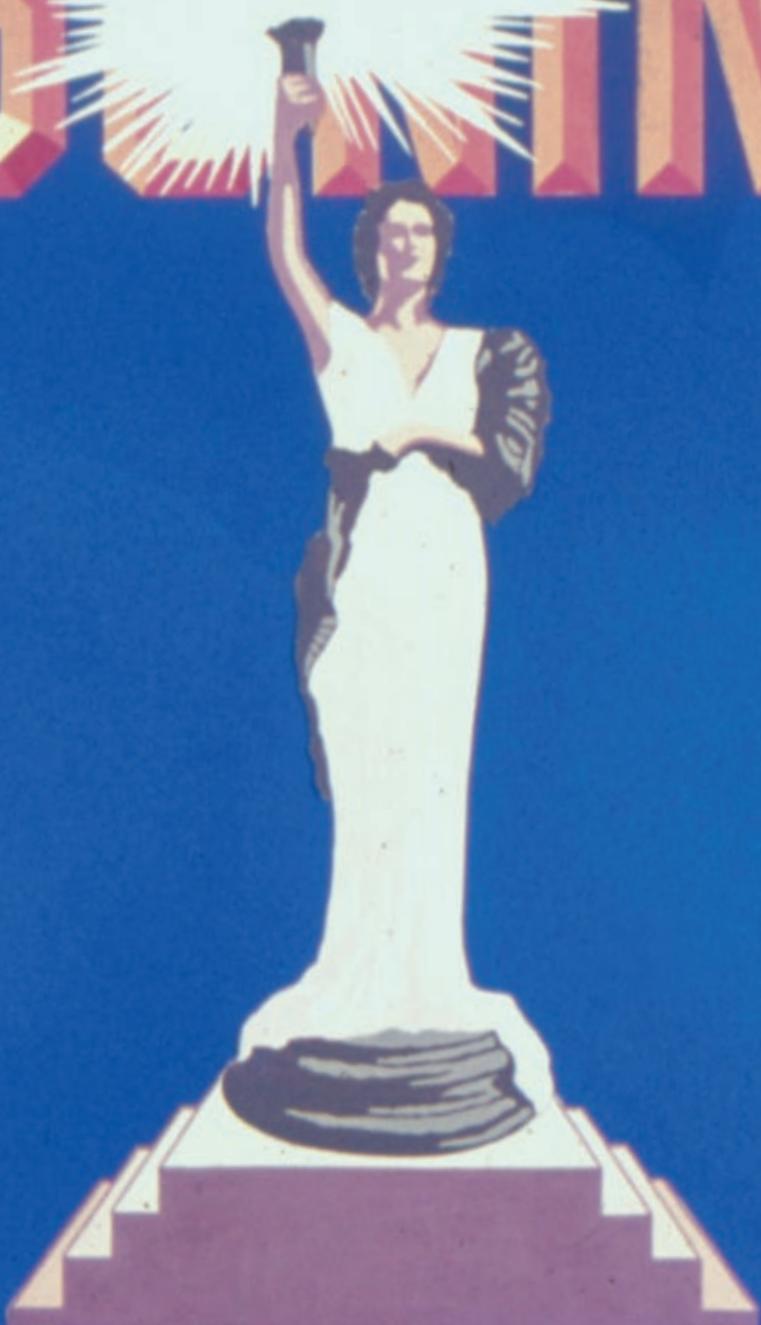


BONNINO



ESPIGAS MUESTRA BONINO

Introducción	Agustín Díez Fischer
Ensayos	Andrea Giunta Silvia Dolinko
Entrevistas	Andrea Giunta Agustín Díez Fischer Aimé Iglesias Lukin
Cronología	Juan Cruz Andrada
Fotografía	Lisl Steiner: pp. 28, 42, 62, 65, 69 Juan Biscayart Melo: p. 9
Diseño	Rafael Medel y López
Traducciones al inglés	Ensayo "Hacia las 'nuevas fronteras': Bonino entre Buenos Aires, Río de Janeiro y Nueva York", de Andrea Giunta: David Jacobson Introducción, ensayos, entrevistas y textos: Wendy Gosselin
Corrección de textos	Corrección de ensayos y cronología en español: Alicia Di Stasio y Mario Valledor Corrección del inglés: Wendy Gosselin
Impresión	Casano Gráfica S.A.
Imagen de tapa	Grupo Signo Más. Diapositiva 5 del audiovisual de la inauguración de la galería Bonino en Buenos Aires, 14 de noviembre de 1969. Colección Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas.

Al cerrar esta edición, el Centro de Estudios Espigas y la Fundación Espigas han realizado todos los esfuerzos para asegurar los derechos de reproducción de las obras. En el caso de existir alguna omisión, rogamos comunicarse con nosotros.

Espigas muestra Bonino / Juan Cruz Andrada... [et al.] ; fotografías de Lisl Steiner ; Juan Biscayart Melo.- 1^a ed.- Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Fundación Espigas, 2019.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
Traducción de: Wendy Gosselin ; David Jacobson.
ISBN 978-987-1398-17-1

1. Artes Visuales. I. Andrada, Juan Cruz. II. Steiner, Lisl, fot. III. Biscayart Melo, Juan, fot. IV. Gosselin, Wendy, trad. V. Jacobson, David, trad.
CDD 709.8

FUNDACIÓN ESPIGAS

Presidente	Gabriel Vázquez
Vicepresidente	Raúl Naón
Secretaria	Erica Roberts
Prosecretaria	Adriana Rosenberg
Tesorero	Gabriel Werthein
Vocales	Sergio Butinof - Claudia Caraballo de Quentin - Salvador Carbó
Presidente honorario	Mauro A. Herlitzka
Vocal <i>emeritus</i>	Marcelo E. Pacheco
Vocales <i>ex officio</i>	Laura Malosetti Costa - Agustín Díez Fischer

TAREA - INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOBRE EL PATRIMONIO CULTURAL

Decano	Néstor Barrio
Secretario de Investigación y Transferencia	Fernando Marte
Directora ejecutiva	Amira Russell

CENTRO DE ESTUDIOS ESPIGAS (TAREA-IIPC / UNSAM)

Director	Agustín Díez Fischer
Coordinadora	Luisa Tomatti
Bibliotecaria – Archivista	Melina Cavallo
Asistente de Coordinación	Diego Sebastián López
Asistencia general y referencia	Adriana Donini
Asistencia en biblioteca y archivos	María Sofía Frigerio - Mayra Romina Piriz - Lucas Barón Pedernera

ESPIGAS MUESTRA BONINO

Índice

7	Agradecimientos
10	Introducción Agustín Díez Fischer
18	Hacia las “nuevas fronteras”: Bonino entre Buenos Aires, Río de Janeiro y Nueva York Andrea Giunta
30	El mundo del arte y el star system: la galería Bonino en proyección audiovisual Silvia Dolinko
44	Entrevista a Guillermo Whitelow Por Andrea Giunta
56	Entrevista a Osvaldo Chateaubriand Por Agustín Díez Fischer
60	Entrevista a Fernanda Bonino Por Aimé Iglesias Lukin
70	Cronología Por Juan Cruz Andrada
110	Textos en inglés

Agradecimientos

Este proyecto de exhibición y publicación fue posible por el apoyo de un conjunto de personas e instituciones. En primer lugar, agradecemos particularmente al ministro Eduardo Almirantearena, cónsul general adjunto del Consulado Argentino en Nueva York, por la invitación y el respaldo para presentar el acervo de la galería Bonino. También al embajador Sergio Baur, director de Asuntos Culturales de la Cancillería Argentina; al embajador Marcelo Giusto, cónsul general en Nueva York, y al licenciado Jorge Cordonet, coordinador de Artes Visuales y Curaduría de Arte de la Dirección de Asuntos Culturales de dicha cancillería.

Este proyecto se realizó gracias a la ayuda de Fundación Espigas, su consejo directivo y sus socios, así como la de todo el equipo del Centro de Estudios Espigas de Tarea, Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural de la Universidad Nacional de San Martín y sus autoridades. Manifestamos nuestro especial reconocimiento al equipo de restauración de papel conformado por Nora Altrudi, Marianela Menchi y María Pardo, y a las alumnas que participaron de las prácticas profesionales en Espigas.

Queremos agradecer los fundamentales aportes de Erica Roberts y Clarice Tavares y, junto a ellas, a Claudia Caraballo de Quentin, Cecilia de Torres, Adriana Rosenberg, Mauro Herlitzka, Carlos Marín, Gabriel Vázquez y Gabriel Werthein. También al Fondo Nacional de las Artes, por su contribución a esta exhibición a través de la Beca Circulación y Promoción.

Esta muestra y publicación son un homenaje, *in memoriam*, a Alfredo Bonino, así como a la labor y el acompañamiento de Fernanda Bonino, partícipe central de la historia de la galería y quien donó el acervo de la sede de Nueva York a la Fundación Espigas. También agra-

decemos la generosidad y el apoyo de Gustavo Bonevardi y Oswaldo Chateaubriand, quienes donaron documentación central para reconstruir la historia de la galería. Finalmente, nuestra especial gratitud a Giovanna Bonino, *in memoriam*, por el extraordinario trabajo realizado.

Deseamos, asimismo, expresar nuestro reconocimiento a todos los que hicieron posible este libro. A Andrea Giunta, su disponibilidad para republicar su trabajo “Hacia las ‘nuevas fronteras’: Bonino entre Buenos Aires, Río de Janeiro y Nueva York” y publicar su entrevista inédita a Guillermo Whitelow, así como para que accedíramos al extenso informe de su pionera investigación sobre la galería Bonino realizado con una beca de perfeccionamiento de la Universidad de Buenos Aires (1991-1993), que también permanece inédita. También a Silvia Dolinko, quien aceptó publicar una nueva versión de su artículo “El mundo del arte y el *star system*: la galería Bonino en proyección audiovisual”. Además, queremos reconocer el fundamental trabajo realizado por Aimé Iglesias Lukin y Juan Cruz Andrada.

Sin el apoyo de Fundación Proa y su equipo tampoco podría haberse concretado esta publicación; para ellos, nuestra gratitud. No queremos dejar de mencionar el acompañamiento de Lorenzo Amengual, Mary Bauermeister, Flaminia Bonino, Estudio clan-paraná, Ramón de la Vega, Henrique Faría, Mariana Fernández y Ben Weinberg, Izabel Lam, Germán y Santiago Linares, Juan y Federico Lo Bianco, Daniel Luirette, Juliana McKinley, Aldo y Luis Sessa, Sandra Szir, Carolina Vanegas Carrasco, Sergio Redondo, Ingrid Rockefeller, Lisl Steiner, Simon Stockhausen, la Americas Society de Nueva York y Madeline Turner. Finalmente, agradecemos al Centro de Estudios Históricos e Investigación Parque de España y a la Fundación Bunge y Born, que ayudarán a digitalizar la colección de catálogos de la galería.

Todo el material vinculado a la historia de la galería Bonino, conservado y abierto a la consulta en Espigas, se construyó mediante el aporte de decenas de donantes. A cada uno de ellos, el mayor de los reconocimientos.

Marcelo Bonevardi (izquierda), Shimon Peres (centro) y Alfredo Bonino (derecha) en la galería Bonino de Buenos Aires, agosto de 1970.
Fotografía: Juan Biscayart Melo. Colección Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas. Donación: Gustavo Bonevardi.



Introducción

Agustín Díez Fischer

Espigas - Tarea - IIPC/UNSAM

Espigas muestra Bonino surge con un propósito: exhibir el material documental sobre la historia de las galerías Bonino desde los años cincuenta hasta los noventa, e incitar nuevas investigaciones sobre las sedes que estableció en Buenos Aires, Río de Janeiro y Nueva York. El registro de sus actividades permite relatar un amplio espectro de fenómenos culturales, desde el paso del arte moderno al contemporáneo y las relaciones entre América Latina y el arte de los Estados Unidos, hasta las formas del consumo estético a mediados de siglo. Un recorrido que es posible reconstruir a través de los documentos conservados en Espigas, que incluyen fotografías, films, catálogos, libros de artista, pósteres, invitaciones y registros de prensa, entre otros.

Desde sus inicios en 1993, la Fundación Espigas se ha dedicado a preservar libros y archivos sobre la historia del arte argentino y latinoamericano y ha facilitado su acceso a través de las bases de datos, la consulta en sala y el servicio de digitalización. En 2017, la Fundación estableció un acuerdo de colaboración con el Centro de Estudios Espigas de Tarea-Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural de la Universidad Nacional de San Martín. El trabajo entre ambas instituciones posibilita el desarrollo de proyectos de investigación en patrimonio e historia del arte, a la vez que garantiza la salvaguarda de nuestra memoria cultural para las generaciones futuras.

Espigas muestra Bonino comprende una exhibición y el presente libro, el cual comenzó con el relevamiento de las investigaciones sobre la historia de la galería realizadas hasta el momento. En esta publicación, se reproducen la entrevista de Andrea Giunta a Guillermo Whitelow, director de la galería en Buenos Aires, y el trabajo de la misma autora titulado “Hacia las ‘nuevas fronteras’: Bonino entre Buenos Aires, Río de Janeiro y Nueva York”, presentado en las VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes del Centro Argentino de Investigadores de Arte en 1995. Ambos textos surgieron del informe elaborado por Giunta en 1994 *El sistema artístico: procesos de distribución y consumo estético-visuales en Buenos Aires entre 1973-77*, que lleva a cabo la primera investigación sistemática sobre la historia de la galería Bonino

en Buenos Aires. También se republica una versión adaptada y ampliada del trabajo de Silvia Dolinko aparecido en la revista *Separata* de la Universidad Nacional de Rosario en septiembre de 2018. Junto a ellos, se incorporan una entrevista a Oswaldo Chateaubriand, hijo de Giovanna Vasta de Bonino, realizada por Agustín Díez Fischer, y otra a Fernanda Bonino, última esposa de Alfredo Bonino, hecha por la historiadora de arte Aimé Iglesias Lukin. Finalmente, se presenta la primera cronología comparada existente sobre las actividades de las tres sedes, que fue redactada por el investigador argentino Juan Cruz Andrada.

Este proyecto se sustenta sobre dos premisas fundamentales: por un lado, como en todos los proyectos expositivos de Espigas, la muestra debe ayudar a la accesibilidad de la documentación, no competir con ella. En ese sentido, toda la documentación exhibida se encuentra en la sede de Espigas –en formato digital durante el tiempo de exposición–, para ser investigada por toda persona interesada en la historia de Bonino. Ésta es una apuesta explícita por la consulta pública de los archivos en instituciones con horarios de apertura regulares, condiciones adecuadas para el acceso a los documentos y políticas sostenidas de preservación, catalogación e inventario.

Los fondos y colecciones con documentación sobre la historia de la galería en Espigas proceden de múltiples fuentes. La mayor cantidad de documentos ingresó gracias a los aportes de Fernanda Bonino y de Gustavo Bonevardi, así como a catálogos donados por la Fundación Klemm y Oswaldo Chateaubriand. Además, existe material sobre la galería en los archivos de Tomás Alva Negri, Romualdo y Faustino Brughetti, Alicia Penalba, y en decenas de otras colecciones y fondos preservados en Espigas. Junto a ellos, se relevaron otros reservorios en instituciones y archivos personales, tanto en la Argentina como en el extranjero. Bonino es, también, la historia de la dispersión de los archivos, un devenir que nos insta a generar redes de colaboración horizontal para promover la accesibilidad de material.

Al mismo tiempo, en cuanto el archivo plantea múltiples posibilidades de abordaje que exceden esta exposición, priorizamos exhibir con

claridad los relatos faltantes, las incógnitas que surgen desde su estudio, para incentivar la investigación futura y la búsqueda de nuevas hipótesis. Sin embargo, esta muestra parte de algunas hipótesis e interrogantes sobre la historia de la galería que guiaron la selección documental y también la realización de esta publicación.

Nuestra hipótesis general sostiene que Alfredo Bonino (1925-1981) definió un modelo exitoso de negocio que le permitió articular redes inéditas en distintos países y actuar sobre los diversos creadores de valor, tanto económico como simbólico. En ese sentido, los eventos, las conferencias o las inauguraciones se convirtieron en un espacio para la construcción de entramados que involucraron a artistas de diversas tendencias y críticos, pero también a figuras del espectáculo. Esa dimensión puede verse con claridad en el análisis de Silvia Dolinko sobre el audiovisual presentado en la inauguración de la sede de Marcelo T. de Alvear en 1969.

Alfredo Bonino transitó desde la venta de pintura y muebles al trabajo con performance y arte electrónico. A lo largo de los años, en la galería confluyeron intelectuales como Mário Pedrosa y Manuel Mujica Lainez; artistas como Charlotte Moorman, Candido Portinari, Lygia Clark, Alberto Greco, Raquel Forner, Luis Seoane o Nikki de Saint Phalle, e incluso Paul Newman, Andy Warhol, Marcello Mastroianni, John Lennon y Yoko Ono. Lejos de ser fruto exclusivo del “espíritu de los sesenta”, la construcción de la galería como un espacio de sociabilidad e intercambio se ve desde los años cincuenta, en el interés por registrar las inauguraciones, ya sea a través de fotografías o pidiendo a los asistentes firmar los pósteres de las exposiciones. La inmensa cantidad de documentación que se preserva de la historia de Bonino demuestra que la organización de un evento era tan significativa como su registro para la conservación a futuro.

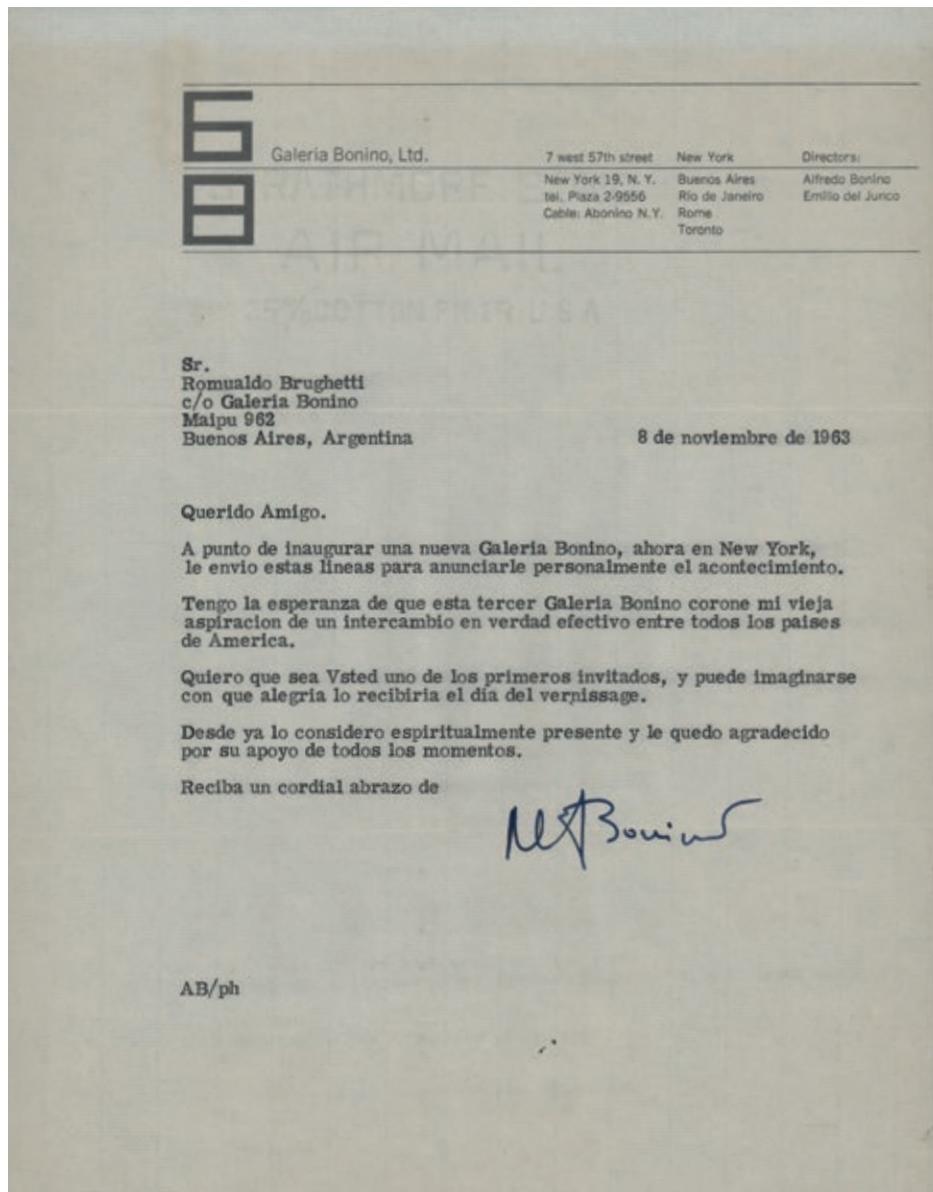
Otra hipótesis de trabajo se articuló sobre la premisa de que esas redes fueron transnacionales. Este aspecto resulta central en el estudio de Andrea Giunta realizado en 1994 y en la investigación de Juan Cruz Andrada para la cronología comparada. Allí es posible identificar las exposiciones que se sucedían en la sede en Buenos Aires, activa desde 1951; en Río de Janeiro, desde 1960, y en Nueva York, desde 1963, así como

reconocer la vinculación de las galerías con otras instituciones. Sin duda, éste es un campo extraordinario de exploración. La participación en premios –como el caso del Guggenheim de 1964–, las relaciones con entidades como el Instituto Torcuato Di Tella, el Centro de Arte y Comunicación –cuya primera exposición tiene lugar en Bonino– o la Bienal de San Pablo, la circulación de exhibiciones de la Nueva Figuración, las muestras de arte alemán, africano o asiático, o la construcción de colecciones en toda América son vetas de investigación para ser abordadas.

También resultará productivo analizar con mayor detalle la conexión entre Bonino e Italia, tanto con sus *marchands* y artistas como con sus instituciones. Esa documentación puede darnos indicios sobre el modo de accionar de Bonino. Por ejemplo, en 1958, Fayga Ostrower gana el premio de grabado de la Bienal de Venecia, y pocos meses después, en septiembre de ese año, la misma artista inaugura por primera vez en la galería de Buenos Aires. Si bien no hay registro del momento exacto del encuentro de Fayga con Giovanna y Alfredo –no hemos encontrado referencias a una relación anterior a ese año–, la cercanía de las fechas sugiere la inmediatez del accionar de Bonino ante los premios internacionales.

Otro conjunto de vínculos se extiende hacia el territorio brasileño. La historia de Alfredo Bonino comienza en la Italia de posguerra y rápidamente se traslada a San Pablo, con la instalación de la galería Domus en 1947, junto a Anna Maria y Pasquale Fiocca. Allí se gestó la puerta de entrada a la clase industrial brasileña, específicamente con Francisco “Ciccillo” Matarazzo, futuro artífice de la Bienal de San Pablo. Ya en Buenos Aires, Alfredo y Giovanna Bonino seguirán tejiendo sus vínculos con el coleccionismo brasileño, que decantarán en la inauguración de la sede de Río de Janeiro.

¿Fue Bonino un precursor del modelo de instituciones franquicias? ¿O es más correcto pensar la independencia de las sedes más que su interrelación? Las entrevistas a Guillermo Whitelow por Andrea Giunta en 1994 y a Oswaldo Chateaubriand en 2019 dan cuenta de la autonomía de la sede de Río de Janeiro, cuando ésta pasa a estar bajo la completa responsabilidad de Giovanna, luego de su separación de



Alfredo Bonino. Carta a Romualdo Brugheretti, 8 de noviembre de 1963. Fondo documental Faustino y Romualdo Brugheretti. Colección Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas, AR_ UNSAM_IIPC_CEE.000002.

Alfredo en 1962. Sin embargo, un análisis detallado de las exposiciones puede develar una visión más precisa de esos vínculos.

El estudio de la cronología comparada también puede revelarnos otros aspectos de la trama construida a partir de las galerías Bonino.

La exposición del expresionista abstracto americano Al Held en Buenos Aires en octubre y noviembre de 1961 quizá sea una clave para comprender los vínculos de la galería con los Estados Unidos, antes de inaugurar la sede en Nueva York en 1963. La cronología también indica, por ejemplo, la ausencia de exposiciones de Portinari en Buenos Aires –aspecto que menciona Guillermo Whitelow en la entrevista publicada en este libro– o la falta de exhibiciones de Raquel Forner en Nueva York. Sin duda, el análisis de las fechas y las muestras debe ir acompañado de documentación que sea capaz de reconstruir los pormenores de esos procesos y las características de la relación con los artistas en cada una de las sedes.

Otra pregunta que surge es cómo articuló Bonino el equilibrio entre los discursos del arte latinoamericano y la representación de artistas como Nam June Paik o Charlotte Moorman. Mary Bauermeister es, sin duda, también un significativo caso para investigar, por ejemplo, en tanto sus muestras fueron también el disparador del acercamiento de su esposo, Karlheinz Stockhausen, a Bonino. Quizá un examen detallado de las exposiciones en la galería pueda aportar a la historia de la relación entre las prácticas visuales y la música contemporánea. Tampoco es arriesgado anticipar que el estudio sobre la galería Bonino puede continuar descentrando el canon de una historia del arte construida sobre el presupuesto de la influencia de los centros artísticos sobre las periferias –si es que no es necesario de una vez, como sostiene Andrea Giunta, decir finalmente adiós a esa distinción.¹

La entrevista realizada a Whitelow plantea también la pregunta sobre la relación entre los discursos artísticos vinculados al arte moderno y al arte contemporáneo. En este sentido, Bonino resulta significativo por lo que muestra, y también por lo que excluye. Es preciso todavía analizar, por ejemplo, la convivencia de artistas como Miguel Ángel Victorica u Horacio Butler con el informalismo, las performances o el arte electrónico. ¿Fue una galería de vanguardia? ¿O es quizás más adecuado pensarla como una institución que operaba sobre principios de mercado y no solo en función de intervenir sobre los cánones estéticos?

1. Andrea Giunta, "Adiós a la periferia. Vanguardias y neo-vanguardias en el arte de América Latina", en *La invención concreta*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013, pp. 104-117.

Además de una galería, Bonino fue una casa editorial prolífica. Las tarjetas para fin de año o Navidad, las publicaciones de ediciones limitadas o las carpetas de serigrafía fueron una estrategia brillante para ampliar consumidores y público. Ésos fueron también los canales que construyeron la imagen de la galería y de su comunicación visual. Desde el diseño del primer logo por Emilio Pettoruti, la participación de Luis Seoane, Tomás Gonda, Glauco Rodrigues o Beatriz Freitler, Guillermo González Ruiz o Ronald Shakespear hasta los arquitectos Sérgio Bernades y Clorindo Testa: la historia de Bonino es la de una galería que se pensó con una forma visual para ser transmitida, identificada y recordada. Ese cuidado en la imagen se ve también en la calidad de los registros de obra o los retratos de artistas, realizados por fotógrafos como Lisl Steiner, Peter Moore, Anatole Saderman, Sameer Makarius o Pedro Roth.

Pocos objetos dan mejor cuenta de ese propósito que la publicación sobre Miguel Carlos Victorica llevada a cabo por ediciones Bonino en 1955. El libro abre con la imagen de una fotografía del artista que incluye una dedicatoria al propio Alfredo Bonino. A partir de allí, todo el diseño despliega un relato exitoso de la relación entre el artista y la galería que culmina con la publicación de sus obras más significativas, algunas de las cuales son señaladas como pertenecientes a la colección de la propia galería. De ese libro se hicieron dos mil copias y una edición limitada de cincuenta ejemplares “fuera de comercio”, numeradas con caracteres romanos. En otras palabras, esta publicación muestra cómo el proyecto Bonino conllevaba un doble y común objetivo que incluía la promoción de los artistas y de la propia galería, así como la creación en simultáneo de un libro para ser coleccionado.

Bonino es así una historia que cuenta la conformación del mercado artístico, que atraviesa diversas escenas locales y sus interrelaciones. Es también una oportunidad para elaborar hipótesis de relectura sobre la historia del arte. Finalmente, es una experiencia de archivo y la posibilidad de pensar sus dinámicas en las prácticas artísticas latinoamericanas.

Hacia las “nuevas fronteras”: Bonino entre Buenos Aires, Río de Janeiro y Nueva York¹

Andrea Giunta
CONICET / UBA

1. Este texto se publicó por primera vez en Andrea Giunta, "Hacia las 'nuevas fronteras': Bonino entre Buenos Aires, Río de Janeiro y Nueva York", en *El arte entre lo público y lo privado*, Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 414-425. La investigación que permitió este ensayo no hubiese sido posible sin la colaboración de Enzo Menichini, Guillermo Whitelow, Elda Alicia Artaza y Miguel Mario Raggio, los dos últimos de la Fundación Rómulo Raggio. Para ellos queda aquí expresado, nuevamente, mi agradecimiento.
2. Ver, por ejemplo, Félix Angel, "La presencia latinoamericana", en AA.VV., *El espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos, 1920-1970*, New York, Museo de Artes del Bronx, 1988, p. 239. También Jorge Romero Brest, *El arte en la Argentina. Últimas décadas*, Buenos Aires, Paidós, 1969, p. 50.
3. Tal proyecto fue reiteradas veces expresado. El Instituto Di Tella, cuando crea el Premio Internacional, establece entre sus propósitos el "promover a Buenos Aires como centro cultural a nivel internacional y atraer atenciones hacia la actividad plástica argentina". *Memoria 1963*, Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella, 1963.

La galería Bonino repercute con una fuerza casi mítica en la memoria de todos aquellos que participaron activamente en el espacio de las artes visuales de Buenos Aires en los años en que desarrolló su actividad (1951-1979). Podemos señalar, en este sentido, la existencia de una generalizada coincidencia acerca del rol determinante que la galería tuvo para el arte argentino, e incluso para el arte latinoamericano, en la promoción y consolidación de una red de distribución que excedió el circuito nacional.² No es la intención de este estudio restablecer ni desautorizar el mito, sino, más exactamente, reconstruir las estrategias que ayudaron a fundarlo. Estrategias de las cuales no podré dar cuenta desde una imagen unificada y homogénea, sino que, por el contrario, tendré que analizar en su decurso histórico. Esto se impone como una necesidad cuando vemos la sorprendente capacidad que Bonino demostró para instrumentar modos de intervención que le permitieron adaptarse activamente a las transformaciones que experimentó el campo artístico. Lo que me propongo aquí analizar son, en definitiva, las políticas que Bonino puso en práctica para constituirse en un árbitro reconocido en la administración de los valores artísticos, focalizando mi atención en un período que abarca los años en que instaló su prestigio en el ámbito nacional y aquellos en los que articuló y se sumó a un proyecto de internacionalización del arte.

Bonino permite asistir, desde un circuito privado y comercial, a un redimensionamiento de las artes en el espacio público que decididamente elaboró, entre fines del cincuenta y comienzos del sesenta, un sector de la sociedad: hacer de Buenos Aires un centro artístico internacional.³ Cabe aquí una precisión conceptual. El análisis lleva implícito un concepto de espacio público o de esfera pública reductivo en el que Estado, economía y discurso público aparecen unificados. Dejo de lado, por el recorte que me impone esta presentación, aquella otra articulación que me permitiría dar cuenta de la interacción en la que se produjo este discurso que expresaba el deseo optimista de ubicar a la Argentina en el concierto internacio-

nal. Apelo entonces a una ficcionalización que reduce a un discurso único, asociado en este caso a aquellos que Nancy Fraser denomina “públicos fuertes”,⁴ lo que fue, en verdad, un discurso en permanentes disputas y confrontaciones. Los optimistas enunciados “desarrollistas” –que de algún modo la galería asumió– tuvieron que negociar y debatir permanentemente con discursos alternativos y contrarios.

Bonino articula su operar en el doble circuito de lo privado y de lo público no tanto porque coloca en espacios relativamente accesibles obras y colecciones privadas, sino también porque participa de un proyecto enunciado desde los discursos oficiales. Permite, entonces, montar un observatorio con diversos objetivos: por un lado, el de reconstruir la interrelación entre un espacio comercial y otras instituciones privadas sin fines de lucro como el Instituto Torcuato Di Tella (ITDT), de intervención directa en lo público. Permite al mismo tiempo seguir, desde un circuito privado, lo que fue también un proyecto de Estado: expandir las fronteras (culturales y económicas) de la Argentina apropiándose, en un sentido invertido, del neocolonial lema *kennediano*.⁵

Procuraré mostrar hasta qué punto Bonino asumió este propósito desde un circuito comercial y se sumó, al mismo tiempo, a un circuito ideológico, político-cultural y de fuertes contenidos simbólicos.

Cómo crear un espacio

Deslumbrado por la apariencia europea de la ciudad y por su activo ambiente cultural, Alfredo Bonino abrió su galería en Buenos Aires con un programa claramente discernible: valorizar la pintura argentina y crear un mercado entre los coleccionistas argentinos, más tendientes en esos años a adquirir pintura europea.⁶ Absolutamente desconocido en este medio artístico, tuvo que dedicar sus primeros esfuerzos a construirse una imagen prestigiosa e identifiable. En este sentido buscó, para constituir su staff, el asesoramiento de críticos influyentes como Julio Payró, Córdova Iturburu y Manuel Mujica Lainez. Para reunir un panorama variado de tendencias, integró a artistas

- 4. En el sentido de esfera pública ligada a instituciones que se constituyen tanto en arenas de formación de opinión como de tomas de decisiones.

Ver Nancy Fraser, “Reconsiderando la esfera pública: una contribución a la crítica de la democracia existente”, en *Entrepasados*, nº 7, 1994, pp. 108-109.

- 5. En este sentido, Dardo Cúneo se preguntaba acerca del proyecto de Kennedy: “La nueva frontera, para iniciar esa comprensión, para vencer dentro de sí a la frontera vieja, ¿no necesita del apoyo que puede llegarle del mundo subdesarrollado? [...] La nueva frontera reafirmará sus sentidos en la medida que los amplía como operación de pueblos, como marcha de conjunto del país más desarrollado de Occidente con los pueblos subdesarrollados o poco desarrollados”. Dardo Cúneo, *Las nuevas fronteras*, Buenos Aires, Transición, 1963, p. 112.

- 6. Alfredo Bonino (1925-1981) venía de una experiencia en Río de Janeiro con la galería Domus. En 1949 inaugura en Buenos Aires

//

la galería Samos (avenida Santa Fe 784) con una muestra de Emilio Pettoruti (6-21 de junio). La crítica más prestigiosa saludó este acontecimiento. Dice Romero Brest: "Con una exposición de obras de Emilio Pettoruti acaba de inaugurarse la Galería Samos, seria y elegante ésta en su presentación, a la que deseamos éxito y larga vida, sobre todo porque parece indicar el planteamiento del negocio de cuadros con un sentido de mejor escogimiento que el habitual". "Apostillas", en *Ver y Estimar*, nº 10, 1949, p. 41. La galería Bonino (Maipú 962) abre en mayo de 1951 con una exhibición de Miguel C. Victorica; en 1970 se traslada a Marcelo T. de Alvear 636, sede que diseñó Clorindo Testa.

- 7. Formado después de la disolución de Arte Concreto-Invención y convocado por Aldo Pellegrini, el grupo expone por primera vez en galería Viau en 1952, en 1953 en el Stedelijk Museum de Ámsterdam y en la Segunda Bienal de San Pablo. Integrado por Tomás Maldonado, Lidy Prati, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Claudio Girola, Hans Aebi, Fernández Muro, Sarah Grilo y Miguel Ocampo.
- 8. Bonino tenía contacto con otras galerías en Roma, como Pogliani o Selecta, con las que había un acuerdo de intercambio. Entrevista con Enzo Menichini, 1993.
- 9. Expone, entre otros, a Livio Abramo (1956) y Aldemir Martins, del Brasil (1957); a Nemesio Antúnez, de Chile (1959); a José Luis Cuevas, de México (1959).

de reconocida calidad aunque, en algunos casos, con un no equivalente reconocimiento comercial: Miguel C. Victorica, Pettoruti, Juan Batlle Planas, Orlando Pierri, Aquiles Badi, Juan del Prete, Jorge Larco. Al mismo tiempo, se manifestó también receptivo frente a aquellas formaciones artísticas emergentes a comienzos de los cincuenta al exponer individualmente a varios de los miembros del Grupo de Artistas Modernos,⁷ como Miguel Ocampo (en 1952), Sarah Grilo (en 1958 y 1961), José Antonio Fernández Muro (en 1958 y 1962), Alfredo Hlito (en 1960) y Enio Iommi (en 1966 y 1969); o, también, al mostrar por primera vez en Buenos Aires a los artistas rosarinos del Grupo Litoral (expuesto como *Ocho pintores del Litoral* en 1953). En el sentido de "lo nuevo", su apuesta fue más arriesgada cuando, al exhibir a Kazuya Sakai, incorpora la abstracción informal. Aun cuando Bonino no estuvo entre los escenarios de presentación del informalismo en nuestro país, sí dio cabida a una de las presencias más convulsivas que el medio registró en esos años al traer al país al francés George Mathieu (1959), quien produjo las reacciones adversas de los estudiantes al hacer una pintura pública en la Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano.

En esta constitución de una imagen, Bonino consideró también el circuito internacional que, en los cincuenta, integró a los ya instaurados con Europa⁸ y América Latina.⁹ Donde sí resultan novedosas sus vinculaciones es en la comunicación que parece establecer con la Bienal de San Pablo, al invitar a artistas que habían participado en ella, como Hansen Karl-Heinz (alemán radicado en Bahía) o Mario Sironi.

Los contactos con Europa pasaron, fundamentalmente, por Italia y España. En 1956 expone al grupo italiano Espacialismo (cuyo integrante más destacado es el rosarino Lucio Fontana), a diez años de su formación en Milán, y también a Gino Severini (1952), Giuseppe Ajmore, Bruno Cassinari y Giuseppe Consoli (1956) y Gio y Arnaldo Pomodoro (1957). En cuanto a los españoles, además de aquellos que vivían en Buenos Aires como Manuel Ángeles Ortiz, José Palmeiro o Luis Seoane, exhibió a representantes de los grupos emergentes como Modest Cuixart (1960) o Lucio Muñoz (1961).

Junto a la cuidadosa selección de los artistas que mostraba, la galería puso especial énfasis en la producción de catálogos. Con un diseño unificado que permitía una rápida identificación con la galería, estas publicaciones contemplaron la catalogación de la obra, la inclusión de fotos y un prólogo a cargo de un crítico reconocido.¹⁰ Entre el conjunto de iniciativas más estrechamente vinculadas a estrategias comerciales cuentan los *Salones de Navidad*, surtidas ventas de fin de año que incluían, sobre todo, objetos decorativos.

Sin embargo, el terreno en el que Bonino demostró ser más sutil e inteligente fue en el diseño de operatorias orientadas a captar y a formar un nuevo coleccionismo. Un camino en el que podemos percibir dos articulaciones sucesivas e implicadas. Por un lado, aquella que en un primer momento desarrolla al presentar, en 1952, las colecciones de César Franceschini y Luis León de los Santos, en cuya formación el galerista no había tenido incidencia. Al exponerlas, Bonino las sacaba del mundo privado del coleccionista y las ponía en contacto con el público. En cierto sentido, podríamos decir que lo que se exhibía era, más que las obras, al coleccionista o, más precisamente, a la práctica misma del coleccionismo. Esta intención será más clara cuando en 1956 exponga la colección de pintura argentina de Domingo Eduardo Minetti, en cuya formación Bonino había participado. El catálogo, con una dimensión desacostumbrada, reproducía la mayor parte de las obras en blanco y negro e incluía un notable texto de Mujica Lainez en el que la persuasión del discurso apuntaba a presentar al coleccionista como un ser especial y único:

Nadie más respetable, inquietante y sugerente que un coleccionista, clasificador sensible, estudioso y observador especializado, conservador riguroso, adorador de una mitología cuyo sentido únicamente él alcanza: hélo ahí, en el refugio envidiable de su colección.

Un coleccionista que aparece también en el texto como el gestor de una “obra patriótica”. Este lugar adquiere su especial sen-

10. Hay 352 exposiciones documentadas con catálogo. El formato es vertical (20 x 15 cm) e incluye en la tapa el nombre del artista. La viñeta en la primera página fue diseñada por Pettoruti. Entre los críticos que escribieron destaca a Manuel Mujica Lainez, Julio Payró, Julio Rinaldini, Jorge Romero Brest, Córdova Iturburu, Victoria Ocampo, Damián Bayón, Romualdo Brughetti, Samuel Paz. En 1959 cambia el formato (20 x 20 cm), y el logo, diseñado ahora por Tomás Gonda, aparece en la tapa.



Jorge de la Vega. *Proyecto*. De izquierda a derecha: hombre desconocido, Luis Seoane, Hugo Parpagnoli, Héctor Basaldúa, Rómulo Macció, Enzo Menichini (de espaldas), Manuel Mujica Lainez, mujer desconocida, Alfredo Bonino (de espaldas), Marta Minujín, Jorge de la Vega, Jorge Romero Brest, Enrique Barilari, mujer desconocida, hombre desconocido, Florencio Méndez Casariego, mujer desconocida, Luis Felipe Noé, Ernesto Deira, Guillermo Whitelow. En *Deira, Macció, Noé, de la Vega: pinturas*, Buenos Aires, Edición Galería Bonino, 1965, s/p. Colección Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas.

tido al ser expuesto en una sala prestigiosa, con un catálogo importante y con un texto que coloca al coleccionista en un lugar deseable. Más que una colección, Bonino expone al coleccionista que, ahora sí, es “su” coleccionista. En definitiva, lo que muestra es su propia obra, una tarea que permite que esa actividad creativa, generosa y patriótica se realice. Al ubicar al coleccionista como el núcleo de otros ejes que aquellos que proporcionan los estilos y los

artistas, Bonino aparece como el oficiante que hace posibles otras tramas de la historia.

