000 | 14/5/70  |
| <i>Poema</i>                       | 560.000 | 29/7/70  |
| <i>Meditación</i>                  | 560.000 | 29/7/70  |

Pero la obra de Berni también se vendió en subastas; Plante también reunió la información disponible en los catálogos de las principales casas de remate porteñas presentes en los fondos de la Fundación Espigas y en los que se ve una presencia constante del pintor<sup>49</sup>. (Ver tabla página siguiente.)

Además del asunto de los precios<sup>50</sup>, estas listas revelan una información importante sobre cuáles eran las obras de Berni que circulaban más por el mercado local. De acuerdo a Plante, la mayor parte de las pinturas y dibujos mencionados fueron realizadas alrededor de la década de 1950: aunque la crítica acompañó el giro estilístico del artista y celebró la llegada de las obras rupturistas

| Casa             | Fecha    | Obra                                        | Técnica | Valor   |
|------------------|----------|---------------------------------------------|---------|---------|
| J.C.Naón         | 23/8/61  | <i>Frutos de la tierra</i>                  | Tempera | -       |
| J.C.Naón         | 25/9/62  | <i>Joven frente a un plato de frutas</i>    | Óleo    | -       |
| J.C.Naón         | 25/9/62  | <i>Chico con botella (1959)</i>             | Témpera | -       |
| J.C.Naón         | 25/9/62  | <i>Chica con cardenal (1959)</i>            | Témpera | -       |
| J.C.Naón         | 12/9/66  | <i>Niña</i>                                 | Témpera | 70.000  |
| J.C.Naón         | 12/9/66  | <i>Niña</i>                                 | Dibujo  | 45.000  |
| J.C.Naón         | 12/9/66  | <i>Rostro</i>                               | Tinta   | 45.000  |
| J.C.Naón         | 12/9/66  | <i>Niño con honda</i>                       | Óleo    | 240.000 |
| J.C.Naón         | 12/9/66  | <i>Niña con canasto</i>                     | Gouache | 180.000 |
| J.C.Naón         | 12/9/66  | <i>Niña con libro</i>                       | Gouache | 180.000 |
| J.C.Naón         | 12/9/66  | <i>Niño de la gomera</i>                    | Témpera | 90.000  |
| Roldán           | 18/9/68  | <i>Muchacho con sombrero de paja</i>        | Óleo    | -       |
| Roldán           | 18/9/68  | <i>Paisaje</i>                              | Óleo    | -       |
| Roldán           | 26/11/68 | <i>Figura de mujer</i>                      | Pastel  | -       |
| Roldán           | 11/11/69 | <i>La dama y el caballo</i>                 | Yeso    | -       |
| Bullrich         | 6/7/70   | <i>La jardinera (1950)</i>                  | Óleo    | -       |
| Bullrich         | 6/7/70   | <i>Naturaleza muerta</i>                    | Óleo    | -       |
| Bullrich         | 6/7/70   | <i>La casa propia (1952)</i>                | Óleo    | -       |
| Bullrich         | 6/7/70   | <i>Cabeza (1955)</i>                        | Pastel  | -       |
| Bullrich         | 6/7/70   | <i>La serranita</i>                         | Óleo    | -       |
| Bullrich         | 6/7/70   | <i>La casa blanca</i>                       | Óleo    | -       |
| Roldán           | 28/7/70  | <i>La correntina</i>                        | Pastel  | -       |
| Bullrich         | 28/9/70  | <i>Cabeza de niño (1951)</i>                | Óleo    | -       |
| Bullrich         | 28/9/70  | <i>La sirvienta</i>                         | Óleo    | -       |
| Bullrich         | 28/9/70  | <i>Atardecer en Los Quirquinchos (1924)</i> | Óleo    | -       |
| Bullrich         | 28/9/70  | <i>El rancho azul</i>                       | Óleo    | -       |
| Velázquez        | 23/6/60  | <i>India</i>                                | Dibujo  | -       |
| Bonino – Pizarro | 11/62    | <i>Paisaje de Sepúlveda</i>                 | Óleo    | -       |
| Van Riel         | 63       | <i>Figura</i>                               | Óleo    | -       |
| Velázquez        | 5/7/64   | <i>La Chola</i>                             | Dibujo  | 15.000  |