La Argentina en el mundo

Circuitos internacionales. Las rutas que la galería traza en los cincuenta van a emprender en los sesenta nuevos recorridos. Todas sus iniciativas aparecen ahora claramente vinculadas a un proyecto expansivo desde el que asume otro mayor en el que también participa el Estado. Una evidencia de estas coincidencias se produce cuando la galería se suma a los festejos del Sesquicentenario con una exposición colectiva en la que opta por “lo nuevo” y que reproduce, en una escala menor, aquella selección que, bajo el título de *Primera exposición internacional de arte moderno*, inaugura espectacularmente la nueva sede del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.¹¹ El balance que imponían estas celebraciones se definió, en el contexto de los impulsos modernizadores “desarrollistas”, más como un ambicioso proyecto hacia el futuro que como una reactiva mirada hacia el pasado. Un movimiento cultural que Rafael Squirru anuncia en un tono cercano al de una cruzada artística:

Generosidad, valor, ternura son características del hombre nuevo que afloran en el arte nuevo, el aspecto peligroso del nacionalismo queda superado en exposiciones como ésta; el aspecto sano se afirma indicándonos que todo lo profundo tiene raíces en algún lado. La República Argentina, lo suficientemente madura como para convocar a esta fiesta espiritual en 1960, sabrá superar cualquier escoollo para cumplir el alto destino que le marcan sus estrellas.¹²

Una pretensión que no puede comprenderse como una iniciativa individual o incluso nacional, sino que recibía estímulos provenientes de otros espacios. Entre ellos, aquellos que con fervor impulsaba José Gómez Sicre como jefe del Departamento de Artes Visuales de la OEA en Washington:

11. A excepción de Ernesto Farina y Fernando Maza, todos los artistas están en ambas muestras. Nada puede compararse, sin embargo, al diseño simbólico que marca esta exposición para la que Rafael Squirru logra, incluso, que el Museum of Modern Art de Nueva York envíe obras de Pollock, de Kooning, Kline y Tobey.

12. Rafael Squirru, prólogo de la *Primera exposición internacional de arte moderno*, Buenos Aires, 1960, s/p.

13. José Gómez Sicre en *Boletín de Artes Visuales*, nº 5, Unión Panamericana, Washington D.C., mayo-diciembre de 1959, p. 2. El destacado es mío.

14. Entre las más destacables: *South American Art Today*, Dallas Museum of Art (1959); *Latin American New Departures*, Institute of Contemporary Art de Boston (1961), y *The Emergent Decade*, Cornell University (1966), organizadas ambas por Thomas Messer; *Art of Latin America since Independence*, Yale University y University of Texas (1966), organizada por Stanton Catlin y Terence Grieder.

El artista joven de América sabe que van naciendo centros internacionales de arte en su propio continente y tiene ya como puntos obligados de recepción a Nueva York y a Buenos Aires, a Río de Janeiro y a Lima, a Ciudad de México y a São Paulo, a Caracas y a Washington. [...] París ha dejado de ser *el centro* para convertirse en *un centro más*.¹³

Se definía así un circuito que no casualmente comenzaba y terminaba en dos ciudades de Estados Unidos y que estaría alimentado, ya desde fines de la década del cincuenta y en forma creciente durante la del sesenta, por numerosas exposiciones de arte latinoamericano que organizan diferentes instituciones de los Estados Unidos.¹⁴ Un circuito que, al mismo tiempo, aparecía activamente asumido en Buenos Aires desde el ITDT y al que Bonino se sumará en una escalada comercial con la que alcanzará el país del norte. Bonino va entonces a operar desde dos redes: en el ámbito local, una que le permite vincularse a las actividades del Di Tella, y en el espacio internacional, desde aquella con la que establece contactos con Brasil y Estados Unidos.

En el primer sentido, son destacables las relaciones de proximidad y de distancia que mantuvo con los artistas que participaban de los premios y exposiciones del Instituto. Ubicados a una cuadra de distancia, Bonino y el Di Tella no solo formaban parte de la misma zona de la ciudad a la que la prensa había denominado la “manzana loca”, sino que parecían dar cuenta de un proyecto compartido. Esto es lo que parece ponerse en evidencia cuando, al realizarse en 1960 el primer Premio ITDT, sobre los veinticinco pintores seleccionados siete ya habían expuesto en Bonino (José Fernández Muro, Sarah Grilo, Josefina Miguens, Miguel Ocampo, Kazuya Sakai, Clorindo Testa y Jorge de la Vega), mientras que otros lo harían ese mismo año (Alfredo Hlito y A. Giangrande Yadwiga) o en 1961 (Juan Carlos Badaracco, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé, Marta Peluffo y Mario Pucciarelli). Esta relación se confirma cuando vemos que el ganador del premio, Mario Pucciarelli, no solo exhibe en Bonino de Buenos Aires, sino que el

Instituto le organiza su muestra en el exterior en la galería Pogliani de Roma, vinculación europea de Bonino. El ITDT, que desde un principio apunta a la “máxima calidad”, legitima por un lado las selecciones previas de Bonino y, a la vez, prestigia a la galería.¹⁵ Deducciones semejantes podemos hacer en relación con los artistas extranjeros que después de participar de los Premios Internacionales del Di Tella exponen en Bonino, como Pietro Consagra, quien el mismo año en que interviene en el premio de Escultura (1962) se presenta en Bonino, prolongado por Romero Brest, o, también, Achille Perilli, que en 1963 integra el Premio Internacional de Pintura y expone en septiembre en Bonino de Buenos Aires y en diciembre en Nueva York. Pero al mismo tiempo que entrelazaba sus actividades con el Di Tella, la galería se mantenía a una prudencial distancia de las experiencias más convulsivas que se desarrollaban en el Instituto y que la prensa espectacularizaba, sobre todo, focalizando su atención sobre Marta Minujín. Aun así, Bonino fue la sede del escándalo que produjo Alberto Greco junto a Antonio Gades en diciembre de 1964, al realizar una acción que comenzó en la galería y concluyó en la plaza San Martín, donde Greco escribió y dibujó sobre un bastidor en blanco explicando al público que era un “vivo-dito”.

En la órbita internacional, Bonino consolidó primero sus vínculos con el Brasil abriendo, el 19 de mayo de 1960, una sede en Río de Janeiro con una exposición colectiva de veinticuatro artistas argentinos y brasileños. Como en la apertura de su sede en Buenos Aires, el galerista marcó su ingreso implementando estrategias de legitimación simultáneas y concurrentes: el “moderno” espacio diseñado por el arquitecto Sérgio Bernardes, el discurso inaugural del embajador argentino Carlos M. Muñiz y los análisis del arte de ambos países que realizó el destacado crítico Mário Pedrosa anunciaron un futuro exitoso. Su apoyo al arte nuevo queda también demostrado cuando exhibe por primera vez los *bichos* de Lygia Clark, en octubre de 1960. En este espacio también expondrán, durante 1963, los artistas del grupo neofigurativo, dejando, en palabras de Federico de Morais, “un impacto inolvidable sobre la joven generación carioca”.¹⁶

15. Cabe destacar que esta sumatoria de los mejores esfuerzos es claramente enunciada por el Instituto cuando señala, entre sus propias intenciones, la de “colaborar, y no competir, con las instituciones o personas que realicen tareas similares por su contenido, nivel y calidad, a las que se propone el Instituto”. *Memorias 1960-1962*, Instituto Torcuato Di Tella.

16. Federico de Morais, *Opinião 65* (cat. exp.), Rio de Janeiro, Galeria de Arte Banerj, agosto de 1985. Exponen también en la galería de Río: Kazuya Sakai (1960), Héctor Basaldúa (1961), Gertrudis Chale (1962), *5 pintores argentinos* (Basaldúa, Testa, Grilo, Pucciarelli, Torres Agüero, 1964). Después de 1964 casi no exhiben artistas argentinos.



Fotografía: Lisl Steiner. De izquierda a derecha: Ronald Mallory, Nam June Paik, Fernanda Bonino, Alfredo Bonino y Aldo Sessa en la puerta de la galería Bonino de Nueva York, en 98th Prince Street, octubre de 1976. Fotografía: Lisl Steiner. Archivo Aldo Sessa.

17. La galería abre en el mismo lugar en el que se inaugura, en 1962, la galería Andrews-Morris, con una exposición de artistas de Canadá, Estados Unidos y América Latina (7 West 57th Street). La nueva sede estaba dirigida por Alfredo Bonino y Emilio del Junco.

Sin embargo, el circuito cargado de mayores significaciones es aquel que Bonino establece en 1963, al abrir, el 19 de noviembre, su nueva sede en Nueva York.¹⁷ Con esta iniciativa estaba dando cuenta, por un lado, de su conciencia en lo que hace a la aparición de un posible mercado para el arte argentino en los Estados Unidos. También ponía en evidencia el cambio de foco que, sobre todo a partir de los sesenta, llevaría a muchos artistas a sustituir el tradicional viaje a París por una travesía neoyorquina estimulada por

el deseo de insertarse en el mercado y en los circuitos internacionales del arte.¹⁸

Logros y fracasos

Bonino no fue, exclusivamente, un espacio de exposición o de venta de cuadros. Su proyecto, más amplio y ambicioso, no solo apuntó a establecer valores comerciales, sino también a intervenir en el mercado simbólico de bienes culturales. Funcionó como una institución desde el momento en que operó sobre el carácter social del consenso acerca de los valores estéticos y estableció formas diversas de protección y reconocimiento social para los artistas (contratos, catálogos, libros, ediciones de grabados, etc.). Al mismo tiempo, Bonino se plegó al proyecto de instituciones oficiales y privadas más poderosas y, al igual que éstas, participó en la distribución de los espacios y de los valores. En cuanto a la creación de un mercado para el arte argentino, aun cuando la situación actual lo contradice, sin duda su acción fue decisiva en el éxito que dicho mercado tuvo en los años sesenta y setenta.

Con toda certeza Bonino contribuyó a la presencia de artistas argentinos en el exterior: cuando se analizan las numerosas muestras de arte latinoamericano que se realizaron en los años sesenta en Estados Unidos, es claro que los artistas argentinos son también los de Bonino. Con sus sedes y exposiciones incrementó la articulación de un circuito latinoamericano a nivel institucional y también en lo relativo a aquellas redes del arte latinoamericano que aún no han merecido la debida atención: las que establecieron los artistas en sus desplazamientos intercontinentales trazando comunidades artísticas “a distancia”.

Sumada a un proyecto de internacionalización del arte argentino mayor, la galería no sufrió, sin embargo, las acusaciones que los discursos antiimperialistas lanzarían sobre el Di Tella a fines del sesenta. Su operar aparecía, en definitiva, resguardado por su pertenencia al circuito económico y, por ende, privado.

18. Aun cuando este proceso se inicia en los primeros años de la posguerra, recién en los sesenta los artistas argentinos lo perciben con claridad. Es frecuente entonces que el tradicional viaje a París sea sustituido por otro a Nueva York. Al mismo tiempo, éste es el momento en que, en el contexto de la Guerra Fría, los Estados Unidos comienzan a definir un conjunto de iniciativas hacia América Latina comprendidas en el marco de la Alianza para el Progreso, que se irán haciendo más agresivas conforme avance la década.

La cuestión es cómo evaluar la duración y la efectividad de estos logros. Una respuesta es la que podemos encontrar en la colección de la Huntington Art Gallery de Austin, Texas, en la que las obras argentinas son, en su mayor parte, de artistas de Bonino. Pero la evaluación decisiva respecto de aquello a lo que Bonino y otras instituciones aspiraban definitivamente lograr, deberíamos quizás hacerla en las salas del Museum of Modern Art de Nueva York, verificando si, como lo anunciaba Gómez Sicre en su gesta interamericana, Nueva York y Buenos Aires integran, finalmente, un mismo circuito cultural.

El mundo del arte y el *star system*: la galería Bonino en proyección audiovisual¹

Silvia Dolinko
CONICET / IDAES-UNSAM

El 14 de noviembre de 1969, Luis Felipe Noé, Paul Newman, Marcello Mastroianni, Kim Novak, Omar Sharif y Marta Minujín, entre otras personalidades contemporáneas, se veían reunidos en Buenos Aires durante la inauguración de la nueva sede de la galería Bonino. No se trataba de un encuentro presencial, claro, sino de su conjunción fotográfica en un audiovisual realizado especialmente para ese evento. Proyectada en una pared de la sala de Marcelo T. de Alvear 636, una sucesión de diapositivas ponía en relación diversos referentes del arte, hilando un relato en imágenes sobre la galería Bonino, sus distintas sedes y su relación con la cultura y la sociedad de masas de los años sesenta.

Luego de dieciocho años de actividad en el local de la calle Mai-pú 962, el galerista italiano Alfredo Bonino (Nápoles, 1925 - Nueva York, 1981) reforzaba su apuesta artístico-comercial en Buenos Aires, inaugurando un amplio espacio diseñado por Clorindo Testa, arquitecto y también artista del staff de Bonino. Su apertura constituyó un evento destacado dentro de la nutrida agenda cultural porteña: tal como testimonian los registros fotográficos, se vio colmado de asistentes, entre ellos Jorge Romero Brest, Raquel Forner, Rómulo Macció, Miguel Ángel Vidal, Enio Iommi y Pérez Celis, entre otras figuras reconocidas. En una reseña se comentó que el evento incluyó “Cuerpos masculinos y femeninos creados por el duetto González Ruiz - Ronald Shakespear (cartulinas pintadas con fluorescentes que los invitados lucían a la manera de hombres-sandwichs, dando la impresión de estar desnudos. En la parte de atrás, una leyenda estratégicamente ubicada declaraba: *Esto es un Bonino auténtico*); también se señaló que, al ritmo de música beat, “se bailó muchísimo entre los Clorindo Testas inmarcesibles”².

1. Una primera versión de esta investigación fue publicada en la revista *Separata*, segunda época, nº 22, Rosario, Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano - CIAAL, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, septiembre de 2018, pp. 27-40. Agradezco muy especialmente a Agustín Díez Fischer por los nuevos datos proporcionados y los diálogos sostenidos que han posibilitado esta revisión del texto.
2. “Los primeros calorcitos”, *Panorama*, 25 de noviembre de 1969, p. 33. Colección Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas. El destacado es del original.
3. *Ibid.*

Junto a la exposición de obras y las canciones ejecutadas en vivo, la nota de prensa mencionó que en la inauguración se proyectó un “audiovisual incoherento vocalizado por Valeria Riz (gritos y risitas, más que nada)³. De acuerdo con el testimonio de Miguel Ángel Rondano, autor de esa composición sonora, se basó para ella en la grabación y posterior posproducción de una interpretación de la cantante Valeria Muñarriz, reconocida por sus amplios recursos vocales;

se trató, en palabras del compositor, de un “collage sonoro” que apeataba a la idea de “conversación inaudible”.⁴ Estos sonidos acompañaron la proyección del audiovisual, integrado por un conjunto de imágenes eclécticas, algunas procedentes del archivo fotográfico de la galería y otras apropiadas de diversas fuentes gráficas, concatenadas en función de presentar un relato –entre épico, laudatorio y humorístico– sobre Bonino, los artistas de su *staff*, sus habitués y la sociedad contemporánea en la que se inscribían sus actividades. El galerista celebraba así su exitoso proyecto, con una revisión hacia su pasado y una optimista proyección a futuro: para entonces, “Bonino” ya era toda una marca registrada dentro del mundo del arte.

El dispositivo audiovisual puesto en juego en Bonino era bien actualizado; en efecto, la proyección de diapositivas acompañadas de una banda sonora, alocuciones o sonidos de fondo resultaba frecuente por aquellos años en diversos eventos públicos.⁵ También lo era la estrategia de introducir referencias al *star system* en producciones artísticas, en cuanto anclaje contemporáneo: en la cultura visual construida durante los sesenta era recurrente la inclusión de imágenes vinculadas a la creciente sociedad de consumo y a distintas *celebrities* de la industria cultural. Las efigies de estrellas del cine, del mundo de la moda o de la música popular venían a reafirmar un imaginario glamoroso (y ficcional). En algunos casos, estas referencias fueron consideradas desde una perspectiva crítica, como cuando la artista argentina Diana Dowek partió de la foto de Raquel Welch para formular, sobreimpuesto en el sensual cuerpo de la actriz norteamericana, un cuestionamiento a las políticas contemporáneas de Estados Unidos en Vietnam y en América Latina.⁶ Antonio Berni también refirió a otra celebridad del momento, cuando en *El cosmonauta saluda a Juanito a su paso por el bañado de Flores* (1961) colocó el rostro de Yuri Gagarin dentro de la cápsula espacial del Vostok I, representado de un modo cercano a la publicidad gráfica o a los pósteres con el astronauta ruso que circularon masivamente por entonces.⁷

Potenciado por el reciente alunizaje del 20 de julio de 1969, el imaginario espacial construido a lo largo de esa década fue una de las

4. Entrevista telefónica de Miguel Ángel Rondano con la autora, Buenos Aires, 13 de julio de 2019.

5. Pueden citarse, por ejemplo, el *Espectáculo audiovisual rodante* organizado por el Instituto de Arte Torcuato Di Tella en 1962, o el audiovisual *Berni-Tapices*, realizado por José Antonio Berni y Oscar Balducci para ser proyectado en *Exposhow*, una feria artístico-comercial llevada a cabo en Buenos Aires en 1970, donde Berni tuvo un *stand*.

6. Diana Dowek, *Malvenido Rockefeller*, 1967, pintura acrílica y fotografía sobre tela, 70 x 100 cm, col. de la artista. Cf. Diana Dowek, *La pintura es un campo de batalla. Obras-intervenciones*, 1967-2012, Buenos Aires, Asunto Impreso Ediciones, 2013.

7. El 12 de abril de 1961 Yuri Gagarin dio una vuelta alrededor de la Tierra en su cápsula del Vostok 1, puesta en órbita por el cohete SL-3: era el primer hombre en el espacio, noticia que fue rápidamente difundida por los medios de todo el mundo.

claves del audiovisual proyectado en Bonino. Este trabajo se centra sobre esa secuencia de diapositivas producida para -y por- la galería, conservada entre los documentos del Archivo Bonino del Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas. Allí, las imágenes de artistas e intelectuales articuladas con las de astronautas, deportistas, políticos, cantantes, modelos y demás estrellas del mundo del espectáculo no solo funcionaron como referentes culturales, sino también como objetos de deseo y de prestigio. La reunión fotográfica de personalidades del arte, la industria cultural y el *star system* en Bonino venía a sostener la idea de la galería en cuanto centro de la cultura contemporánea.

Bonino en fotos

8. Sobre el circuito de galerías y el mercado de arte en Buenos Aires en el período, cf. Juan Cruz Andrade, "Circuitos de valor. Sobre el mercado de arte argentino en la década del 60", en AA.VV., *Imagen/deseo. Placer, devoción y consumo en las artes*, Buenos Aires, CAIA, 2015, pp. 239-250.
9. Andrea Giunta, "Hacia las nuevas fronteras: Bonino entre Buenos Aires, Río de Janeiro y Nueva York", en *El arte entre lo público y lo privado*, Buenos Aires, CAIA, 1995, p. 278.
10. Sobre el involucramiento de Bonino en la supervisión o la creación del diseño de una marca propia, cf. el testimonio de Guillermo Whitelow en entrevista con Andrea Giunta, en esta misma publicación.

Entre 1951 y 1979, la galería Bonino fue reconocida como uno de los principales espacios de arte de Buenos Aires.⁸ Ámbito central en el proceso de modernización cultural del período, vinculado a lugares hegemónicos de la escena porteña como el Instituto Torcuato Di Tella y a gestores culturales como Jorge Romero Brest, Bonino articuló una red de distribución que excedió el circuito local, al establecer sucursales en Río de Janeiro, en 1960, y en Nueva York, en 1963. Tal como ha sostenido Andrea Giunta, la galería Bonino resulta un caso significativo para analizar los derroteros del proceso de internacionalización del arte argentino en los años sesenta, ya que permite "seguir desde un circuito privado lo que fue también un proyecto de Estado: expandir las fronteras (culturales y económicas) de la Argentina apropiándose, en un sentido invertido, del neocolonial lema kennediano [...]. Bonino asumió este propósito desde un circuito comercial y se sumó, al mismo tiempo, a un circuito ideológico, político-cultural y de fuertes contenidos simbólicos".⁹

Alfredo Bonino construyó en forma permanente una imagen de su galería: junto a su cuidada selección de artistas inscritos dentro del amplio arco de la modernidad, sostuvo una preocupación por conformar y difundir una identidad visual de su espacio, desplegada desde recursos complementarios de las obras que allí se exhibían.¹⁰ En ese sentido, se destacó su cuidada producción de catálogos, libros, tarje-

tas navideñas de tiraje limitado, afiches –muchos de ellos realizados en una modalidad de impresión serigráfica novedosa para la época–, carpetas y estampas originales en tiempos del *boom* del grabado.¹¹ Entre esos materiales gráficos publicados por Bonino en distintos momentos de su proyecto, se pueden destacar las estampas de Raquel Forner –el aguafuerte de 1953 o las litografías de fines de los años sesenta–, la carpeta *Campesinos* (1954) y el *Segundo libro de tapas* (1957), de Luis Seoane; los *X Sonetos romanos*, de Rafael Alberti (1964), como también los grabados de Marcelo Bonevardi y Luis Felipe Noé, impresos en el New York Graphic Workshop.¹²

Si concepto, visualidad y proyección pública resultaron estrechamente vinculados en la propuesta de Bonino, el conjunto de fotografías de su archivo, conservado en el Centro de Estudios Espigas, constituye un corpus fundamental para estudiar las estrategias del galerista, abriendo nuevas perspectivas sobre la configuración de un espacio estudiado hasta el momento a partir de catálogos, fuentes hemerográficas o las propias obras de los artistas.¹³

Estos materiales fueron abordados por primera vez durante el proyecto *Digitalización y catalogación de la Fototeca Espigas*, el cual implicó el inventario, investigación, digitalización y registro en una base de datos de gran parte de los documentos fotográficos conservados en Espigas.¹⁴ El trabajo de investigación sobre las impresiones en gelatina de plata, diapositivas, negativos y transparencias de diversos tamaños permitió reponer imágenes inéditas, obras destruidas o efímeras, como la acción *Mi Madrid querido*, llevada a cabo por Alberto Greco desde la sede porteña de Bonino en 1964.

En particular, el archivo fotográfico de la galería Bonino en Espigas –integrado por una mayoría de registros de obras de sus artistas, inauguraciones y exposiciones– está conformado por dos conjuntos de distintas procedencias y soportes. Por una parte, un corpus de 274 fotografías sobre papel donado por Fernanda Bonino; organizado originalmente en álbumes provenientes de la sede neoyorquina de la galería, este grupo se integra con imágenes de obras de Marcelo

11. La serigrafía no resultaba por entonces una técnica artística con la valoración simbólica que cobraría hacia los años setenta; por el contrario, era empleada en forma ocasional para imprimir afiches, programas o demás materiales gráficos sin una particular connotación cualitativa. Las obras de Luis Seoane resultan en este sentido uno de los primeros ejemplos de exploración de este recurso, emparentado en cierto modo con su contemporánea experimentación con el estarcido –denominación de aquel entonces para el actual esténcil–. Para un abordaje del *boom* del grabado del período, ver Silvia Dolinko, *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación (1955-1973)*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.

12. El New York Graphic Workshop fue un espacio de experimentación y edición de obra gráfica a cargo de José Guillermo Castillo, Luis Camnitzer y Liliana Porter, activo en Nueva York en el segundo lustro de los años sesenta.

13. Cf. Andrea Giunta, *op. cit.*; Patricia Artundo, "Notas a una exposición en el X aniversario de Fundación Espigas", en *Arte y documento. Fundación Espigas 1993-2003*, Buenos Aires, Malba - Colección Costantini, 2003; Ana María Battistozzi, "La galería Bonino, descenso al mundo público y privado de un 'marchand'", en *Galería Bonino. Reminiscencias de un espacio* (cat. exp.), Buenos Aires, Fundación Federico Klemm, 2013.

14. El proyecto, que contó con el apoyo de la Fundación Telefónica de Argentina, se desarrolló entre 2006 y 2009 bajo mi dirección, con la participación de Natalia Pineau y Enrique Llambías.



Grupo Signo Más.
Diapositiva 3 del audiovisual
de la inauguración de la
galería Bonino en Buenos
Aires, 14 de noviembre de
1969. Colección Centro
de Estudios Espigas -
Fundación Espigas.

—
Grupo Signo Más.
Diapositiva 4 del audiovisual
de la inauguración de la
galería Bonino en Buenos
Aires, 14 de noviembre de
1969. Colección Centro
de Estudios Espigas -
Fundación Espigas.

Bonevardi, Alicia Carletti, Jorge Alvaro, Gyula Kosice, José Antonio Fernández Muro, Rómulo Macció y Jorge de la Vega, entre otros. Por otra parte, se encuentran cuatro cajas con 505 diapositivas, donadas por Gustavo Bonevardi, objeto central de este artículo.

En el marco del proyecto de digitalización mencionado, abordé en 2007 el relevamiento de ese conjunto de diapositivas de la galería Bonino. En las tres primeras cajas de rígido plástico gris, originales de fines de los años sesenta o principios de los setenta, se alineaban fotografías de exposiciones, de inauguraciones y de obras de artistas propios y ajenos, históricos y contemporáneos –Portinari y Vlamink, Butler y el Bosco, Bonevardi y Derain–; eran imágenes esperables en lo que se refiere a un material de archivo de una galería de arte. Sin embargo, al iniciar el trabajo con la cuarta y última de las cajas de diapositivas, surgió una imagen sorprendente y disruptiva respecto de los materiales precedentes: en vez de los registros “esperables”, se hallaba una rareza. Allí, sobre la inconfundible marca visual de Columbia Pictures, se desplegaba con grandes letras –también tomadas de la tipografía del sello cinematográfico– un nombre: Bonino. En verdad, resultó que a ese hallazgo le sucedieron varios similares: había una diapositiva con *Bonino* en letras verdes sobre fondo amarillo, azules sobre fondo naranja, rojo sobre fondo violeta, rosa sobre fondo azul. La siguiente foto en esa caja era la de un templo griego; tras ella, se veía otra versión de éste con una mínima intervención: una pared tabicando uno de sus lados; con la progresión de las diapositivas, ese espacio sacro y abierto se iba convirtiendo en un espacio cerrado y moderno, y así el templo antiguo se transformaba en la contemporánea galería Bonino de Nueva York. La conjeta del descubrimiento de una secuencia visual se iba confirmando en la continuidad de una foto tras otra.¹⁵

¿Qué hacían allí esas imágenes tan disímiles respecto de las anteriores pinturas, retratos y registros sociales preservados en ese archivo? Al cabo de un tiempo observando las sucesivas diapositivas, fue posible reconstruir y proponer un orden para el conjunto, formulando una hipótesis de lectura: no se trataba de una “anomalía” respecto de

15. Numeradas entre el f05446 y el f05632 de la catalogación actual, pueden visualizarse desde <http://bdd.espigas.org.ar/fototeca/html/photo.php?photo=5470> en adelante.

los demás documentos fotográficos de Bonino, sino, tal vez, una de las expresiones visuales más creativas y cabales del proyecto de la galería. Esto es, la construcción y proyección en clave audiovisual de una imagen propia, conformando un relato a través de imágenes concatenadas.

Consultado sobre estos materiales, Guillermo Whitelow –quien fue asesor artístico de la galería, y cuyo registro fotográfico también fue incluido en la secuencia– recordaba la existencia de un audiovisual con diapositivas, aunque sin precisión sobre el evento concreto en el que había sido presentado.¹⁶ Algunos documentos hallados recientemente por el equipo de Espigas han permitido echar nueva luz sobre este conjunto y vincularlo a la instancia de la inauguración del nuevo local de Bonino en noviembre de 1969.

La fiesta era para ella y dentro de ella. Se inauguraba a sí misma por segunda vez: la primera fue en 1951. Se festejaba de todas las maneras, con invitados ilustres y acalorados, con champaña, con regalos (el poncho) de dibujo exclusivo, y con un audiovisual que contaba su historia (con suficiente gusto como para que fuera pura forma y poca trama), realizado admirablemente por el equipo Signo Más, y musicado, admirablemente también, por Miguel Ángel Rondano.¹⁷

Confirmados el evento y el autor de la banda sonora, queda aún pendiente poder identificar a quienes realizaron la secuencia visual allí proyectada.

El conjunto de diapositivas sostenía un relato en imágenes sobre Bonino, tal vez provisto, incluso, por el propio galerista. En el audiovisual se incluyen algunas vistas de la exposición *Arte y cibernetica*, realizada en Bonino en agosto de 1969.¹⁸ Para esa ocasión, Jorge Glusberg había “importado” parte del modelo lanzado por Jasia Reichardt en la muestra *Cybernetic Serendipity*,¹⁹ y de ese modo, con un anclaje físico en las instalaciones de la galería porteña, daba inicio a las actividades de la entidad que poco tiempo después pasaría a ser conocida como Centro de Arte y Comunicación (CAYC). Así, el audiovisual antici-

16. Entrevista de Guillermo Whitelow con la autora, Buenos Aires, febrero de 2008.

17. “La inauguración del bunker de arte”, *Periscopio*, Buenos Aires, 25 de noviembre de 1969, p. 40. Colección Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas. Agradezco a Juan Cruz Andrada por el acceso a este material.

18. Se llevó a cabo entre el 18 y el 29 de agosto de 1969. Luego de Bonino, las obras fueron exhibidas en otras ciudades argentinas, como Santa Fe y Tucumán, aunque esta circulación se trató probablemente de una iniciativa de Jorge Glusberg más que de una propuesta de Bonino.

19. Desarrollada del 2 de agosto al 20 de octubre de 1968 en el Institute of Contemporary Art, Londres.

paba un tiempo de transición en distintos sentidos: en lo que respecta a la galería, se trató del momento de su mudanza a la nueva sede, ubicada en la calle Marcelo T. de Alvear; en referencia al campo artístico local, se sitúa entre el cierre del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella –con el que la galería había mantenido vinculaciones a lo largo de esa década²⁰ y el inicio del CAYC, espacio que dominaría el panorama del arte experimental local en los años setenta. Bonino aparecía así como un escenario privilegiado para dar lugar o anticipar esta transición, mientras que reafirmaba su papel protagónico en el campo local.²¹

De aquí y de allá: celebridades, cultura de masas y arte argentino para el mundo

¿Cómo estaba compuesto el audiovisual proyectado en Bonino? En un juego autorreferencial, son imágenes sobre la galería para ser proyectadas sobre las paredes de la galería. Se incluyeron así vistas de inauguraciones y de eventos junto con retratos de sus artistas y registros de sus habitués: artistas como Gertrudis Chale, Marta Minujín, José Antonio Fernández Muro, Juan Batlle Planas, Raquel Forner, Maruja Mallo o Lino Enea Spilimbergo alternan con asistentes ilustres como la actriz Luisa Vehil o la escritora Norah Lange, con obras de Marcelo Bonevardi y fotos de *Mi Madrid querido*, de Alberto Greco. También aparecen lecturas públicas de Manuel Mujica Lainez, Guillermo Whitelow y Enzo Menichini; vinculados estrechamente con la galería, Menichini era la “mano derecha” comercial de Bonino, Whitelow era su principal consejero artístico y Mujica Lainez brindaba su asesoramiento cultural.²² Junto a ellos, omnipresente y dominante, se reitera la imagen del galerista-anfitrión, Alfredo Bonino, quien, en algunos momentos, levanta sus manos en gesto triunfal, a modo de un deportista o un político victorioso.

El audiovisual también incluye a diversas personalidades asociadas al proyecto internacionalista y de actualización cultural que se quería sostener desde la galería; se propone así un encabalgamiento de

20. Cf. Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino de los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

21. Entre las fotografías del Archivo Julia Lublin, también conservado en Espigas, se encuentra una imagen de Bonino saludando con un beso a Lublin durante la inauguración del local de la calle Marcelo T. de Alvear. Lublin había trabajado en los años sesenta en la galería La Ruche y estaba por abrir, junto con Ruth Nehmad, la galería Del Triángulo. Resulta interesante esa fotografía, ya que desde ella también se puede proyectar otra futura transición respecto de ese espacio: luego del cierre de la galería Bonino, ese mismo local fue ocupado por la galería Del Retiro, de Lublin.

22. Cf. Andrea Giunta, *op. cit.*



Grupo Signo Más. Diapositiva 22 del audiovisual de la inauguración de la galería Bonino en Buenos Aires, 14 de noviembre de 1969. Colección Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas.

referentes de la cultura nacional e internacional, asociándolas -por la continuidad de algún detalle o por el contexto en donde aparecen- a la galería porteña. El mundo del arte es presentado como un hecho social, público, en el que por momentos las obras de arte funcionan como telón de fondo y la galería como marco para la “feria de vanidades” que se despliega especialmente durante el *vernissage*: cabe recordar, en este sentido, que este audiovisual se proyectó durante una inauguración.

La reiterada presencia de modelos femeninos remite a la retórica epocal de la belleza de la “mujer objeto” en cuanto bello objeto de consumo. A la vez, los artistas son vinculados allí con estrellas de cine,

músicos y políticos, como The Beatles, John F. Kennedy, Fidel Castro, Jackson Pollock, George Mathieu, Paul Newman o Marcello Mastroianni, entre otros. En particular, los dos últimos son asociados en forma directa con Bonino, ya que ambos actores aparecen registrados durante su presencia “real”, física, en la sede neoyorquina de la galería en 1964. En un caso, se trata de una foto en la que se encuentran reunidos Alfredo Bonino, Marcello Mastroianni y Umberto Mastroianni, escultor primo del actor, durante su exposición. En el caso de Paul Newman, se lo observa durante su visita a la muestra *Magnet: New York*, junto a su esposa, la también célebre actriz Joanne Woodward, de espaldas a la pintura *Change*, de Sarah Grilo.

Con particular sentido del humor –y dinámico pasaje entre una y otra diapositiva–, se produce en esta secuencia un ir y venir desde la galería al exterior, poniendo en imagen la aspiración de Bonino de instalar la cultura argentina “en el mundo”; se trataba de una ampliación de esas “nuevas fronteras” señaladas por Giunta que, a fines de la década del sesenta, aparecían redefinidas y extendidas en el marco de la vertiginosa carrera espacial. Con varios años de pugnas astronáuticas que expandían a la estratosfera las tensiones de la guerra fría entre la Unión Soviética y los Estados Unidos, la trasmisión del alunizaje de la misión espacial Apollo 11, el 20 de julio de 1969, había significado un acontecimiento mundial sin precedentes. En este sentido, es notable la presencia recurrente en el audiovisual de imágenes de astronautas, planetas circundados por naves espaciales y fotografías de enviados por la NASA a conquistar el espacio, esas otras fronteras todavía incommensurables.

Casi a modo de puesta en juego del método indiciario, la organización secuencial se produce a partir de la hilación de detalles que van armando una trama visual: son elementos de articulación un sombrero de ala ancha utilizado por distintas personas, como la modelo Verushka o Alberto Greco desde un balcón enfrente de Bonino, en el inicio de *Mi Madrid querido*; una mancha situada inicialmente en una pintura de Pollock que va pasando por distintas obras; fragmentos de cuerpos –del detalle de un brazo a un torso, de un cuerpo a un grupo

de cuerpos- o detalles de peinados (trenzas, rodetes) que van vinculando la aparición de distintas personas.

El ya referido inicio del audiovisual resulta revelador de las aspiraciones y del posicionamiento de Bonino. A modo de función de cine, y jugando con el conocido logotipo de la empresa cinematográfica Columbia Pictures, se lee ocupando toda la pantalla el nombre del galerista, como se ha mencionado. Con ese registro, el *marchand* italiano era presentado -o se presentaba- a partir del conocido emblema del estudio hollywoodense con la mujer con la antorcha en alto: una representación de la moderna libertad norteamericana desde una matriz iconográfica que alude a la Grecia clásica. En efecto, si, desde el siglo XIX, la imagen de Columbia fue concebida como la personificación femenina de los Estados Unidos, el ropaje griego aparece como metonimia de cultura clásica. Entroncando con esta lectura, la figura de la mujer da paso a un templo griego: en la secuencia progresiva de seis diapositivas, esa construcción antigua se va trasmutando en el espacio de la galería en su sede neoyorquina durante una exposición de obras de Marcelo Bonevardi;²³ en efecto, las paredes de Bonino van ocupando de a poco el lugar de las columnas, y del templo clásico se pasa a la galería de arte. Tal como ha atribuido Agustín Díez Fischer, la construcción griega en cuestión se trata del Templo de Atenea en Paestum, al sur de Italia, por lo que, a modo de guiño autobiográfico, la imagen permitiría sugerir la idea de que, desde su Nápoles natal, Bonino se había lanzado a conquistar Nueva York.²⁴ Lo que en esos momentos podía leerse como “conquistar el mundo”.

23. Durante esos años, Bonevardi expuso en varias ocasiones en la galería: en su sede neoyorquina, en 1967 y en 1969; en el espacio porteño, en 1969 y en 1970.

24. Comunicación electrónica de Agustín Díez Fischer con la autora, 6 de julio de 2019.

Sobre la vista de la exposición de Bonevardi se van sumando diapositivas en las que, a modo de fotomontaje, aparecen modelos y grupos de personas en número creciente, hasta conformar una masa heterogénea: se ve allí a la reina Isabel de Inglaterra, al actor Rodolfo Valentino, a obreros en una marcha, soldados, militares, John Lennon, la reina Victoria de Inglaterra, entre otras figuras. También se suceden las fotos de la artista Gertrudis Chale, Marilyn Monroe, Jackie Kennedy según la obra de Andy Warhol y John F. Kennedy en distintos registros: el detalle de su sonrisa, el rostro del político norteamericano en



una de las obras digitales presentadas en *Arte y cibernética* y la secuencia de fotos de su asesinato. La narración visual continúa con un “matador” español durante un acto de tauromaquia y, por similitud de movimientos, con la imagen de un astronauta que, desde el espacio exterior, desciende en una exposición de la galería Bonino.

Otros momentos enlazan sucesivas manos en alto de Alfredo Bonino con Fernández Muro, los bailarines Antonio Gades, Rudolf Nureyev y Margot Fonteyn, un basquetbolista, una escultura de Nikki de Saint Phalle y una obra de Martial Raysse que desemboca en una secuencia de pícnic en distintas épocas históricas. También se incluye a las actrices Anita Ekberg junto a Federico Fellini durante la filmación de *Boccaccio 70* (1962), Kim Novak –otra diva rubia de los años sesenta– y Jayne Mansfield junto a mujeres con elegantes vestimentas, y a

Grupo Signo Más. Diapositiva 121 del audiovisual de la inauguración de la galería Bonino en Buenos Aires, 14 de noviembre de 1969. Colección Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas. Joanne Woodward y Paul Newman en la exposición *Magnet: New York* en la galería Bonino, Nueva York, 1964.

- 25.** La imagen de Sharif fue tomada de una producción fotográfica realizada a fines de 1968 para la revista *Playboy*, donde el actor recreó una escena de la película *Funny Girl*. Por su parte, la fotografía de Kim Novak procede de la película *Jeanne Eagles*; ambos films fueron distribuidos por Columbia Pictures.

Omar Sharif rodeado de mujeres desnudas.²⁵ Luego prosigue una sucesión de núcleos de personas o familias, entre las que se encuentra la del artista argentino Luis Felipe Noé, o un grupo de gente desnuda a modo de gran familia hippie junto a astronautas de la NASA, The Beatles, la Venus de Milo portando una guitarra eléctrica, un desnudo femenino bajo un chorro de agua y un atleta que corre a través de distintos escenarios del mundo –el desierto, París, la sede de Bonino en Río de Janeiro, las calles de Buenos Aires–, hasta llegar a la galería porteña con la para entonces reciente exposición *Arte y cibernetica*.

Los registros de discursos inaugurales en la galería se asocian con la alocución de líderes políticos como Fidel Castro o Robert Kennedy frente a unas masas que, rápidamente, devienen en asistencia a un concierto de rock o de música psicodélica: revolución y contracultura permean el trasfondo de esta articulación de imágenes. Finalmente, de la acción de Greco (otro artista contracultural) se pasa a manifestaciones o celebraciones en la calle, escenas festivas con personajes famosos como Sammy Davis Jr. y una inauguración en Bonino. Sistema artístico y *star system*, pero también política, carrera espacial, hippismo y psicodelia, inscriben al audiovisual en un inequívoco “clima de época”.

Si desde sus inicios Bonino dedicó sus esfuerzos a conformar una imagen de galería de arte atractiva y prestigiosa, la reunión de este conjunto de referentes nacionales e internacionales en la secuencia culminaba en cierto sentido ese proceso de autoconstrucción visual. En el relato de las diapositivas, galerista y artistas se unían en la trama de los *mass media* y de la cultura contemporánea junto con hippies semidesnudos y señoritas elegantes que asistían al *vernissage*; así, figuras reales y referencias estelares convergieron en el evento de inauguración del nuevo espacio de Bonino. Es probable que ningún integrante del mundo del arte local quisiera quedar afuera del encuentro colectivo dentro de las cuatro paredes de ese templo del arte, en una nueva ceremonia de ritualización de la cultura contemporánea.

Entrevista a Guillermo Whitelow¹

Por Andrea Giunta

1. Entrevista efectuada el 25 de marzo de 1994 durante el proceso de investigación que realicé con una beca de perfeccionamiento de la Universidad de Buenos Aires (1991-1993).

Alfredo Bonino fue un galerista que atravesó el campo artístico latinoamericano durante un período muy extenso, desde sus inicios a mediados de los años cuarenta, con la instalación de la galería Domus en San Pablo, hasta su fallecimiento en 1981. Incluso, las galerías Bonino de Nueva York y Río de Janeiro siguieron en actividad luego de su muerte. ¿Qué incidencia creés que tuvo esta galería en los espacios artísticos en los que actuó? ¿Considerás que favoreció unas tendencias en lugar de otras, que contribuyó a la consolidación de algún movimiento o que promovió la vanguardia?

La galería Bonino actuó durante más de veinte años, de modo que su imagen como galería se fue acomodando al paso del tiempo y a las distintas manifestaciones artísticas que se fueron produciendo. Cuando comenzó, se mantuvo sobre todo en una línea de pintura tradicional.

¿Qué entendés por pintura tradicional en los años cincuenta?

Aunque siempre tuvo interés en el arte, Giovanna no tenía relaciones específicas con el medio artístico antes de conocer a Alfredo.

Luego de San Pablo, ellos viajan a Buenos Aires.

Bueno, en los cincuenta, sin ser tradicionales a ultranza, tenés pintores que todavía se mantenían dentro de cierta línea, como

[Miguel Carlos] Victorica, [Lino Enea] Spilimbergo, [Raúl] Soldi, [Emilio] Centurión (que expuso mucho más tarde), [Héctor] Basaldúa, [Aquiles] Badi, [Horacio] Butler (las tres “B”). Esos pintores, si bien eran reconocidos en un determinado ámbito artístico, de aficionados y de algunos pocos coleccionistas, no habían trascendido demasiado, y la tarea de Bonino fue, en principio, tratar de dar a conocer estos pintores de la mejor forma posible, de ahí que comenzó a hacer las muestras de Victorica, una después de la otra, y de Basaldúa también. Eran valores que existían pero que no habían sido justipreciados. Bonino, desde el punto de vista económico, les fue dando cotización, los ubicó en el mercado y los protegió contra todos aquellos que, por amistad y con simpatía, les adquirían las obras a precios muy bajos. Había una especie de onda, moda, entre los coleccionistas que, como amigos, compraban a cualquier precio, y los artistas no sabían lo que valían sus obras.

¿Considerás entonces que Bonino formó un tipo de coleccionista distinto o con hábitos diferentes a los que tenían hasta ese momento?

Yo diría que sería al revés, porque en esa época había galerías como Witcomb o Müller que se ocuparon de artistas que ahora son nombres y que en ese momento eran bastante importantes, como, por ejemplo [Fernando] Fader. Pero esos artistas eclipsaban al resto.

Entonces, si Fader se cotizaba éstos no se cotizaban, o no sabían cuánto valían. Bonino, lo primero que hizo fue difundir estos nombres y ubicarlos en un mercado que empezaba a formarse más ampliamente, no solo con Fader o [Cesáreo Bernaldo de] Quirós, quienes eran más tradicionales que los que te estoy nombrando. Había pintores que no habían sido jerarquizados, no tanto por la crítica, que siempre los distinguió, sino por los coleccionistas o por el público en general.

¿Cuándo te vinculás con la galería?

En el 54, con Leónidas Gambartes prácticamente empecé yo.

¿Cuál era tu función?

Voy a contar cierta intimidad, cómo y por qué yo llegué a Bonino. Te cuento desde el comienzo. Cuando Bonino vino a Buenos Aires, [Emilio] Pettoruti se lo presentó a Mujica Lainez [Manucho], novel crítico en ese momento de *La Nación*. Dijo: "Mujica, yo quiero presentarle a usted un *Marchand* muy bueno, italiano, que está residiendo en Brasil y que quiere poner una galería en Buenos Aires". Pettoruti hizo un gran elogio de Bonino, que estaba con Giovanna, su primera mujer, y al poco tiempo Bonino puso una galería, Samos, en la calle Santa Fe, con Pettoruti como expositor. Después, no sé por qué razón, Pettoruti (que no tenía muy buen genio) se distancia de Alfredo, pero ya la amistad entre Mujica Lainez y Bonino

no quedó consolidada, y como Bonino era un hombre muy inteligente e intuitivo, recurrió a Mujica Lainez para que éste le dijera cuáles eran, a su juicio, los pintores que él consideraba importantes y a los cuales no se les había dado suficiente cabida en el ámbito artístico. Entonces Mujica empezó a decir: Basaldúa, Butler, Badi, Victorica (sobre todo), Spilimbergo. En esa época, Bonino estaba asistido en la galería por el coleccionista Luis León de los Santos. Éste había sido maestro durante toda su vida, y con sus ahorros había podido comprar cuadros a los artistas a precios discretos. Tenía una colección muy buena de obras pequeñas, porque no podía comprar obras grandes, y empezó a trabajar con Bonino porque conocía a los artistas, tenía trato con ellos y a Bonino le venía muy bien. Pero Luis León de los Santos quería ir a vivir al interior del país, donde tenía amigos –como Horacio Caillet-Bois, que había sido director de Cultura en Santa Fe–, y entonces se compró un terreno en un lugar que se llama San José del Rincón, un lugar muy pintoresco, para hacerse una casa e ir a vivir con todas sus obras, con las que iba a hacer un pequeño museo. Una vez fuimos con él (estaba Mujica) a ver el terreno, que era muy chico. Tuvo que comprar el de al lado para que su proyecto prosperara. Luis León deja Bonino para ir a vigilar las obras de su casa-museo futuro, y Bonino se queda sin su ayudante. Él estaba por las mañanas en la galería, porque Bonino se levantaba muy tarde (ésa es la intimidad que te quería

contar), dormía hasta la una, las mañanas para él no existían, y así se prolongaba por la noche [sic]. Se encuentra con que no tenía a nadie, y le pregunta a Mujica si no conocía a alguien que pudiera trabajar en la galería. Le habla de mí, que acababa de recibirme, que hacía traducciones para sobrevivir y que conocía a los artistas porque lo acompañaba a él a las exposiciones. Y ahí comienzo yo a trabajar por las mañanas. Bonino llegaba a la una menos cuarto lleno de ideas, y a mí me desesperaba porque era el momento en que yo me quería ir a almorzar. Después Bonino se acostumbró a mí y me ofreció trabajar todo el día. Me confiaba operaciones, cuenta bancaria, y entonces tuve mayor trato con los artistas.

Volviendo a tu pregunta inicial, eran esos artistas, conocidos, pero no suficientemente valorados. Ésa fue la primera campaña que hizo Bonino. No había prácticamente galerías en ese momento. Estaban Müller, que estaba cerrando, Witcomb, Van Riel y no mucho más. Los museos no tenían la actividad que tienen hoy, no estaba Amigos del Arte, que, por otra parte, era una institución sin fines de lucro y con la cual los artistas no podían ganar.

Después de un tiempo, Bonino, sin dejar de ocuparse de estos pintores, empieza a simpatizar con el grupo de los artistas concretos. Él los había visto en la galería Krayd, que creo que estaba en la calle Paraguay.²

Era el grupo de Maldonado, de los primeros geométricos. A él le gustó mucho esa pintura.

Sin embargo, Maldonado nunca expuso, y del primer grupo concreto el único que fue parte de la galería fue Gyula Kosice.

Sí, pero él tomó, en cambio, derivados de ese grupo como [José Antonio] Fernández Muro, Sarah Grilo y Miguel Ocampo.

Leyendo la lista de exposiciones, uno puede interpretar que exponía una geometría más “sensible”, como la de Ocampo, con características diferentes a la abstracción de los años cuarenta.

Sí, porque Ocampo, cuando empieza a exponer en Bonino, deja esa línea dura, lo mismo que Fernández Muro. Sarah Grilo nunca estuvo dentro de esa línea. Incluso [Kazuya] Sakai también tuvo un período abstracto geométrico. Él, sin embargo, se sentía afín, le interesaba ese movimiento, esa abstracción rigurosa, más que el expresionismo. Grilo y Fernández Muro eran como niños mimados, él los promovía todo lo que podía, y cuando va a Brasil trata de imponerlos allá. Algo hizo, pero el resultado nunca fue brillante, no obtuvo el resultado que esperaba.

¿Aquí había interés de parte de los coleccionistas en ese tipo de pintura?

No.

2. La galería Krayd se encontraba en Tucumán 553.

¿Entonces, los exponía pero no los vendía?

Algo así; de hecho, exponía los más vendibles, como Grilo y Fernández Muro. Consiguió ubicar bastante obra de ellos.

¿Qué era lo que más vendía?

Vendía los primeros que había promovido, Victorica, Basaldúa, Butler, a Raquel Forner menos, porque su pintura nunca fue de fácil venta. Ahora están pidiendo cuadros de los años 45 y 50, pero en la época en que los pintaba Raquel, había cierto rechazo. Vendía también cuadros en consignación.

¿Y los extranjeros que exponía en la primera época, como Gino Severini o Mario Sironi?

Eso era resultado de los viajes a Italia de Bonino. Él viajaba periódicamente porque tenía parientes *marchands* que estaban en contacto con otros *marchands* importantes de Italia, y compraba algunas cosas o traía en consignación, y así promovía a artistas italianos.³

¿Se vendían?

Alguna cosa, sí, no en cantidad. Todo eso iba entrando en un mercado que antes estaba bastante limitado, era una apertura interesante en su momento.

¿Qué coleccionistas se puede considerar que creó Bonino?

Cuando yo comencé a trabajar con Bonino, uno de los coleccionistas permanentes fue Domingo Minetti. Empezó comprando cuadros muy tradicionales en la galería Wildenstein, y después, cuando Bonino abrió, empezó a comprar a los argentinos e hizo una muy buena colección. Podría decirte que Bonino influyó para que empezara a comprar a los argentinos; para que, en vez de invertir tanto dinero en cuadros extranjeros de menor valía, comprara cuadros muy buenos argentinos e hiciera una colección argentina. Otro coleccionista importante fue Ignacio Acquarone, que también trabajó mucho con Bonino y que también le compraba mucha pintura extranjera, italianos especialmente. Ahí sí tenía un cliente. Acquarone llegó a tener muy buena colección de pintura italiana. A veces iba a Europa y compraba por su cuenta, y otras le compraba a Bonino. Ellos fueron los dos coleccionistas más importantes. Después hubo muchos pequeños coleccionistas, en una época en que los profesionales ganaban bien y el dinero les daba como para comprar cuadros.

¿César Franceschini, por ejemplo?

Franceschini venía de antes, era amigo de Luis León de los Santos, no le compraba a Bonino, era como Luis León, un promotor idealista de los pintores, con una colección hecha antes. Creo que los dos apenas compraron algo a Bonino,

3. Es posible rastrear el contacto de Bonino con la Galleria Pogliani y la Galleria d'Arte Selecta, ambas ubicadas en Roma.

ya casi habían terminado su papel de coleccionistas. Los médicos eran bastante sensibles al arte, después seguían los constructores.

¿Recordás nombres?

El doctor Fernández, que le compró el Severini, una figura de mujer. Él compró, pero no demasiado, eran colecciones pequeñas. Estaba también el doctor Vergara Donoso, que era el embajador de Chile en ese entonces; tenía una colección fabulosa de dibujos. En una época también estaba el ingeniero Rafael Lifschitz, que murió, y queda su mujer, Emma; compraron sobre todo muchas cosas de [Luis] Seoane. Esto debe haber sido por los sesenta.

¿Le vendió a Marcos Curi?

No, con Marcos Curi no había relación. Él era amigo de Marcelo De Ridder, que tenía una casa de antigüedades en Brasil, en San Pablo. Después tuvo el accidente en el cual murió, y Marcos instituyó el premio [Marcelo] De Ridder.

¿Y a los Blaquier?

Sí, empeñó a comprar con Enzo [Menichini] cuando yo me iba de la galería. Yo fui al Museo de Arte Moderno como director en 1971, así que tiene que haber sido a comienzos de la década del setenta. Le vendió bastante, tenía muy buena relación personal con él.

¿Y a Guido Di Tella?

No recuerdo que haya comprado mucho en

Bonino. Di Tella se movía en un ámbito internacional y compraba directamente él o a través de [Jorge] Romero Brest. O a cualquiera que estaba en el Instituto que le ofrecía cuadros. Puede ser que le comprara algo, pero no como Minetti o Acquarone, que en cada exposición le compraban alguna obra.

¿Le compraban un promedio de diez o doce cuadros al año?

Sí, y a veces, cuando Acquarone no podía venir a Buenos Aires, le pedía a Bonino que le hiciera una primera elección. También estaba [Hans] Rothschild, que era el dueño de los chocolates Córcega. No era un gran cliente, eran coleccionistas menos importantes que no compraban en todas las exposiciones.

Hablemos de los sesenta. Viendo la lista de exposiciones tengo la impresión de que Bonino tomó un partido muy claro apoyando la nueva figuración y no al informalismo.

Si, con el informalismo se vincula la galería Pizarro.

Y Van Riel. Por ejemplo, Kenneth Kemble expuso una sola vez en los setenta.

Si, de los informalistas expuso a Fernando Maza cuando era informalista, y también a [Mario] Pucciarelli. En realidad, de los sesenta, los primeros años no los tengo claros, porque nos vamos a Río de Janeiro. Fui por quince días y me quedé dos años. Tengo un hueco.

¿Por qué abre la galería en Río?

Por dos razones. Una, por su simpatía por Brasil y los brasileños. Era un enamorado del mar, y de un mar cálido y no frío como el nuestro. Le gustaba la modalidad de los brasileños. Además, había dinero que, sin embargo, no corrió como él creía.

¿Por eso Río y no San Pablo?

Exactamente. Él en San Pablo no podía vivir. Además, Bonino siempre quiso crear lo que está sucediendo recién ahora, un mercado latinoamericano de arte. Por eso podés ver en la lista de exposiciones que siempre va ingresando artistas latinoamericanos, como [Fernando de] Szyszlo, peruano, y también brasileños o chilenos. Él siempre trató de vender esos artistas acá y también en Brasil y Nueva York. Pero en ese momento en Nueva York no se podía hablar de arte latinoamericano, porque era como si la galería bajara de categoría. Bonino tenía que limitar el ingreso de los expositores latinoamericanos en su galería para que no la catalogaran como una galería latinoamericana.

¿Qué lugar tenía entre las galerías de Nueva York? ¿Estaba, por ejemplo, cerca de Leo Castelli?

Era otra línea, pero conquistó un lugar muy bueno. Sin embargo, como era un hombre muy intuitivo, se dio cuenta que no tenía que hacer el avance latinoamericano, que es lo

que le hubiera gustado, sino que tenía que ir de a poco, poniendo ciertos nombres como los que puso. Por eso quedó mal con Raquel Forner, porque nunca la expuso. Siempre quedó esa herida, y también con otros.

¿Y la obra que tiene la Huntington Gallery [hoy Jack S. Blanton Museum of Art] de Luis Felipe Noé, Jorge de la Vega, no llegó por medio de Bonino?

Creo que en ciertos momentos le compraron, pero no sé si en Austin.

¿Barbara Duncan?

Ella ayudaba bastante, compró alguna cosa, pero tampoco tanto. Estos artistas hacían exposiciones allá, fuera de Bonino, y vendían. Es posible que muchas hayan sido compras directas de esos museos a los artistas. Sé, por ejemplo, que un señor [Martin] Friedman, del Walker Art Center de Minneapolis, estuvo en Buenos Aires y compró obras. Y de pronto pasaba algún norteamericano y también compraba obras. Están diseminadas en museos de universidades y de fundaciones. En el sesenta tengo un hueco. Muchos artistas fueron a Brasil: Szyszlo, Sarah Grilo, la Nueva Figuración.

Daría la impresión de que no expuso a las figuras que se destacaron en el informalismo local. Hay otras ausencias; por ejemplo, la de Antonio Berni. ¿Por qué nunca lo expuso en forma individual?



Diapositiva de Enzo Menichini y Guillermo Whitelow en la galería Bonino en Buenos Aires, ca. 1970.
Colección Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas.

No te olvides que era una galería comercial, y si no llegás a un buen arreglo comercial con alguien no es posible trabajar. Además, Berni siempre se movió solo. No necesitó *marchand*. Otro artista difícil de tratar era [Juan] Batlle Planas, al que se le hicieron exposiciones, pero él se movía solo, se movía por su cuenta, y el *marchand* quiere una reciprocidad entre lo que le ofrece y lo que el artista le da. Ahora creo que las condiciones son mucho más duras que en aquella época,

porque el artista poco conocido o desconocido se tiene que poner con todo. En esa época Bonino les cobraba el 33% de comisión y les hacía el catálogo, el afiche, todo. Ciertos artistas se le escapaban porque se movían solos. Con el tiempo también fue el caso de Soldi; cuando tuvo fama empezó a vender por su cuenta y se salteaba al *marchand*, y sucedía con muchos pintores a los que Bonino les hacía el catálogo y todo y ellos luego vendían por su cuenta. El comprador pensaba: “¿Por

qué le voy a pagar al *marchand* si le puedo comprar más barato en su casa?". Además, la novela de estar en la casa del artista, en el *atelier*. Una de las personas más correctas en ese sentido era Raquel Forner, porque la llamaban para ir a su casa y ella decía: "Sí, cómo no", pero no les descontaba el porcentaje porque, les decía: "No, usted no le va a pagar, soy yo la que le voy a pagar el porcentaje, porque yo tengo un deber para con la persona que me apoya". Después, durante la época del Di Tella, Bonino estuvo bastante cerca de Romero Brest.

¿Cómo era la relación con Romero Brest? En realidad supongo que sería más con Enzo, porque Bonino ya no estaba.

No, porque Bonino iba y venía. Viajaba con periodicidad y con Romero tenía muy buena relación. Romero Brest lo estimaba mucho. El imán del Di Tella era muy poderoso. Lo normal era que un *marchand* se acercara al Di Tella porque estaba trayendo lo más importante y lo más novedoso de ese momento. Recuerdo que cuando se les dio el premio a Noé y a [Rómulo] Macció, yo estaba de vuelta acá. Había una relación fluida con el ITDT. Jacques Lassaigne, por ejemplo, venía a la galería y comentaba lo que se estaba haciendo en el Di Tella. Pero era una relación honesta, no era que había un manejo de nombres, de intereses. Había, por supuesto, un interés, pero no algo que no estuviera bien.

Parece, en algunos sentidos, que el Di Tella premiaba a algún artista y luego Bonino lo exponía y también lo apoyaba. Como un juego de relaciones entre ambos, estrategias que se fueron articulando.

Exacto, una especie de intercambio.

Si comparamos la actividad de Bonino con la de galerías como Lirolay, da la sensación de que Lirolay era algo así como un campo de pruebas.

Sí, de experimentación. De valores ultrajóvenes. A Bonino iban más formados, con más trayectoria.

Más que una galería promotora de la vanguardia, funcionaba como consagratoria, ¿verdad? Cuando un artista llegaba a un determinado nivel de reconocimiento, Bonino era el espacio adecuado.

Sí, aunque esto no se puede decir de una manera generalizada. Pero, de cualquier manera, yo no diría que Bonino fue una galería de vanguardia. Lirolay exponía artistas jóvenes. Exhibió chicos de 18 en adelante. Yo le compré muchas cosas en una época. Por ejemplo, un dibujo a [Eduardo] Stupía, de Pepe Cáceres. Los precios eran muy razonables. Yo ya estaba en el MAM y sabía que si les compraba algo los estimulaba, porque era el director del museo que compraba algo para su colección particular. A mí no me gustaba que me regalaran, compré a otros precios,

pero no me gustaba que me lo regalaran. El Noé que tengo lo compré. Un día vino Noé desesperado con el cuadro abajo del brazo y diciendo: "Necesito que me compren un cuadro", y se lo compré. Pero Bonino tomó también a artistas que podían ser en su momento de vanguardia, como Pucciarelli, porque, por otra parte, en otras galerías no los exhibían. Se corría también un riesgo.

¿Cuando Bonino abre la galería en Río, tenía la misma intención de crear un mercado de pintura brasileña?

Su idea era también ir en busca de los valores que a su juicio merecían ser jerarquizados. Uno de los casos fue Djanira [da Motta e Silva]. Esa pintura ingenua del que fue un gran promotor, un protector; también de [Antônio] Bandeira. Incluso le hizo comprar a Minetti un cuadro de Bandeira, y también de [Candido] Portinari.

Pero no expuso a Portinari en Buenos Aires, ¿por qué?

Porque era difícil exponer en ese momento a Portinari en Buenos Aires. Lo expuso en Río.

¿Por qué era difícil?

Porque todavía estaba muy centrado en Brasil, en su mundo, y no era fácil la relación con él.

Después, cuando Bonino se asentó en Río, hubo una relación más fluida. Era un poco desconfiado, quizás pensaba que los cuadros se iban y no volvían más. Después, cuando conoció más a Bonino y a su mujer, se sintió más confiado, y le hizo dos exposiciones allá.

¿Cuando abre la galería en Nueva York es cuando se separa de Giovanna?

Sí, se va de allá para Nueva York con Fernanda.

¿Giovanna se casó con un Chateaubriand?

Ella estaba casada con un hermano de Assis de Chateaubriand, del cual después enviudó.⁴ Luego ella se casó con Bonino. Después sucedió ese encuentro de Bonino con Fernanda. Yo lo viví de cerca porque vivía con ellos. Giovanna, cuando se queda con la galería de Río, usa otro tipo de estrategia, empieza a ocuparse de los brasileños mismos, brasileños que a Bonino le importaban menos, pero que se vendían más.

¿En qué año Bonino se desvincula de la galería de Río?

Cuando yo me vuelvo a Buenos Aires, en el 63. Pero Bonino nunca se desvinculó, iba y venía. Creo que la galería de Nueva York la abre en el 64.⁵ Tuvo allá tropiezos con el idioma, Fernanda lo ayudó enormemente.

4. Giovanna Vasta Bonino se había separado, no había enviudado.

5. Se abre en 1963.

¿La política de Nueva York era también ir incorporando las muestras de latinoamericanos?

Sí, pero allí era más difícil, porque si hacía cinco muestras de latinoamericanos ya era una galería latinoamericana, y no era considerada. En cambio, ahora sucede casi lo contrario.

¿Recordás alguna historia o anécdota interesante?

Bueno, una anécdota es esa especie de pesadilla que fue el *Vivo Dito* de [Alberto] Greco. Eso fue de avanzada.

¿Ustedes sabían lo que iba a hacer?

No, y él tampoco. Romero Brest habló y Greco dijo que iba a invitar a Antonio Gades para hacer un baile. Yo le dije que no sabía dónde lo podía hacer, porque la galería no era tan grande. Lo primero que pidió Gades fue un perchero para poner la ropa, que no había. Greco trajo un lustrabotas, que se puso en la primera sala. Primero dio un discurso desde el balcón que estaba enfrente de la galería. Había un mundo de gente, hacía un calor terrible. Estaban adentro y en la calle, porque no entraban, por eso era una pesadilla. Y llegó un momento en que la gente estaba esperando algo, y [Greco] me dice a mí: “¿Y ahora qué hago?”. “No sé, eso sabrás vos”, le dije.

¿De qué habló?

No sé. Podríamos haberlo grabado, pero eran

cosas disparatadas. Gades no podía bailar. Le digo: “Deberías salir, ir a la plaza San Martín y allí hacés el gran show”. Dentro de la galería le hizo el círculo al lustrabotas. Había colgadas algunas cosas de él. Partió para la plaza San Martín con una multitud detrás. Entonces yo cerré la puerta de la galería para que no entrara nadie más. Después se dijo que había sido una ofensa a San Martín haber ido a la plaza.

¿Había una tela en blanco en la galería?

Puede ser, no recuerdo. Quizás la llevaron a la plaza San Martín, creo que allí se llevaron algo. Fue como una manifestación.

En relación con tu trabajo como crítico, ¿cobrabas cuando escribías prólogos?

No.

¿Y los demás críticos?

Sí, uno de los primeros en poner un precio a los prólogos fue Mujica Lainez. Después lo siguieron todos los demás.

¿Quién diseñó el logo del catálogo de la galería?

El primero lo hizo Pettoruti. El de las letras cuadradas lo hizo Tomás Gonda cuando ya estaba en Brasil. Era un muchacho gráfico y diseñador, Bonino lo tenía como un genio. Bonino era también un apasionado de las ediciones. Hizo carpetas de serigrafías, las liricografías de Rafael Alberti, de Horacio Butler, de Basaldúa,

de Raquel Forner. Le hizo un libro a Seoane donde colaboré con “Seoane y sus murales”; también a Victorica, que fue uno de los primeros que hizo, en el 55. Este libro lo diagramó él, era un apasionado de la diagramación. También hizo el libro de Gambartes que lo financió un protector que tenía Gambartes, Dávila, que dirigía la revista *Continente*, donde hay mucha reproducción de obras de arte, es un repositorio iconográfico. Enzo tenía toda esa colección. También hizo el de Seoane, con tres prólogos, de Lorenzo Varela, de Mujica Lainez y mío.

¿Lorenzo Varela era un crítico importante en ese momento?

Sí, era del grupo de Seoane, de los refugiados españoles.

¿Vinculado a Rafael Alberti?

Sí.

¿Bonino era amigo de los refugiados?

Sí, simpatizaba mucho con Alberti y con el grupo.

¿Tenía ideas progresistas?

Bueno, por llamarlo así, tirando a izquierda o liberales, no sé como llamarlo. En todo caso, no fascista, eso sí me consta.

¿Las publicaciones fueron sobre todo en los cincuenta?

Yo diría que sí.

¿Recordás qué hizo Georges Mathieu cuando vino?

Sí, estuvo en la Escuela de Bellas Artes y después pintó en el atelier de Forner y [Alfredo] Bigatti. En el pasaje Barolo. En la escuela hubo un gran revuelo entre los alumnos, era un ruptura con la pintura tradicional, pintaba con un pomo. Era una liberación. Despertó admiración.

En 1969 se inaugura la sede sobre la calle Marcelo T. de Alvear, diseñada por Clorindo Testa, que era también artista de la galería.

¿Por qué le encargó a él el diseño de la nueva sede?

Porque él quería algo novedoso, original, y realmente quedó muy bien la galería.

Entrevista a Oswaldo Chateaubriand¹

Por Agustín Díez Fischer

1. Entrevista realizada en agosto de 2019.

Alfredo Bonino deja Italia luego de la Segunda Guerra Mundial y se radica en la ciudad de San Pablo, donde establece su primera galería en Sudamérica. ¿Es allí donde se conocen con tu madre, Giovanna Vasta?

Alfredo llegó a San Pablo en 1946 y, junto a unos socios italianos, fundaron la galería Domus. El padre de Alfredo, que era anticuario en Nápoles, influyó en la instalación de la galería en Brasil. Así fue como conoció a Giovanna, que vivía en San Pablo. Mi madre se había separado de mi padre en 1946, y al final de ese mismo año se casó con Alfredo. Mi padre –que era hermano de Assis de Chateaubriand y director de Diarios Asociados– murió en 1959.

¿Giovanna ya estaba vinculada al arte antes de casarse con Bonino?

Aunque siempre tuvo interés en el arte, Giovanna no tenía relaciones específicas con el medio artístico antes de conocer a Alfredo.

Luego de San Pablo, ellos viajan a Buenos Aires.

Sí, se instalaron en Buenos Aires, donde abrieron primero la galería Samos y luego la galería Bonino, en 1951. La primera sede fue una vieja casa en la calle Maipú 962, donde funcionaba el taller de marcos Napoli. La casa fue reformada y ocupada principalmente por la galería, pero manteniendo el taller de marcos en el espacio del fondo. Era un taller con artesanos que hacían marcos muy lindos, muchos se realizaban

con oro fino. Poco tiempo le llevó a la galería Bonino establecerse como una de las principales de Buenos Aires.

Giovanna y Alfredo se instalan en Río de Janeiro en 1960, en el espacio diseñado por el arquitecto brasileño Sérgio Bernardes. ¿Por qué considerás que prefirió esa ciudad para abrir la galería en lugar de San Pablo?

A partir de 1954 empezaron a viajar a Río de Janeiro y tener contactos con artistas brasileños como [Antônio] Bandeira, Djanira [da Motta e Silva], Aldemir Martins, Fayga Ostrower y otros que comenzaron a exponer en la galería de Buenos Aires. También por esa época empezaron a visitar la isla de Paquetá, donde conocieron a la señora Adelia Darke de Mattos, que tenía una propiedad maravillosa –que ahora es un parque federal– y una pensión donde era posible hospedarse. A partir de entonces, cuando iban a Europa siempre pasaban un tiempo en Paquetá aprovechando el mar, el sol y la compañía. Creo que se debió a esas estadias en Río que decidieron hacer la galería en esa ciudad. Además, Río de Janeiro era la capital de Brasil y una ciudad mucho más agradable que San Pablo, y con mar (lo que era muy importante, especialmente para Alfredo, que era de Nápoles).

No sé si conocieron a Sérgio Bernardes allá, pero es posible, porque él era propietario de la isla Itaoquinha, que queda a pocos kilómetros de Paquetá. En 1964, ya separada de Alfredo, Giovanna le compró esa isla a Bernardes.

¿Por esos años también empezaron a viajar regularmente a Italia?

A partir de 1953, Giovanna y Alfredo comenzaron a viajar a Europa durante los meses de verano para visitar a la familia de Alfredo (especialmente a su padre, Rodolfo), y también para hacer contactos con galerías y artistas en Italia. Entre los contactos importantes recuerdo especialmente a Carlo Cardazzo, de la Galleria del Naviglio. Fue a partir de esos viajes y esos vínculos que empezaron a traer exposiciones importantes de artistas italianos a Buenos Aires.

¿Cómo se gestaron las relaciones con los artistas en Río de Janeiro? ¿Los conocía Bonino de su época en San Pablo?

Alfredo conocía a algunos artistas de la época de San Pablo, pero los que expusieron en la galería de Buenos Aires eran principalmente de Río: Bandeira, Fayga Ostrower, Djanira, etc. No sé cómo Alfredo y Giovanna conocieron a Aldemir Martins, pero Aldemir exhibió varias veces en la galería de Buenos Aires y en la de Río. Se hicieron muy amigos, y Giovanna y Alfredo fueron padrinos en 1959 de Mariana, la hija de Aldemir y Cora [Pabst]. Cuando Giovanna compró la isla Itaoquinha a Sérgio Bernardes, en 1964, Aldemir, Cora y Mariana comenzaron a pasar largas temporadas con Giovanna en la isla.

Dentro de ese círculo de artistas también estaba Lygia Clark, quien expuso sus *bichos* en

la galería Bonino de Río de Janeiro. ¿Cómo se vincula con ellos?

Cuando Giovanna y Alfredo vinieron para abrir la galería en Río de Janeiro, compraron un departamento en Copacabana, frente al mar. Lygia Clark vivía en el mismo edificio y se hicieron amigos, pero no sé cómo surgió la idea de la exposición de los *bichos*.

¿Cómo era el mercado de arte en Brasil en ese momento? ¿Quiénes eran los coleccionistas que compraban arte?

La instalación de la galería Bonino en Río de Janeiro fue fundamental para la construcción de un mercado de arte, ya que todavía no había galerías significativas ni mercado en esa ciudad o en San Pablo. Cuando se abre la sede, en 1960, los compradores eran principalmente de esa ciudad, pero también había de otros lugares de Brasil y del exterior.

¿Cómo era la relación entre las galerías?

En 1960 fue fundada la galería de Río en una vieja casa de la calle Barata Ribeiro 578, reformada por Sérgio Bernardes. Inicialmente hubo mucha interacción entre la galería de Buenos Aires y la de Río, pero en 1962 Giovanna y Alfredo se separaron, quedando Giovanna con la galería y las propiedades de Brasil, y Alfredo con la de Buenos Aires y las propiedades de allá. A partir de entonces, las dos galerías fueron completamente independientes y hubo poca interacción entre ellas.

Por razones personales, Alfredo vivió en Río varios años en la década del setenta, y todavía estaba aquí en 1977 cuando yo regresé a Brasil, luego de estudiar en los Estados Unidos –después él volvió a Nueva York cuando se enfermó, en 1979–. En esos años, decidieron con Giovanna hacer algunas exposiciones de artistas de la galería de Nueva York. Hubo muestras de Fletcher Benton, de Jack Brusca y de Calder.

¿Los contratos con los artistas eran de exclusividad? ¿Se firmaban con una sede o con las tres?

Los contratos en Río de Janeiro podían variar, pero normalmente los artistas no tenían contrato de exclusividad.

¿Cómo fue tu vinculación con la galería luego de 1963?

En 1963, Alfredo se casó con Fernanda y fueron a los Estados Unidos, donde fundaron la galería de Nueva York. Hubo interacción entre las galerías de Nueva York y de Buenos Aires, pero no con Río. La galería de Río la condujo exclusivamente Giovanna hasta su muerte, en 1991.

Durante la década del sesenta, años 1961 y 1962, trabajé en la galería de Buenos Aires, pero hacia comienzos de 1963 me fui a los Estados Unidos para realizar mi doctorado en Berkeley y me quedé quince años viviendo en ese país, enseñando en varias universidades. Mi tío Assis financió una buena parte de mis estudios entre 1963 y 1967.



Grupo Signo Más. Diapositiva 179 del audiovisual de la inauguración de la galería Bonino en Buenos Aires, 14 de noviembre de 1969. Colección Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas. Fachada de la galería Bonino en Río de Janeiro diseñada por Sérgio Bernardes.

Durante esos años estuve algunas veces en Río de Janeiro y otras en Nueva York, pero no volví a Buenos Aires. En 1977 vine a vivir en Río de Janeiro para estar cerca de Giovanna y apoyarla, y, aunque no participaba en el trabajo de la galería, era su socio. Mi mujer, Siri, trabajó algún tiempo con Giovanna, y cuando mi madre murió inesperadamente, a fines de 1991, me encargué de la galería y traté de llevar adelante la programación. Pero no era mi *métier*, y era un momento muy difícil en Río por problemas de la economía, y especialmente de violencia. Así que, en 1994, decidimos cerrar la galería.

Entrevista a Fernanda Bonino¹

Por Aimé Iglesias Lukin

Americas Society

1. Esta entrevista se realizó en el departamento de Fernanda Bonino en Nueva York, el 20, 21 y 27 de agosto de 2019. Los textos entre corchetes son información adicional agregada por la entrevistadora.

Conociste a Alfredo Bonino en 1960, cuando él ya estaba establecido como galerista con sus espacios en Buenos Aires y Río de Janeiro. ¿Qué te contaba Alfredo sobre los orígenes de la galería?

Sí, él tenía galerías en Buenos Aires y Río de Janeiro, y había tenido otra por poco tiempo en San Pablo, pero yo lo conocí luego. Alfredo era de Nápoles, y escapó de Europa y de la guerra tan pronto como tuvo oportunidad, yendo a Brasil en 1946 en el *Duque de Caxias*, uno de los primeros barcos que salieron de Nápoles para Sudamérica. Primero, abrió un espacio llamado Domus en San Pablo [en 1946]. Era difícil vender en Brasil, ahí encontró poco interés en el arte moderno, entonces decidió probar suerte en Buenos Aires, primero abriendo Samos [en 1949], un espacio para el arte moderno pero también para antigüedades, provistas por su padre, porque Alfredo venía de una familia de anticuarios. En 1949 abrió la galería Bonino en la calle Maipú. Ahí es donde empezó a convertirse en alguien realmente famoso en el mundo del arte. Luego [en 1960] él decidió abrir un espacio en Río, en un edificio muy moderno diseñado por Sérgio Bernardes. Finalmente [en 1969], decidió mudar la galería de Buenos Aires a un nuevo edificio en la calle Marcelo T. de Alvear, frente a la plaza San Martín, diseñado por Clorindo Testa.

Contame un poco más sobre vos y sobre tu experiencia antes de conocer a Alfredo.

Cuando era joven, mi hermano [Sérgio Pogliani] era socio en La Bussola, la galería más famosa

de Turín. Mi suegra era la persona más maravillosa que conocí. Si yo soy quien soy es porque ella me enseñó la importancia de ser una mujer independiente. Luego del trágico fallecimiento de mi marido en un accidente de auto, ella me miró y me dijo: "Mirá, Fernanda, ésta es tu casa y podés seguir viviendo aquí con nosotros todo el tiempo que quieras, pero vos sos joven y hermosa, entonces acá nadie te va a invitar a una cena, solamente te van a invitar a un té con sus hijos". Y era verdad. Entonces, viajé a Roma, compré un departamento en el centro, cerca de la Piazza di Spagna, y poco después comencé a trabajar con mi hermano en una sede de la galería que él había abierto en Roma. Más tarde, cambiamos el nombre de la galería por el nombre de nuestra familia, Pogliani. Ahí conocí a Alfredo, cuando yo tenía 33 años.

¿Cómo se conocieron vos y Alfredo?

Como dije, lo conocí en la galería de mi hermano en Roma, durante una exposición de los artistas Mario Pucciarelli y Aldemir Martins. Nosotros estábamos en contacto con Bonino y con el Instituto Di Tella en Buenos Aires a través del crítico Lionello Venturi, quien estaba trabajando con ellos. Conocíamos a Bonino solo a través de la correspondencia, y un día él entró en la galería con su mujer, Giovanna. Él era tan presumido que no me cayó bien, porque en aquel tiempo yo pensaba que era el centro del mundo [risas]. Pero luego, en 1961, fui a la inauguración de la [6^a] Bienal de San Pablo.



Fernanda y Alfredo Bonino en la galería Bonino de Nueva York, ca. 1965. Fotografía: Lisl Steiner. Archivo Fernanda Bonino.

La razón por la que viajé al Brasil –junto con varios artistas y críticos vinculados a la galería– era que Lionello Venturi iba a ser jurado. Lamentablemente, Venturi no fue, porque murió antes de la inauguración.

En San Pablo, volví a encontrarme con Alfredo, en una cena que él había organizado con diferentes personalidades del mundo del arte, todos hombres. En el último minuto, todos cancelaron para salir con las mujeres que acababan de conocer... y finalmente quedamos solo Alfredo y yo para la cena. Le ofrecí suspender el plan, diciéndole que sabía que él era un galerista muy importante en Brasil y probablemen-

te tenía otros compromisos, pero me dijo: “No, no, no, cenemos”. Entonces fuimos a cenar, y Alfredo enseguida empezó a coquetear conmigo. Yo lo frené y le dije: “Mirá, hablemos solamente de negocios, ¿ok?”. Pero luego fuimos del restaurante a un bar, y luego a otro, tomando caipiriñas y caipiriñas. A las cuatro de la mañana todavía estábamos bailando, y me miró y me dijo: “Si me divorcio, ¿te casarías conmigo?”, y yo dije: “Sí”. La mañana siguiente, me desperté y me encontré con un gran ramo de flores con una tarjeta que decía: “Todo lo que dije ayer por la noche, lo confirmo”. Nuestra relación comenzó un tiempo después de eso. Yo me la pasaba viajando

entre Brasil, Argentina e Italia, lo cual era muy difícil, hasta que finalmente decidimos establecernos en Nueva York, donde nos casamos.

¿Cómo abrieron la galería? ¿Quiénes eran tus principales clientes?

Llegamos a Nueva York en 1963, con planes de abrir una galería. Andrew Morris estaba cerrando su espacio en la dirección 7 oeste de la calle 57, y nosotros nos hicimos cargo. Hicimos más de cincuenta exhibiciones allí. La primera fue de Achile Perilli, en 1963. Estuvo el embajador italiano, y vino todo el mundo. Yo lo conocía del tiempo en que había trabajado en Italia. No fue tan difícil para nosotros comenzar el proyecto, porque ya teníamos buenos contactos. Alfredo conocía gente de Argentina, y, por ejemplo, a los Rockefeller, a quienes conoció en una Bienal que organizaron en Córdoba. Entonces, entre sus contactos y los míos, prácticamente conocíamos a todos. Podés darte cuenta, viendo las fotos, de cuánta gente venía a las inauguraciones. También tuvimos suerte de que críticos como John Canaday se interesaran en nuestras muestras.

Personalmente, yo conocía a muchos coleccionistas de Nueva York del período en que trabajé con mi hermano en Roma. En 1960, habíamos colaborado con Kleeman, un galerista alemán de Nueva York, organizando una exhibición de Umberto Mastroianni en su espacio. Yo había ido a Nueva York para ayudar con esa muestra. Kleeman tenía que ir a Alemania por

razones personales, y su mujer no estaba interesada en la galería, así que básicamente yo me hice cargo de la exposición. La galería estaba ubicada en su casa, y abría solo mediante cita previa. Trabajé ahí por seis meses, y conocí a algunos de los coleccionistas más importantes de Nueva York. Por ejemplo, una noche estaba duchándome y sonó el timbre. Me puse mi bata y fui hacia la puerta, donde encontré a cinco hombres de trajes negros. Uno de ellos me dijo: "Soy Joe Hirshhorn y quisiera ver la exhibición". Yo le expliqué que abríamos luego de las 6 y que estábamos cerrados, pero él insistió. Yo me disculpé por recibirlo así. Él me dijo: "No hay problema", y vimos la muestra; al final me dijo: "Dígale a la mujer que normalmente trabaja aquí que quiero comprar las obras número tres, cinco, siete, diez y once".

Años más tarde, cuando teníamos la galería Bonino en la calle 57, John Canaday escribió una crítica increíble sobre Rómulo Macció, y Hirshhorn vino a ver la exposición. Recorrió la galería y compró algunas pinturas y dibujos. Negociamos un descuento y las formas de pago. En un momento, me miró y dijo: "¿Nos conocemos de antes?", y yo le respondí: "Sí, de hace años". Me miró detenidamente y exclamó: "¿Eras la mujer en bata que vendía a Mastroianni!?". Y desde ahí, nos hicimos amigos. Fui a la apertura de su museo, a su casa... Tenía una increíble colección de antigüedades de oro del Perú. Yo le pregunté: "¿Qué planeas hacer con todo esto?", y me dijo: "Sabes algo, yo compré

todo esto para que cuando muera las personas puedan decir: 'Ese hijo de puta no era tan malo".

Los contactos que yo tenía de ese primer viaje a Nueva York fueron una gran base, a la cual nosotros le agregamos muchos fieles coleccionistas a lo largo de los años. En cierta medida, eran siempre las mismas personas. La mayoría de los Estados Unidos, y también había europeos que vivían en Nueva York. Además, teníamos algunos compradores regulares de afuera. Por supuesto, había algunos de Argentina, como Guido Di Tella, y también de Italia.

Otros coleccionistas regulares eran Günther Oppenheimer, Harry Abrams, y la familia Rockefeller. Leonard Lauder, el hijo de la fundadora de la compañía de cosméticos Estée Lauder, era también uno de nuestros coleccionistas. Él compró mucho, lo que le gustara en el momento, y era muy amigable. Recuerdo que compró obra de Mary Bauermeister, creo que también algo de Luis Felipe Noé y Jorge de la Vega.