| Casa                     | Fecha    | Obra                               | Técnica    | Valor   |
|--------------------------|----------|------------------------------------|------------|---------|
| Riobóo-Nueva             | 7/8/64   | <i>Cabeza</i>                      | Pastel     | 55.000  |
| Van Riel                 | 26/8/64  | <i>Estudio</i>                     | Óleo/col.  | 20.000  |
| Riobóo-Nueva             | 29/10/64 | <i>Figura de niña (1955)</i>       | Óleo       | 70.000  |
| Riobóo-Nueva             | 29/10/64 | <i>Maternidad</i>                  | Pastel     | 55.000  |
| Riobóo-Nueva             | 29/10/64 | <i>Expresión</i>                   | Dibujo     | 50.000  |
| Pizarro                  | 23/11/64 | <i>Cabeza de niña</i>              |            | 25.000  |
| Rioboo-Nueva             | 27/5/65  | <i>Paisaje</i>                     | Óleo       | 50.000  |
| Rioboo-Nueva             | 7/10/65  | <i>Cabeza de niña</i>              | Óleo       | 90.000  |
| Rioboo-Nueva             | 7/10/65  | <i>Figura de muchacha (1959)</i>   | Pastel     | 150.000 |
| Rioboo-Nueva             | 7/10/65  | <i>Exodo (1954)</i>                | Témpera    | 150.000 |
| Velázquez                | 5/11/65  | <i>Niño de campo (1947)</i>        | Témpera    | 55.000  |
| <i>Bonino - Van Riel</i> | 24/11/65 | <i>Ramona en el cabaret (1964)</i> | Grabado    | 20.000  |
| Proar                    | 5/5/66   | <i>Suburbio</i>                    | Óleo       | 180.000 |
| Riobóo-Nueva             | 2/6/66   | <i>Figura</i>                      | Dibujo     | 180.000 |
| Riobóo-Nueva             | 2/6/66   | <i>Maternidad</i>                  | Témpera    | 190.000 |
| Van Riel                 | 23/11/66 | <i>Expresión (1961)</i>            | Pastel     | 120.000 |
| Van Riel                 | 23/11/66 | <i>Figura</i>                      | Dibujo     | 160.000 |
| Van Riel                 | 23/11/66 | <i>Mujer con mate</i>              | Pastel     | 180.000 |
| La Tasca                 | 23/5/67  | <i>El lecherito</i>                | Dibujo     | 90.000  |
| La Tasca                 | 23/5/67  | <i>Muchacha</i>                    | Pastel     | 165.000 |
| Comunidad Bet            | 13/9/67  | <i>Después de la función</i>       | Óleo       | 55.000  |
| Comunidad Bet            | 13/9/67  | <i>La niña</i>                     | Litografía | 30.000  |
| Comunidad Bet            | 13/9/67  | <i>Niño con caballito</i>          | Litografía | 30.000  |
| Comunidad Bet            | 13/9/67  | <i>Figura</i>                      | Litografía | 20.000  |
| Comunidad Bet            | 13/9/67  | <i>Figura</i>                      | Litografía | 15.000  |
| Feldman                  | 14/5/68  | <i>Figura con lámpara (1960),</i>  | Óleo       | 480.000 |
| Feldman                  | 14/5/68  | <i>Figura</i>                      | Tinta      | 120.000 |
| Feldman                  | 14/5/68  | <i>Figura</i>                      | Témpera    | 100.000 |
| Soc. Hebraica            | 17/7/68  | <i>Figura (1953)</i>               | Óleo       | 900.000 |
| Soc. Hebraica            | 17/7/68  | <i>El beso de Ramona (1964)</i>    | Xiloc.     | 25.000  |