La familia Rockefeller -Nelson, David, Rodman-, todos ellos también eran clientes. La mujer de John Rockefeller vino una vez a la galería con Alfred Barr y compró dos piezas grandes en una de las primeras exhibiciones de Mary Bauermeister, una para el Museum of Modern Art y la otra para ella. David Rockefeller se hizo amigo nuestro; él estaba comprando mucho arte latinoamericano, pero también italiano. El último artista que compró fue Mac Entyre, pero también había comprado obras de Mary Bauermeister. Él era muy importante, todo el mundo

lo conocía. En 1964 organizamos una exposición muy exitosa llamada *Magnet: New York*, que incluyó a artistas de América Latina que vivían en la ciudad, y que abrió el mercado para el arte latinoamericano. La muestra, que viajó a México, fue una idea de Alfredo. Él llamó al curador Stanton Catlin y la organizó con el apoyo de la Inter-American Foundation for the Arts, una organización sin fines de lucro creada por la familia Rockefeller. Cuando la exposición estuvo montada, le organizamos una visita a Nelson Rockefeller. Ese día sonó el teléfono y una voz de mujer me dijo: "Soy la secretaria del señor Rockefeller; él está un poco retrasado. ¿Puede llegar a las 6:15 en lugar de las 6:00?". Yo me reí y le dije: "El señor Rockefeller puede venir en el momento que quiera". Ese día compró seis o siete obras, incluyendo dos de Liliana Porter. La pasé muy bien con la galería, realmente la amaba.

En Nueva York hicimos dos exhibiciones en colaboración con la galería de mi hermano en Italia, mostrando Perilli y Mastroianni. Él y Alfredo compartían las mismas características: los dos eran muy buenos descubriendo grandes artistas, ayudándolos y vendiendo, pero ambos rechazaban ocuparse de las cuestiones financieras. Entonces yo tuve que hacerme cargo de ellas.

¿Cómo funcionaba la relación entre las galerías de Buenos Aires, Río de Janeiro y Nueva York? ¿Mostraban los mismos artistas?

Alfredo viajaba mucho a Sudamérica, yendo



Allan Kaprow (izquierda), Nam June Paik (centro) y Karlheinz Stockhausen (derecha) en la galería Bonino de Nueva York, 1965.
Fotografía: Lisl Steiner. Mary Bauermeister Art Estate.

y viniendo mientras yo estaba en Nueva York manejando el espacio allí, también porque yo hablaba mucho mejor inglés. Durante el verano, la galería de Nueva York estaba cerrada, y yo iba a la Argentina, y lo mismo en diciembre y enero. Entonces, pasé mucho tiempo en Buenos Aires, y también conocía a todos ahí. En Río de Janeiro, la galería era manejada por Giovanna, la primera mujer de Alfredo, y luego por su hijo y su nuera. Cada galería tenía diferentes socios y sus propias finanzas.

La sede de Buenos Aires, cuando Alfredo no estaba allí, la manejaban Enzo Menichini y Willy [Guillermo] Whitelow. Cuando abrimos la

sede en Plaza San Martín, ya teníamos el espacio en Nueva York, y Alfredo no podía ocuparse por sí mismo. Entonces hizo la sociedad con Enzo.

¿Cómo incorporaron artistas a la galería?

Bueno, algunos por casualidad. Por ejemplo, representamos a José Antonio Fernández Muro y a Sarah Grilo, quienes estaban viviendo en la ciudad. Una vez, los invitaron a un seminario de verano en una universidad de Nueva Jersey, en el cual también participaba Mary Bauermeister. En septiembre, Alfredo fue a la exhibición de las obras hechas durante el seminario y vio esas extrañas pero interesantes piezas.

Antonio y Sarah le explicaron que la artista era una joven alemana loca, que había estado recorriendo sin éxito todo Nueva York tratando de encontrar una galería, se había quedado sin dinero y había tenido que volver a Alemania. Nosotros le escribimos a la dirección de su madre, ofreciéndole un contrato si venía a Nueva York, a lo cual ella respondió: “¡Iría nadando a Nueva York de ser necesario!”. Nos gustó tanto que incluimos una caja hecha por ella en la edición de 1963 de nuestra muestra anual de Navidad, *Maximum Twelve Twenty*, en la que presentamos obras pequeñas de nuestros artistas. A la mañana siguiente, un artículo de Hilton Kramer elogiaba su obra, diciendo algo así como: “Si puedes descubrir a un artista por una sola obra, hemos descubierto un genio”, y pedía conocer más de ella. Entonces, hicimos una exhibición individual tres meses después, y se vendió todo. Ella tuvo un gran éxito y siempre fue muy agradecida y amable con nosotros. Hace poco, en su retrospectiva en el Smith College, dijo que si no hubiera sido por Alfredo y Fernanda Bonino, todavía estaría en Alemania haciendo dibujos en papel. Nosotros le ofrecimos un estudio, materiales y un sueldo para que ella pudiera vivir en Nueva York. Muchos años más tarde, organizamos un evento con su marido, el compositor Karlheinz Stockhausen. Era muy famoso y lo tuvimos hablando sobre su música y sobre la obra de Mary con un grabador. El encuentro fue un éxito, la sala estaba llena de gente, ¡no había asientos disponibles!

A través de Mary contactamos a Nam June Paik. Ellos se habían conocido en Alemania en el movimiento Fluxus. Alfredo no quería mostrarlo, pero yo le dije: “Tenemos que hacerlo por Mary”; ella era muy importante para nosotros. Su primera exposición en la galería fue en 1965, y consistió en una construcción muy simple, una mesa de madera que sostenía todos esos viejos televisores con imanes. Era muy complicado vender sus obras, ¡pero atrajo a tanta gente! Como Mary, Armando Morales y muchos de nuestros artistas, Nam June Paik tenía un salario mensual.

Para la tercera exhibición con nosotros, en 1971, Paik invitó a Charlotte Moorman, quien se sentó en la galería y tocó *Concert for TV Cello and Videotapes*. Recibimos muchísimas visitas, ella prácticamente se la pasó tocando todo el día. Fue intenso. Paik hizo una obra que era increíble, un Buda que estaba viendo en la televisión un reflejo de su propia imagen, que era filmada en vivo por una cámara [*TV-Buddha*, 1974]. Esa obra costaba seis mil dólares. Alguien dijo: “Voy a comprarla y darla al Museum of Modern Art”, pero el museo no la quería. El Guggenheim tuvo una actitud completamente diferente. Algo así como tres años después de nuestra exposición *TV Garden*, que atrajo a tantos visitantes que tuvimos que llamar a la policía, ellos mostraron la misma instalación en su museo.

¿Quiénes eran los más y los menos exitosos en materia de ventas?

Noé vendió mucho, también De la Vega. Bonevardi, Morales y Fernández Muro vendían bien; Sarah Grilo menos. Los más exitosos fueron Mary Bauermeister y Mastroianni. De Nam June Paik nunca vendimos una obra, pero nos daba tanta publicidad que valía la pena. La única obra de Paik que dejó la galería fue una TV, que fue robada.

¿Se consideraban una galería de arte latinoamericano?

No, no, no. Teníamos italianos, españoles, americanos, coreanos como Paik, alemanes como Bauermeister, Harold Town de Canadá... pero todos pensaban que éramos una galería de arte latinoamericano... La región era un *boom*, hicimos Fernández Muro, Rómulo Macció, Eduardo Mac Entyre, Luis Felipe Noé, Jorge de la Vega... Tuvimos muchos artistas italianos también, pero yo habría querido tener más. Perilli, Mastroianni, Gianni Emilio Simonetti, Pietro Cassella, Agostino Bonalumi, Mario Ceroli. En 1966 hicimos una exposición fantástica, *Italy, New Tendencies*, con Bonalumi, Ceroli, Enrico Castellani, Laura Grisi, Paolo Scheggi y Cesare Tacchi, que fue muy importante para el arte italiano en los Estados Unidos.

¿Esos artistas eran valorados del mismo modo que los artistas norteamericanos en ese momento?

Que Bonino tuviera galerías en Argentina y Brasil nos daba una conexión, la hacía más una

galería de arte latinoamericano, no solo norteamericana. Los precios eran los mismos para todos. Por ejemplo, David Rockefeller una vez vino a una exposición de Mac Entyre y Vidal, y compró un Mac Entyre. El precio era algo así como tres mil dólares.... Y me dijo: "Pero es el mismo precio que pagué por él en Córdoba!". Le contesté: "Bueno, es la misma galería", y me respondió: "Oh, pensé que en Sudamérica era más barato". "No, el mismo precio", le dije, y se rió. Cuando veo el mercado del arte hoy, no lo puedo creer, los precios son absurdos.

Entre todos los artistas sudamericanos que tenían, ¿cuáles eran los más exitosos?

Bueno, Fernández Muro, Noé, Macció y De la Vega. Ellos vendían muy bien. De Noé y Macció tuvimos exhibiciones individuales; de De la Vega no, porque de él solamente teníamos unas pocas pinturas muy lindas. Era gracioso, porque una vez hicimos una muestra en Buenos Aires, y estaba ese coleccionista muy, muy rico e importante, Carlos Blaquier. Él entró en la galería con su guardaespaldas y preguntó sobre la obra de De la Vega que teníamos, que costaba veinte mil dólares, muchísimo dinero para la época, y Blaquier dijo: "Bueno, ¡espero que sea la mejor pintura que hizo en su vida para que justifique ese precio!", y Alfredo respondió: "No, es la segunda, la mejor la tengo en Nueva York". Esa obra la vendí no mucho después por treinta mil dólares, pero cuando traté de recomprarla años más tarde, en una pequeña subasta cerca de San Francisco, la perdí

porque llegó a los ciento cincuenta mil dólares. También editamos el primer disco de De la Vega, que fue presentado por Mujica Lainez en la galería de Buenos Aires.

La galería Bonino en el 7 oeste de la calle 57 de Nueva York cerró en 1974. ¿Por qué se mudaron al sur de la ciudad?

Bueno, el edificio literalmente colapsó. Había una construcción al costado de la galería, un gran rascacielos [el edificio Sollow], y una pieza de travertino se soltó y cayó, destruyendo nuestro edificio. Tuvimos una inundación; las pinturas y los catálogos flotaban. Entonces [en 1975] tuvimos que mudarnos, y en ese tiempo el sur de la ciudad comenzaba a estar de moda. En la sede de la calle Prince hicimos una exposición de Alexander Calder con tapices, con muchos árboles, hamacas y alfombras, fue muy linda. Después de eso, tuvimos la última muestra de Nam June Paik, con televisores en el techo y colchones en el suelo para que las personas pudieran acostarse. Esa muestra fue organizada en colaboración con la galería René Block y WNET/Canal 13. También hicimos muestras de Max Forti, Aldo Sessa, Antonio Berni y otros.

En aquel tiempo, el Bowery era muy peligroso, pero el Soho estaba comenzando a ponerse de moda. Para la apertura de nuestra primera exposición en la calle Prince, de Jack Brusca, organizamos una fiesta de gala muy elegante. Alquilamos un bar en el Bowery, hubo champán, Coca-Cola y comida. Era muy raro te-

ner una fila de limusinas en el Bowery. Una persona en situación de calle me dijo que él estaba triste porque yo había alquilado su bar y no tenía dónde tomar esa noche, y me pidió un trago. Le di una copa de champán, pero le pedí que no dijera nada a nadie. Había otra persona que vivía en las calles que nos ayudó a llevar algunas pinturas del auto a la galería, y él reconoció que una era de Le Corbusier. Luego comenzó a hablarme sobre Goya, diciéndome que había estado en el Louvre y en el Prado... quién sabe cómo terminó en la calle. Era un barrio muy diferente, mucho más vibrante. Extraño eso.

Cuando nos mudamos por primera vez a Nueva York, vivimos en un departamento en Beekman Place, al este del Midtown, en un último piso con una terraza que rodeaba todo el departamento. Pero a Alfredo no le gustaba, porque él quería tener una casa antigua, así que fuimos a vivir a un *brownstone* que había sido de Gore Vidal, que tenía dos pisos y un jardín, sobre la 58. Luego del colapso de la galería en la 57, ir y volver desde ahí a Prince todos los días era demasiado para mí, y entonces me decidí a mudarme. En 1972 habíamos comprado dos *lofts* en la calle Great Jones, para usarlos de depósito y como estudio de artistas, y yo decidí mudar toda la casa ahí con la ayuda de un amigo, sin decirle a Alfredo, que estaba en Brasil. Unos días más tarde, le escribí una carta diciendo: "Estoy pensando en mudarme a Great Jones, ¿que pensás?". Y me respondió: "Ya sé que ya te mudaste ahí, ¿por qué me estás preguntando?". Él era



Mary Bauermeister y Jean Tinguely en la galería Bonino de Nueva York, 1965.
Fotografía: Lisl Steiner. Mary Bauermeister Art Estate.

muy perceptivo. Pero nunca le gustó el lugar, era un hombre del norte de la ciudad. De cualquier modo, al final, debido a su enfermedad, no vivió en el sur por mucho tiempo.

¿Como fueron los últimos años con Alfredo?

Un día tuve una premonición, sentí que algo no andaba bien. Hablé con el doctor y me mencionó una sombra en el pulmón de Alfredo. Supe que era eso. Durante ese tiempo no pude trabajar, porque tenía que llevar al hijo al colegio y a Alfredo al Memorial Sloan Center para el tratamiento de su cáncer. Él fue a Italia, con sus dos hijos. Luego fuimos a Brasil, donde teníamos una casa en Angra dos Reis, y era demasiado doloroso

verlo allí, no podía ni nadar. Falleció en enero de 1981 y, por su voluntad, no hubo ceremonia. Esparcí sus cenizas en Montauk, en Long Island, en una playa a la que amaba ir con sus hijos. Unos meses después, organicé una exhibición para homenajearlo, y muchos galeristas importantes de Nueva York prestaron obras en su honor.

Después de eso, tuve que enfrentar una situación financiera difícil, pero trabajé como loca por un par de años, hasta que pude vender la propiedad en Brasil y hacer dinero vendiendo y comprando a Frida Kahlo y otros artistas mexicanos, en colaboración con Mary-Anne Martin. Dediqué los siguientes veinte años a viajar por el mundo, y visité más de ciento sesenta países.

Cronología

Por Juan Cruz Andrada

IDAES-UNSAM

Notas a la cronología

Esta cronología fue construida casi en su totalidad sobre la base de los documentos conservados en los fondos y colecciones del Centro de Estudios Espigas – Fundación Espigas. Para completarla y enriquecerla se recurrió a fuentes primarias y secundarias consultadas en otras instituciones, bases de datos y archivos privados, entre los que destacan la investigación realizada por Andrea Giunta *El sistema artístico: procesos de distribución y consumo estético-visuales en Buenos Aires entre 1973-77*, los archivos de Marcelo Bonevardi y Guillermo Whitelow, la Fundación Federico Jorge Klemm, el catálogo *online* de la Thomas J. Watson Library, así como otros archivos y colecciones.

Si bien da cuenta de algunos hechos significativos en la historia de la galería Bonino y de sus protagonistas, se buscó hacer especial hincapié en la vasta producción editorial que ésta llevó adelante y en las profusas y variadas exhibiciones que se realizaron en sus salas. Con este objetivo se presentan listadas todas las exposiciones cuya existencia fue posible constatar, ya sea por contar con catálogo impreso o por ser mencionadas en la prensa periódica de la época. Solo en contadas oportunidades se consignan muestras cuya única fuente es la historia oral; estos casos fueron marcados con un asterisco.

Las exposiciones se encuentran presentadas en orden cronológico. En los casos en que se conocen el día y mes exactos en que se desarrollaron, se indican entre paréntesis con el siguiente formato: DD/MM al DD/MM. A partir de 1953, la galería Bonino inició la tradición, pionera en el ámbito artístico argentino, de numerar de manera sistemática sus exhibiciones y catálogos, costumbre que luego continuaría en sus sedes de Río de Janeiro y Nueva York. Si bien era clara la intención original de que los catálogos funcionaran como contador de muestras, el hecho de que no todas tuvieran catálogo impreso, sumado a los errores de índole editorial y de imprenta, generó en la numeración una serie de inconsistencias que esta cronología no trata de corregir. Por este motivo, la numeración que se reproduce es aquella que aparece en el catálogo. Un salto en su continuidad no indica necesariamente que haya habido una muestra de la cual no contemos con información, mientras que la continuidad en la numeración no asegura que no hubiera exhibiciones “fuera de catálogo”. Si bien cada sede abordó este problema de manera distinta, es posible afirmar que se realizaron muchas más exposiciones que aquellas que se encuentran numeradas y catalogadas.

About the Timeline

This timeline is almost entirely based on documents stored in the Centro de Estudios Espigas – Fundación Espigas archives. In order to complete and enrich the timeline, the primary and secondary sources at other institutions were also consulted. These databases and private archives include Andrea Giunta's investigation entitled *El sistema artístico: procesos de distribución y consumo estético-visuales en Buenos Aires entre 1973-77*, the Marcelo Bonevardi archive, the Guillermo Whitelow archive, Fundación Federico Jorge Klemm and the online catalogue of the Thomas J. Watson Library, among other archives and collections.

While this timeline does make note of some of the meaningful events and key people in the history of the gallery, the prolific publishing by the Bonino gallery and the profuse, varied exhibits organized at its different branches were a particular focus. Therefore, the timeline lists any exhibit for which there exists a printed catalogue or a news mention from the period. In a few cases, we have included exhibits whose only source is oral testimony; these are marked with an asterisk.

The exhibits are listed chronologically. In cases in which the exact month and date are not known, the exhibit name is followed by (DD/MM to DD/MM). Starting in 1953, the Bonino Buenos Aires gallery adopted a pioneering practice on Argentina's art scene when it began to systematically number its exhibits and catalogue them, a practice that would later continue at its branches in Rio de Janeiro and New York. Although the original idea was for the catalogues to provide a count of the number of shows, the fact that not all exhibits had a printed catalogue—combined with publishing and printing errors—has led to several inconsistencies in the numbering that we made no attempt to correct on this timeline. For this reason, the numbering that appears here reflects the number of the corresponding catalogue. Therefore, although a gap in the numbering does not necessarily indicate the existence of an exhibit we were unable to trace, continuous numbering does not guarantee that there was no “off catalogue” exhibit in between. Although each of the three galleries handled their numbering in a different way, we can affirm that there were many more exhibits than those that were numbered and catalogued.

1945

Acontecimientos

Alfredo Bonino y Enzo Menichini se vinculan con la galería Al Blu di Prussia en Nápoles.

1946

Acontecimientos

En el mes de junio Alfredo Bonino se embarca en el navío de guerra brasileño *Duque de Caxias* hacia la ciudad de San Pablo.

Tras su llegada a la ciudad, Alfredo conoce a Giovanna Vasta, con quien contraerá matrimonio hacia fin de año.

Junto con su socio y amigo Pascoali "Nino" Fiocca Alfredo funda la galería Domus con una exhibición colectiva en la que participa Tarsila do Amaral. A los pocos meses de inaugurada la galería, Alfredo Bonino abandona la sociedad.

1949**Acontecimientos**

Alfredo Bonino y su esposa, Giovanna, abren en Buenos Aires la galería Samos en la avenida Santa Fe 784. Luego de realizar tres exposiciones, la galería cierra sus puertas.

Pettoruti diseña para Samos el logo que luego será utilizado por la galería Bonino hasta 1954.

Buenos AiresGalería Samos:

- *Emilio Pettoruti* (Exposición inaugural) (6/6 al 21/6)
- *Mario Carreño* (27/6 al 12/7)
- *Xul Solar*

1951**Acontecimientos**

El 7 de mayo la galería Bonino abre sus puertas en la calle Maipú 962.

Producción editorial:

Juan Bay, *Emilio Pettoruti*, Buenos Aires, Edición Galería Bonino, 1951.

Buenos Aires

- *Francia a través de 15 pintores argentinos* (Exposición inaugural) (7/5 al 19/5) [Aquiles Badi, Héctor Basaldúa, Horacio Butler, Domingo Candia, Juan Del Prete, Sarah Grilo, Martín Malharro, José Antonio Fernández-Muro, Miguel Ocampo, Orlando Pierri, Víctor Pisarro, R. Silva, Raúl Soldi, Ernesto Soneira, Miguel Carlos Victorica]
- *Homenaje a Miguel C. Victorica* (28/5 al 11/6)
- *J. Batlle Planas* (12/6 al 26/6)
- *Elisabet Wrede* (27/6 al 11/7)
- *Emilio Pettoruti*
- *Orlando Pierri*
- *Raúl Soldi*
- *Aquiles Badi*
- *Ernesto Farina* (27/9 al 13/10)
- *Juan Del Prete* (15/10 al 31/10)
- *Anita Payró*
- *Jorge Larco*
- *Alcides Gubelini*
- *Salón de Navidad* [Rafael Alberti, Anita, Héctor Basaldúa, Juan Batlle Planas, Alfredo Bigatti, Norah Borges, Marta Bugnone, Horacio Butler, Minerva Daltoe, Juan Del Prete, Pablo Edelstein, Ludmilla Feodorovna, José Fioravanti, Sarah Grilo, Alcides Gubellini, Hermann Jeanneret, Pedro Domínguez Neira, Manolo Ángel Ortiz, Orlando Pierri, Raúl Soldi, Bruno Venier, Xul Solar]

1952**Acontecimientos**

En noviembre Bonino organiza, junto con el Salón Peuser y la embajada de Alemania, la exhibición *El grabado alemán moderno en el espacio del Salón Peuser*.

Buenos Aires

- *24 Pintores argentinos* [Susana Aguirre, Anita Payró, Héctor Basaldúa, Juan Batlle Planas, Norah Borges, Horacio Butler, Juan Carlos Castagnino, Emilio Centurión, Eugenio Daneri, Juan Del Prete, Miguel Diomede, Ernesto Farina, Raquel Forner, Darío Grandi, Jorge Larco, Emilio Pettoruti, Orlando Pierri, Leopoldo Presas, Roberto Rossi, Raúl Russo, Raúl Soldi, Marcos Tiglio, Alberto Trabucco, Miguel Carlos Victorica]
- *Miguel C. Victorica*
- *Víctor L. Rebuffo*
- *Roberto Rossi*
- *Francisco Maranca*
- *Miguel Ocampo*
- *Miguel Diomede*
- *Francisco Otta*
- *Raquel Forner*
- *Sergio de Castro*
- *Gouaches de Hans Platschek*
- *Gino Severini*
- *Salón de Navidad* [Susana Aguirre, Aquiles Badi, Juan Bay, Héctor Basaldúa, Juan Batlle Planas, Alfredo Bigatti, Ana María Bonet, Norah Borges, Bruno Brunelli, Ana Mercedes Burnichon, Horacio Butler, Juan Carlos Castagnino, Oscar Capistro, Lucia Capdepont, Ramón Gómez Cornet, Miguel Diomede, Domínguez Neira, Minerva Daltoe,

Di Roberto, Martha del Castillo, Juan Del Prete, Dustir, Pablo Edelstein, Magda Frank, Raquel Forner, José Fioravanti, Ludmila Feodorovna, Foldes, Gyula Kosice, Fortunato Lacámera, Jorge Larco, Francisco Maranca, María Elina, Juan Ottano, Leopoldo Presas, Manolo Ángel Ortiz, Anita Payró, Orlando Pierri, Emilio Pettoruti, Estela Pérez Ruiz, Roberto Rossi, Raúl Russo, Luis Seoane, Raúl Soldi, Ramón Silva, Oscar Soldati, Juan Sol, Katia Skekler, Carlos Torrallardona, Troiano Troiani, Leopoldo Torres Agüero, Bruno Venier, Miguel Carlos Victorica, Yente]

1953**Buenos Aires**

- 28. *Víctor Pissarro*
- 29. *Julio Vanzo*
- 30. *Horacio Butler* (21/6 al 3/7)
- 60 *Dibujos de pintores argentinos de las colecciones de César Franceschini y Luis León de los Santos* [Horacio Álvarez, Aquiles Badi, Juan Batlle Planas, Juan Bay, Norah Borges, Alberto Bruzzone, Horacio Butler, Emilio Centurión, Sergio de Castro, Miguel Diomedé, Enrique Estrada Bello, Ernesto Farina, Raquel Forner, Vicente Forte, Alfredo González Lázara, Luis Gowland Moreno, Mario Darío Grandi, Juan Grela, Jorge Larco, Roberto Rossi, Raúl Soldi, Lino E. Spilimbergo, Ricardo A. Supisiche, Miguel C. Victorica, Roberto Viola, Carlos Alonso, José C. Arcidiácono, Juan Antonio Ballester Peña, Jorge Casals, Juan Carlos Castagnino, Gertrudis Chale, Eugenio Daneri, Ramiro Dávalos, Juan Del Prete, Juan Carlos Faggioli, José Antonio Fernández-Muro, César Fernández Navarro, Orlando Pierri, José Planas Casas, Leopoldo Presas, Antonio Scordia, Armando Sica, Marcos Tiglio]
- 8 *Pintores del Litoral* (13/7 al 25/7) [Enrique Estrada Bello, Juan G. Grela, Leónidas Gambartes, Francisco García Carrera, Hugo L. Ottmann, Alberto Pedrotti, Ricardo A. Supisiche, Carlos E. Uriarte]
- 32. *Miguel C. Victorica* (agosto)
- 33. *Héctor Basaldúa* (18/8 al 1/9)
- *Forner* (2/9 al 12/9)
- 35. *Kosice* (14/9 al 26/9)
- 35. *Mario Darío Grandi* (septiembre)

- 37. *Lino E. Spilimbergo* (13/10 al 27/10)
- 38. *Eliezer Alcheh* (octubre)
- *Salón de Navidad* [Alejandro Álvarez de Toledo, Aquiles Badi, Héctor Basaldúa, Juan Batlle Planas, Alfredo Bigatti, Ana María Bonet, Norah Borges, Horacio Butler, Miguel Diomedé, Raquel Forner, Mario Darío Grandi, Jorge Larco, Orlando Pierri, Roberto Rossi, Luis Seoane, Raúl Soldi, Lino E. Spilimbergo, Ricardo A. Supisiche, Troiano Troiani]

1954**Acontecimientos**

Bonino Buenos Aires celebra sus 50 exposiciones. Manuel Mujica Lainez da un discurso el 24 de septiembre para celebrar la ocasión.

Producción editorial:

Guillermo de Torre, *Raquel Forner*, Buenos Aires, Ediciones Galería Bonino, 1954.

Manuel Mujica Lainez, *Córdoba Iturburu, Roger Pla, Gambartes*, Buenos Aires, Ediciones Galería Bonino, 1954.

Rafael Alberti, *Diez liricografías*, Buenos Aires, Ediciones Galería Bonino, 1954.

Héctor Basaldúa, *Arrabal por Héctor Basaldúa. Glosa de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Ediciones Galería Bonino, 1954.

Buenos Aires

- Hansen (26/5 al 5/6)
- 43. Leónidas Gambartes (7/6)
- 44. Miguel C. Victorica (junio)
- 45. Aquiles Badi
- 46. Mario Sironi (19/7 al 31/7)
- 47. Luis Seoane (9/8 al 21/8)
- 48. Emilio Centurión (23/8 al 4/9)
- 49. Miguel Diomede (6/9 al 18/9)
- 50. Antonio Scordia (20/9 al 2/10)
- Forner (6/10 al 20/10)
- 52. Héctor Basaldúa (21/10 al 2/11)
- Torrallardona
- 54. *Estampas japonesas* [Utagawa Kunisada, Utagawa Toyokuni, Utagawa Kuniyoshi, Utagawa Yoshiiku, Toyoharu Kunichika]

1955**Acontecimientos**

La galería Bonino organiza *30 Pintores argentinos presentados por galería Bonino* (Buenos Aires) en los salones de la galería Renom, Rosario, Santa Fe.

Producción editorial:

Manuel Mujica Lainez, *Victorica*, Buenos Aires, Ediciones Bonino, 1955.

Sigwart Blum, *Pequeña pasión grabada en madera por Hansen*, Buenos Aires, Ediciones Bonino, 1955.

Buenos Aires

- 56. 6 Pintores 2 Escultores (9/5 al 21/5) [María C. Molina Salas, Santiago Cogorno, Leopoldo Torres Agüero, Ideal Sánchez, Libero Badii, Clorindo Testa, Raúl Russo, Leopoldo Presas]
- Norah Borges (9/5 al 21/5)
- 58. Carlisky (agosto)
- 59. Palmeiro
- 60. Pedro Figari
- 61. Aquiles Badi (octubre)
- 62. Victorica
- 63. Raquel Forner (22/8 al 3/9)
- 64. Luis Seoane (7/9 al 17/9)
- 65. Hansen (28/9 al 12/8)
- 66. Juan Batlle Planas
- 67. Héctor Basaldúa
- Muestra de afiches (diciembre) [Aquiles Badi, Héctor Basaldúa, Juan Batlle Planas, Georges Braque, Emilio Centurión, Raoul Dufy, Raquel Forner, Wifredo Lam, Henry Matisse, Pablo Picasso, Pignon, Luis Seoane, Lino E. Spilimbergo]

1956**Acontecimientos**

Del 4 al 15 de diciembre la galería organiza el Premio de Pintura Helena Rubinstein.

Producción editorial:

Manuel Mujica Lainez, *Pintura argentina. Colección Domingo Eduardo Minetti*, Buenos Aires, Ediciones Bonino, 1956.

Buenos Aires

- 70. *Livio Abramo*
- 71. *Arte Madí internacional* (2/5 al 15/5)
- 72. *Domingo Bucci / Josefina Miguens / Jorge L. de la Vega* (17/5 al 31/5)
- 73. *Manuel Ángeles Ortiz* (1/6 al 16/6)
- 74. *Butler*
- 75. *Torres Agüero*
- 76. *Escenografías y trajes. Pintores argentinos e italianos* [Héctor Basaldúa, Juan Batlle Planas, Saúl Benavente, Alfredo Bigatti, Horacio Butler, Giorgio de Chirico, Alfredo Furiga, Enrico Prampolini, Gino Severini, Raúl Soldi, Orfeo Tamburi, Clorindo Testa]
- 77. *Castro* (agosto)
- 78. *Palmeiro*
- 79. *Seoane*
- 80. *Ajalone / Cassinari / Consoli* (17/9 al 29/9)
- 81. *Chale*
- 82. *Espacialismo* [Edmondo Bacci, Aldo Bergolli, Giuseppe Capogrossi, Roberto Crippa, Lucio Fontana, Gino Morandi, Emilio Scanavino, Ettore Sottsass, Cesare Peverelli]

- 83. *Pintura argentina. Colección Domingo Eduardo Minetti*
- *Premio de Pintura Helena Rubinstein* (4/12 al 15/12)

1957**Acontecimientos**

El 4 de noviembre Bonino Buenos Aires inaugura su exposición número 100, consagrada a Héctor Basaldúa. Manuel Mujica Lainez dedica unas palabras.

Producción editorial:

Luis Seoane, *Segundo libro de tapas*, Buenos Aires, Ediciones Bonino, 1957.

Buenos Aires

- 87. *Oski*
- 88. *M. Mallo*
- 89. *Libero Badii*
- 90. *Rosina Viva*
- 91. *Raquel Forner* (17/6 al 29/6)
- 92. *Gio y Arnaldo Pomodoro* (1/7 al 13/7)
- 93. *Aldemir Martins*
- 94. *Monocromos de la China antigua*
- 95. *Carybé*
- 96. *Torres Agüero*
- 97. *Noemí Gerstein* (23/9 al 5/10)
- 98. *Mina Gondler*
- 99. *Seoane*
- 100. *Basaldúa* (5/11 al 19/11)
- 101. *Mediator Dei. Cuarto Salón de Arte Sagrado* (20/11 al 4/12) [Susana Aguirre, Juan Antonio, Aquiles Badii, Libero Badii, Juan Ballester Peña, Oscar Barberis, Héctor Basaldúa, Juan Batlle Planas, Horacio Berreta, Norah Borges, Fray Guillermo Butler, Eugenio Daneri, Vicente Forte, Mario Darío Grandi, Jorge Krasnopolksy, Jorge Larco, Primaldo Mónaco, Laura Mulhall Girondo, Alicia de Noailles, Estela Pérez Ruiz, Julia Peyrou, Orlando Pierri, Juan Del Prete, Raúl Soldi, María del Pilar Serrano,

Néstor Teré, Leopoldo Torres Agüero, Luis Vernet, Miguel C. Victorica, Yente, Fotheringham Castellano, Pablo Curatella Manes, Alberto Dubos, Silvio Giangrande, Juan C. Labourdette, José María Lanús, Malena Sacheri, Leo Tavella]

1958**Acontecimientos**

En el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires se presenta la muestra *20 Artistas italianos de hoy*, organizada por la galería Bonino.

Producción editorial:

Luis Seoane, *Doce cabezas*, Buenos Aires, Ediciones Galería Bonino, 1958.

Aldemir Martins, *9 Serigraphies*, Buenos Aires, Ediciones Galería Bonino, 1958.

Buenos Aires

- 102. *Homenaje a Víctor Pissarro*
- 103. *Kantor*
- 104. *Norah Borges*
- 105. *L. Mulhall Girondo* (2/6 al 14/6)
- 106. *Sarah Grilo* (16/6 al 28/6)
- 107. *Kazuya Sakai*
- 108. *Aldemir Martins* (16/7 al 31/7)
- 109. *H. Butler* (4/8 al 16/8)
- 110. *Fernández-Muro* (21/8 al 6/9)
- 111. *Seoane* (11/9 al 27/9)
- 112. *Fayga Ostrower* (29/9 al 15/10)
- 113. *Forner* (16/10 al 31/10)
- 114. *Miguel Ocampo* (10/11 al 22/11)
- 115. *Carlisky* (24/11 al 6/12)
- Karl-Heinz Hansen*

1959**Acontecimientos**

La galería inicia la temporada con un nuevo diseño de catálogo y un nuevo logo creado por Tomás Gonda.

Buenos Aires

- 118. *Exposición inaugural: 12 Obras inéditas de pintores argentinos contemporáneos* (13/4 al 30/4) [Héctor Basaldúa, Horacio Butler, Gertrudis Chale, J. Antonio Fernández-Muro, Raquel Forner, Sarah Grilo, Josefina Miguens, Miguel Ocampo, Kazuya Sakai, Luis Seoane, Clorindo Testa, Leopoldo Torres Agüero]
- 119. *Sofía Olivesky Sabsay* (29/4 al 12/05)
- 120. *Torrallardona* (18/5 al 28/5)
- 121. *Felipe Orlando* (3/6 al 13/6)
- 122. *Josefina Miguens* (15/6 al 30/6)
- 123. *Nemesio Antúnez* (2/7 al 15/7)
- 124. *Miguel Ocampo* (17/7 al 31/7)
- 125. *José Luis Cuevas* (6/8 al 22/8)
- 126. *Héctor Basaldúa* (24/8 al 5/9)
- 127. *Clorindo Testa* (7/9 al 19/9)
- 128. *Leopoldo Torres Agüero* (21/9 al 3/10)
- 129. *Luis Seoane* (7/10 al 21/10)
- 130. *Kazuya Sakai* (21/10 al 3/11)
- 131. *Ernesto Farina* (9/11 al 21/11)
- 132. *Georges Mathieu* (23/11 al 12/12)

1960**Acontecimientos**

La galeria Bonino abre su sede en Río de Janeiro en la rua Barata Ribeiro 578. El local es acondicionado por el arquitecto Sérgio Bernardes. Bea Feitler y Glauco Rodrigues diseñan los catálogos de las primeras exhibiciones.

Producción editorial:

Raúl Botelho Gosálvez, Gabriela Mistral, *Escultura de Marina Núñez del Prado*, Buenos Aires, Ediciones Galería Bonino, 1960.

Hugo Parpagnoli, *F. Muro, Grilo, Miguens, Ocampo, Sakai, Testa*, Buenos Aires, Ediciones Galería Bonino, 1960.

Buenos Aires

- 135. *Domínguez Neira* (1/4 al 16/4)
- 136. *Yadwiga Alicia Giangrande* (19/4 al 30/4)
- 137. *Oski* (2/5 al 14/5)
- 138. *Exposición homenaje al sesquicentenario de la Revolución de Mayo* (18/5 al 31/5) [Héctor Basaldúa, Horacio Butler, Ernesto Farina, José A. Fernández-Muro, Raquel Forner, Sarah Grilo, Fernando Maza, Josefina Miguens, Miguel Ocampo, Kazuya Sakai, Luis Seoane, Clorindo Testa, Leopoldo Torres Agüero, Libero Badii, Alfredo Bigatti]
- 139. *Gertrudis Chale* (2/6 al 16/6)
- 140. *Miguel C. Victorica* (30/6 al 16/7)
- 141. *Horacio Butler* (18/7 al 2/8)
- 128. *Alfredo Hlito* (4/8 al 20/8)
- 143. *Modest Cuixart* (22/8 al 3/9)

- 144. *Raquel Forner* (7/9 al 24/9)
- 145. *Antonio Bandeira* (27/9 al 15/10)
- 146. *Carlos Squirru* (19/10 al 30/10)
- 147. *Miguel Ocampo* (23/11 al 10/12)

Río de Janeiro

- 1. *Exposição inaugural* (mayo) [Luis Seoane, Raquel Forner, Héctor Basaldúa, Leopoldo Torres Agüero, Antonio Fernández-Muro, Sarah Grilo, Clorindo Testa, Kazuya Sakai, Josefina Robirosa y Miguel Ocampo, Candido Portinari, Emiliano Di Cavalcanti, Loio Persio, Milton Dacosta, Alfredo Volpi, Osvaldo Goeldi, Lygia Clark, Fayga Ostrower, Aldemir Martins, Djanira, Danilo Di Petre y Antonio Bandeira]
- 2. *Bruno Giorgi* (8/6 al 25/6)
- 3. *Portinari* (4/7 al 30/7)
- 4. *Acervo*
- 5. *Goeldi e Grassmann* (8/9 al 30/9)
- 6. *Lygia Clark* (12/10 al 29/10)
- 7. *Sakai* (7/11 al 22/11)
- 8. *Kracjberg* (23/11 al 18/12)
- 9. *Aldemir Martins* (21/12 al 11/1/61)

1961

Acontecimientos

Galería Bonino forma parte de los patrocinadores de la *6ª Bienal de San Pablo*, en la cual participan varios artistas representados por Bonino.

Producción editorial:

Jorge Amado y José G. Vieira,
Djanira, Buenos Aires, Ediciones Galería Bonino, 1961.

Raúl Botelho Gosálvez, *Marina Núñez del Prado*, Buenos Aires, Ediciones Galería Bonino, 1961.

Djanira Gomes Pereira, *6 Serigrafías*, Buenos Aires, Ediciones Galería Bonino, 1961.

Georges Mathieu, *5 Litografías*, Buenos Aires, Ediciones Galería Bonino, 1961.

Antonio Bandeira, *5 Poemalhitos*, Buenos Aires, Ediciones Galería Bonino, 1961.

Buenos Aires

- 148. Juan C. Badaracco / Jorge L. de la Vega / Rómulo Macció / Martha Peluffo (13/4 al 29/4)
- 149. Luis Felipe Noé. Serie Federal (2/5 al 13/5)
- 150. Josefina Miguens (15/5 al 27/5)
- 151. Fernando de Szyszlo (30/5 al 13/6)
- 152. Sarah Grilo (14/6 al 1/70)
- 153. Mario Pucciarelli (4/7 al 15/7)
- 154. Clorindo Testa (17/7 al 29/7)
- 154. Lucio Muñoz (2/8 al 19/8)
- 155. Djanira (23/8 al 7/9)

- 156. Marina Núñez del Prado (11/9 al 23/9)
- 157. Luis Seoane (25/9 al 7/10)
- *Siete pintores brasileros* (Iberê Camargo, Aluísio Carvão, Inimá de Paula, Lazzarini, Tereza Nicolao, Loio Persio y Benjamin Silva)
- 159. Al Held (30/10 al 11/11)

Río de Janeiro

- 10. *Djanira* (24/5 al 10/6)
- 11. *H. Basaldúa* (26/6 al 15/7)
- 12. *C. Portinari* (19/7 al 10/8)
- 13. *Loio Pérsio* (28/8 al 9/9)
- 14. *Fayga Ostrower* (20/9 al 4/10)
- 15. *Ronaldo de Juan* (23/10 al 11/11)
- 16. *Acervo*
- 17. *Djanira, Bandeira, Mathieu, Guaches, Caio Mourão*

1962**Acontecimientos**

Alfredo Bonino se separa de su esposa Giovanna, quien quedará a cargo de la galería de Río de Janeiro.

Producción editorial:

Raquel Forner, *Rapto de la Luna*, Buenos Aires, Ediciones Galería Bonino, 1962.

Buenos Aires

- 162. *Exposición índice 1962* (10/4 al 21/4) [Franco Assetto, Héctor Basaldúa, Horacio Butler, Pietro Consagra, Antonio Corpora, Modest Cuixart, Luis Falcini, José Antonio Fernández-Muro, Aldemir Martins, Mimmo Rotella, Kazuya Sakai, Giuseppe Santomaso]
- 163. *Fernández-Muro* (23/4 al 12/5)
- 164. *Luis Falcini* (14/5 al 26/5)
- 165. *Mimmo Rotella* (28/5 al 23/6)
- 166. *Héctor Basaldúa* (25/6 al 14/7)
- 167. *Franco Assetto / Antonio Corpora* (16/7 al 4/8)
- 168. *Luis Seoane* (13/8 al 25/8)
- 169. *Kazuya Sakai* (30/8 al 15/9)
- 170. *Máximo 40 x 50* [Héctor Basaldúa, Juan Batlle Planas, Horacio Butler, Gertrudis Chale, Miguel Diomede, J. A. Fernández-Muro, Raquel Forner, Kazuya Sakai, Luis Seoane, Raúl Soldi, Clorindo Testa, M. C. Victorica]
- 171. *Deira / Macció / Noé / De la Vega* (15/10 al 30/10)
- *Segunda parte de la muestra Deira, Macció, Noé, De la Vega 1962* (30/10)
- 172. *Pietro Consagra* (12/11 al 24/11)
- 173. *Mario Pucciarelli* (26/11 al 8/12)

Río de Janeiro

- 18. *Acervo*
- 19. *Fernando de Szyszlo* (27/4 al 12/5)
- 20. *Lula Cardoso Ayres* (21/5 al 9/6)
- 21. *Gertrudis Chale* (19/6 al 7/7)
- 22. *Picasso* (16/7 al 4/8)
- 23. *Loio Pérsio* (20/9 al 6/10)
- 24. *Bandeira* (17/10 al 3/11)
- 25. *Aldemir Martins*
- 26. *Poty*
- *Caio Mourão*

1963**Acontecimientos**

Alfredo Bonino se casa con Fernanda Pogliani, directora de la galería Pogliani en Roma.

Alfredo y Fernanda Bonino abren la galería Bonino en Nueva York, ubicada en 7 West 57th Street.

Producción editorial:

Jorge Romero Brest, *Kazuya Sakai*, Buenos Aires, Ediciones Galería Bonino, 1963.

Buenos Aires

- 174. *Gertrudis Chale / Lucio Muñoz* (16/4 al 30/4)
- 175. *A partir de Vidal* (13/5 al 24/5) [Emeric Essex Vidal, Carlos Enrique Pellegrini, Adolfo D'Hastrel, Héctor Basaldúa, Juan Batlle Planas, Roberto Aizenberg, Antonio Seguí]
- 176. *Raquel Forner / Kazuya Sakai* (3/6 al 15/6)
- 177. *Sofía Sabsay* (17/6 al 29/6)
- 178. *Anita Payró* (1/7 al 13/7)
- 179. *Torres Agüero* (9/8 al 24/8)
- 180. *Horacio Butler* (4/9 al 18/9)
- 181. *Achille Perilli* (23/9 al 5/10)
- 182. *Clorindo Testa* (18/10 al 2/11)
- 183. *Carlos Squirru* (5/11 al 20/11)
- 184. *Máximo 40 x 50* (Basaldúa, Batlle Planas, Berni, Castagnino, Chale, Daneri, Deira, Forner, Macció, Noé, Pucciarelli, Soldi, Testa, Vanzo, De la Vega, Victorica) (29/11 al 14/12)
- 185. *Rómulo Macció* (18/12 al 4/1/63)
- *Joyas modernas de Arnold Fischer*

Río de Janeiro

- 27. *Acervo*
- 28. *Tran Tho* (17/4 al 4/5)
- 29. *Aldo Bonadei* (7/5 al 1/6)
- 30. *Carybé* (5/6 al 26/6)
- 31. *Hugo Rodríguez* (9/7 al 27/7)
- 32. *Fayga Ostrower* (7/8 al 31/8)
- 33. *Deira, Macció, Noé e De la Vega* (4/9 al 28/9)
- 34. *Emeric Marcier* (15/10 al 31/10)
- 35. *Raimundo de Oliveira* (12/11 al 30/11)
- 36. *Sörensen* (5/12 al 31/12)
- *Caio Mourão* (5/12 al 31/12)

Nueva York

- *Perilli* (20/11 al 20/12)
- 2. *2 Sculptors 4 Painters* (18/12 al 11/1/64) [Alfio Castelli, Hugo Rodríguez, Mary Bauermeister, José Antonio Fernández-Muro, Mario Pucciarelli, Harold Town]

1964**Acontecimientos**

Alfredo Bonino es admitido en *The Art Dealers Association of America, Inc.*

Junto con la Pan-American Union y otros colaboradores, la galería Bonino de Nueva York organiza la muestra *Lateinamerikanische Kunstausstellung* en el Kongresshalle de Berlín.

La galería Bonino presta obra para la muestra *Guggenheim International Award, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.*

En el mes de diciembre, en las salas de Buenos Aires, Alberto Greco presenta su acción *Mi Madrid querido*, espectáculo *Vivo-Dito* con la colaboración del bailarín Antonio Gades.

Producción editorial:

Rafael Alberti, *X Sonetos romanos*, Buenos Aires, Ediciones Galería Bonino, 1964.

Luis Seoane, *Homenaje a Venecia*, Buenos Aires, Ediciones Galería Bonino, 1964.

Buenos Aires

- 186. *Spilimbergo. Homenaje* (23/4 al 2/5)
- 187. *Josefina Robirosa* (8/5 al 23/5)
- 188. *Brizzi / Mac Entyre / Silva / Ángel Vidal* (29/5 al 13/6)
- 189. *Nemesio Antúnez* (24/6 al 11/7)
- 190. *Ernesto Deira* (21/7 al 1/8)

- 191. *Luis Seoane* (19/8 al 31/8) / 28 de agosto: Muestra del artista Basq (Carlos Basaldúa) con duración de 2 horas.
- 192. *Niki Berlinguer* (1/9 al 12/9)
- 193. *Raimundo de Oliveira* (16/9 al 26/9)
- 194. *Jorge de la Vega* (5/10 al 17/10)
- 195. *Horacio Butler* (19/10 al 31/10)
- 196. *Fernando Maza* (3/11 al 14/11)
- 197. *Ronaldo de Juan* (17/11 al 28/11)
- 198. *Máximo 40 x 50* (14/12 al 31/12) [Héctor Basaldúa, Ary Brizzi, Horacio Butler, Ernesto Deira, Raquel Forner, Rómulo Macció, Eduardo Mac Entyre, Anita Payró, Leopoldo Presas, Raúl Russo, Luis Seoane, Carlos Silva, Raúl Soldi, Carlos Squirru, Clorindo Testa, Julio Vanzo, Jorge de la Vega, Miguel Ángel Vidal]

Río de Janeiro

- 37. *Acervo* (s/c)
- 38. *Wladislaw* (22/4 al 9/5)
- 39. *Jenner Augusto* (13/5 al 30/5)
- 40. *Wega* (3/6 al 20/6)
- 41. *Hansen-Bahia* (30/6 al 18/7)
- 42. *5 Pintores* (5/8 al 8/8) [Clorindo Testa, Héctor Basaldúa, Mario Pucciarelli, Sarah Grilo, Torres Agüero]
- 43. *Sanson Flexor* (11/8 al 29/8)
- 44. *Laszlo Meitner* (1/9 al 19/9)
- 45. *Iberê Camargo* (22/9 al 17/10)
- 46. *Hayman Chaffey* (21/10 al 7/11)
- 47. *Torres Agüero* (10/11 al 28/11)
- 48. *Exposição pequeno tamanho / Caio Mourão / Didi* (3/12 al 30/12)

Nueva York

- 3. Phillip Hefferton (15/1 al 8/2)
- 4. Mastroianni (12/2 al 12/3)
- 5. Mary Bauermeister (17/3 al 18/4)
- 6. Modest Cuixart (28/4 al 28/5)
- 7. Magnet: New York (21/9 al 10/10)
- 8. Harold Town (13/10 al 7/11)
- 9. Morales (10/11 al 5/12)
- Maximum Twelve Twenty*

1965

Acontecimientos

Galería Bonino organiza en el Instituto de Arte Contemporáneo de Lima (IAC) la muestra *Jóvenes artistas argentinos* (3/8 al 14/8). [Rómulo Macchió, Pérez Celis, Mario Pucciarelli, Luis Felipe Noé, Carlos Squirru, Ary Brizzi, Ernesto Deira, Eduardo A. Mac Entyre, Honorio Morales, Jorge de la Vega, Miguel Ángel Vidal]

Galería Bonino organiza una subasta de arte en conjunto con la galería Van Riel. El martillero es Jorge Feinsilber (15/11 al 24/11).

Se adjudica a Jorge de la Vega el premio de dibujo "Galería Bonino" (Jurado: Héctor Basaldúa, Luis Felipe Noé, Hugo Parpagnoli, Jorge Romero Brest, Manuel Mujica Lainez).

Producción editorial:

Raquel Forner. *El viaje sin retorno*, Buenos Aires, Ediciones Galería Bonino, 1965.

Buenos Aires

- *Muestra colectiva* (abril)
- 199. *Miguel Dávila* (28/4 al 15/5)
- 200. *Basaldúa* (20/5 al 12/6)
- 201. *Pérez Celis / Luis Alberto Wells* (13/6 al 30/6)
- 202. *Alfredo Bigatti* (2/7 al 17/7)
- 203. *Premio de dibujo "Galería Bonino"* (19/7 al 31/7) [Roberto Aizenberg, Rodolfo Ramón Azaro, Juan Carlos Benítez, Osvaldo Borda, Héctor Borla, Carmelo Carrá, Néstor Aldo Cruz, Ernesto Deira, Mario Gandelsonas, Ricardo Garabito,

Lilian Gómez Molina, Marta de Llamas, Rómulo Macció, Julio Martínez Howard, Fernando Maza, Héctor José Medici, Noé Nojehowicz, Marie Orensanz, Roberto José Páez, Alberto Carlos Pellegrino, Mario Pucciarelli, Giancarlo Puppo, Delia Puzzovio, Romilio Ribero, Josefina Robirosa, Eduardo Sconavache, Hugo Scornik, Jorge Tapia, Carlos Ernesto Uría, Jorge de la Vega, Martha Zuik]

- 204. *Eduardo A . Mac Entyre* (3/8 al 14/8)
- 205. *Conrad Marca-Relli* (3/9 al 15/9)
- 206. *Deira, Macció, Noé, De la Vega* (17/9 al 30/9)
- 207. *Raquel Forner* (5/10 al 18/10)
- 208. *Ary Brizzi / Miguel Ángel Vidal* (20/10 al 2/11)
- 209. *Ernesto Barreda* (8/11 al 27/11)
- 210. *Máximo 40 x 50* (6/12 al 6/1 /66) [Héctor Basaldúa, Héctor Borla, Ary Brizzi, Horacio Butler, Miguel Dávila, Ernesto Deira, Raquel Forner, Eduardo Mac Entyre, Noé Nojehowiz, Martha Peluffo, Pérez Celis, Giancarlo Puppo, Josefina Robirosa, Sofía Sabsay, Luis Seoane, Raúl Soldi, Carlos Squirru, Clorindo Testa, Miguel Ángel Vidal, Luis Alberto Wells]

Río de Janeiro

- 49. *Acervo*
- 50. *Emeric Marcier*
- 51. *Emanoel Araújo* (13/4 al 24/4)
- 52. *Seoane* (4/5 al 22/5)
- 53. *José María* (1/6 al 26/6)
- 54. *Golyscheff* (6/7 al 24/7)
- 55. *Carybé* (27/7 al 14/8)

- 56. *Bordeaux le Pecq* (17/8 al 4/9)
- 57. *José de Dome* (15/9 al 2/10)
- 58. *24 Artistas estrangeiros*
- 59. *Raimundo Oliveira* (9/11 al 27/11)
- 60. *Arte popular mexicana*
- *Caio Mourão*

Nueva York

- 10. *Robert Breer* (12/1 al 6/2)
- 11. *Fernández-Muro* (9/2 al 6/3)
- 12. *Pietro Cascella* (9/3 al 10/4)
- 13. *Mary Bauermeister* (13/4 al 8/5)
- 14. *Rómulo Macció* (11/5 al 5/6)
- 15. *Bonevardi* (26/10 al 20/11)
- 16. *Nam June Paik* (23/11 al 11/12)
- *Maximum Twelve Twenty**

1966**Acontecimientos**

La galería Bonino presta obra para la muestra *Latin American Perspectives*, Greenwich Library Gallery.

Producción editorial:

Manuel Mujica Lainez, Lorenzo Varela, Guillermo Whitelow, *Seoane*, Buenos Aires, Ediciones Galería Bonino, 1966.

Raimundo de Oliveira, *Raimundo: 5 serigraffías*, Rio de Janeiro, Ediciones Galería Bonino, 1966.

Horacio Butler, *10 Serigrafías y fragmentos de "El Tempe Argentino"* de Marcos Sastre, Buenos Aires, Ediciones Galería Bonino, 1966.

Buenos Aires

- 211. *Rogelio Polesello* (3/5 al 21/5)
- 212. *César Paternosto / Alejandro Puente* (23/5 al 8/6)
- 213. *Martha Peluffo* (13/6 al 25/6)
- 214. *Horacio Butler* (20/7 al 11/8)
- 215. *Luis Seoane* (18/8 al 3/9)
- 216. *Enio Iommi* (20/9 al 8/10)
- 216. *Julio Vanzo* (3/11 al 19/11)
- 218. *Máximo 40 x 50* (6/12 al 5/1/67) [Héctor Basaldúa, Ary Brizzi, Juan Carlos Bruchmann, Horacio Butler, Ernesto Deira, Jorge Demirjian, Miguel Diomedé, Raquel Forner, Enio Iommi, Gyula Kosice, Eduardo A. Mac Entyre, Manuel Mujica Lainez, Miguel Ocampo, César Paternosto, Alejandro Puente, Raquel Rabinovich, Josefina Robirosa, Raúl Soldi, Clorindo Testa, Miguel Ángel Vidal]

Río de Janeiro

- 61. *Irene Crespi* (30/3 al 16/4)
- 62. *Aldemir Martins* (26/4 al 7/5)
- 63. *Stockinger* (10/5 al 28/5)
- 64. *Francisco Liberato* (31/5 al 18/6)
- 65. *Maria Carmen* (21/6 al 9/7)
- 66. *Laszlo Meitner* (12/7 al 30/7)
- 67. *Calasans Neto* (2/8 al 20/8)
- 68. *Hansen-Bahia*
- 69. *Miguel Dávila* (29/8 al 10/9)
- 70. *Três estados do ferro. Cravo* (13/9 al 1/10)
- 71. *Iberê Camargo* (4/10 al 22/10)
- 72. *Agostinelli* (25/11 al 12/11)
- 73. *Emanoel Araújo*
- 74. *Artesanato espanhol*
- *Caio Mourão*

Nueva York

- 17. *Luis Felipe Noé* (18/1 al 12/2)
- 18. *Robert Breer* (15/2 al 5/3)
- 19. *Vic Gentils* (8/3 al 2/4)
- 20. *Penalba* (5/4 al 7/5)
- 21. *Italy, New Tendencies* (11/10 al 5/11) [Agostino Bonalumi, Enrico Castellani, Mario Ceroli, Laura Grisi, Paolo Scheggi, Cesare Tacchi]
- 22. *Armando Morales* (9/11 al 3/12)
- *Maximum Twelve Twenty* (6/12 al 7/1/67) [Josef Albers, Pierre Alechinsky, Mary Bauermeister, Gianfranco Baruchello, Miguel Ortiz Berrocal, Julius Bissier, Marcelo Bonevardi, Robert Breer, Pol Bury, Pietro Cascella, Mario Ceroli, Cesar, Marc Chagall, Peter Chinni, Giorgio de Chirico, Joseph Cornell, Ernesto Deira, José Antonio Fernández-Muro, Francis, Vic Gentils, Alberto Giacometti, Laura Grisi, Alekséi Jawlensky, Paul Jenkins, Asger Jorn, Rómulo Macció, René Magritte,

Marini, Martin, Umberto Mastroianni,
George Mathieu, Armando Morales,
Louis de Niverville, Embry Norris,
Alicia Penalba, Francis Picabia,
Arnaldo Pomodoro, Jean Pougny,
Paolo Scheggi, Antoni Tàpies,
Clorindo Testa, Jorge de la Vega]

1967

Acontecimientos

Galería Bonino forma parte de los patrocinadores de la 9^a Bienal de San Pablo.

En Buenos Aires el cierre de la muestra de Ernesto Deira y la apertura de la muestra de Ary Brizzi coinciden con la participación de la galería en la Semana del Arte Avanzado en la Argentina (25/9 al 30/9)

Buenos Aires

- 219. *Giancarlo Puppo* (24/4 al 7/5)
- 220. *Josefina Robirosa* (19/5 al 3/6)
- 221. *Gertrudis Chale*
- 222. *Collages* (6/7 al 22/7)
[Roberto Aizenberg, Héctor Basaldúa, Ary Brizzi, Horacio Butler, Miguel Dávila, Jorge Demirjian, Eduardo Mac Entyre, Rogelio Polesello, Raúl Soldi, Clorindo Testa, Jorge de la Vega, Miguel Ángel Vidal]
- 223. *Miguel Ángel Vidal* (26/7 al 12/8)
- 224. *Ernesto Barreda* (18/8 al 5/9)
- 225. *Ernesto Deira* (7/9 al 26/9)
- 226. *Ary Brizzi* (28/9 al 14/10)
- 227. *Paulina Berlatzky* (16/10 al 28/10)
- 228. *Héctor Basaldúa* (31/10 al 15/11)
- 229. *Raquel Forner* (17/11 al 5/12)
- 230. *Máximo 40 x 50* [Ernesto Barreda, Héctor Basaldúa, Ary Brizzi, Juan Carlos Bruchmann, Horacio Butler, Oscar Castelo, Alberto Chichetti, Rodolfo E. Curcio, Ernesto Deira, Raquel Forner, Gyula Kosice, Eduardo Mac Entyre, Vicente Martín, Rogelio Polesello, Giancarlo Puppo, Josefina Robirosa, Sofía Sabsay, Luis Seoane, Raúl Soldi, Clorindo Testa, Miguel Ángel Vidal]

Río de Janeiro

- 75. *Floriano Teixeira* (4/4 al 22/4)
- 76. *Sonia Ebling* (26/4 al 13/5)
- 77. *José Maria* (16/5 al 3/6)
- 78. *Roberto Burle Marx* (6/6 al 24/6)
- 79. *Juan Ventayol* (27/6 al 15/7)
- 80. *Rubem Valentim* (18/7 al 5/8)
- 81. *Bruno Gambone* (8/8 al 26/8)
- 82. *Aldemir Martins* (29/8 al 16/9)
- 83. *Arthur Luiz Piza* (19/9)
- 84. *Artistas brasileiros na Bienal de Paris* (3/10) [Maria Bonomi, Paulo Hamilton Casé, Anna Bella Geiger, Rubens Gerchman, Francisco Liberato, José Lima, André Lopes, Gastão Manoel Henrique, Avatar Moraes, Hélio Oiticica, Regina Vater]
- 85. *Loio Pérsico* (17/10 al 4/11)
- 86. *Fernando Lopes*
- 87. *Atelier Nord* (5/12 al 31/12) [Isolde Baumgart, Anne Breivik, Tim Edmunds, Louise Hedy Lotherington, Carmen Gracia, Miodrag Nagorni, Asle Raaen, Zdenka Rusova, Kenji Yoshida, Claude Jean Reynal]

Nueva York

- 23. *José Antonio Fernández-Muro* (10/1 al 4/2)
- 24. *Mary Bauermeister* (7/2 al 4/3)
- 25. *Bonevardi* (7/3 al 1/4)
- 26. *Mario Ceroli* (4/4 al 29/4)
- 27. *Kosice* (3/5 al 27/5)
- 28. *Bonalumi* (17/10 al 11/11)
- 29. *Robert Breer* (14/11 al 9/12)
- *Maximum Twelve Twenty**

1968

Acontecimientos

En conjunto con la galería Van Riel se realiza la muestra *Exposición retrospectiva de Horacio Butler (obras 1923 a 1968)* (9/9 al 27/9) en las salas de Van Riel.

Buenos Aires

- 231. *Ramón Durán* (1/4 al 17/4)
- 232. *Jorge Demirjian* (15/4 al 30/4)
- 233. *Retratos imaginarios* (10/5 al 29/5) [Héctor Basaldúa, Ary Brizzi, Horacio Butler, Ernesto Deira, Jorge Demirjian, Raquel Forner, Noemí Gerstein, Gyula Kosice, Eduardo Mac Entyre, Rogelio Polesello, Giancarlo Puppo, Josefina Robirosa, Luis Seoane, Raúl Soldi, Clorindo Testa, Julio Vanzo, Miguel Ángel Vidal, Jorge de la Vega]
- 234. *Oscar Curtino* (12/6 al 26/6)
- 235. *Onofrio Pacenza* (3/7 al 29/7)
- 236. *Delia Cugat* (5/7 al 20/7, Sala III)
- 237. *Joan Semmel* (8/8 al 24/8)
- 238. *Rogelio Polesello* (26/8 al 11/9)
- 239. *Nojehowiz* (16/9 al 2/10)
- 240. *El gusanito en persona. Jorge de la Vega canta sus canciones* (13/10 al 31/10)
- 241. *Lea Lublin* (24/10 al 9/11, Sala III)
- 242. *Giancarlo Puppo* (4/11 al 23/11)
- 244. *Arq. Elena Acquarone* (18/11 al 30/11)
- 245. *Bute* (25/11 al 7/12)
- 246. *Ema Brandt / Silvina Trigos / Cristina Torrallardona / Emilio Torrallardona / M. Juana Torrallardona* (9/12 al 31/12, Sala III)
- 247. *Máximo 40 x 50* (9/12 al 5/1/69) [Héctor Basaldúa, Ary Brizzi, Mariano Carrera, Néstor Cruz, Ramón Durán, Raquel Forner, Enio Iommi,

Gyula Kosice, Eduardo A.
 Mac Entyre, Leonor Moscarda, Noé
 Nojehowiz, Martha Peluffo, Raúl
 Russo, Luis Seoane, Raúl Soldi,
 Clorindo Testa, Carlos Torallardona,
 Julio Vanzo, Miguel Ángel Vidal]

Río de Janeiro

- 88. *Eckenberger* (16/4 al 4/5)
- 89. *Wega*
- 90. *Ione Saldanha* (28/5 al 15/6)
- 91. *Artistas de Israel / Somoza*
- 92. *Orlando Teruz* (9/7 al 27/7)
- 93. *Ernesto Barreda* (30/7 al 17/8)
- 94. *Antonio Bandeira*
- 95. *Ivan Serpa* (10/9 al 28/9)
- 96. *Eduardo Sued* (1/10 al 19/10)
- 97. *Douchez - Nicola* (23/10 al 2/11)
- 98. *Fleur Cowles* (4/11 al 22/11)
- 99. *Hraig* (25/11 al 7/12)
- 100. *Dirce Pires da Silva*

Nueva York

- 30. *Fletcher Benton* (6/3 al 2/4)
- 31. *Four New Argentinian Artists* (Ary Brizzi, Eduardo Mac Entyre, Rogelio Polesello, Miguel Ángel Vidal) (12/3 al 13/4)
- 32. *Nam June Paik* (17/4 al 11/5)
- 33. *Morales* (29/10 al 30/11)
- *New Works by Gallery Artists* (3/12 al 4/1/69)

1969

Acontecimientos

El 14 de noviembre abre sus puertas la nueva sede de la galería Bonino Buenos Aires en la calle Marcelo T. de Alvear 636. Las nuevas salas son acondicionadas por Clorindo Testa en colaboración con Giancarlo Puppo.

Del 19 de agosto al 6 de septiembre Bonino organiza una muestra de Raquel Forner en las salas de la galería Art Gallery International, Buenos Aires, con obras de las *Series del espacio*.

Buenos Aires

- 247. *Guillermo Roux* (14/4 al 3/5)
- 248. *América 2000. El hombre precolombino* (15/5 al 31/5)
- 249. *El arte y el misterio* (10/6 al 28/6) [Roberto Aizenberg, Héctor Basaldúa, Ary Brizzi, Horacio Butler, Néstor Cruz, Delia Cugat, Gertrudis Chales, Miguel Dávila, Jorge Demirjian, Raquel Forner, Nelly Freire, Gyula Kosice, Eduardo A. Mac Entyre, Oscar César Mara, Manuel Mujica Lainez, Noé Nojehowiz, Rogelio Polesello, Giancarlo Puppo, Emilio Renart, Josefina Robirosa, Guillermo Roux, Raúl Soldi, Jorge Tapia, Clorindo Testa, Julio Vanzo, Leonor Vassena, Miguel Ángel Vidal]
- 250. *Ary Brizzi* (1/7 al 19/7)
- 251. *Miguel Diomede* (24/7 al 16/8)
- 252. *Arte y cibernetica. Computer Technique Group, Ediciones Motif de Londres, Experiencias Buenos Aires* (18/8 al 29/8) [Primera muestra del Centro de Estudios de Arte

y Comunicación de la Fundación de Investigación Interdisciplinaria [CEAC])

- 253. *Josefina Robirosa* (2/9 al 17/9)
- 254. *Enio Iommi* (23/9 al 11/10)
- 255. *Delia Cugat* (23/9 al 11/10)
- 256. *Marcelo Bonevardi* (16/10 al 31/10)
- 259. *Ariel Scornik* (9/12 al 31/12)
- 260. *Máximo 40 x 50* (15/12 al 6/1/70) [Jacques Bedel, Ary Brizzi, Juan Carlos Bruchmann, Horacio Butler, Ramón Durán, Raquel Forner, Enio Iommi, Gyula Kosice, Eduardo A. Mac Entyre, Noé Nojehowiz, Rogelio Polesello, Giancarlo Puppo, Josefina Robirosa, Raúl Russo, Luis Seoane, Raúl Soldi, Elena Tarasido, Miguel Ángel Vidal, Peter Von Artens]

Río de Janeiro

- 101. *Acervo*
- 102. *Sergius Erdelyi* (15/4 al 3/5)
- 103. *José Tarcísio* (6/5 al 24/5)
- 104. *Fernando Coelho* (27/5 al 14/6)
- 105. *Abelardo Zaluar* (17/6 al 5/7)
- 106. *Reynaldo Fonseca* (8/7 al 26/7)
- 107. *Quissak Júnior* (29/7 al 16/8)
- 108. *Hugo Rodríguez* (19/8 al 31/8)
- 109. *Fernando Lemos* (2/9 al 20/9)
- 110. *Emanoel Araújo* (23/9 al 4/10)
- 111. *Leonidas Castro* (7/10 al 18/10)
- 112. *Paulo Becker* (28/10 al 15/11)
- 113. *Newton Rezende* (18/9 al 6/12)
- 114. *Amélia Toledo* (10/12 al 27/12)

Nueva York

- 34. *Ronald Mallory* (8/2 al 8/3)
- 35. *Fletcher Benton* (11/3 al 5/4)
- 36. *Edgar Negret* (8/4 al 3/5)
- 37. *Jack Brusca* (7/10 al 1/11)
- 38. *Bonevardi* (4/11 al 6/12)

-
- *New Works by Bonevardi, Bauermeister, Brusca, Breer, Benton, Morales, Mallory and Negret* (15/12 al 10/1/70)

1970**Acontecimientos**

El CAYC organiza, junto con la galería Bonino, las *Jornadas Intensivas de Discusión 1970*.

Buenos Aires

- 261. *Para jóvenes coleccionistas* (20/4 al 9/5)
- 262. *Jorge Demirjian* (13/5 al 27/5)
- 263. *Dibujos y proyectos de 16 escultores británicos* (11/5 al 27/5)
[Muestra organizada por el CAYC.
Selección de obras de Charles Spencer] [Roland Brener, Kenneth Draper, Alfred Dunn, Michael Craig-Martin, Barry Flanagan, David Hall, Nigel Hall, Gerard Hemsworth, Julian Kaal, Gerald Wybrow, Menasche Kadishman, Michael Kenny, Lilian Lijn, Michael Smith, Wendy Taylor, David Tremlett]
- 264. *África* (1/6 al 20/6)
- 265. *Linares* (23/6 al 11/7)
- 266. *Miguel Ángel Vidal* (14/7 al 1/8)
- 267. *Marcelo Bonevardi* (4/8 al 25/8)
- 268. *Mac Entyre* (11/9 al 3/10)
- 269. *Luis Seoane* (6/10 al 31/10)
- *Fletcher Benton**
- 270. *Elena Tarasido* (3/12 al 12/12)

Río de Janeiro

- 115. *Acervo*
- 116. *Zoravia Bettoli / Vasco Prado* (14/4 al 30/4)
- 117. *Joaquim Tenreiro* (5/5 al 23/5)
- 118. *George Luiz* (26/5 al 13/6)
- 119. *Toyota* (16/6 al 4/07)
- 120. *Fernando Lopes* (7/7 al 25/7)
- 121. *Antonio Maia* (28/7 al 15/8)
- 122. *Kazuo Wakabayashi* (18/8 al 5/9)

- 123. *Glauco Rodrigues* (9/9 al 26/9)
- 124. *João Câmara* (29/9 al 17/10)
- 125. *Douchez e Nicola* (20/10 al 7/11)
- 126. *Newton Rezende* (10/11 al 28/11)
- 127. *Aldemir Martins* (10/12 al 31/12)
- *Waldeiloir Rego* (10/12 al 31/12)

Nueva York

- 39. *Simonetti* (13/1 al 7/2)
- 40. *Mac Entyre* (10/2 al 7/3)
- *Mary Bauermeister* (mayo)
- *New Works by Gallery Artists* (s/f al 30/6)
- 43. *Jack Brusca* (13/10 al 7/11)
- 44. *Robert Breer* (10/11 al 5/12)

1971**Acontecimientos**

Alfredo Bonino organiza la muestra *Bauermeister, Benton, Bonevardi, Brusca, Mac Entyre, Mallory, Morales, Negret, artistas de la Galería Bonino de New York*, Galería Estudio Actual, Caracas, 1971.

Buenos Aires

- 271. *Asia* (3/5 al 22/5)
- 272. *G. Kosice. La ciudad hidroespacial* (6/7 al 31/7)
- *Colección Benson & Hedges del Grabado Latinoamericano* (obras seleccionadas de la 1^a Bienal del Grabado Latinoamericano en San Juan de Puerto Rico) (16/6 al 3/7)
- *Fuera de caja en Bonino. Homenaje a Alejandro Shaw*
- 273. *Brizzi* (25/8 al 11/9)
- 274. *Nojehowiz* (14/9 al 2/10)
- 275. *Adolfo Estrada* (6/10 al 23/10)
- 276. *Norberto Villarreal. Dibujos para "Bomarzo"* (26/10 al 10/11)
- 277. *Elena Acquarone* (16/11 al 7/12)
- 278. *Máximo 40 x 50* (13/12 al 5/1/72) [Libero Badii, Ary Brizzi, Osvaldo Borda, Juan Carlos Castagnino, Miguel Diomede, Noemí Gerstein, María Helguera, Enio Iommi, Gyula Kosice, Eduardo Mac Entyre, José Luis Maccari, Honorio Morales, Leonor Moscarda, Noé Nojehowiz, Marie Orensanz, Pérez Celis, Rogelio Polesello, Giancarlo Puppo, Emilio Renart, Guillermo Roux, Luis Seoane, María Suardi, Jorge Tapia, Clorindo Testa, Miguel Ángel Vidal]

Río de Janeiro

- 128. *Ernani Vasconcelos* (13/4 al 24/4)
- 129. *Juarez Machado* (27/4 al 8/5)
- 130. *Antonio Henrique Amaral* (11/5 al 28/5)
- 131. *Guima* (1/6 al 16/6)
- 132. *Quissak Júnior* (29/6 al 10/7)
- 133. *Reynaldo Fonseca* (13/7 al 31/7)
- 134. *Wega* (3/8 al 21/8)
- 135. *Ernesto Barreda* (24/8 al 11/9)
- 136. *Fayga Ostrower* (14/9 al 2/10)
- 137. *Mario Ormezzano* (5/10 al 18/10)
- 138. *Jack Brusca* (19/10 al 30/10)
- 139. *Rogelio Polesello* (5/11 al 20/11)
- 140. *Asia - América - África* (1/12 al 31/12)

Nueva York

- 45. *Armando Morales* (23/2 al 20/3)
- 46. *Kozo Mio* (23/3 al 19/4)
- 47. *Nojehowiz* (19/10 al 20/11)
- 48. *Paik - ABE. Video Synthesizer with Charlotte Moorman* (23/11 al 11/12)
- *Helaine Blumenfeld*

1972**Acontecimientos**Producción editorial:

José Hernández, *Martín Fierro*,
 Buenos Aires, Ediciones Bonino, 1972.

Buenos Aires

- 279. *10 grabadores* (20/4 al 6/5)
 [Eduardo Audivert, Delia Fabre, Juan Carlos Gómez, Reina Kochashian, Elvira Lovera, Jorge Luna Ercilla, José Luis Macchione, Julio Leonelo Muñeca, Alicia Orlandi, Graciela Zar]
- 280. *Bruno Widmann* (10/5 al 3/6)
- 281. *Jorge Demirjian* (7/6 al 24/6)
- 282. *Aldo Sessa* (28/6 al 15/7)
- 283. *Luis Seoane* (30/8 al 16/9)
- 284. *Néstor Cruz* (20/9 al 7/8)
- 285. *Guillermo Roux* (18/10 al 18/11)
- 286. *Máximo 40 x 50* (13/12 al 5/1/73) [Héctor Basaldúa, Ary Brizzi, Néstor Cruz, Raquel Forner, Héctor Giuffré, María Helguera, Enio Iommi, Gyula Kosice, José Maccari, Eduardo Mac Entyre, Pablo Menicucci, Noé Nojehowiz, Rogelio Polesello, Pérez Celis, Guillermo Roux, Luis Seoane, Aldo Sessa, Máximo A. Theule, Miguel Ángel Vidal]

Río de Janeiro

- 141. *João C. Galvão* (4/4 al 15/4)
- 142. *Alastair Michie* (25/4 al 13/5)
- 143. *Mario Cravo Jr.*
- 144. *Eckenberger* (6/6 al 24/6)
- 145. *Kawarabayashi* (27/6 al 15/7)
- 146. *Rossini Perez* (18/7 al 29/7)
- 147. *Francisco Strockinger* (1/8 al 19/9)
- 148. *Sonia Ebling*
- 149. *Newton Rezende* (12/9 al 23/9)
- 150. *Emanoel Araújo* (26/9 al 14/10)
- 151. *Ianelli* (17/10 al 4/11)

- 152. *Aldo Sessa* (7/11 al 25/11)
- 153. *Miguel dos Santos* (5/12 al 31/12)

Nueva York

- 49. *Edgar Negret* (25/1 al 19/2)
- 50. *Martin Knox* (29/2 al 25/3)
- *Fletcher Benton*
- *Marko Spalatin* (s/f al 25/10)
- *Marcel Mariën: Homogeneous Heterogeneity* (28/11 al 16/12)

1973**Buenos Aires**

- 287. *Eduardo Oliveira Cézar* (26/4 al 19/5)
- 288. *Jorge Tapia* (23/5 al 16/6)
- 289. *Norberto Onofrio* (28/5 al 10/6)
- 290. *Armando Donnini* (11/6 al 23/6)
- 291. *Raúl Alonso* (19/6 al 7/7)
- 292. *Gabriel Di Toto* (25/6 al 7/7)
- 293. *Oceanía* (18/7 al 4/8)
- 294. *Aldo Sessa* (8/8 al 31/8)
- 295. *Exposición de pinturas de Rómulo Macció* (4/9 al 22/9)
- *Eduardo Audivert*
- 296. *Horacio Butler* (18/10 al 10/11)
- 297. *Máximo 40 x 50* (12/12 al 5/1/74) [José María Aguiar, Raúl Alonso, Helio Casal, Armando Donnini, Gabriel Di Toto, Eduardo Giusiano, Kenneth Kemble, Leonardo Lerner, José Maccari, Norberto Onofrio, Estela Pereda, Juan C. Rodríguez Grondona, Guillermo Roux, Aldo Sessa, Luchi Szerman, Miguel Ángel Vidal]

Río de Janeiro

- 154. *Messinger de Jerusalém* (3/4 al 14/5)
- 155. *Ivan Freitas* (17/4 al 5/5)
- 156. *Antonio Maia* (8/5 al 26/5)
- 157. *Evany Fánzeres* (29/5 al 16/6)
- 158. *Kozo Mio* (19/6 al 7/7)
- 159. *Marilia Kranz* (10/7 al 21/7)
- 160. *Rubem Ludolf* (24/7 al 11/8)
- 161. *Tobias* (15/8 al 1/9)
- 162. *36 Artistas estrangeiros* (11/9 al 29/9) [Richard Anuszkiewich, Karel Appel, Enrico Baj, Willy Baumeister, Antonio Berni, Georges Braque, André Brasilier, Alexander Calder, Massimo Campigli, Bernard Cathelin, César Baldaccini, Geoffrey Clarke,

José Luis Cuevas, Salvador Dalí, Jean Dubuffet, Max Ernst, Edgardo Giménez, Hans Hartung, Nicholas Krushenick, Mady de la Giraudière, Marie Laurencin, Roy Lichtenstein, Umberto Mastroianni, Armando Morales, Miograd, Pablo Picasso, Almir da Silva Mavignier, Serge Poliakoff, Giuseppe Santomaso, Antonio Seguí, Jean Pierre Serrier, David Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo, Théo Tobiasse, Victor Vasarely, Francisco Zúñiga]

- 163. *Fletcher Benton* (9/10 al 27/10)
- *Rogelio Polesello*
- 164. *João Câmara* (20/11 al 8/12)
- 165 *Art Nouveau 1900 / Art Déco 1920* (12/12 al 31/12)

Nueva York

- *Marian Warzecha* (enero)
- *Jack Brusca* (s/f al 31/3)
- 56. *Walter Dusenberry* (3/4 al 5/5)
- *Janet Stayton* (s/f al 28/10)
- 61. *Bonevardi* (30/10 al 24/11)
- *Ronald Mallory* (28/11 al 15/12)
- *Group Show of Drawings by Gallery Artists* (s/f al 18/1/74)

1974**Acontecimientos**

Alfredo Bonino organiza la muestra *Doce artistas de la galería Bonino de Nueva York*, Galería Arte-Contacto, Caracas, Venezuela, 1974 [Mary Bauermeister, Fletcher Benton, Marcelo Bonevardi, Jack Brusca, Walter Dusenberry, Agustín Fernández, Edgar Negret, Ronald Mallory, Knox Martin, Armando Morales, Marko Spalatin, Aldo Sessa]

A fin de año la galería Bonino Nueva York muda su sede al barrio del Soho (98th Prince Street).

Producción editorial:

Judson Rosebush (ed.), *Nam June Paik: Vide a 'n' Videology, 1959-1973*, Syracuse, New York, Everson Museum of Art, 1974 (Publicación conjunta entre el Everson Museum of Art y la galería Bonino Nueva York, con motivo de la exhibición de Nam June Paik en ambas instituciones)

Buenos Aires

- 298. *La yapa de Edgardo Giménez* (16/4 al 4/5)
- 299. *Gabriel Messil* (6/5 al 18/5)
- 300. *Jorge Demirjian* (21/5 al 8/6)
- 301. *Josefina Auslender* (21/5 al 8/6)
- 302. *Kenneth Kemble* (11/6 al 29/6)
- 303. *Juan Giardinieri* (2/7 al 20/7)
- 304. *Aurelio Macchi* (2/7 al 20/7)
- 305. *V Salón Premio. Artistas con Acrílicopaoolini* (23/7 al 10/08)
- 306. *Miguel Ángel Vidal* (13/8 al 31/8)
- 307. *Luis Seoane* (3/9 al 21/9)
- 308. *De la Mota. El retrato* (24/9 al 11/8)

- 309. *Carlos H. Arnaiz* (15/10 al 2/11)
- 310. *Clelia Speroni* (5/11 al 23/11)
- 311. *Máximo 40 x 50* (10/12 al 5/1/75) [Raúl Alonso, Jorge Alvaro, Josefina Auslender, Federico Aymá, Alicia Carletti, Gabriel Di Toto, Armando Donnini, Raquel Forner, María Laura Forte Lay, Kenneth Kemble, Eduardo Leston, Marialice Marcondes, Pablo Menicucci, Gabriel Messil, Iván Mihanovich, Noé Nojehowiz, Norberto Onofrio, Luis Seoane, Aldo Sessa, Miguel Ángel Vidal]

Río de Janeiro

- 166. *Maria Luiza Leão* (2/4 al 20/4)
- 167. *Anna Bella Geiger* (23/4 al 11/5)
- 168. *José Maria* (14/5 al 1/6)
- 169. *Carlos Bracher* (4/6 al 22/6)
- 170. *Roberto Burle Marx* (25/6 al 13/6)
- 171. *Zoravia Bettoli* (13/7 al 3/8)
- 172. *Galvão* (6/8 al 24/8)
- 173. *Roberto Newman* (27/8 al 14/9)
- 174. *Rafel Pérez* (18/9 al 5/10)
- 175. *Fayga Ostrower* (8/10 al 26/10)
- 176. *Mavignier* (29/10 al 16/11)
- 177. *Newton Rezende*
- 178. *O Homem através dos tempos* (10/12 al 31/12)

Nueva York

- *Nam June Paik* (15/1 al 2/2)
- *Marina Schinz* (s/f al 18/1)
- 64. *Edgar Negret* (12/3 al 6/4)
- *Jack Mitchell* (22/1 al 9/2)
- *Helaine Blumenfeld*

1975**Acontecimientos**Producción editorial:

Tomás Alva Negri, Arte argentino y crítica europea, Buenos Aires, Ediciones Bonino, 1975.

Buenos Aires

- 312. *Luis F. Benedit* (19/3 al 5/4)
- 313. *Elena Acquarone* (16/4 al 3/5)
- 314. *Pablo Menicucci* (6/5 al 24/5)
- 315. *María Martorell* (27/5 al 14/6)
- 316. *Oliveira Cézar* (17/6 al 5/7)
- 317. *Raúl Alonso* (8/7 al 26/7)
- VI Salón Premio. *Artistas con Acrílicopapolini* (29/7 al 16/8)
- *Luis Seoane*
- 319. *Aldo Sessa* (19/8 al 6/9)
- 320. *Josefina Robirosa* (9/9 al 27/9)
- 321. *Gato Frías* (30/9 al 18/10)
- 322. *Jorge Alvaro* (21/10 al 8/11)
- 323. *Alicia Carletti* (21/10 al 8/11)
- 324. *Josefina Auslender* (11/11 al 29/11)
- 325. *Máximo 40 x 50* [Raúl Alonso, Jorge Alvaro, Carlos Arnaiz, Josefina Auslender, Federico Ayma, Luis F. Benedit, Silvina Benguria, Chiquita Blitz, Alicia Carletti, Gabriel Di Toto, Armando Donnini, Mercedes Esteves, Gato Frias, Kenneth Kemble, Pablo Lameiro, Miguel Lawrence, María Martorell, Gabriel Messil, Aldo Sessa, Elsa Soibelman, Luchi Szerman]

Río de Janeiro

- 179. *Paulo Gomes Garcez* (18/3 al 5/4)
- 180. *Dulce Magno* (8/4 al 26/4)
- 181. *Antonio Henrique Amaral* (29/4 al 17/5)
- 182. *Joaquim Tenreiro* (2/5 al 7/6)
- 183. *Cybèle Varela* (10/6 al 28/6)

- 184. *Maria Inês Kleimann* (1/7 al 12/7)
- 185. *Pintores primitivos da América Latina* (15/7 al 2/8) [Rosina Becker do Valle, Prefete Duffaut, Luis Fonseca, Angel Gonzales, Iracema, Luis Jaso, Noé León, Fernand Pierre, Santiago Tuc Tuc, Antonio Velásquez]
- 186. *Tobias* (5/8 al 23/8)
- 187. *Torres Agüero* (26/8 al 13/9)
- 188. *Maria Bonomi*
- 189. *Darcílio Lima* (7/10 al 25/19)
- 190. *Emanoel Araújo* (4/11 al 15/11)
- 191. *Armando Sendin* (18/11 al 6/12)
- 192. *Miguel dos Santos* (10/12 al 31/12)
- *Juarez Machado* (10/12 al 31/12)
- *Caio Mourão* (10/12 al 31/12)

Nueva York

- *Jack Brusca* (octubre)

1976**Acontecimientos**

Bonino Buenos Aires cumple 25 años.