| Casa          | Fecha    | Obra                        | Técnica    | Valor     |
|---------------|----------|-----------------------------|------------|-----------|
| Rioboo-Nueva  | 10/10/68 | <i>Niña con carta</i>       | Óleo       | 850.000   |
| Rioboo-Nueva  | 10/10/68 | <i>Santiagueña</i>          | Óleo       | 650.000   |
| Rioboo-Nueva  | 10/10/68 | <i>Niño</i>                 | Pastel     | 350.000   |
| Feldman       | 14/5/69  | <i>Niña con flores</i>      | Óleo       | 680.000   |
| Feldman       | 14/5/69  | <i>Figura</i>               | Témpera    | 130.000   |
| Feldman       | 14/5/69  | <i>Parvas</i>               | Témpera    | 220.000   |
| Soc. Hebraica | 4/7/69   | <i>Niño Villa Piolín</i>    | Grabado    | 70.000    |
| Soc. Hebraica | 4/7/69   | <i>Niño en Villa Piolín</i> | Litografía | 10.000    |
| Soc. Hebraica | 4/7/69   | <i>Enamorada</i>            | Pastel     | 370.000   |
| Soc. Hebraica | 4/7/69   | <i>Mujer en amarillo</i>    | Óleo       | 1.100.000 |
| Soc. Hebraica | 4/7/69   | <i>El viejo</i>             | Dibujo     | 180.000   |
| Soc. Hebraica | 4/7/69   | <i>Paisaje</i>              | Óleo       | 200.000   |
| Soc. Hebraica | 16/9/70  | <i>Cabeza de mujer</i>      | Pastel     | 3.900     |
| Soc. Hebraica | 16/9/70  | <i>Niño mirando llover</i>  | Óleo       | 20.000    |

a los escenarios europeos, los compradores argentinos (que en el contexto del desarrollismo incluían a sectores medios beneficiados por el crecimiento económico) se decantaron por trabajos que mostraban características de lo que podría pensarse en ese entonces como un Berni más “tradicional”.<sup>51</sup> Además, tal como dejan inferir los títulos que figuran subrayados en ambos cuadros, varias de estas obras parecen responder a los parámetros de la faceta nativista del pintor. Así, esas pinturas tuvieron una circulación más prolongada que la que la crítica o la historiografía pudieron suponer originalmente, mientras que varios de los grandes collages y ensamblajes del período solo fueron incorporados a los museos y colecciones en décadas posteriores.<sup>52</sup>

## CONCLUSIONES

Aunque el recorrido del artículo no pretende agotar todas las variantes y facetas del problema, es posible en este punto realizar algunas reflexiones generales sobre los resultados obtenidos. Como vimos, a la larga presencia en el campo artístico argentino del conjunto de los temas que componen el universo del nativismo tuvo aparejada una constante circulación de obras de esta índole por las colecciones, galerías y casas de subastas; en este sentido, si la continuidad en la

arriba de las de Soldi o Victorica (que alcanzaban los \$800.000) Plante, “*Ese hombre que todos requeteconocemos*”, 32. Así, la máxima valuación de un Berni (\$1.100.000 en 1970) equivaldría aproximadamente a \$14.023 dólares estadounidenses (a la cotización del año 2015). Esta equivalencia fue obtenida utilizando el convertidor “Historical Currency Converter” desarrollado por la Universidad de Estocolmo: <http://www.historicalstatistics.org/Currencyconverter.html>.

51. Plante, “*Ese hombre que todos requeteconocemos*”, 41.

52. Plante señala un dato contundente al respecto: cuando se realizó la retrospectiva de 1984 en el MNBA (a solo tres años de la muerte del pintor), de las 85 obras expuestas figuraban 58 óleos y collages como parte de la sucesión de Berni (Plante, “*Ese hombre que todos requeteconocemos*”. Antonio Berni entre el arte engagé y el éxito, 39).

producción de ese tipo de imágenes pone en cuestión desde un principio la idea del nativismo como una tendencia residual (en el sentido que Raymond Williams le otorgó al término) su presencia sostenida en el mercado completa la relativización de aquella caracterización. En relación al caso de Jorge Bermúdez, su temprano y sostenido éxito no solamente dio cuenta de la buena fortuna crítica que cosecharon sus obras nativistas, sino que también puso en evidencia el rol que esos temas tuvieron en el consumo de arte argentino por parte de los coleccionistas locales. Por otra parte, el derrotero de la obra de Berni no solamente ilustró la pervivencia del nativismo en el campo artístico argentino: el contraste entre la consagración que el artista rosarino logró gracias a sus obras más actualizadas y el éxito comercial de sus trabajos más antiguos señala una divergencia entre los relatos elaborados por las voces especializadas al interior del campo y las trayectorias que se construyen en el ámbito del mercado. Así, indagar en la dimensión comercial de estos artistas no solo permite construir una lectura más compleja de sus trayectorias, sino que también aporta a la relativización de dicotomías y antinomias heredadas que obturan la amplitud de la dinámica del campo artístico argentino durante el siglo XX.