Bonino Río de Janeiro celebra sus 200 exposiciones.

La muestra de Alexander Calder es la última organizada por Bonino Nueva York en Río de Janeiro.

Buenos Aires

- Muestra colectiva (abril) [Lino E. Spilimbergo, Emilio Pettoruti, Miguel C. Victorica, Carlos Castagnino]
- 326. *Martha Gavensky* (29/4 al 17/5)
- 327. *Elsa Soibelman* (29/4 al 17/5)
- 329. *Gato Frías* (11/5 al 29/5)
- 330. *De la Mota* (1/6 al 19/6)
- 331. *GRABAS. Alfombras diseñadas por Cugat, Camporeale y Obelar* (25/6 al 10/7)
- 332. *Gabriel Di Toto* (12/7 al 24/7)
- 333. *Luis Seoane* (27/7 al 14/8)
- 334. *Bonevardi* (16/8 al 28/8)
- 336. *Lameiro* (14/10 al 30/10)
- 337. *Armando Donnini* (5/11 al 20/11)
- 338. *Natalia Kohen* (23/11 al 11/12)
- *Luis Benedit*
- *Josefina Robirosa*

Río de Janeiro

- 193. *Alexander Calder* (23/3 al 17/4)
- 194. *Toyota* (20/4 al 8/5)
- 195. *João Câmara* (22/5 al 29/5)
- 196. *José Maria* (1/6 al 19/6)
- 197. *Dora Basílio* (22/6 al 10/7)
- 198. *Juarez Machado* (13/7 al 31/7)
- 199. *Isabel Pons* (3/8 al 21/8)
- 200. *Bonino 200. Bandeira / Goeldi / Portinari / Raymundo / Serpa* (25/8 al 11/9)

- 201. *Carmen Bardy* (14/9 al 2/10)
- 202. *Roberto Vieira* (5/10 al 23/10)
- 203. *Iberê Camargo* (26/10 al 13/11)
- 204. *Gato Frías* (17/11 al 4/12)
- 205. *Shoko Suzuki* (8/12 al 31/12)

Nueva York

- *Robert Perless*
- *Bernard Dreyfus*
- *Helaine Blumenfeld*
- *Nam June Paik: Fish Flies on Sky* (21/2 al 16/3)
- *Aldo Sessa* (5/10 al 30/10)
- *Bonevardi* (30/10 al 24/11)
- *Woven Mobility Designed by Alexander Calder* (30/11 al 5/1/77)

1977**Acontecimientos**Producción editorial:

Gregory Battcock, *Xante Battaglia Critical Notes*, New York, Bonino Gallery, 1977.

Buenos Aires

- 339. *Pablo Menicucci* (26/4 al 14/5)
- 340. *Raúl Alonso. Fantasmas y pecados* (17/5 al 18/6)
- 341. *Ricardo Garabito* (13/6 al 8/7)
- 342. *Pintores nativos y extranjeros en la Argentina del siglo XIX* (12/7 al 6/8) [José Aguyari, Eduardo de Martino, Adolfo D'Hastrel, J. B. Durand-Brayer, Fernando García del Molino, Alfonso Giast, Juan Felipe Goulu, Amadeo Gras, Adolfo Methfessel, Raimundo Quinsac de Monvoisin, Gaspar Palacio, Juan León Pallière, Carlos Enrique Pellegini, Prilidiano Pueyrredón, Mauricio Rugendas, Enrique Sheridan, Carlos Uhl, Baltasar Verazzi, Emeric Essex Vidal]
- 343. *VIII Salón Premio. Diseñadores con Acrílicopanolí* (9/8 al 27/8)
- 344. *Jorge Alvaro* (30/8 al 17/9)
- 345. *Alicia Carletti* (27/9 al 15/10)
- 28 *Maestros de la pintura argentina* (20/10 al 9/11) [Héctor Basaldúa, Juan Batlle Planas, Antonio Berni, Horacio Butler, Carlos Castagnino, Emilio Centurión, Eugenio Daneri, Juan Del Prete, Miguel Diomede, Fernando Fader, Raquel Forner, Leónidas Gambartes, Gertrudis Chale, Mario Darío Grandi, Alcides Gubellini, Alfredo Guttero, Fortunato Lacámera, Onofrio Pacenza, Emilio Pettoruti, Víctor Pissarro, Enrique Policastro,

Domingo Pronato, Alberto Rossi, Raúl Russo, Luis Seoane, Lino E. Spilimbergo, Raúl Soldi, Miguel C. Victorica]

Río de Janeiro

- 206. *Pintores da Escola de Paris* (15/3 al 9/4) [Alexandre Archipenko, Karel Appel, Bernard Buffet, Giorgio de Chirico, Sonia Delaunay, Marcel Gromaire, Hans Hartung, André Lanskoy, Fernand Léger, Édouard Pignon, Serge Poliakoff, Vieira da Silva, Jacques Villon]
- 207. *Antonio Henrique Amaral* (12/4 al 3/4)
- 208. *Abraham Palatnik* (3/5 al 21/5)
- 209. *Carlos Bracher* (26/5 al 11/6)
- 210. *Dois mestres da pintura contemporânea brasileira* (14/6 al 9/7) [Emiliano Di Cavalcanti, Cândido Portinari]
- 211. *Gonzalo Cienfuegos* (14/7 al 3/7)
- 212. *Moriconi* (3/8 al 20/8)
- 213. *Maria Polo* (23/8 al 10/9)
- 214. *Fayga Ostrower* (13/9 al 1/10)
- 215. *Maria Luiza Leão* (4/10 al 22/10)
- 216. *Newton Rezende* (25/10 al 9/11)
- 217. *Maria Luiza Sertório* (16/11 al 3/12)
- 218. *Renina Katz* (6/12 al 30/12)
- *Caio Mourão* (6/12 al 30/12)

Nueva York

- *Xante Battaglia* (7/1 al 14/2)
- *Antonio Berni* (12/4 al 14/5)
- *Jack Brusca* (s/f al 3/12)

1978**Acontecimientos**

La galería Bonino Nueva York se traslada a 48th Great Jones Street.

Buenos Aires

- 346. Josefina Robirosa (2/5 al 27/5)
- 347. Ernesto Sabato. *Tango. Canción de Buenos Aires. Dibujos de Gabriel Di Toto y Armando Donnini* (29/5 al 30/6)
- 348. Aldo Sessa (4/7 al 29/7)
- 349. Luis Seoane (5/9 al 30/9)
- 350. Speroni (5/10 al 4/11)
- *Grandes pintores argentinos* (noviembre)

Río de Janeiro

- 219. Paulo Gomes Garcez (4/4 al 22/4)
- 220. Luiz Beltrame (25/4 al 13/5)
- 221. Gilda Azevedo (16/5 al 3/6)
- 222. Marília Giannetti Torres (8/6 al 24/6)
- 223. José Maria (27/6 al 15/7)
- 224. Juarez Machado. *Mulheres e desenhos anamórficos* (18/7 al 5/8)
- 225. Heloisa (8/8 al 26/8)
- 226. Siron Franco (29/8 al 16/9)
- 227. Miguel dos Santos (19/9 al 6/10)
- 228. Antonio Maia (9/10 al 28/10)
- 229. Rubem Valentim
- 230. Berni (22/11 al 9/12)
- 231. F. Albuquerque (12/12 al 31/12)

Nueva York

- Carol Kreeger Davidson (s/f al 4/9)
- José Antonio Dávila (3/5 al 3/6)

1979**Acontecimientos**

A Alfredo Bonino se le diagnostica cáncer.

Cierre de la galería Bonino Buenos Aires.

Buenos Aires

- 351. Raúl Alonso (7/6)
- 352. Pablo Menicucci (12/7 al 4/8)

Río de Janeiro

- 232. Thomaz (13/3 al 31/3)
- 233. Isabel Pons (3/4 al 28/4)
- 234. José Tarcisio. *Paisagem Cearense* (2/5 al 26/5)
- 235. Benevento (29/5 al 23/6)
- 236. Mario Fraga (26/6 al 14/7)
- 237. Lucia Schaimberg (18/7 al 4/8)
- 238. Carlos Bracher (9/8 al 25/8)
- 239. Fayga Ostrower (28/8 al 15/9)
- 240. Emanoel Araújo (18/9 al 6/10)
- 241. Tilda Thamar
- 242. Roberto Vieira (30/10 al 17/11)
- 243. Newton Rezende (20/11 al 7/12)
- 244. Antônio Poteiro (11/12 al 30/12)
- Caio Mouraon (11/12 al 30/12)

Nueva York

- Jorge Alvaro (1/5 al 1/6)

1980**Acontecimientos**Producción editorial:

Ferreira Gullar, *Newton Rezende*, Rio de Janeiro, Ediciones Galería Bonino, 1980.

Luisa Mercedes Levinson, *La oreja*, New York, Bonino's Art Gallery, 1980.

Río de Janeiro

- 245. *João Egydio Adamoli. 50 Anos de pintura* (18/3 al 3/4)
- 246. *Píndaro Castelo Branco* (8/4 al 28/4)
- 247. *Maria Luiza Leão* (6/5 al 24/5)
- 248. *Antonio Henrique Amaral* (27/5 al 14/6)
- 249. *Emeric Marcier* (17/6 al 5/7)
- 250. *Juarez Machado* (8/7 al 26/7)
- 251. *Fayga Ostrower* (29/7 al 16/8)
- 252. *Raul Brie, Carybé, Luiz Preti, Gertudis Chale* (9/9 al 27/9)
- 253. *Maurino* (9/9 al 27/9)
- 254. *Gilberto Salvador* (30/9 al 17/10)
- 255. *Geraldo Teles de Oliveira. GTO* (22/10 al 8/11)
- 256. *Alberto Cedrón* (11/12 al 28/11)
- 257. *Miguel dos Santos* (3/12 al 30/12)

1981**Acontecimientos**

El 27 de enero fallece en Nueva York Alfredo Bonino.

Fernanda Bonino organiza una exposición homenaje.

Río de Janeiro

- 258. *Regina Pujol* (12/3 al 28/3)
- 259. *Jack Brusca* (30/3 al 16/4)
- 260. *Paulo Houayek* (23/4 al 9/5)
- 261. *Paulo Gomes Gercez* (12/5 al 30/5)
- 262. *Dolino* (2/6 al 29/6)
- 263. *Benevento* (23/6 al 11/7)
- 264. *Shoko Suzuki / Yukio Suzuki* (14/7 al 1/8)
- 265. *Vicente de Souza* (4/8 al 22/8)
- 266. *Aparicio* (25/8 al 12/9)
- 266. *João Egydio Adamoli* (15/9 al 3/10)
- 267. *Acervo*
- 268. *João Câmara* (6/10 al 24/10)
- 269. *Claudio Tozzi. Trópico revisitado* (27/10 al 14/11)
- 270. *José de Dome* (25/11 al 5/12)
- 271. *Antônio Poteiro* (8/12 al 31/12)

Nueva York

- *Max Forti* (27/10 al 29/11)
- *Exposición homenaje a Alfredo Bonino**

1982

Río de Janeiro

- 272. *Fani Bracher* (30/3 al 24/4)
- 273. *Thereza Miranda* (27/4 al 15/5)
- 274. *Thomaz Ianelli* (18/5 al 5/6)
- 275. *Toyota* (8/6 al 26/6)
- 276. *Luiz Ferreira* (30/6 al 17/7)
- 277. *Juarez Machado* (20/7 al 7/8)
- 278. *Denira* (10/8 al 28/8)
- 279. *Carlos Bracher* (31/8 al 18/9)
- 280. *Mario Fraga. Parágrafos* (21/9 al 9/10)
- 281. *Newton Rezende* (14/10 al 30/10)
- 282. *Siron Franco* (4/11 al 29/11)
- 283. *José de Freitas* (7/12 al 13/12)

1983

Río de Janeiro

- 284. *Jack Brusca* (9/3 al 31/3)
- 285. *Regina Pujol* (5/4 al 23/4)
- 286. *Píndaro Castelo Branco* (26/4 al 14/5)
- 287. *Benjamin Silva. Fantasias urbanas 1983* (17/5 al 4/6)
- 288. *Maurino* (7/6 al 26/6)
- 289. *Macaparana* (28/6 al 16/7)
- 290. *Cleber Gouvêa* (19/7 al 6/8)
- 291. *Tito de Alencastro* (9/8 al 27/8)
- 292. *Sônia Malta* (30/8 al 17/9)
- 293. *Fayga Ostrower* (20/9 al 8/10)
- 294. *Maria Luiza Leão* (11/10 al 29/10)
- 295. *Miriam* (22/11 al 10/12)
- 296. *Antonio Poteiro* (13/12 al 31/12)

Nueva York

- *Marcelo Bonevardi* (febrero)
- *Jorge Alvaro* (marzo)
- *Alicia Carletti* (abril)

1984**Acontecimientos**

Bonino Río celebra 300 exposiciones.

Río de Janeiro

- 297. *Fani Bracher* (15/3 al 31/3)
- 298. *Paulo Houayek* (3/4 al 20/4)
- 299. *Inimá de Paula* (24/4 al 12/5)
- 300. *Bonino 300. Antonio Bandeira* (15/5 al 2/6)
- 301. *Paulina Kaz* (5/6 al 23/6)
- 302. *J. G. Espinosa. 50 años de pintura* (26/6 al 14/7)
- 303. *Paiva Brasil* (17/7 al 4/8)
- 304. *Linda Kohen* (7/8 al 25/8)
- 305. *José Tarcísio. Paisagens* (28/8 al 15/9)
- 306. *Maria Inês* (18/9 al 6/10)
- 307. *Fernando Coelho* (9/10 al)
- 308. *Carlos Bracher* (6/11 al 17/11)
- 309. *Cybèle Varela* (20/11 al 8/12)
- 310. *José Barbosa* (11/12 al 29/12)

1985**Acontecimientos**

La galería Bonino en Río de Janeiro celebra 25 años de actividad.

Río de Janeiro

- 311. *Umberto França. Pintura xamanística* (12/3 al 30/3)
- 312. *Rui Merheb* (2/4 al 20/4)
- 313. *Macaparana* (23/4 al 11/5)
- 314. *Alfredo Volpi* (14/5 al 30/5)
- 315. *Nardin* (4/6 al 22/6)
- 316. *Jorge de Salles* (25/6 al 13/7)
- 317. *Dolino* (16/7 al 3/8)
- 318. *Aglaia* (6/8 al 24/8)
- 319. *Marcier* (27/8 al 14/9)
- 320. *Fayga Ostrower* (17/9 al 5/10)
- 321. *Yukio Suzuki* (8/10 al 26/10)
- 322. *Newton Rezende* (29/10 al 16/11)
- 323. *Fani Bracher* (19/11 al 7/12)
- 324. *Antônio Poteiro* (10/12 al 30/12)

Miniexposições comemorativas por los 25 años de actividad (322 a 331)

- 322. *Acervo*
- 323. *Gravuras*
- 324. *Coleção Bonino*
- 325. *Pequenos tamanhos*
- 326. *Acervo*
- 327. *Arte popular*
- 328. *Esculturas*
- 329. *Paisagens brasileiras*
- 330. *Abstração*
- 331. *Artistas argentinos*

Nueva York

- *Osvaldo Gomariz* (2/3 al 30/3)
- *Pedro Cano* (14/11 al 20/12)

1986**Río de Janeiro**

- 335. Flávio Tavares (11/3 al 29/3)
- 336. Regina Pujol (1/4 al 19/4)
- 337. Thereza Miranda. *Cidades de Minas* (22/4 al 10/5)
- 338. Ismael Caldas (13/5 al 31/5)
- 339. George Luiz (3/6 al 21/6)
- 340. Aldir Mendes de Souza (24/6 al 12/7)
- 341. Gonzaga (15/7 al 2/8)
- 342. *Gravuras estrangeiras* (5/8 al 23/8) [Aldren, Appel-Karel, Art-Baker, Enrico Baj, Willi Baumeister, Antonio Berni, Georges Braque, Jack Brusca, Bryle, Yagoda Buik, Massimo Campigli, Giuseppe Capogrossi, Bruno Cassinari, Cesar, James Goignard, José Luis Cuevas, Salvador Dalí, Doni, Max Ernst, Hans Harting, Edgardo Giménez, Mio Kozo, La Giraudière, Marie Laurencin, René Magritte, Georges Mathieu, Joan Miró, Piet Mondrian, Édouard Pignon, Serge Poliakoff, Mario Prassinos, Georges Roualt, Guillermo Silva Santamaría, Antonio Seguí, Luis Seoane, Antoni Tàpies, Théo Tobiasse, Bram van Velde, Victor Vasarely, Maria Elena Vieira da Silva, Andy Warhol, Francisco Zúñiga]
- 343. Ruy de Bastos Meira (26/8 al 13/9)
- 344. Fang (18/9 al 11/10)
- 345. Aminadav Palatnik. *Fascinações* (21/10 al 8/11)
- 346. Cybèle Varela
- 347. Miguel dos Santos (9/12 al 30/12)

1987**Río de Janeiro**

- 348. Marina Nazareth. *A poética da cor* (10/3 al 28/3)
- 349. Stockinger
- 350. Otto Cavalcanti (23/4 al 9/5)
- 351. Antonio Bandeira / Bernard Quentin (15/5 al 30/5)
- 352. Umberto França (2/6 al 20/6)
- 353. Carlos Bracher. *O rio, de mim* (23/6 al 11/07)
- 354. Mickaël Bethe-Selassie (15/7 al 2/8)
- 355. Aglaia (14/8 al 22/8)
- 356. Fernando Coelho. *A floresta* (26/8 al 12/9)
- 357. Caulos (15/9 al 03/10)
- 358. Victoria Barr (6/10 al 24/10)
- 359. Macaparana (27/10 al 14/11)
- 360. Fayga Ostrower (17/11 al 5/12)
- 361. Júlio Senna (8/12 al 31/12)

1988**Acontecimientos**

La galería Mary-Anne Martin, Nueva York, realiza una exposición de Marcelo Bonevardi en asociación con Bonino Nueva York.

Río de Janeiro

- *Acervo*
- 362. *Caio Mourão. 30 anos* (17/3 al 2/4)
- 363. *Calasans Neto. Simbologia da metamorfose* (5/4 al 23/4)
- 364. *Zelio*
- 365. *Paulo Laender* (17/5 al 4/6)
- 366. *Dolino* (7/6 al 25/6)
- 367. *Marité* (19/07 al 6/8)
- 368. *Ivan Pinheiro Machado* (9/8 al 27/8)
- 369. *Cybèle Varella* (30/8 al 17/9)
- 370. *Ana Vaz. Noturnos* (29/9 al 28/10)
- 371. *Fani Bracher* (18/10 al 29/19)
- 372. *Caulos* (8/11 al 25/11)
- 373. *Mazinho* (29/11 al 10/12)
- 374. *Antônio Poteiro* (14/12 al 31/12)

1989**Río de Janeiro**

- 375. *Umberto França* (20/4 al 6/5)
- 376. *Concessa Colaço* (25/4 al 14/5)
- 377. *Sergio Telles* (16/5 al 3/6)
- 378. *César Romero. Faixas emblemáticas* (27/6 al 15/7)
- 379. *Gonzaga. Série Xingu* (8/8 al 26/8)
- 380. *Carlos Bracher* (29/8 al 16/9)
- 381. *H. Radomsky* (20/9 al 7/10)
- 382. *Judith Miller Catete. Políticos e outros* (19/10 al 10/11)
- 383. *Acervo*
- 384. *Luiz Figueiredo* (5/12 al 30/12)

1990

Acontecimientos

La galería Bonino Río de Janeiro celebra 30 años.

Río de Janeiro

- 385. *Ramiro Bernabó* (13/3 al 31/3)
- 386. *Newton Rezende* (15/5 al 9/6)
- 387. *Dulce Magno* (7/8 al 21/8)
- 388. *Carneiro da Cunha* (28/8)
- 389. *Júlio Resende* (18/9 al 6/10)
- 390. *Emeric Marcier* (11/10 al 27/10)
- 391. *Dolino* (30/10 al 17/11)
- 392. *Bracher. Homenagem a Van Gogh*
- 393. *Alba Cavalcanti* (11/12 al 29/12)

1991

Acontecimientos

Fallece Giovanna Bonino. Su hijo Oswaldo Chateaubriand, junto a su esposa, Siri, continúa con la conducción de la galería.

Río de Janeiro

- 394. *Yvone Löfgren* (12/3 al 30/3)
- 395. *Vitor Lemos* (2/4 al 20/4)
- 396. *Fred Svendsen. O Pássaro do canto de flauta na Mata Grande* (23/4 al 11/5)
- 397. *Ivan Pinheiro Machado* (14/5 al 1/6)
- 398. *Uziel* (4/6 al 22/6)
- 399. *Luiz Figueiredo. Homenagem a Max Fourny* (25/6 al 13/7)
- 400. *Umberto França* (16/7 al 3/8)
- 401. *Concessa Colaco*
- 402. *Paulina Kaz*
- 403. *Fayga Ostrower* (17/9 al 5/10)
- 404. *Wieckowsky - Sbitch* (8/10 al 26/10)
- 405. *Augusto Rodrigues, Esse Menino* (29/10 al 16/11)
- 406. *Regina Pujol* (19/11 al 7/12)
- 407. *Antônio Poteiro* (10/12 al 28/12)

1992**Río de Janeiro**

- 408. *Carlota Santos* (10/3 al 28/3)
- 409. *S. Burle Marx Smith. Coleção Galáctica* (31/3 al 18/4)
- 410. *César Romero* (22/4 al 9/5)
- 411. *Acervo*
- 412. *Aminadav Palatnik. Células de vida* (3/6 al 20/6)
- 413. *Acervo*
- 414. *José Barbosa. Reminiscências da mata atlântica* (14/7 al 2/8)
- 415. *Caulos* (4/8 al 22/8)
- 416. *Cybèle Varella* (25/8 al 12/9)
- 417. *Ana Vaz. No interior da noite* (15/9 al 4/10)
- 418. *Homenagem a Giovanna Bonino* (6/10 al 24/10) [Raimundo de Oliveira]
- 419. *Walter McAlister* (27/10 al 14/11)
- 420. *Otto Cavalcanti* (17/11 al 5/12)
- 421. *Luiz Figueiredo* (8/12 al 30/12)

1993**Acontecimientos**

Al finalizar la temporada, la galería Bonino Río de Janeiro cierra sus puertas.

Río de Janeiro

- 422. *Teresa Coelho Cesar* (9/3 al 27/3)
- 423. *José García Espinosa* (30/3 al 17/4)
- 424. *Bruno Pedrosa* (20/4 al 8/5)
- 425. *Acervo*
- 426. *Acervo*
- 427. *Maria Inès Rodrigues. Ritualismo e síntese* (22/6 al 10/7)
- 428. *Fred Svendsen. Abissais* (13/7 al 31/7)
- 429. *Vitor Lemos* (3/8 al 21/8)
- 430. *Acervo*
- 431. *Ivan Pinheiro Machado* (16/9 al 2/10)
- 432. *Maria Luiza Leão* (5/10 al 23/10)
- 433. *Acervo*
- 434. *O Tarô de Antonio Maia* (7/12 al 30/12)

Acknowledgements

The Bonino exhibit and book project would not have been possible without the support of many people and institutions. First of all, we would like to thank Minister Eduardo Almirantearena, deputy consul general at the Consulate General of Argentina in New York City, for the invitation, and for supporting us in presenting the Bonino gallery archive. We are also indebted to Ambassador Sergio Baur, director of Cultural Affairs at the Ministry of Foreign Affairs of Argentina; Ambassador Marcelo Giusto, consul general in New York, and Jorge Cordonet, the coordinator of Visual Arts and Curatorship at the Cultural Affairs Department at the Ministry of Foreign Affairs.

This project would not have been possible without the help of Fundación Espigas, its board of directors and its members. All of the Centro de Estudios Espigas team members at Tarea, Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural, Universidad Nacional de San Martín and its authorities also deserve mention. In particular, Nora Altrudi, Marianela Menchi and María Pardo on the paper restoration team merit special thanks, along with the students who completed internships at Espigas.

We would also like to thank Erica Roberts and Clarice Tavares, as well as Claudia Caraballo de Quentin, Cecilia de Torres, Adriana Rosenberg, Mauro Herlitzka, Carlos Marín, Gabriel Vázquez and Gabriel Werthein for their fundamental contributions. Fondo Nacional de las Artes provided critical support for the exhibition through a grant for circulation and promotion.

The exhibit and this book are a tribute to Alfredo Bonino in memoriam, and would not have been possible without the work and involvement of Fernanda Bonino, a key figure in the history of the gallery who generously donated the archive materials from the New York gal-

lery to Fundación Espigas. We are also very grateful to Gustavo Bonevardi and Oswaldo Chateaubriand for donating documents that proved critical to reconstructing the gallery's history. Finally, many thanks are owed to Giovanna Bonino, in memoriam, for all her extraordinary work.

At the same time, we would like to recognize all of those who made this book possible. This includes Andrea Giunta, for generously allowing us to republish her work "Towards 'New Frontiers': Bonino between Buenos Aires, Rio de Janeiro, and New York" and her previously unpublished interview with Guillermo Whitelow from 1994. We would also like to thank Andrea for sharing an extensive report, as yet unpublished, on her pioneering investigation about the Bonino gallery; the report was completed with the help of a research grant from Universidad de Buenos Aires (1991-1993). Silvia Dolinko, who agreed to allow us to publish a new version of her article "The Art World and the Star System: The Bonino Gallery in an Audiovisual Screening" also deserves thanks. Aimé Iglesias Lukin and Juan Cruz Andrada both made fundamental contributions to this book, and we kindly thank them.

Without the support of Fundación Proa and its team, this publication would never have seen the light: we owe them our deepest gratitude. We are also indebted to Lorenzo Amengual, Mary Bauermeister, Flaminia Bonino, Estudio clan-paraná, Ramón de la Vega, Henrique Faría, Mariana Fernández y Ben Weinberg, Izabel Lam, Germán y Santiago Linares, Juan y Federico Lo Bianco, Daniel Luirette, Juliana McKinley, Aldo and Luis Sessa, Sandra Szir, Carolina Vanegas Carrasco, Sergio Redondo, Ingrid Rockefeller, Lisl Steiner, Simon Stockhausen, the Americas Society of New York and Madeline Turner for their support. Finally, we thank the Centro de Estudios Históricos e Investigación Parque de España and Fundación Bunge y Born, both of which will help digitize the gallery's collection of catalogues.

All of the material related to the history of the Bonino gallery and available for consultation at Espigas comes from materials kindly provided by dozens of donors. We sincerely appreciate the contributions of each and every one of them.

Introduction

Agustín Díez Fischer
Espigas – Tarea - IIPC/UNSAM

The purpose of *Espigas muestra Bonino* (*Espigas Exhibits Bonino*) is to exhibit the materials that provide insight into the history of the Bonino galleries in Buenos Aires, Rio de Janeiro and New York and serve to inspire further research. The gallery activities captured in these materials fosters discussion about a broad spectrum of cultural phenomena, including the transition from modern to contemporary art, the relationship between Latin America and U.S. art, and even forms of art consumption in the middle of the last century. It is possible to reconstruct this period through the documents preserved at Espigas, including photographs, films, catalogues, artist books, posters, invitations and press clippings, among others.

Since its founding in 1993, Fundación Espigas has been dedicated to preserving books and archives on the history of art in Argentina and Latin America, enabling public access to these materials through databases, on-site searches and digitalization. In 2017, the foundation entered into a collaboration with the Centro de Estudios Espigas at Tarea, Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural, Universidad Nacional de San Martín. The agreement between the two institutions fosters research projects in heritage and art history while preserving a cultural memory for future generations.

Espigas muestra Bonino, which began with an overview of all existing research to date about the history of this gallery, includes both an exhibit and this book. Herein we are reprinting Andrea Giunta's interview with Guillermo Whitelow, director of the Buenos Aires gallery, and a work by Giunta entitled "Towards 'New Frontiers': Bonino in Buenos Aires, Rio de Janeiro and New York," presented

at the VI Conference on Art Theory and Histories at Centro Argentino de Investigadores de Arte in 1995. Both texts are taken from Giunta's 1994 report entitled *El sistema artístico: procesos de distribución y consumo estético-visuales en Buenos Aires entre 1973-77* (The Art System: Distribution Processes and Aesthetic-Visual Consumption in Buenos Aires between 1973-77), the first systematic investigation into the history of the Bonino gallery in Buenos Aires. Also reprinted here is an adapted, extended version of Silvia Dolinko's work about Bonino, published in *Separata*, the Universidad Nacional de Rosario journal, in September 2018. Agustín Díez Fischer's interview with Osvaldo Chateaubriand, the son of Giovanna Vasta de Bonino, is included here as well, along with art historian Aimé Iglesias Lukin's interview with Fernanda Bonino, Alfredo Bonino's last wife. Finally, the first comparative timeline of activities at all three Bonino gallery locations, drafted by Argentine researcher Juan Cruz Andrada, is published here.

This project rests on two fundamental premises. First, like all exhibition projects at Espigas, the show should make the documentation more accessible. In this regard, all of the materials on exhibit in this show can be found at the Espigas study center (solely in digital format for the duration of the exhibit). Anyone interested in the history of Bonino can access the materials. The explicit aim is to encourage public access to archives at institutions with regular opening hours, adequate conditions for document access and solid policies in place for their preservation, cataloging and inventory.

The archives and collections at Espigas with documentation on the history of the gallery come from multiple sources. Most of the documents were contributed by Fernanda Bonino and Gustavo Bonevardi. Fundación Klemm and Osvaldo Chateaubriand also kindly donated many of the catalogues. In addition, there is material on the gallery in the archives of Tomás Alva Negri, Romualdo and Faustino Brughetti, Alicia Penalba, and in dozens of the other collections and archives at Espigas. For this exhibit, the research also included materials from other institutions and personal archives both in Argentina and abroad. Bonino is also

the story of archives dispersed, obliging us to build horizontal collaboration networks in order to foster access to the materials.

At the same time, a plethora of approaches to this archive are possible outside of this particular exhibition. In the show, we have made a clear focus on the stories that are missing—the questions that appeared during our research—to encourage further investigations and the search for new hypotheses. At the same time, this exhibit draws from other hypotheses and questions about the history of the gallery, shaping the selection of materials and also this book itself.

The main hypothesis of this exhibit is that Alfredo Bonino (1925–1981) established a business model so successful that it allowed him to build networks in different countries and have a hand in the creation of both economic and symbolic value. In this regard, the events, conferences and openings became opportunities to build connections between a range of visual artists and art critics—but also with figures from the world of entertainment. This connection to the world of entertainment is the focus of Silvia Dolinko's analysis of the audiovisual work presented at the inauguration of Bonino's new gallery space on Marcelo T. de Alvear Street in 1969.

Alfredo Bonino covered it all, from the sale of paint and furniture to performance and electronic art. Over the years, notable intellectuals hobnobbed at the Bonino galleries, including Mario Pedrosa, Manuel Mujica Lainez, artists like Charlotte Moorman, Cándido Portinari, Lygia Clark, Alberto Greco, Raquel Forner, Luis Seoane and Nikki de Saint Phalle, and even Paul Newman, Andy Warhol, Marcello Mastroianni, John Lennon and Yoko Ono. The gallery was not the exclusive product of that seventies spirit, however: it had been gradually constructed as a place for socializing and exchange since the 1950s. This can be seen in the focus on documenting the openings, either in photographs or by asking those in attendance to sign the exhibit posters. The immense quantity of materials on Bonino's history reveals that organizing events was as important as documenting them for future conservation.

Another working hypothesis in our research was that the Bonino networks were transnational. This is the focus of Andrea Giunta's 1994

study and of Juan Cruz Andrada's research for a comparative timeline. The authors provide insight into the exhibits at the Bonino galleries in Buenos Aires (opened in 1951), Rio de Janeiro (1960) and New York (1963), besides exploring the connections between these galleries and other institutions. This is undoubtedly an extraordinary field for research, as are many other aspects of Bonino, including its participation in awards, like the Guggenheim International Award in 1964; its relationships with institutions like Instituto Torcuato Di Tella, Centro de Arte y Comunicación (whose first exhibit was held at Bonino), and the São Paulo Biennial; the circulation of exhibits of the new figuration artists; the shows of German, African or Asian art; and the building of art collections across the Americas.

Another productive endeavor would involve further analyzing the relationship between Bonino and Italy—its art dealers, artists and institutions. Research of this kind could provide insight into Bonino's modus operandi. For example, in 1958 Fayga Ostrower wins the Venice Biennale award for her etchings; a few months later, in September, the artist opens her first show at the Buenos Aires gallery. Although there is no record of exactly when Fayga met Giovanna and Alfredo—we have not found references to a relationship before this year—the proximity of the dates suggests that Bonino moved quickly in response to international awards.

Bonino formed another set of ties in Brazil. The history of Alfredo Bonino starts in post-war Italy and rapidly moves to São Paulo. With the help of his wife, Anna Maria, and Pasquale Fiocca, he opens Galeria Domus there in 1947. A connection Bonino makes in the Brazilian city will open the door to Brazil's industrialist class: Francisco "Ciccillo" Matarazzo, the future creator of the São Paulo Biennial. After moving to Buenos Aires, Alfredo and his new wife, Giovanna, continue building ties with Brazilian art collectors that will eventually lead to the opening of the Bonino gallery in Rio de Janeiro.

Was Bonino a forerunner of the franchising model? Or should his different galleries be considered as independent entities? The Guillermo Whitelow interview by Andrea Giunta in 1994, along with the Oswaldo Chateaubriand interview in 2019, reveal that the Rio de Janeiro gallery

became fully autonomous after Giovanna and Alfredo divorced in 1962 and she took the helm. However, a more in-depth study of the exhibitions could provide greater clarity on these connections.

An analysis of the comparative timeline can also reveal other aspects of the history of the Bonino galleries. Held in October and November of 1961, the exhibit of American abstract expressionist Al Held in Buenos Aires could be a key to understanding the gallery's connections with the United States before the New York gallery opened in 1963. The timeline also shows, for example, that Portinari's work was never shown in Buenos Aires—Guillermo Whitelow also mentions this in the interview published here—or that the New York gallery never did a Raquel Forner exhibit. Undoubtedly, the study of the dates and exhibits should be accompanied by documentation that contributes to reconstructing the details of these processes and the nature of the relationship with the artists at each gallery location.

Another question is how Bonino struck a balance between the discourses of Latin American art and the representation of artists like Nam June Paik or Charlotte Moorman. Mary Bauermeister would also be a meaningful case to analyze, focusing, for example, on how her exhibits culminated in a close relationship between Bonino and her husband, Karlheinz Stockhausen. A detailed analysis of the gallery exhibits could perhaps contribute to a history of the relationship between the visual arts and contemporary music. It is even possible to say that the study of the Bonino gallery could contribute to challenging the assumption in art history that artists from core countries influence artists from the periphery—unless of course, like Andrea Giunta, we come to the conclusion that it is time to do away with this distinction between core and periphery artists once and for all.¹

Giunta's interview with Whitelow also brings up the question of the art discourses associated with modern art and contemporary art. In this regard, Bonino is important in terms of both what he chose to exhibit and what he excluded. It is still necessary to examine, for example, the relation between artists like Miguel Ángel Victorica and Horacio Butler and infor-

¹. Andrea Giunta, "Adiós a la periferia. Vanguardias y neo-vanguardias en el arte de América Latina", in *La invención concreta*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013, pp. 104-117.

malism, performances or electronic art. Was this an avant-garde gallery? Or is it more suitable to think about it as an institution guided not only by an intervention in aesthetic canons but also by market principles?

Moreover, Bonino was not only a gallery but also a prolific publishing house. The Christmas and New Year's cards, the limited editions and the silkscreen books were all part of a brilliant strategy to expand the gallery's consumers and public, on the one hand, and build the image of the gallery and its visual communications on the other. Emilio Pettoruti designed the first Bonino logo and a long list of other artists had a hand in the gallery's visuals: Luis Seoane, Tomás Gonda, Glauco Rodrigues and Beatriz Freitler, Guillermo González Ruiz and Ronald Shakespear, and even architects Sérgio Bernardes and Clorindo Testa. The history of Bonino is that of a gallery visually constructed to be shared, identified and remembered. This focus on the image can also be seen in the documentation of works and artist portraits by photographers like Lisl Steiner, Peter Moore, Anatole Saderman, Sameer Makarius and Pedro Roth.

Few objects reveal this objective as well as the book on Miguel Carlos Victorica released by the Bonino publishing house in 1955. The book opens with a photograph of the artist that includes a dedication to Alfredo Bonino. From the very first page, the publication is designed to convey the successful relationship between the artist and the gallery, with images of Victorica's most meaningful works. Some of these pieces, as noted in the publication, belong to the gallery collection. Two thousand copies of the book were printed along with a limited edition of fifty copies "not for retail sale," numbered in Roman numerals. The Victorica publication reveals the two parallel objectives of the Bonino project at all of its locations: promoting the artists and the gallery, on the one hand, and simultaneously creating a collectable book.

Bonino's history thus provides insight on the process of building an art market, one that spans diverse local scenes and the relations between them. It is also an opportunity to elaborate new readings on art history. Finally, it is an experience in archives and the possibility of thinking about their dynamics in Latin American art practices.

Towards “New Frontiers”: Bonino between Buenos Aires, Rio de Janeiro, and New York¹

Andrea Giunta
CONICET/UBA

Among those involved in the art scene in Buenos Aires during the years of the Bonino gallery (1951-1979), the mere mention of its name has an almost mythical ring to it. In this regard, the gallery is recognized for the role it played in building and consolidating a distribution network not only for Argentine art, but for Latin American art as well.² Far from either supporting or refuting this “myth,” the aim of this article is to explore how the gallery went about achieving this. It is impossible to briefly summarize the strategies used at the gallery; instead, these must be analyzed over time. The need to approach the gallery’s work in this way becomes apparent in Bonino’s astounding ability to adapt his interventions to the art world at any given moment. What I do propose to analyze here are the policies that made the gallery an authority on artistic values, focusing on the years in which Bonino earned its prestigious place on Argentina’s art scene and was part of formulating a broader plan to internationalize art.

Bonino provides a perspective from the private commercial sphere of the reshaping of the arts in the public sphere between the

1. Originally published in Andrea Giunta, “Hacia las ‘nuevas fronteras’: Bonino entre Buenos Aires, Río de Janeiro y Nueva York” in *El arte entre lo público y lo privado*, Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 414-425. The research for this article owes much to Enzo Menichini, Guillermo Whitelow, and Elda Alicia Artaza and Miguel Mario Raggio from Fundación Rómulo Raggio. Once again, I would like to express my deepest gratitude to them.
2. See, for example, Félix Angel, “La presencia latinoamericana,” in AA.VV. *El espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos, 1920-1970*: New York, Bronx Museum of the Arts, 1988, p. 239; and Romero Brest, J., *El arte en la Argentina. Últimas décadas*, Buenos Aires, Paidós, 1969, p.50.

- 3. There were several different efforts to internationalize art. When launching its international prize, Instituto Di Tella established as one of its aims "to promote Buenos Aires as an international center of culture, and draw attention to the visual arts in Argentina." *Memoria 1963*, Buenos Aires, Instituto Di Tella, 1963.
- 4. Fraser uses the term with regards to the public sphere and its connection to institutions that contribute to forming public opinion and to decision-making. See Nancy Fraser, "Reconsiderando la esfera pública: una contribución a la crítica de la democracia existente," in *Entrepasados*, No. 7, 1994, pp. 108-109.
- 5. With regards to the Kennedy project, Dardo Cúneo had this question: "In order to instill such an understanding, in order to conquer the old frontier, doesn't the *new frontier* need whatever support it can get from the underdeveloped world? [...] The *new frontier* will reaffirm its meanings to the extent that it broadens them through the people's own efforts, where the people of the most developed country of the West march alongside the people of the underdeveloped or least-developed lands." Dardo Cúneo, *Las Nuevas Fronteras*, Buenos Aires, Transición, 1963, p.112.

late nineteen-fifties and early sixties, as a certain sector of society strove to turn Buenos Aires into an international art center.³ It is important to understand that the analysis of public space (or the public sphere) requires that the State, the economy, and public discourse be all treated as congruent. Due to space limitations, this article will not address the discourse and interactions surrounding that optimistic desire to put Argentina on the international art map. Instead, this article takes a discourse that involved much dispute and confrontation and, with some degree of fictionalization, presents it as a single unified discourse, one associated in this case with what Nancy Fraser refers to as "strong-willed publics."⁴ The optimist developmentalist tenets—which the gallery adopted to some extent—were constantly being negotiated and debated by alternative and opposing discourses.

Bonino can be seen as working in both the private and public sphere not only because it placed private works and collections in relatively accessible places but because it was part of a project backed by state discourses. The Bonino can thus be seen as an observatory that allows us to reconstruct the interactions between a commercial gallery and other private, non-profit institutions such as Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) that had a direct impact on the public sphere. At the same time, it provides the opportunity to evaluate, from the perspective of the private sphere, what was also a state-sponsored project to expand the (cultural and economic) borders of Argentina while appropriating, yet inverting, Kennedy's neocolonialism.⁵

My aim is to show to what degree Bonino approached this from a commercial standpoint, joining an ideological, political and cultural circuit that was strongly symbolic.