## BIBLIOGRAFÍA

- AAVV. *Berni. Diez obras comentadas*. Buenos Aires, EUFyL, 2017.
- Agüero, Ana Clarisa. *El espacio del arte. Una microhistoria del Museo Politécnico de Córdoba entre 1911 y 1916*. Córdoba: Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC. 2009.
- Agüero, Ana Clarisa. “Las manos del Greco. Arte y cultura de Córdoba en 1916”. En *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, n.º 4 (2014): [http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_1.php&obj=132&vol=4](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_1.php&obj=132&vol=4)
- Amigo, Roberto. “El corto siglo de Antonio Berni”. En *Berni, narrativas argentinas*, editado por Roberto Amigo. Buenos Aires: MNBA, 2010.
- Amigo, Roberto. “La hora americana 1910-1950. El americanismo del indianismo al indigenismo”. En *La hora americana 1910-1950*. Buenos Aires: MNBA, 2014.
- Artundo, Patricia. “Cuarenta años de producción: Julio Rinaldini y el campo intelectual porteño durante la primera mitad del siglo XX”. En *Julio Rinaldini. Escritos sobre arte, cultura y política*, Buenos Aires: Fundación Espigas, 2007.
- Baldasarre, María Isabel. “Terreno de debate y mercado para el arte español contemporáneo. Buenos Aires en los inicios del siglo XX”. En *La memoria compartida. España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*, coordinado por Diana Wechsler, y Yayo Aznar. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Baldasarre, María Isabel. *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 2006.
- Baldasarre, María Isabel, “La otra inmigración. Buenos Aires y el mercado del arte italiano en los comienzos del siglo veinte”, *Mitteilungen des Junsthistorischen Institutes in Florenz*, (2007).
- Barrio, Nestor y Wechsler, Diana. *Ejercicio plástico. La reinención del muralismo*. Buenos Aires: UNSAM Edita, 2014.
- Bermejo, Talía. “La Asociación Amigos del Arte en Buenos Aires (1924 - 1942): estrategias de exhibición artística y promoción del coleccionismo”. En *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano: curaduría, diseño y políticas culturales*, Buenos Aires: E.S.B.A. José F. Alcorta, 2011.
- Bermejo, Talía. “El circuito Florida en la formación del mercado artístico porteño en los años veinte”. *Avances. Revista del Área Artes*, n.º 20 (2011).

- Bermejo, Talía. “Ignacio Pirovano y el coleccionismo de vanguardia”. *Estudios Curatoriales. Teoría, crítica e historia* 1, (2012).
- Bermejo, Talía. “Libros de arte, lectores y consumidores. Las editoriales Losada y Poseidón (1940-1950)”. *Cuadernos del Sur*, n.º 42 (2016).
- Boni, Nicolás. “Confluencia de la lírica y las artes visuales en Rosario hacia 1904”. *Revista Separata*, año VIII, n.º 13, (2008).
- Boni, Nicolás. “De jurados y exámenes: la visita de Lola Mora a la Academia de Bellas Artes Doménico Morelli”. *Revista Avances*, n.º 18 (2010).
- Brughetti, Romualdo. *Nueva historia de la pintura y la escultura en la Argentina. De los orígenes a nuestros días*. Buenos Aires: Gaglianone, 1991.
- Córdova Iturburu, Cayetano. *80 años de pintura argentina. Del pre-impressionismo a la novísima figuración*. Buenos Aires: Ediciones Librería de la Ciudad, 1978.
- Cutolo, Vicente. *Nuevo diccionario biográfico argentino*, Buenos Aires, Elche, 1968.
- Devoto, Fernando. *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- Dolinko, Silvia. *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*, Buenos Aires: Edhasa, 2012.
- Fantoni, Guillermo. *Berni. Entre el surrealismo y Siqueiros*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2014.
- Fantoni, Guillermo. *El realismo como vanguardia. Berni y la mutualidad en los 30*. Rosario: Fundación OSDE, 2014.
- Fasce, Pablo. “El noroeste y la institucionalización de las artes en Argentina: tránsitos, diálogos y tensiones entre región y nación (1910-1955)”. Tesis de doctorado, Buenos Aires, IDAES-UNSAM, 2017.
- Galesio, María Florencia y Melgarejo, Paola. “Entre utopías y realidades. El viaje de Antonio Berni por la América Andina y su presencia en el MNBA”. En *Berni, narrativas argentinas*. Editado por Roberto Amigo. Buenos Aires: MNBA, 2010.
- Gálvez, Manuel. *La vida múltiple*. Buenos Aires: Nosotros, 1916.
- Giraudó, Victoria. *Berni. Mural Americanista*. Buenos Aires: MALBA, 2013.
- Giunta, Andrea. “Nacionales y populares: los salones del peronismo”. En *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, coordinado por Diana Wechsler y Marta Penhos. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1999.
- Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.