How to create a gallery

Dazzled by the European airs of the city and by its active cultural scene, Alfredo Bonino had a clear purpose in mind when he opened his gallery in Buenos Aires. The gallerist aimed to build the value of Argentine painting and create a market among Argen-

tine collectors, who tended to purchase works from Europe in those years.⁶ As he was initially unknown on the art scene, his first task was to create an unmistakable and prestigious image. To achieve this, he sought out influential critics for his gallery staff such as Julio Payró, Córdova Iturburu and Manuel Mujica Lainez. Additionally, he sought out a range of trends in art and targeted artists like Miguel C. Victorica, Pettoruti, Juan Batlle Planas, Orlando Pierri, Aquiles Badi, Juan del Prete and Jorge Larco, all of whom were recognized by critics but less successful commercially. At the same time, he was also receptive to the groups of artists that emerged at the beginning of the nineteen-fifties, organizing solo exhibits for some of the artists of the Grupo de Artistas Modernos⁷ such as Miguel Ocampo (in 1952), Sarah Grilo (in 1958 and 1961), Fernández Muro (in 1958 and 1962), Alfredo Hlito (in 1960) and Enio Iommi (in 1966 and 1969). In 1953, Bonino also organized the Buenos Aires exhibit of artists from Rosario, members of the city's Grupo Litoral, in a show entitled *Ocho pintores del Litoral* (Eight painters from the river shore). In terms of new trends in art, he made a bold wager on informal abstraction in an exhibit of Kazuya Sakai's work. Although Bonino was not among the galleries that introduced informalism to Argentina, it did host one of the most controversial figures in the art scene in those years, the Frenchman George Mathieu. At Bonino's invitation, Mathieu arrived to the city in 1959 and caused quite a ruckus among art students with his public paintings at the Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano.

As he worked to build his image, Bonino constantly had his eye on the international art scene, having already established contacts with Europe⁸ and Latin America⁹ in the nineteen-fifties. Bonino went one step further, inviting artists who had participated in the São Paulo Biennial like Hansen Karl-Heinz (a German who had made his home in Bahia, Brazil) and Mario Sironi to exhibit their works at the gallery.

The gallery's contacts with Europe were mainly in Italy and Spain. In 1956, the gallery did a show of the Spatialist group ten years after it had formed; coincidentally, the most famous of the Spatial-

- 6. Alfredo Bonino (1925–1981) came to Buenos Aires after having opened another gather, Domus, in Rio de Janeiro. In 1949 he opened the Samos gallery in Buenos Aires (at 784 Santa Fe Street) with an Emilio Pettoruti exhibition (June 6–21). The most well-known critics raved about the show. Romero Brest wrote: "The Samos has just opened with a serious, elegant exhibit of works by Emilio Pettoruti; we wish the gallery much success, as it appears to have a better selection than most." ("Apostillas", in *Ver y Estimar*, no. 10, 1949, p.41) The Bonino gallery (at 962 Maipú Street) opened in May 1951 with a Miguel C. Victorica exhibit; in 1970, the gallery moved to a new location designed by Clorindo Testa at 636 Marcelo T. de Alvear 636 Street.
- 7. Formed by Aldo Pellegrini after the dissolution of *Arte Concreto Invención*, the group—comprised of Tomás Maldonado, Lidy Prati, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Claudio Girola, Hans Aebi, Fernández Muro, Sarah Grilo, and Miguel Ocampo—showed first at the Viau gallery in 1952, then at the Stedelijk in Amsterdam in 1953, and at the second São Paulo Biennial.
- 8. Bonino had built relationship with other galleries in Rome and struck an exchange agreement with Pogliani and Selecta. Interview with Enzo Menichini, 1993.
- 9. Among other Latin American artists, Bonino did shows for Livio Abramo (1956) and Aidemia Martins, both from Brazil (1957), Nemesio Antúnez from Chile (1959) and José Luis Cuevas from Mexico (1959).

ists was Lucio Fontana, from Rosario. Works by other Italians like Gino Severini (1952), Giuseppe Ajmore, Bruno Cassinari and Giuseppe Consoli (1956), and Gio and Arnaldo Pomodoro (1957) were also exhibited at Bonino. As for Spanish artists, in addition to those who lived in Buenos Aires, such as Manuel Angeles Ortiz, José Palmeiro and Luis Seoane, Bonino showed the most representative artists of emerging groups such as Modest Cuixart (1960) and Lucio Muñoz (1961).

Besides its meticulous selection of the artists, the production of its catalogues was a priority for Bonino. With a streamlined design that allowed readers to quickly identify the catalogue with the gallery, these publications documented an artist's work and included photographs as well as texts by recognized critics.¹⁰ The annual Christmas sales (*salones de Navidad*), mainly decorative objects, were particularly indicative of the gallery's commercial strategy.

The area in which Bonino made the most of his subtlety and shrewdness, however, was in his efforts to attract and educate a new breed of collectors. There are two distinct periods in this regard. During the first, Bonino did an exhibit of the César Franceschini and Luis León de los Santos collections, neither of which he had had a hand in shaping, taking these private collections and making them publicly available. In a certain sense, we could say that more than artwork, what was on exhibit was the collector, or more precisely, the practice of collecting. This intent is clear in the catalogue of the 1956 exhibition of the Argentine painting collection of Domingo Eduardo Minetti, who had consulted extensively with Bonino as he built his collection. The catalogue, which came in an unusual size, included black-and-white photographs of most of the works and a remarkable text by Mujica Lainez, in which the collector is described as a special and unique being:

No one more respectable, alluring and thought-provoking than a collector, that sensitive appraiser, that specialized and studious observer, that watchful keeper, that worshipper of a mythology whose meaning he alone understands: behold him, in the enviable haven of his collection.

10. There are a total of 352 exhibition vertical catalogues (20 x 15 cm), all of which included the artist's name on the cover. The logo on the first page was initially by Pettoruti. Some of the critics who wrote the catalogue texts include Manuel Mujica Lainez, Julio Payró, Julio Rinaldini, Jorge Romero Brest, Córdoba Iturburu, Victoria Ocampo, Damián Bayón, Romualdo Brughetti and Samuel Paz. Starting in 1959 the format changed (to 20 x 20 cm) and the new logo, designed by Tomás Gonda, was moved to the cover.

The collector is later referred to in the text as the overseer of a “patriotic work.” The place of this collector acquired particular meaning through this exhibit, placing him in a highly desirable position, at a prestigious gallery, with a major catalogue and a text. More than a collection, Bonino was displaying the collector who was now, indeed, “his” collector. Effectively, the works in the exhibit were his works, and this creative, generous and patriotic activity was the fruit of his work as well. In situating the collector at the center of another area of art unrelated to trends or artists, Bonino appeared to be laying the groundwork for other things to happen on the art scene.

Argentina in the world: International circuits

After forging certain paths in the nineteen-fifties, the gallery embarked on new roads in the nineteen-sixties. Starting in that decades, all of its initiatives can be clearly linked to a broader project also supported by the State. For example, Bonino joined in the festivities for Argentina’s 150th anniversary, organizing a group exhibit in which it wagered on “the new,” reproducing, albeit on a smaller scale, the selection of artworks shown at the new location of the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires in the *Primera exposición internacional de arte moderno* (First international modern art exhibit).¹¹ In the context of the developmentalist push for modernization, the celebrations clearly targeted an ambitious forward-looking project more than a revival of the past. This was a cultural movement that Rafael Squirru described with the lofty echoes of an artistic crusade:

Generosity, valor and tenderness are the traits of the new man, traits that flourish in the new art, and there is not a trace of those dangerous aspects of nationalism in exhibitions like this one. Instead, this healthy exhibit shows us that everything profound has its roots. The Argentine Republic, now mature enough to organize such a moving festival in 1960, will overcome all obstacles to fulfill the great destiny written in its stars.¹²

11. With the exceptions of Farina and Mazza, all of the artists appeared in both shows. However, the show at Bonino surpassed the earlier exhibit in terms of symbolic importance: Rafael Squirru even managed to get the Museum of Modern Art in New York to send artwork by Pollock, de Kooning, Kline and Tobey. Interview with Rafael Squirru, 1995. With the exception of Maza and Seoane, Bonino’s artists would also be included in the exhibition *150 años de arte argentino* [150 Years of Argentine Art] which the Museo Nacional de Bellas Artes organized for the same celebrations.

12. Rafael Squirru, introduction to the catalogue of the *Primera Exposición Internacional de Arte Moderno*, Buenos Aires, 1960, n.p.

Pretensions of this sort cannot be understood as an individual or even national initiative; rather, they had been fueled by a range of supporters. José Gómez Sicre, head of the Department of Visual Arts of the OAS in Washington D.C., for example, had fervently declared:

The young artist in the Americas knows that international centers of art are springing up on his own continent in not-to-be-missed places such as New York and Buenos Aires, Rio de Janeiro and Lima, Mexico City and São Paulo, Caracas and Washington D.C. [...] Paris has ceased to be "the center" and now become "just another center."¹³

13. José Gómez Sicre in *Boletín de Artes Visuales* No.5, Unión Panamericana, Washington D.C., May-Dec. 1959, p.2. Emphasis added.

14. Among the most outstanding: *South American Art Today*, Dallas Museum of Art (1959); *Latin American New Departures*, Boston Institute of Contemporary Art (1961), *The Emergent Decade*, Cornell University (1966), both organized by Thomas Messer; *Art of Latin America since Independence*, Yale University and University of Texas (1966), organized by S. Catlin and T. Grieder.

It was no coincidence that this definition of the new art circuit started and ended in two cities in the United States. Beginning in the late nineteen-fifties and increasingly during the nineteen-sixties, numerous exhibitions of Latin American art hosted at a range of U.S. institutions would contribute to this circuit.¹⁴ Instituto Torcuato Di Tella in Buenos Aires played an important role and Bonino worked closely with the Di Tella while making a series of business moves that would lead him to North America. At this time, Bonino began constructing two parallel networks: locally, he strove to align himself with what was happening at the Di Tella, and internationally, he worked to establish contacts with Brazil and the United States.

The relationships that Bonino maintained with the artists who won prizes and exhibited at the Di Tella are indicative of the first part of this strategy. Located just a block from one another—the crazy block, or *manzana loca* as the press called it—Bonino and the Di Tella were not only close on the city map but seemed to be working towards a common goal. When the first art prize of the ITDT was awarded in 1960, for example, seven of the 25 painter chosen had already exhibited at Bonino (José Fernández Muro, Sarah Grilo, Josefina Miguens, Miguel Ocampo, Kazuya Sakai, Clorindo Testa and Jorge de la Vega), while several other would do so that same year (Alfredo Hlito and A. Giangrande Yadwiga) or in 1961 (Juan Carlos Badaracco, Rómulo

Macció, Luis Felipe Noé, Marta Peluffo and Mario Pucciarelli). The winner of the prize, Mario Pucciarelli, not only showed at the Bonino gallery in Buenos Aires, but also at Galleria Pogliani in Rome, Bonino's link in Europe, a show organized by the Di Tella. As the ITDT had set its goal for the "highest quality," right from the start, it served as a stamp of approval for Bonino's previous choices in art and also lent credibility to the gallery.¹⁵ There is further evidence of collaboration between the gallery and the Di Tella among foreign artists who showed at Bonino after competing for the Di Tella international prize. One such case is that of Pietro Consagra, who showed at Bonino (the catalogue text was written by Romero Brest) the same year his works were included in the Di Tella prize in sculpture (1962); another is Achille Perilli, whose works were included in the Di Tella's international prize in painting in 1963; in September of that year, he had a show at Bonino in Buenos Aires and in December, at the Bonino gallery in New York. Despite aligning with much of what took place at the Di Tella, however, Bonino kept a prudent distance from the more uproarious experiments at the art institute. The press broadly covered such activities—especially those involving Marta Minujín—focusing on for their sensationalist aspects. Bonino did get enmeshed in a scandal involving Alberto Greco and Antonio Gades after an "opening" in December 1964 that started at the gallery and ended at Plaza San Martín, where Greco wrote and drew on a white canvas, explaining to the public that it was a *Vivo Dito*.

At the international level, Bonino worked first to consolidate his connections with Brazil, opening a branch in Rio de Janeiro with a group exhibition of 24 Argentine and Brazilian artists on May 19, 1960. As was the case when his Buenos Aires gallery opened, the gallerist had a strategy to build credibility right from the outset: the "modern" space designed by the architect Sérgio Bernardes, the speech at the gallery opening by Argentine ambassador Carlos M. Muñiz, and an analysis of the arts in both Brazil and Argentina by distinguished critic Mario Pedrosa all heralded a promising future. Bonino's support for new art was also evidenced when the Rio gallery hosted the very first

15. According to the Di Tella, one of its aims was to "Collaborate, but not compete, with the institutions or individuals whose work is similar to that of the institute in terms of contents, level and quality." *Memorias of the ITDT, 1960-62*.

- 16.** Federico de Moraes, "Opinión 65," exhibition catalogue, Galería Banerj, Rio de Janeiro, August 1985. Also exhibited in the Rio gallery were Kazuya Sakai (1960), Héctor Basaldúa (1961), Gertrudis Chale (1962), 5 pintores argentinos (5 Argentine painters) (Basaldúa, Testa, Grilo, Pucciarelli, Torres Agüero, 1964). After 1964, the gallery showed almost no Argentine artists.
- 17.** The gallery opened at the site where the Andrews-Morris Gallery had opened in 1962, with an exhibit of artists from Canada, the United States, and Latin America (7 West 57th Street). A. Bonino and Emilio del Junco were the directors of the new gallery.
- 18.** Though Argentines had begun focusing more on New York than Paris in the initial postwar period, Argentine artists who travelled abroad did not change their itineraries until the nineteen-sixties. In addition, in the context of the Cold War, the United States had introduced the Alliance for Progress to strengthen relations with Latin America, and these initiatives would expand over the course of the decade.

exhibition of Lygia Clark's *bichos* in October 1960. In 1963, Bonino's Brazilian outpost also organized an exhibit of neo-figurative artists, which had, in the words of Federico de Moraes, "a lasting impact on Rio's young generation."¹⁶

Beyond the importance of Bonino in Brazil, however, the gallerist would expand his art circuit even more significantly when he opened a new gallery in New York on November 19, 1963.¹⁷ The new space in New York reveals that Bonino was clearly aware of the possibility of a new market for Argentine art in the United States. It was also indicative of a change in the mindset of Argentine artists who, starting in the nineteen-sixties, decided to forgo the traditional trip to Paris to make a name for themselves on the market and instead and instead headed to New York to engage with "international" art circuits.¹⁸

Success and failure

The Bonino gallery aspired to be much more than a space for the exhibition or sale of pictures. In addition to building the value of Argentine art, its broader and more ambitious project was to influence the symbolic market of cultural goods. It operated like an institution from the outset, shaping a social consensus on aesthetic values while providing artists with various types of protection and social recognition (contracts, catalogues, books, printmaking, etc.). At the same time, like other private art entities, Bonino did engage with a broader State project, disseminating the places and values associated with art. As for the creation of a market for Argentine art, and despite the situation of that market today, Bonino's efforts undoubtedly proved decisive for the success of that market in the nineteen-sixties and seventies.

There is no question that Bonino contributed to the presence of Argentine artists abroad. An analysis of the many Latin American art shows that took place in the United States in the nineteen-sixties reveals that the Argentine artists were also Bonino gallery artists. With his galleries and exhibitions, Bonino helped consolidate a Latin American circuit at the institutional level. In addition, he was key to building up

the networks of Latin American art that have yet to receive the recognition they are due: those networks the artists themselves constructed as they moved across continents, building “distance” art communities.

Despite its involvement in the push to internationalize Argentine art, the gallery managed to avoid accusations of imperialism suffered by the Di Tella in the late nineteen-sixties. Bonino’s work, it appeared, was immune because the gallery was a commercial, and therefore private, enterprise.

The final question is how to assess the duration and success of the Bonino project. One possible answer can be found in the collection of the Huntington Art Gallery of Austin, Texas, where most of the Argentine works are by artists affiliated with Bonino. Perhaps the best place to ask whether Bonino and other institutions reached what they set out to achieve is to be found in the exhibit rooms of the Museum of Modern Art in New York, where, as Gómez Sicre has said, New York and Buenos Aires finally merged into a unified cultural circuit.

The Art World and the Star System: The Bonino Gallery in an Audiovisual Screening¹

Silvia Dolinko
CONICET / IDAES-UNSAM

1. An earlier version of this investigation was published in the magazine *Separata*, relaunched print edition, No. 22, Rosario, Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano-CIAAL, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, September 2018, pp. 27-40. I would like to especially thank Agustín Díez Fischer for the new information provided and the dialogue that has contributed to this revised version of the text.

On November 14, 1969, celebrities of the likes of Luis Felipe Noé, Paul Newman, Marcello Mastroianni, Kim Novak, Omar Sharif and Marta Minujín converged in Buenos Aires at the opening of the new location of the Bonino gallery. They were not actually at the gallery, of course, but were grouped together in photographs as part of an audiovisual work made to mark the occasion. Screened on a wall of the exhibit room at 636 Marcelo T. de Alvear Street with a plethora of art references, a slide show told a story through images of the Bonino gallery, its different locations, and its relationship to mass culture and society in the nineteen-sixties.

After eighteen years at 962 Maipú Street, the Italian gallerist Alfredo Bonino (Naples, 1925-New York, 1981) took his commercial-art enterprise in Buenos Aires to the next level at an ample new location designed by architect Clorindo Testa, who was also one of the gallery's artists. The opening was a big event on the dynamic Buenos Aires cultural agenda, as attested by photographs of the event. Some of the many renowned figures from the art world in attendance included Jorge Romero Brest, Raquel Forner, Rómulo Macció, Miguel Ángel Vidal, Enio Iommi

and Pérez Celis. In a review of the gallery's inauguration, there is mention of "cuerpos masculinos y femeninos" (Male and female bodies), created by the art duo González Ruiz and Ronald Shakespear. When donned, the fluorescent poster boards turned the gallery's guests into sign walkers while also giving the impression that they were nude. On the back side of each human billboard, a strategically located caption read: "*This is an authentic Bonino.*" The journalist of the review also notes that "there was plenty of dancing amidst the enduring Clorindo Testas," to the rhythm of the Beat music.²

In addition to listing the works on display that evening and the live songs, the review mentions the screening of a "nearly incoherent audiovisual piece (mostly shrieking and giggling) with vocals by Valeria Riz."³ Miguel Ángel Rondano, the author of this sound composition, later explained that the piece was inspired by the recording and post-production of a song revealing the ample vocal range of singer Valeria Muñarriz. In the composer's words, this "sound collage" drew inspiration from "inaudible conversation."⁴ Rondano's soundtrack accompanied a series of eclectic images, some from the gallery's photo archive and others from a range of print media sources. The images told a story—whose tone ranges between epic, lofty and humorous—about Bonino, the gallery's artists and regulars, and society at large. This was the gallerist's way of celebrating his success, with a look back on the past and an optimistic view of the future. By then, "Bonino" was already a trademark in the art world.

The use of audiovisuals at Bonino that evening was very contemporary; slide projections accompanied by a soundtrack, spoken word or background sounds were quite common at all sorts of public events at the time.⁵ The use of star system references was another common strategy in artistic productions, serving to situate them in the present-day: images evoking the ever-expanding consumer society and a range of celebrities from the cultural industry were a mainstay of visual culture in the sixties. Shots of film stars and celebrities from the world of fashion or pop music came to reaffirm a glamorous (and

2. "Los primeros calorcitos," Panorama, 25 November 1969, p. 33. Colección Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas. The italics in the phrase "*This is an authentic Bonino,*" are in the original.

3. Ibid.

4. Phone interview with Miguel Ángel Rondano, Buenos Aires, 13 July 2019.

5. Two examples include the *Espectáculo Audiovisual Rodante* (Traveling Audiovisual Show) organized by the Instituto de Arte Torcuato Di Tella in 1962, and the audiovisual work *Berni-Tapices* (Berni-tapestries), by José Antonio Berni and Oscar Balducci, which was screened at Berni's booth in *Exposhow*, an art fair held in Buenos Aires in 1970.

- 6. Diana Dowek, *Malvenido Rockefeller*, 1967, acrylic paint and photograph on canvas, 70 x 100 cm, artist's collection. Cf. Diana Dowek, *La pintura es un campo de batalla. Obras-intervenciones, 1967-2012*, Buenos Aires, Asunto impreso ediciones, 2013.
- 7. On April 12, 1961, Yuri Gagarin circled the world inside the Vostok 1 space capsule, which was launched into orbit by an SL-3 rocket. As the first man in outer space, Gagarin made headline worldwide.

fictional) mindset. In some cases, these references were presented from a critical perspective, like when Argentine artist Diana Dowek overlaid Raquel Welch's sensual curves with a challenge to U.S. policies in Vietnam and Latin America.⁶ Antonio Berni also made artistic use of a celebrity reference in his work *El cosmonauta saluda a Juanito a su paso por el bañado de Flores* (The cosmonaut waves to Juanito while passing over the Flores dump, 1961). In the painting, the image of Russian astronaut Yuri Gagarin looking out from the Vostok I brings to mind the print advertisements and posters that circulated widely at the time.⁷

The moon landing took place on July 20, 1969, shortly before the opening of the gallery's new location. Outer space as imagined over the course of the decade is prominent in the audiovisual work screened at Bonino that evening. This article focuses on that slide show, which is part of the collection of the Bonino archive at Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas. The images of artists and intellectuals are coupled with those of astronauts, sports figures, politicians, singers, models and other stars from the entertainment world who served not only as cultural references but also as objects of desire and prestige. By combining the photographs of luminaries from the world of art, the cultural industry and the star system, the slide show reaffirmed the idea of the Bonino gallery as the center of present-day culture.

Bonino in Pictures

- 8. On the art market and gallery circuit in Buenos Aires during this period, see Juan Cruz Andrade, "Circuitos de valor. Sobre el mercado de arte argentino en la década del 60." In AA.VV., *Imagen/deseo. Placer, devoción y consumo en las artes*, Buenos Aires, CAIA, 2015, pp. 239-250.

Between 1951 and 1979, the Bonino gallery was recognized as one of the preeminent spaces for art in Buenos Aires.⁸ As a nerve center of the cultural modernization taking place during those years, Bonino had connections to other major institutions on the Buenos Aires scene like Instituto Torcuato Di Tella and leading cultural figures like Jorge Romero Brest. In addition, Bonino's distribution network expanded outside Buenos Aires when the gallery opened branches in Rio de Janeiro, in 1960, and in New York, in 1963. As Andrea Giunta has argued, the Bonino gallery provides insight when analyzing the internationalization of Argentine art in the nineteen-sixties since it provides an opportunity "to evaluate, from the per-

spective of the private sphere, what was also a state-sponsored project to expand the (cultural and economic) borders of Argentina while appropriating, yet inverting, Kennedy's neocolonialism [...] Though Bonino approached this from a commercial standpoint, [he joined] an ideological, political and cultural circuit that was strongly symbolic.”⁹

Alfredo Bonino worked ceaselessly to build his gallery's image. In addition to cultivating a range of artists from a broad spectrum of modernity, he stayed focused on creating and promoting a visual identity of his art gallery that relied not only on the works exhibited there but on other resources as well.¹⁰ These included fine catalogues, books, limited edition Christmas cards, posters—many printed on silkscreen, a novelty at the time—portfolios and original prints at the height of the printmaking boom.¹¹ Some of the most outstanding graphic materials Bonino published over the lifetime of the gallery include the Raquel Forner prints—the etching from 1953 or the lithographs from the end of the nineteen-sixties—the folder *Campesinos* (Country folk, 1954), the *Segundo libro de tapas* (Second book of covers, 1957) by Luis Seoane, Rafael Alberti's *X Sonetos romanos* (X Roman sonnets, 1964), and the Marcelo Bonevardi and Luis Felipe Noé prints done at the New York Graphic Workshop.¹²

If concept, visuality and public image were closely tied to Bonino's aims, the set of photographs of his archive at the Centro de Estudios Espigas is a fundamental corpus for examining the gallerist's strategies. Furthermore, they open up new perspectives on the configuration of a space previously investigated only through catalogues, print media sources or works by the gallery's artists.¹³

These materials were first examined as part of the *Digitalización y catalogación de la Fototeca Espigas* [Digitalizing and Cataloguing the Espigas Photographic Library], a project that involves taking inventory of a great part of the photo materials in the Espigas archive, investigation, the digitalization of the images and their incorporation into a database.¹⁴ The research on silver gelatin prints, slides, negatives and transparencies in different sizes has allowed us to recover unpublished images and photographs

9. Andrea Giunta, “Hacia las ‘nuevas fronteras’: Bonino entre Buenos Aires, Río de Janeiro y Nueva York.” In *El arte entre lo público y lo privado*, Buenos Aires, CAIA, 1995, p. 278.

10. On Bonino's involvement in overseeing, creating and designing the Bonino brand, see the Guillermo Whitelow interview by Andrea Giunta in this publication.

11. At the time, screen printing did not yet have the symbolic value it would have in the nineteen-seventies; on the contrary, it was occasionally used to print posters, programs or other commonplace graphic materials. In this regard, Luis Seoane was one of the first to explore screen printing as an artistic resource, a practice that could be connected to his experimentation with the stencil in those same years. For an overview of the printmaking boom in these years, see Silvia Dolinko, *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación (1955-1973)*, Buenos Aires, Edhsa, 2012.

12. The New York Graphic Workshop was a space for the experimentation and publication of graphic works. Headed by José Guillermo Castillo, Luis Camnitzer and Liliana Porter, the workshop was active in New York during the second half of the nineteen-sixties.

13. See Andrea Giunta, *op. cit.*, Patricia Artundo, “Notas

//

a una exposición en el Xº aniversario de Fundación Espigas." In *Arte y documento. Fundación Espigas 1993-2003*, Buenos Aires, Malba-Colección Costantini, 2003; Ana María Battistozzi, "La galería Bonino, descenso al mundo público y privado de un 'marchand.'" In *Galería Bonino. Reminiscencias de un espacio* (cat. exp.), Buenos Aires, Fundación Federico Klemm, 2013.

- 14.** I supervised the project, which took place between 2006 and 2009 with the assistance of Natalia Pineau and Enrique Llambías. The project was funded by Argentina's Fundación Telefónica.

- 15.** The slides, numbers f05446 to f05632 in the current catalogue, can be viewed online, starting with <http://bdd.espigas.org.ar/fototeca/html/photo.php?photo=5470>.

of ephemeral or destroyed works like Alfredo Greco's *Mi Madrid querido* (My beloved Madrid), produced at Bonino's Buenos Aires gallery in 1964.

Specifically, the Espigas photo archive of the Bonino gallery, which includes photographs of works by the gallery's artists, openings and exhibits, is comprised of two sets of materials on different supports and from different sources. The first is a corpus of 274 photographs on paper donated by Fernanda Bonino. Originally organized in albums from Bonino's New York gallery, it includes images of works by Marcelo Bonevardi, Alicia Carletti, Jorge Alvaro, Gyula Kosice, José Antonio Fernández Muro, Rómulo Maciò and Jorge de la Vega, among others. There are also four boxes of 505 slides, donated by Gustavo Bonevardi, the second set of materials and the focus of this article.

As part of the digitalization project, I began to survey the slides from the Bonino gallery in 2007. The first three of the hard gray plastic boxes—originals from the end of the nineteen-sixties or beginning of the seventies—include photographs from exhibits and openings, as well as works by both historic and contemporary artists, some of whom were associated with the gallery while others were not: Portinari and Vlaminck, [Horacio] Butler and El Bosco, Bonevardi and Derain. These were the kind of images one would expect to find in an art gallery archive. However, an unexpected, disruptive image—an oddity, so to speak—appeared in the fourth and final box. There, on an image of the unmistakable Columbia Pictures logo, the name "Bonino" appears in the same font used for the name of the film studio. This surprising slide was followed by several other versions of the same image, including one in which "Bonino" is written in green letters on a yellow background, another in blue letters on an orange background, then red on purple, pink on blue. The next slide was a photograph of a Greek temple, followed by another of the same temple with a minor intervention, a wall closing off one of its sides. Over the course of the following slides, the open-air, sacred temple gradually becomes a modern, enclosed space, in what appears to be a transformation of the ancient temple into the contemporary Bonino gallery in New York. The hypothesis of a visual sequence is gradually confirmed with each successive slide.¹⁵

These images were starkly different from the paintings, portraits and photographs of the social milieu preserved by the gallery. What were they doing there? Over time, a detailed analysis of this set of slides enabled a reconstruction, a proposed order for the set and a hypothesis. These slides were far from an “anomaly” among Bonino’s other documentary photographs. Instead, they were one of the most creative and telling expressions of what the gallery set out to do: construct its own audiovisual image and build a story through a series of visuals.

When asked about these materials, Guillermo Whitelow—one of the gallery’s artistic consultants, whose photographs were also included in the sequence—recalled an audiovisual presentation with slides, though he was unable to recall the specific event where it was screened.¹⁶ Some of the documents the Espigas team recently discovered have provided new insight into this set of slides and support the hypothesis that it may have been screened at the opening of the new Bonino gallery in November 1969.

The celebration for the gallery took place at the gallery. It was Bonino’s second opening, the first having taken place in 1951. The festivities came in all shapes and forms, with illustrious and animated guests, champagne, gifts (a poncho with an original pattern) and an audiovisual work that recounted the gallery’s history, cannily compiled as pure form with virtually no plot. The audiovisual was the admirable work of the Signo Más group, with equally admirable music by Miguel Ángel Rondano.¹⁷

Although the soundtrack composer has now been confirmed along with the event where the work was shown, the task remains to identify who put together the visual sequence of the piece.

The set of slides provides a story of Bonino in images, a story that may have been provided by the gallerist himself. The audiovisual piece includes some photographs of the exhibit *Arte y cibernetica* (Art and cybernetics) held at Bonino in August 1969.¹⁸ On that occasion, Jorge Glusberg

16. Author’s interview with Guillermo Whitelow, Buenos Aires, February 2008.

17. “La inauguración del bunker de arte,” *Periscopio*, Buenos Aires, 25 November 1969, p. 40. Colección Centro de Estudios Espigas – Fundación Espigas. I would like to thank Juan Cruz Andrada for providing access to this material.

18. Held on August 18–29, 1969. After being shown at Bonino, the works were exhibited in other Argentine cities like Santa Fe and Tucumán, though this initiative likely owes more to Jorge Glusberg than to Bonino himself.

19. The exhibit ran from August 2–October 20, 1968 at the Institute of Contemporary Art, London.

20. See Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino de los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

21. In one of the photographs of the Julia Lublin Archive, another collection at Espigas, Bonino greets Lublin with a kiss at the inauguration of the gallery's new location on Marcelo T. de Alvear Street. In the sixties, Lublin had worked at the La Ruche gallery and was on the verge of opening the gallery Del Triángulo with Ruth Nehmad. The photograph is interesting since it hints at the transition that awaited the gallery space: after the Bonino gallery closed, Lublin's gallery Del Retiro would open there.

22. See Andrea Giunta, *op. cit.*

had “imported” part of the model introduced by Jasia Reichardt in the show *Cybernetic Serendipity*.¹⁹ The facilities of the Buenos Aires gallery thus became the launch platform for an entity that would soon come to be known as the Centro de Arte y Comunicación (CAYC). Therefore, the audiovisual work anticipated several transitions. In terms of the gallery, it had moved to its new location on Marcelo T. de Alvear Street; for the local art scene, the Centro de Artes Visuales at Instituto Torcuato Di Tella –a center with which the gallery had built strong ties over the previous decade^{–20} was closing but the CAYC, a space that would dominate the local experimental art scene in the seventies, was just getting started. Bonino was thus presented as the prime setting for starting or preparing for the transition, while also reaffirming its important and very contemporary role in the local art scene.²¹

From Here and There: Celebrities, Mass Culture and Argentine Art for the World

What did the audiovisual work projected in Bonino that evening consist of? In a play on self-reference, images of the gallery are projected onto the gallery's own walls. These images include photographs from gallery openings and other events along with portraits of Bonino artists and regulars: artists like Gertrudis Chale, Marta Minujín, José Antonio Fernández Muro, Juan Batlle Planas, Raquel Forner, Maruja Mallo and Lino Enea Spilimbergo are combined with illustrious gallery guests like the actress Luisa Vehil and writer Norah Lange, as well as works by Marcelo Bonevardi and photographs of Alberto Greco's *Mi Madrid querido*. There are photographs of Manuel Mujica Lainez, Guillermo Whitelow and Enzo Menichini doing public readings. All three had close ties to the gallery: Menichini was Bonino's right-hand in art dealing, Whitelow was his main art advisor and Mujica Lainez, his cultural advisor.²² Another image is omnipresent and dominant: that of gallerist and host Alfredo Bonino who, at certain moments, lifts his hands triumphantly, like an athlete or a victorious politician.

Other figures appearing in the audiovisual work include diverse luminaries associated with internationalism and cultural renovation,

both of which the gallery firmly supported. A series of both national and international cultural figures are thus bound together in the images, while details repeated in several slides or the background associates them with the Buenos Aires gallery. The art world is presented as a social and public event where, at certain moments, artwork becomes a backdrop and the gallery a frame for the “vanity fair” that peaks during the vernissage. In this sense, it is important to bear in mind that this audiovisual itself was screened at an opening.

The reiterated images of women models in the work evoke the rhetoric of the beauty of the “woman/object,” that is, woman as a beautiful consumer object. Artists like Georges Mathieu and Jackson Pollock make appearances along with musicians (The Beatles), politicians (John F. Kennedy, Fidel Castro) and movie stars (Paul Newman, Marcello Mastroianni). The two actors, in fact, have direct ties to Bonino since both are photographed in “real” physical appearances at Bonino’s New York gallery in 1964. In the photograph with the Italian star, Alfredo Bonino poses with Marcello and his cousin, Umberto Mastroianni, a sculptor who had an exhibit at Bonino New York. In the case of Paul Newman, he is photographed visiting the show *Magnet: New York*, with his wife, the also famous actress Joanne Woodward. Sarah Grilo’s painting *Change* can be seen in the background.

With a particular sense of humor—and dynamic transitions from one slide to the next—the sequence moves back and forth from the gallery to the world, rendering in images Bonino’s dream of putting Argentine culture “on the map.” It was an expansion of those “new frontiers” Giunta mentions, borders that had been re-defined and extended over the course of the dizzying space race at the end of the nineteen-sixties. After years of a quest to reach the moon that stratospherically increased Cold War tensions between the Soviet Union and the United States, the transmission of the Apollo 11 moon landing on July 20, 1969, had been an unprecedented global event. The audiovisual work evokes this, with recurring images of astronauts, spaceships circling planets and photographs of the NASA

envoys sent into the stratosphere to conquer that other frontier, a frontier with no end in sight.

The sequence advances by offering a series of clues, details that connect to build a visual plot. There are elements that appear several times, like the wide-brimmed hat worn by different people, including the model Verushka and Alberto Greco, who is seen from a balcony across from the Bonino gallery at the start of *Mi Madrid querido*. There is a stain that initially appears on a Pollock painting before moving across different works, and bodies or groups of bodies, sometimes in fragments—an arm or torso—or close-ups of hairstyles (braids, buns) that indicate a certain person will soon appear.

The start of the audiovisual, as described earlier, is telling of Bonino's aspirations and the way he positioned himself in the art world. As in the beginning of a feature film, and in a play on the familiar Columbia Pictures logo, the name of the gallerist overtakes the screen. The Italian art dealer was thus introduced—or, perhaps, was introducing himself—through the well-known Hollywood studio emblem of the torch-bearing woman: a representation of modern U.S. freedom since the nineteen century that draws on ancient Greek iconography. In the Colombia Pictures logo, then, the woman's body draped in Greek dress can be seen as a metonymy for ancient culture. In keeping with this interpretation, the woman's figure gives way to a Greek temple and in a progressive sequences lasting six slides, this ancient construction is gradually transformed into Bonino's New York gallery where an exhibit of works by Marcelo Bonevardi is underway;²³ one by one, the walls of the Bonino replace the columns and the temple is rendered art gallery. As Agustín Díez Fischer has noted, the Greek construction that appears in the first slide is the Temple of Athena in Paestum in southern Italy. Therefore, in an autobiographical nod, the image appears to suggest that from his native Naples, Bonino had set out to conquer New York,²⁴ which at that time was akin to “conquering the world.”

23. During those years, Bonevardi had several shows at the gallery, including two at its New York location (1967 and 1969) and at the Buenos Aires location (1969 and 1970).

24. Personal communication from Agustín Díez Fischer, July 6, 2019.

Using the image of the Bonevardi exhibit as a backdrop, a photomontage follows on the next slides. Models pop up, followed by an

ever-increasing number of people who gradually form a heterogeneous crowd. Queen Elizabeth II makes an appearance, as does actor Rodolfo Valentino, marching workers, soldiers, military officers, John Lennon, and Queen Victoria, among others. There are also pictures of artist Gertrudis Chale, Marilyn Monroe and Jackie Kennedy as portrayed by Andy Warhol. John F. Kennedy is shown from different perspectives: there is a close-up of his smile, an image of his face in one of the digital works presented in *Arte y cibernetica*, and the sequence of photographs of Kennedy's murder. The visual narrative continues with several slides of a Spanish matador during a bullfight; his body suavely aligns with that of an astronaut on a slide that follows. The astronaut then begins a descent from outer space that continues in several more slides, until his landing at an exhibit at the Bonino gallery.

At other moments of the work, hands are seen up in the air –the hands of Alfredo Bonino and Fernández Muro, dancers Antonio Gades, Rudolf Nureyev and Margot Fontaine, a basketball player, a sculpture by Nikki de Saint Phalle and a work by Martial Raysse— followed by a sequence of picnics from different historical periods. We also see actresses like Anita Ekberg, posing with Federico Fellini during the shoot of *Boccaccio 70* (1962); Kim Novak, another blond diva from the nineteen-sixties; and Jayne Mansfield surrounded by elegantly dressed women. Omar Sharif makes an appearance surrounded by naked women.²⁵ The next sequence includes groups of people or families, including that of Argentine artist Luis Felipe Noé, a group of naked people all together like a big hippie family, NASA astronauts, The Beatles, the Venus from Milo with an electric guitar, a naked woman's body under water, and an athlete running through different points on the world map –the desert, Paris, the Bonino gallery in Rio de Janeiro, the streets of Buenos Aires— until finally reaching the Bonino Buenos Aires gallery for its recent exhibition *Arte y cibernetica*.

The images of the speeches given during the inauguration of the gallery are associated with those of political leaders like Fidel Castro or Robert Kennedy in front of crowds; these rapidly transform

25. The Sharif picture was taken during a photo shoot with the actor that recreates a scene from the film *Funny Girl* for *Playboy* magazine at the end of 1968. The photograph of Kim Novak is from the film *Jeanne Eagles*; both films were distributed by Columbia Pictures.

into audiences at a rock or psychedelic music concert. Revolution and counterculture thus lurk in the background of this sequence of images. Finally, the work by Greco (another artist of the counterculture) gives way to street protests or celebrations, festive scenes with celebrities like Sammy Davis Jr. and an opening at Bonino. Art system and star system—but also politics, the space race, the hippie movement and psychedelics—make the audiovisual work unmistakably indicative of the times.

If we can say that right from the start, Bonino directed his efforts towards building an image of an attractive, prestigious art gallery, the combination of these national and international references in the sequence marked, to a certain degree, the culmination of this visual self-construction. In the story told through the slides, gallerist and artists—along with half-naked hippies and the elegant ladies attending a vernissage—are joined in a mass media and contemporary culture plot. Thus, real people and world-famous luminaries coincided at the opening event of Bonino's new location. It is likely that everyone in the art world wanted to be in on the collective gathering that took place that night within the four walls of the art temple, where a new ceremony of ritualizing contemporary culture was celebrated.

Interview with Guillermo Whitelow¹

By Andrea Giunta

Alfredo Bonino was a gallerist with close ties to Latin American art for quite some time: from the opening of his first gallery, Galeria Domus, in São Paulo, until his death in 1981. In fact, the Bonino galleries in New York and Rio de Janeiro stayed open after he passed away. What impact do you think this gallery had on the art world? Do you believe the gallery favored certain trends in art, contributing to the consolidation of a certain movement or advocating the avant-garde?

Since the Bonino gallery was open for over twenty years, its image as a gallery changed over time, as did the different types of art that were being made. When it first opened, the gallery mainly showed traditional painting.

What do you understand by "traditional painting" in the nineteen-fifties?

Well, there were painters in the fifties like [Miguel Carlos] Victorica, [Lino Enea] Spilimbergo, [Raúl] Soldi, [Emilio] Centurión (whose work was not shown until much later), and "the three Bs": [Héctor] Basaldúa, [Aquiles] Badi and [Horacio] Butler. Although they weren't strictly traditional, they weren't really experimental, either. A certain portion of the art world—art lovers and a handful of collectors—knew who these painters were, but their work was not yet widely known, and Bonino took it upon himself, initially, to try to promote these painters in the best way possible. He started with exhibitions of Victorica's work, one after another, and later did the same for Basaldúa. There were paintings worth quite a bit back then, but the works of these painters had not been recognized for what they were worth. In that sense, Bonino helped make their art more

1. This interview was made on March 25, 1994, as part of Andrea Giunta, *El sistema artístico: procesos de distribución y consumo estético-visuales en Buenos Aires entre 1973-77* [The Art System: Distribution Processes and Aesthetic-Visual Consumption in Buenos Aires between 1973-77], final report, Universidad de Buenos Aires fellowship, 1994.

valuable. He created a place for them on the market and protected them when friends and others attempted to ingratiate themselves with the artists and then buy their works for a song. It was common at the time—a sort of trend—for collectors and friends to pay next to nothing for an artist's work. The artists simply didn't know what they were worth.

Would you say, then, that Bonino helped create a different type of collector, or one who acted differently than collectors had in the past?