- Goebel, Michael. *La Argentina partida. Nacionalismos y políticas de la historia*, Buenos Aires: Prometeo, 2013.
- Lauría, Adriana. *Berni y sus contemporáneos. Correlatos*. Buenos Aires: MALBA, 2005.
- Malosetti Costa, Laura. “Palabras y gestos para una modernidad. La crítica de arte en 1880 en Buenos Aires”. En *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, coordinado por Diana Wechsler. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1998.
- Malosetti Costa, Laura. “Las artes plásticas entre el ochenta y el centenario”. En *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, dirigido por José Emilio Burucúa. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.
- Malosetti Costa, Laura. *Primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. México: FCE, 2001.
- Malosetti Costa, Laura. “Las instituciones y el arte en el centenario”. En *Temas de la academia: las artes entorno al centenario. Estado de la cuestión (1905-1915)*, coordinado por Ramón Gutiérrez. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 2009.
- Muñoz, Miguel Ángel. “Un campo para el arte argentino”. En *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)* coordinado por Diana Wechsler. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1998.
- Muñoz, Miguel Ángel. “Obertura 1910: la Exposición Internacional de Arte del Centenario”. En *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)* coordinado por Diana Wechsler y Marta Penhos. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1999.
- Muñoz, Miguel Ángel. “Manuel Gálvez, crítico de arte”. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, n.º 4 (2012): [http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_1.php&obj=3&vol=1](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_1.php&obj=3&vol=1)
- Nusenovich, Marcelo. *Arte y experiencia en Córdoba en la segunda mitad del siglo XIX*. Córdoba: UNC, 2015.
- Pagano, José León. *El arte de los argentinos*. Buenos Aires, edición del autor, 1937.
- Parker, William Belmont. *Argentines of to-day*. Buenos Aires/New York: The Hispanic Society of America, 1928.
- Penhos, Marta. “Nativos en el salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX”. En *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, coordinado por Marta Penhos y Diana Wechsler. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1999.

- Penhos, Marta y Wechsler, Diana. *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1999.
- Plante, Isabel. “Ese hombre que todos requeeteconecemos”. *Antonio Berni entre el arte engagé y el éxito*. 2006. [mimeo]
- Plante, Isabel. *Argentinos de París*. Arte y viajes culturales durante los años sesenta. Buenos Aires: Edhasa, 2013.
- Rabossi, Cecilia y Rossi, Cristina. *Los muralistas en Galerías Pacífico*. Buenos Aires: Centro Cultural Borges, 2008.
- Ramírez, Mari Carmen y Pacheco, Marcelo. *Antonio Berni. Juanito y Ramona*. Buenos Aires: MALBA-Houston Museum of Fine Arts, 2014.
- Rinaldini, Julio. *Críticas extemporáneas*. Buenos Aires: Tálleres gráficos Cúneo, 1921.
- Rojas, Ricardo. *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*. Buenos Aires: CEAL [1980], 1924.
- Rossi, Cristina. “Orozco, Rivera, Siqueiros. La conexión sur”. En *Orozco, Rivera, Siqueiros. La exposición pendiente – La conexión sur*. Buenos Aires: MNBA, 2016.
- Rossi, Cristina. *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente*, Buenos Aires: EUDEBA-EDUNTREF, 2010.
- Usubiaga, Viviana. *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 2012.
- Wechsler, Diana. *Berni. La mirada intensa*, Buenos Aires: EDUNTREF, 2010.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*, Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.
- Zarlenga, Matías. “La nacionalización de la Academia de Bellas Artes de Buenos Aires (1905-1907)”. *Revista Mexicana de Sociología* 76, n.º 3 (2014).