I would say the opposite occurred because at that time, galleries like Witcomb and Müller worked with artists who were already important then and continue to be big names in art today—like [Fernando] Fader. But those artists left everyone else in the shadows. In other words, while Fader's work was clearly valuable, the paintings of these lesser known artists was not, or they didn't know what they were worth. The first thing Bonino did was get their names out there, integrating them on a market that had begun to expand beyond Fader or [Cesáreo Bernaldo de] Quirós, artists who were more traditional than the ones Bonino courted. These were painters recognized by art critics—the critics always held them in high esteem—but not by collectors or the general public.

When did you get involved with the gallery?

In 1954, I came in with Leónidas Gambartes. I practically started it.

What was your role there?

I'm going to tell you a story most people don't know about how and why I met Bonino. Let me start from the beginning. When Bonino came to Buenos Aires, [Emilio] Petroruti introduced him to Mujica Lainez ["Manucho"], who was then a fledgling art critic at *La Nación*. Petroruti said to him, "Mujica, I want to introduce you to an excellent Italian art dealer. He's living in Brazil but he wants to open a gallery in Buenos Aires." Petroruti spoke wonderfully of Bonino—who was there with his first wife, Giovanna—and a short time later, Bonino opened the Samos gallery on Santa Fe Street with a Petroruti exhibit. Afterwards, and I'm not sure why, there was a rift between Alfredo and Petroruti, who wasn't an easy person to deal with. But by then, Mujica Lainez and Bonino were fast friends, and since Bonino was a very clever, intuitive man, he depended on Mujica Lainez to tell him what painters were important, in his opinion, and which ones had not received their due in the art world. And that is when Mujica started telling him about Basaldúa, Butler, Badi, Victorica—especially Victorica—and Spilimbergo. At that time, the collector Luis León de los Santos was helping out Bonino at the gallery. Luis León had been a teacher his whole life and he had used his savings to buy paintings from artists at low prices. He had a very good collection of small works—because he couldn't afford big ones—and he started working with Bonino because he knew all of the artists. His contacts

were very useful for the gallerist. But Luis León wanted to live in the countryside where some of his friends lived—like Horacio Caillet-Bois, the former Culture Director of Santa Fe. So he bought a piece of land in a very picturesque little town called San José del Rincón and began to build a house. His idea was to move there with his paintings, and open a little museum to exhibit them. Once I went with him to visit the plot, which was quite small. Mujica was also with us. Luis León ended up buying the lot next door in order to move forward with the project, leaving the Bonino gallery to keep an eye on the construction of his future house-museum. That left Bonino without an assistant. And Luis had always worked mornings at the gallery because Bonino was a late riser—this is the part of the story no one knows. He would sleep until one o'clock every day. He didn't know what mornings were—but his nights were long. Since Bonino now had no one to look after the gallery in the morning, he asked Mujica if he knew someone. Mujica told him about me, how I had recently paid him a visit, how I did translations to get by and how I knew all the artists because I would go with him to the exhibits. And that's how I started working mornings in the gallery. Bonino would come in at a quarter to one bursting with ideas and that was frustrating for me because by then, all I wanted to do was go have lunch. Then Bonino got used to having me around and asked if I wanted to work the whole day.

He trusted me with transactions and the bank account and that's when I started working more closely with the artists.

But getting back to your first question: these were artists with a certain renown but the value of their works had yet to be recognized. That was the first thing Bonino wanted to achieve. At that point, there were virtually no galleries. Müller was closing its doors. Then there was Witcomb, Van Riel and not too many others. Museums didn't have as much going on as they do today: Amigos del Arte didn't yet exist and even if it had, it was a non-profit organization so the artists didn't make any money.

Although Bonino continued to promote the painters, he took a liking to a group of concrete artists after a time. He had seen them at the Krayd gallery, which I believe was on Paraguay Street [Note: the Krayd gallery was located at 553 Tucumán St.]. This was the Maldonado group, who were among the first to do geometric abstraction. Bonino really liked that kind of painting.

But there was never an exhibit of the Maldonado group's work at Bonino and only one of the first concrete artists, Gyula Kosice, showed his work there.

That is true but Bonino did show the works of certain artists who grew out of that group, like [José Antonio] Fernández Muro, Sarah Grilo and Miguel Ocampo.

Going over the list of exhibits, you could say that Bonino showed a more “sensitive” kind of geometric art-like Ocampo’s work—art with features that distinguished it from the abstraction of the 1940s.

Yes, because when Ocampo started to exhibit at Bonino, he became less hard line. The same goes for Fernández Muro. Sarah Grilo never engaged with that line. [Kazuya] Sakai had a period of geometric abstraction as well, but he felt more connected, more drawn to rigorous abstraction than expressionism. Grilo and Fernández Muro were the little darlings: Bonino promoted everything they did and tried to build a name for them when he went to Brazil. He was partially successful in that attempt but not to the level he hoped.

And were collectors here interested in this type of painting?

No.

So Bonino exhibited them but didn’t sell them?

Something like that. He also exhibited the more sellable artists like Grilo and Fernández Muro. He managed to sell a good deal of their work.

What sold the most?

The first artists he had promoted—Victorica, Basaldúa, Butler. Raquel Forner too, but not so much, because her painting was never easy to sell. Now everyone wants those paintings from

1945 to 1950 but back when Raquel was painting them, many people dismissed them. He would also sell paintings on consignment.

And what about the foreigners who exhibited during that first period like Gino Severini and Mario Sironi?

That can be attributed to Bonino’s trips to Italy. Bonino would travel there periodically because he had relatives, also dealers, who were in touch with other important dealers from Italy. So he would buy a few works or get them on consignment and thus promote Italian artists. [Note: It is possible to trace Bonino’s dealings with two galleries in Rome, Galleria Pogliani and Galleria d’Arte Selecta.]

And would they sell?

A few of them, not a ton. All of it was coming onto a market that had been pretty limited until then. So the market opened up in a way that was interesting at the time.

What collectors would you say Bonino created?

When I started working with Bonino, one of the permanent collectors was Domingo Minetti. He began by purchasing very traditional paintings at the Wildenstein gallery and later, when Bonino opened, he started to buy Argentine painters and built a very good collection. I would say that Bonino had an influence on his decision to begin buying works by Argentine artists; in other words, instead of spending

so much money on foreign paintings of lesser value, Minetti was convinced to purchase very good Argentine paintings and put together an Argentine collection. Ignacio Acquarone was another important collector who also worked with Bonino a lot. He bought a lot of foreign paintings from Bonino, especially the Italians. Bonino had a real customer in Acquarone, who built a very good collection of Italian painting. Sometimes Acquarone would travel to Europe and buy on his own and sometimes he would buy works from Bonino. These were the two most important collectors but there were a lot of small collectors as well. It was a time when professionals were well paid and had the money to buy paintings.

Are you referring to collectors like César Franceschini?

Franceschini came before that. He was a friend of Luis León de los Santos. He wouldn't buy works from Bonino: he was like Luis León, an idealist who was a patron to painters. He already had a collection. It's my understanding that neither of them bought very much from Bonino. They were at the point of finishing up their collections. Doctors were particular fans of art, followed by builders.

Do you remember any names?

Dr. Fernández, who bought the Severini painting of a woman. He bought a few works but not too many. These were people with

small collections. Then there was Dr. Vergara Donoso, the Chilean ambassador. He had a fabulous collection of drawings. For a time, there was an engineer, Rafael Lifschitz, who died. Later his wife Emma continued his collection. In particular, they bought a lot of works by [Luis] Seoane. That must have been in the sixties.

Did Bonino sell to Marcos Curi?

No, he had no relationship with Marcos. Curi was a friend of Marcelo de Ridder, who had an antique shop in São Paulo, Brazil. After de Ridder died in an accident, Marcos launched the de Ridder award.

What about the Blaquiers?

Yes, Blaquier began to buy at the gallery with Enzo [Menichini] when I was getting ready to stop working at the gallery. I became the director of the Museo de Arte Moderno in 1971, so that must have been at the beginning of the seventies. Bonino sold plenty to Blaquier and had a very good relationship with him.

What about Guido Di Tella?

I don't remember him buying much from Bonino. Di Tella was a real jet setter and he would buy art directly, through [Jorge] Romero Brest, or from anyone at the [Di Tella] Institute who offered him paintings. Now, Di Tella may have bought something at Bonino, but nothing like Minetti or Acquarone, who would buy a work from every exhibit.

Would they buy an average of ten or twelve works a year?

Yes, and sometimes when Acquarone couldn't make it to Buenos Aires, he would ask Bonino to handpick something for him. Then there was [Hans] Rothschild, the owner of Córcega chocolates. He wasn't a big customer, he was a small collector, someone who didn't buy a work every time there was an exhibit.

Let's talk about the sixties. Looking over the list of exhibits from the decade, I get the impression that Bonino clearly favored new figuration over informalism.

Yes, the Pizarro gallery showed a lot of the informalists.

And Van Riel. Kenneth Kemble, for example, exhibited only once in the seventies.

Yes, in terms of the informalist artists, Bonino showed Fernando Maza when Maza was an informalist and also [Mario] Pucciarelli. The truth is, I'm not as clear on what was happening at the beginning of the sixties because I was in Rio de Janeiro then. I went for two weeks and stayed for two years. So there's a gap.

Why did Bonino open the gallery in Rio?

For two reasons. First, he really liked Brazil and the Brazilians. He also loved the ocean, but he liked the ocean warm, not cold like it is here in Argentina. He just liked the way Brazilians did things. Plus, they had money,

though they weren't as free with it as Bonino thought.

That's why he opened the gallery in Rio and not in São Paulo?

Precisely. He couldn't have made it in São Pablo. Plus, Bonino always wanted to build something that is just coming together now, at long last: a Latin American art market. That's why when you're looking at the list of Bonino exhibits, you can see the names of Latin American artists like the Peruvian [Fernando de] Szyszlo, and also Brazilians, Chileans. Bonino would always try to sell those artists here [in Buenos Aires] and also in Brazil and New York. But at that time in New York, you couldn't talk about Latin American art, because it was like bringing the gallery down a notch. Bonino had to put a limit on the number of Latin American artists showing in his gallery in order to avoid being pigeonholed as a Latin American gallery.

What place did he have among New York galleries? Was he near, say, Leo Castelli?

It wasn't the same type of gallery but he did carve a niche for himself. As Bonino was very intuitive, he realized that he wouldn't get anywhere pushing Latin American art—which is what he would have liked to do. Instead, he had to go little by little, putting certain names out there, which is what he did. That's why he ended up distanced from Raquel Forner, because he never did a show of hers. That was

one grudge he had to live with and there were others.

You know the work that is at Huntington Gallery [now Jack S. Blanton Museum of Art] by Luis Felipe Noé, Jorge de la Vega. Did Bonino have a hand in getting that work there?

I think they bought from him at certain points but I don't know whether they made any purchases in Austin.

What about Barbara Duncan?

She helped a lot and bought a few works, but not too many. These artists would have exhibits there [in the United States]—without Bonino—and they would sell their works. It's possible that in many cases, the museums purchased the works directly from the artist. I know, for example, of one man—[Martin] Friedman from Walker Art Center in Minneapolis—who came to Buenos Aires and bought some works. And from time to time, an American would come in and buy something. Those works can be found at university museums and foundations. In the sixties, I have that gap I mentioned, though. Many artists went to Brazil: Szyszlo, Sarah Grilo, the new figuration artists.

So it would seem like Bonino didn't show the best of the local informalists. Other artists, like Antonio Berni, are notably absent. Why didn't Bonino give Berni a solo show?

You must remember that Bonino was a commer-

cial gallery and if you can't strike a good deal with someone, you can't work with them. Plus, Berni always did things on his own. He didn't need a dealer. Another artist who wasn't easy to deal with was [Juan] Batlle Planas. There were some exhibits of his work but he was a one-man show, he did things his way, and a dealer needs to strike a balance between what he or she has to offer and what the artist gives. I believe the scene is less forgiving than it used to be because an artist who is a nobody, or isn't yet recognized, has to really struggle to get ahead. At that time, Bonino would charge the artist a 33% commission and he would handle the catalogue, the poster, everything. There were some artists he wasn't able to woo because they struck out on their own. Over time, that's what happened with Soldi: when he became famous, he started selling works on his own, eliminating the gallerist as the middle man. That happened to Bonino with plenty of painters: he would do the catalogue and everything for the artists and they would go off to sell the works on their own. The buyer would think, "Why should I pay the gallerist if I can buy the work cheaper at the artist's house?" Not to mention the excitement of being at the artist's home or atelier. One of the people who always did the right thing was Raquel Forner. She would get a call from someone asking to visit her house and she would say, "Sure, no problem," but she always left in Bonino's commission if the person wanted to buy because, as she would say, "No, because

you're not going to pay his commission: I'm the one who's going to pay it because I have an agreement with the person who supports me." Later, during the Di Tella period, Bonino was quite close to Romero Brest.

What was the relationship with Romero Brest like? Thinking it over, I guess that Romero Brest dealt more with Enzo than with Bonino, because Bonino wasn't at the gallery anymore.

No, no, Bonino would come and go. He traveled regularly and had a good relationship with Romero Brest, who held him in high esteem. Di Tella exercised a powerful draw. It was common for an art dealer to try to rub elbows with Di Tella because he was bringing in the most important, the most novel artists at the time. I remember when Noé and [Rómulo] Macció got the award, I was back here. There was a good relationship with the Instituto Torcuato Di Tella (ITDT). Jacques Lassaigne, for example, would come to the gallery and talk about what was going on at the Di Tella. But it was an honest relationship: it wasn't that anyone was trying to leverage their contacts. Naturally, there was some interest in what the others were doing, but there was nothing wrong with that.

In some cases, it seems like the Di Tella would give an award to an artist and later Bonino would do a show for that artist and

provide him or her with additional support. As if there were an interplay between the two, a sort of joint strategy.

That's right—maybe you could call it an exchange.

If we compare Bonino's activity with that of galleries like Lirolay, you get the feeling that Lirolay was something like a testing field.

Yes, there was a lot of experimentation, it was all very young, very cutting-edge. The artists who came to Bonino were more experienced.

Rather than advocate the avant-garde, Bonino gave artists prestige, wouldn't you say? When an artist had reached a certain level of recognition, Bonino was the right gallery.

Yes, but I don't think that's true in every case. In any case, I would not say that Bonino was an avant-garde gallery. Lirolay exhibited young artists, ages 18 and up. I bought a lot of works there at one point—a work by [Eduardo] Stupía, a drawing by Pepe Cáceres. The prices were quite reasonable. I was already working at MAM and I knew that if I bought something, the artists found that encouraging, because I was a museum director buying a piece of art for his personal collection. I never liked receiving works of art as gifts. I would get a better price but I didn't like receiving them as gifts. I bought my Noé. One day Noé came to me desperate, a painting under his arm. "I need someone to buy this painting," he said, and I bought it. But

Bonino also took artists who could have been seen as avant-garde at the time, like Pucciarelli, artists that other galleries wouldn't show. So he would take chances.

When Bonino opened the gallery in Rio, did he have the same goal—to create a market for Brazilian painting?

His idea was to look for talent, art he believed deserved more recognition. Djanira was one such case. It was naïve art painting and Bonino pushed it—he was its benefactor. He also supported Bandeira. In fact, he made Minetti buy a painting by Antônio Bandeira and another by Cândido Portinari.

But he didn't ever show Portinari in Buenos Aires. Why is that?

Because at that time, it was difficult to show Portinari in Buenos Aires. He did do a show for him in Rio.

Why was it hard?

Because Portinari was very much focused on Brazil, on his world, and getting along with him wasn't easy. Later, when Bonino moved to Rio, they had a better relationship. Portinari was a little wary of sending his paintings off: maybe he thought they wouldn't come back. Later, once he got to know Bonino and his wife, he warmed up, and Bonino did two exhibits of his work there.

When Bonino opens the New York gallery, he splits up with Giovanna, is that right?

Yes, he goes to New York with Fernanda.

Was Giovanna married to a Chateaubriand?

She had married one of the Assis de Chateaubriand brothers but later her husband died [Note: Giovanna Vasta Bonino divorced; she was not a widow]. After that, she married Bonino. And then Bonino met Fernanda. I experienced all of this first hand because I lived with them. When Giovanna is left with the gallery in Rio, her strategy is entirely different. She starts to court other Brazilian artists whom Bonino didn't find as interesting, though they were artists who sold better.

What year was it when Bonino broke his ties with the Rio gallery?

That was when I came back to Buenos Aires, in 1963. But Bonino never cut his ties: he would come and go. I think he opened the New York gallery in 1964 [Note: that gallery opened in 1963]. He didn't speak English too well. Fernanda was of great assistance.

In New York, was the policy to gradually incorporate Latin American art?

Yes, but it was more difficult, because if you did five shows of Latin American artists, then you were a Latin American gallery and no one paid you any mind. Now just the opposite occurs.

Do you remember any interesting stories or anecdotes?

Well, there is that one story—or perhaps I should say nightmare? The *Vivo Dito* by [Alberto] Greco. That was cutting-edge.

Did you know what he was going to do?

Nope, and neither did he. Romero Brest spoke to him and Greco said he was going to invite Antonio Gades to do a dance. I told him that I didn't know where he could do it because the gallery wasn't that big. The first thing Gades wanted was a place to hang up his clothes but there was nothing of the sort. Greco brought in the shoe shiner, who set up in the first room. First he gave a speech from the balcony across from the gallery. The place was packed and it was terribly hot. People were inside but also out on the street because there wasn't enough room—that's why I say it was a nightmare. And there came a moment when everyone was waiting for something and Greco says to me, "What do I do now?" "No idea—only you know that," I answered.

What did he talk about?

I don't know. We could have recorded it but it was a bunch of nonsense. Gades couldn't do the dance. So I say to Greco, "You should go out to Plaza San Martín and do the big show there." Inside the gallery, he drew the circle around the shoe shiner. He had hung up some of the guy's stuff. He left for Plaza San Martín

with a crowd behind him. That's when I closed the gallery door so no one else could come in. Later, people said that going to the square was an affront to its namesake, General San Martín.

Was there a white canvas hanging in the gallery that night?

Maybe. I don't remember. Maybe they took that to the square—I think they took something. It was sort of like a protest.

In relation to your work as an art critic, did you get paid for writing catalogue texts?

No.

What about the other critics?

Yes, one of the first to put a price on catalogue texts was Mujica Lainez. Then everyone else followed.

Who designed the gallery's catalogue logo?

Pettoruti did the first. Tomás Gonda did the one with the squared letters when Bonino was already in Brazil. Gonda had an eye for graphic design: Bonino considered him a genius. Bonino was also a book lover. He made folders filled with silkscreens, the *liricografías* by Rafael Alberti, and books with works by Horacio Butler, Badaldúa, Raquel Forner. He did a book on Seoane and I contributed a text entitled "Seoane and his murals." There was also a book on Victorica, one of the first ones Bonino did, in 1955. Bonino did the layout for the book—that

was one of his passions. He also did the book on Gambartes, which Dávila paid for. Dávila was the director of the magazine *Continente* and a patron of the artist. That book has many reproductions of artworks: it is an iconic archive of images. Enzo had the whole collection. He also did the book on Seoane with three catalogue texts, the book on Lorenzo Varela, the book on Mujica Lainez, and mine.

Was Lorenzo Varela an important critic at the time?

Yes, he was part of Seoane's group, the group of Spanish Civil War refugees.

With ties to Rafael Alberti?

That's right.

Was Bonino a friend to the refugees?

Oh, yes. He sympathized greatly with Alberti and the group.

Did he have progressive ideas?

Well, I guess that's the term. Leftist or liberal, I don't know how you'd call it. In any case, he was not a fascist: that I am sure of.

Were most of the publications done in the fifties?

I would say so.

Do you remember what Georges Mathieu did when he came?

Sure. He was at the Escuela de Bellas Artes and later, he painted in Forner's atelier. And at [Alfredo] Bigatti's. On Pasaje Barolo. It was a break from traditional painting: he painted straight from the tube. That caused a real ruckus among the students. It was like breaking free and it sparked plenty of admiration.

In 1969, the new gallery opened on Marcelo T. de Alvear Street. It was designed by Clorindo Testa, who was another of the gallery's artist.

Why was he asked to design the new gallery?

Because Bonino wanted something novel and original—and that's precisely what he got.

Interview with Oswaldo Chateaubriand¹

By Agustín Díez Fischer

Alfredo Bonino leaves Italy after the Second World War for São Paulo, where he opens his first gallery in South America. Is that where he meets your mother, Giovanna Vasta?

When Alfredo came to São Paulo in 1946, he founded Galeria Domus with a few Italian business partners. Alfredo's father, an antiques dealer in Naples, had a hand in setting up the Brazil gallery. And that's how Alfredo met Giovanna, who was living in São Paulo. My mother had separated from my father in 1946 and at the end of that year, she married Alfredo. My father—the brother of Assis de Chateaubriand and the director of Diarios Asociados—died in 1959.

Did Giovanna have any connection to the arts before she married Bonino?

Giovanna always had an interest in art but she didn't have any specific ties to the art world until she met Alfredo.

After São Paulo, they travel to Buenos Aires.

They settled in Buenos Aires and opened their first art gallery, Samos, followed by the Bonino gallery in 1951. The first gallery was inside an old house at 962 Maipú Street, where there was a framing shop called Napoli. The house was renovated and the gallery took up most of it but the framing shop still had a spot in the back. The artisans who worked there made truly beautiful frames, many in gold leaf. It didn't take the Bonino gallery long to become one of the most important in Buenos Aires.

Giovanna and Alfredo head to Rio de Janeiro in 1960 and move into a space designed by the Brazilian architect Sérgio Bernardes. Why do you think Bonino chose Rio instead of São Paulo to open the gallery?

My mother and Alfredo began taking trips to Rio de Janeiro in 1954. There they got to know Brazilian artists like [Antônio] Bandeira, Djanira [da

1. This interview was made on August, 2019.

Motta e Silva], Aldemir Martins, Fayga Ostrower and others who began showing their work at the Buenos Aires gallery. At around that time, they started visiting Paqueta Island, where they met Adelia Darke de Matto. She had a marvelous estate—it's now one of Brazil's federal parks—with an inn for guests. After that, whenever they went to Europe, they would always make a stop on the island, enjoying the ocean, the sun and the company. I think that those visits to Rio led them to the decision to open the gallery there. Plus, Rio de Janeiro was the capital of Brazil back then. It was also a much more agreeable city than São Paolo, and it had the ocean—which was very important, especially for Alfredo, who was from Naples.

I don't know if they met Sérgio Bernardes there but it is possible because he owned Itaoquinha Island, which is just a few miles away from Paqueta. In 1964, after she and Alfredo had split up, Giovanna bought the island from Bernardes.

In those years, they started making regular trips to Italy. Is that right?

Starting in 1953, Giovanna and Alfredo began making trips to Europe during the summer months to visit Alfredo's family—especially his father, Rodolfo—but also to make contacts with Italian galleries and artists. One of the important people I remember him meeting is Carlo Cardazzo from Galleria del Naviglio. Those trips and those connections culminated in important

exhibits by Italian artists at the Bonino gallery in Buenos Aires.

How did Bonino go about building ties with the artists in Rio de Janeiro? Did he already know some of them from his time in São Paulo?

Alfredo had met some of the artists while living in São Paulo but the artists whose work was exhibited in the Buenos Aires gallery were mainly from Rio: Bandeira, Fayga Ostrower, Djanira, etc. I don't know how Alfredo and Giovanna met Aldemir Martins, but Aldemir showed his work several times at both the Buenos Aires and Rio galleries. They were very good friends. In fact, Giovanna and Alfredo were the godparents of Mariana, the daughter Aldemir had with Cora [Pabst] in 1959. When Giovanna bought Itaoquinha Island from Sérgio Bernardes in 1964, Aldemir, Cora and Mariana would spend a lot of time with Giovanna there.

Another artist in the circle was Lygia Clark, who exhibited her bichos at Galeria Bonino in Rio de Janeiro. What is her connection to them?

When Giovanna and Alfredo came to Rio to open the gallery, they bought an apartment in Copacabana across from the ocean. Lygia Clark was living in the same building and they became friends, but I don't know how the idea for the bichos exhibit came about.

What was the art market in Brazil like at the time? Who were the collectors buying art?

The opening of the Bonino gallery in Rio de Janeiro was absolutely fundamental to building an art market as there were not yet any major galleries and no market to speak of—either there or in São Paulo. When Bonino opened in 1960, most of the buyers were from the city, but there were others from within Brazil and from other countries.

What was the relationship between the Bonino galleries?

In 1960, the Rio gallery also opened in an old house. This one was at 578 Barata Ribeiro Street and Sérgio Bernardes did the renovations. At the beginning, there was a lot of interaction between the Buenos Aires and Rio galleries but after Giovanna and Alfredo divorced in 1962, Giovanna kept the gallery and properties in Brazil and Alfredo went to Buenos Aires to run the gallery there. After that, the two galleries were entirely independent and there was little interaction between the two.

For personal reasons, Alfredo came back to live in Rio for several years in the seventies. In fact, he was still there in 1977 when I returned to Brazil after studying in the United States. Later, when he fell ill in 1979, he went back to New York. In those final years in Rio, he and Giovanna decided to do some exhibits of artists from the New York gallery. There were Fletcher Benton, Jack Brusca and Calder shows.

Did the artists sign exclusive contracts with the gallery? And were the contracts signed

with one of the galleries—or all three?

The contracts in Rio de Janeiro varied but they were generally not exclusive.

What was your connection to the gallery after 1963?

In 1963, Alfredo married Fernanda and they went to the United States and opened the New York gallery. There was interaction between the New York and Buenos Aires galleries, but not with Rio. The Rio gallery was run by Giovanna alone until her death in 1991.

In 1961 and 1962, I worked at the Buenos Aires gallery. At the beginning of 1963, I went to the United States to do a PhD program at Berkeley and I lived in America for fifteen years, teaching at different universities. My Uncle Assis paid for a good part of my education between 1963 and 1967.

During those years, I was in Rio de Janeiro a few times and in New York a few others, but I never went back to Buenos Aires. In 1977, I came to live in Rio de Janeiro to be close to Giovanna and give her a hand. Though I wasn't involved in the workings of the gallery, I was her partner. My wife, Siri, worked with Giovanna for a time, and when my mother died unexpectedly at the end of 1991, I took over the gallery and tried to move forward with the programming. But it just wasn't my strong suit. On top of it, that was a very tough time in Rio because of economic problems and violence. For those reasons, we made the decision to close the gallery in 1994.

Interview with Fernanda Bonino¹

By Aimé Iglesias Lukin
Americas Society

You met Alfredo Bonino in 1960, when he was already an established gallerist with spaces in Buenos Aires and Rio de Janeiro. What did Alfredo Bonino tell you about the origins of the gallery?

Yes, he had galleries in Buenos Aires and Rio de Janeiro, and had briefly had another gallery in São Paulo, but I met him after that. Originally from Naples, Alfredo escaped from Europe and the war as soon as he had a chance. He came to Brazil on the *Duque de Caxias*, one of the first ships that left Naples for South America, in 1946. First, he opened the Domus gallery in São Paulo [in 1946]. It was hard to sell in Brazil, where he found little interest in modern art at the time, so he decided to try his luck in Buenos Aires, first opening Samos [in 1949], a space for modern art but also for antiques, provided by his father, because Alfredo came from

a family of antique dealers. In 1949, he opened the Bonino gallery on Maipú street. That is where he started to really become a name in the art world. Later [in 1960] he decided to open a space in Rio, in a very modern building designed by Sérgio Bernardes. Finally, [in 1969] he decided to move the Buenos Aires gallery to a new site on Marcelo T. de Alvear street, across from Plaza San Martin. This building was designed by Clorindo Testa.

Tell me a little bit about you, about your background before meeting Alfredo.

When I was young, my brother [Sergio Pogliani] was one of the partners of La Bussola, the most famous gallery in Torino. I have to say that my mother-in-law was the greatest person I've ever known. If I am who I am, it is because she taught me the importance of being an independent

1. This interview was held at Fernanda Bonino's apartment in New York City, on August 20, 21 and 27, 2019.
The text in between brackets is additional information added by the interviewer.

woman. After the tragic passing of my husband in a car accident, she looked at me and said "Look, Fernanda, this is your house and you can continue living here with us as long as you want, but you are young and good looking, so nobody here will ever ask you out to dinner: they will only invite you over for tea with the children." And that was the truth. So, I went to Rome, bought an apartment in the center of the city close to Piazza di Spagna, and soon thereafter started working with my brother at a branch of his gallery he had opened in Rome. Later, we changed the name of the gallery to our family name, Pogliani. And that is where I met Alfredo, when I was 33.

How did you and Alfredo meet?

As I said, I met Alfredo in my brother's gallery in Rome during an exhibit of the artists Mario Pucciarelli and Aldemir Martins. We were in touch with Bonino and Instituto Di Tella in Buenos Aires through the art critic Lionello Venturi, who was working with them. We had corresponded with Bonino, and one day he walked into the gallery with his wife Giovanna. He was so full of himself that I really didn't like him, because at the time I felt I was the center of the world [laughs]. But then, in 1961 I went to the opening of the [6th] São Paulo Biennial. The reason for making the journey to Brazil—accompanied by several artists and critics who worked with the gallery—was that Lionello Venturi was going to be on the jury. Unfortu-

nately, Venturi never made it there, because he died before the opening.

In São Paulo, I saw Alfredo again, at a dinner he organized with different people from the art world, all men. At the last minute, all of them canceled to go out with women they had just met, you know... and suddenly, it was just Alfredo and me for dinner. I offered to go home, telling him that I knew he was a very important gallerist in Brazil and probably had other commitments, but he said "no, no, no, let's have dinner." So we went to dinner, and Alfredo started flirting right away. I stopped him saying "look, let's just talk about business, OK?" But then we went from the restaurant to a night-club, and then to another nightclub, drinking caipirinha after caipirinha. At four o'clock in the morning, we were still dancing, and he looked at me and said "If I divorce, will you marry me?" and I said "Yes." The next morning, I woke up and found a big flower bouquet with a card that said, "I confirm everything I said last night." Our relationship started sometime after that. I traveled back and forth between Brazil, Argentina and Italy, which was very difficult, until finally we decided to settle down in New York, where we got married.

How did you open the gallery? Who were your main clients?

We arrived to New York in 1963 with plans to open a gallery. Andrew Morris was closing his space at 7 West 57th street, and we took it over.

We did more than fifty exhibitions there. The first show was Achille Perilli, in 1963. The Italian ambassador was there—and so was everyone else. I knew him from my time working in Italy. It was not that hard for us to start the project, because we already had some important contacts. Alfredo knew people from Argentina, and he had other contacts—like the Rockefellers, whom he had been in touch with during a biennial they organized in Córdoba. So, between his contacts and my contacts, we covered the full gamut. The photographs of the openings show just how many people came. Then we got lucky and critics like John Canaday took interest in our shows.

I myself knew a lot of New York collectors from my time working at my brother's gallery in Rome. In 1960, we had collaborated with Kleeman, a German gallerist in New York, organizing an Umberto Mastroianni exhibition at his gallery. I had gone to New York to help with that show. Kleeman had to travel to Germany for personal reasons, and his wife had no interest for the gallery, so I was basically running the show. The gallery was located in their home and open only by appointment. I worked there for six months, meeting some of the most important collectors of New York. For example, one night I was taking a shower and the doorbell rang. I put on a robe and went to the door, where I found five men wearing black suits. One of them said, "My name's Joe Hirshhorn and I'm here to see the exhibit."

I explained that it was after six and we were closed, but he insisted. I apologized for my attire. He said, "No problem," walked through the show, and when he had seen everything, he said, "Tell the lady who's usually here that I want to buy pieces three, five, seven, ten and eleven."

Years later, when we had the Bonino gallery on 57th St., the art critic John Canaday wrote an incredible review about Rómulo Maci , and Hirshhorn came to see the show. He walked around the gallery and decided to buy a few paintings and drawings. We negotiated a discount and payment terms. At one point, he looked at me and said, "Have we met?" "We have," I said, "Years ago." He looked me over and then exclaimed, "Were you the girl in the robe selling Mastroianni?!" From then on, we became friends. I went to the opening of his museum, to his house... He had an incredible collection of gold antiques from Peru. I asked him, "What are you planning to do with all this?" And he said, "You know something? I got all this so that when I am dead, people will say, 'That son of a bitch—he wasn't so bad.'"

The contacts I had from that first trip to New York were a good start and over the years, we added many loyal collectors to our portfolio. In a way, it was always the same people. Most were from the United States, and then there were Europeans that lived in New York. We also had some regular buyers from abroad. Naturally, there were some from Argentina, like Guido Di Tella, and also from Italy.

Gunther Oppenheimer, Harry Abrams and the Rockefeller family were some other collectors, as was Leonard Lauder, the son of the cosmetic company founder Estée Lauder—he was one of our regulars. He bought a lot of art, whatever struck his fancy, and he was very friendly. I remember he bought work by Mary Bauermeister, I think he also bought something by Luis Felipe

Noé and Jorge de la Vega.

The Rockefeller family—Nelson, David, Rodman, all of them—were also clients of ours. John Rockefeller's wife once came to the gallery with Alfred Barr and bought two enormous pieces at one of the first Mary Bauermeister shows, one for The Museum of Modern Art and one for herself. David Rockefeller became a friend; he was buying a lot of Latin American art, but also Italian works as well. The last artist he bought was Mac Entyre, but he had purchased some works by Mary Bauermeister as well. He was so important, everybody knew who he was. In 1964, we organized a very successful exhibition of all the Latin American artists living in the city. It was called *Magnet: New York*, and that opened up the market to Latin American art. Alfredo had come up with the idea for that show, which later traveled to Mexico. He called up the curator Stanton Catlin and organized it with the support of the Inter-American Foundation for the Arts, a non-profit founded by the Rockefellers. When the show was up, we made an appointment for Nelson Rockefeller to see it. That day the phone rang, and when I picked up,

a young woman said, "This is Mr. Rockefeller's secretary. He is a little bit delayed. Is it all right if he gets there at six-fifteen instead of six?" I laughed and said, "Mr. Rockefeller can come at any time he wants." That day, he bought six or seven pieces, including two works by Liliana Porter. I had a lot of fun with the gallery. I really loved it.

In New York, we did two exhibitions in collaboration with my brother's gallery in Italy, showing Perilli and Mastroianni. My brother and Alfredo both had a similar approach to their work: they were both really good at discovering great artists, helping them out and selling them, but they refused to worry about the financial details. So I had to take care of that.

Tell me about the networking between the three gallery locations—Buenos Aires, Rio and New York. Did all three galleries show the same artists?

Alfredo went to South America a lot, going back and forth while I stayed in New York running the gallery there. That was also because I spoke much better English. During summer, the New York gallery closed, and I would go to Argentina, and the same in December and January. So I spent a lot of time in Buenos Aires and I knew everybody there too. Giovanna, Alfredo's first wife, ran the Rio de Janeiro gallery and later, her son and daughter-in-law took over. Each gallery had different partners and separate finances.

When Alfredo was not in Buenos Aires, the gallery there was run by Enzo Menichini and Willy [Guillermo] Whitelow. When we opened the Plaza San Martín location, we already had the New York gallery, so Alfredo could not run it by himself. That led to the partnership with Enzo.

How did you incorporate artists to the gallery?

Well, some came by chance. For example, we represented José Antonio Fernández Muro and Sarah Grilo, who were living in the city. One time, they were invited to a summer seminar at a university in New Jersey—Mary Bauermeister also participated. In September, Alfredo went to the exhibit of the works made during the seminar, and he saw these strange but interesting pieces. Antonio and Sara explained that the artist was this crazy young girl from Germany, who went all around New York City trying to find a gallery with no success, ran out of money and had to return to Germany. We wrote to her mother's address, offering her a contract if she came to New York, and she answered, "I'll swim to New York if necessary!" We liked her so much that we included a box made by her in the 1963 edition of our annual Christmas exhibition series, *Maximum Twelve Twenty*, presenting small works by our artists. The next morning, an article by Hilton Kramer was praising her work, saying something like, "If you can discover an artist in a single piece, we have discovered a genius," and asking to see more by her. So, we did a solo exhibition three months later,

and it sold out. She was a big hit and she was always grateful and kind to us. Recently in her Smith College retrospective, she said that had it not been for Alfredo and Fernanda Bonino, she would still be in Germany making drawings on a piece of paper. We offered her a studio, materials and a salary so that she could live in New York. Several years later, we had an event with her husband, the composer Karlheinz Stockhausen. He was really famous, and we had him talking about his music and Mary's work with a recorder. The event was a success, the room was packed, no seats left!

Mary put us in touch with Nam June Paik. They had met in Germany through the Fluxus movement. Alfredo did not want to show him, but I said, "We have to do it for Mary": that's how important she was to us. His first show in the gallery was in 1965 and consisted of a simple construction, a sort of a wooden table holding all these old televisions with magnets. It was very hard to sell his works, but he brought so many people! Like Mary, Armando Morales and many of our artists, Nam June Paik also received a monthly salary.

For his third exhibition with us, in 1971, Paik invited Charlotte Moorman, who sat in the gallery playing *Concerto for TV Cello and Videotapes*. We received a lot of visitors, so she was practically playing all day long. It was intense. Paik also did a piece that was incredible, a Buddha statue looking at a television that reflected its image, being filmed live by a camera

[*TV-Buddha*, 1974]. The piece cost six thousand dollars. Somebody said, "I'll buy it and give it to The Museum of Modern Art," but the museum wasn't interested. The Guggenheim had a completely different attitude. Some three years after our exhibition *TV Garden*, which attracted so many visitors we had to call the police, they showed the same installation at the museum.

Which were some of the most successful and less successful exhibitions in terms of sales?

Noé sold a lot, so did De la Vega. Bonevardi, Morales and Fernández Muro sold well, Sarah Grilo less so. Mary Bauermeister and Mastroianni were the most successful. We never sold a single piece by Nam June Paik, but the publicity was worth it. The only piece by Paik that ever left the gallery was a TV piece that got stolen.

Did you think of yourselves as a Latin American gallery?

No, no, no. We had Italians, Spaniards, Americans, Koreans like Paik, Germans like Bauermeister, Harold Town from Canada... but everybody thought it was a Latin American gallery... There was a Latin American art boom, we did Fernández Muro, Rómulo Macció, Eduardo Mac Entyre, Luis Felipe Noé, Jorge de la Vega...

We had many Italian artists as well, though I always wanted to have even more. Perilli, Mastroianni, Gianni Emilio Simonetti, Pietro Cascella, Agostino Bonalumi, Mario

Ceroli. In 1966 we had a fantastic show: *Italy, New tendencies*, with Bonalumi, Ceroli, Enrico Castellani, Laura Grisi, Paolo Scheggi and Cesare Tacchi, which was really important for Italian art in the United States.

Were these artists valued the same as American artists at the time?

The fact that Bonino had galleries in Argentina and Brazil gave us a connection, making it more like a Latin American gallery, not just an American one. The prices were the same for everybody. For instance, David Rockefeller once came to an exhibition of Mac Entyre and Vidal, and he bought a Mac Entyre. The price was something like three thousand dollars... and he said, "Well, it's the same price that I paid for him in Córdoba!" To which I replied, "Well, it's the same gallery" and he answered "Oh, I thought South America was cheaper." "No, same price," I said, and he laughed. When I see the art market today, I can't believe how absurd the prices are.

Among the South American artists you had, which were the most successful sales-wise?

Well, Fernández Muro, Noé, Macció and De la Vega. They sold very well. We did solo shows for Noé and Macció, but not for De la Vega, because we only had a few very nice paintings of his. It was funny because once we had a show in Buenos Aires, and there was this collector who was very, very rich and important, Carlos Blaquier. So he comes into the gallery

with his bodyguard and asks about the De la Vega piece we had, which was priced at twenty thousand dollars, a lot of money at the time. And Blaquier says, "Well, this better be the best painting he ever did if that's the price tag!" and Alfredo responded, "Actually, it's the second best—I've got the best one in New York." I sold that piece not too long after that and it went for thirty thousand dollars. But when I tried to buy it back later at a small auction near San Francisco, I lost it because it went for a hundred and fifty thousand dollars. We also released De la Vega's first record, which Mujica Lainez presented at the Buenos Aires gallery.

The Bonino gallery at 7 West 57th St. in New York closed in 1974. Why did you move downtown?

Well, the building literally collapsed. There was a construction next to the gallery, a big skyscraper [the Solow building], and a piece of travertine came loose and fell, smashing our building. We had a big flood; paintings and catalogues were floating. So, we had to move [in 1975], and downtown was starting to become trendy. At the Prince Street location, we had an Alexander Calder exhibition with tapestries, we planted a lot of trees, hammocks and rugs, it was really beautiful. After that, we had the last Nam June Paik exhibition, with televisions on the ceiling and mattresses on the floor where people would lie down. That show was organized in collaboration with Rene Block gallery

and WNET/Chanel 13. We also held shows for Max Forti, Aldo Sessa, Antonio Berni and others.

Back then, the Bowery was really dangerous, but Soho was starting to become trendy. For the opening of our first exhibition on Prince St., Jack Brusca, we organized a very fancy black-tie event. We rented a bar on the Bowery, we had champagne and Coca-Cola and food. It was very strange to have a line of limousines on the Bowery. A homeless person told me that he was sad because I had rented his bar, and asked me for a drink. I gave him a glass of champagne, but I asked him a not to tell anybody. There was another person who lived on the streets who helped me move some paintings from the car into the gallery, and he recognized one of them was by Le Corbusier. Then he started talking to me about Goya, telling me he had been to the Louvre and the Prado... who knows how he ended up on the street. It was a really different neighborhood, much more vibrant. I miss that.

When we first moved to New York, we lived in an apartment on Beekman Place, east of Midtown, on a top floor with a terrace that went all around the apartment. But Alfredo didn't like it because he wanted to have an old looking house, so we went to live in Gore Vidal's former brownstone, which had two floors and a garden, on 58th St. After the collapse of the gallery on 57th St., going from there to Prince and back every day was too much for me, so I decided I wanted to move. In 1972, we had purchased two lofts on Great Jones St., to use as

storage and as an artist studio, and I decided to move the whole house there with the help of a friend without telling Alfredo, who was in Brazil. A few days later, I wrote him a letter saying, "I am thinking of moving to Great Jones, what do you think?" To which he responded, "I know that you are already there, so why are you asking?" He was perceptive. But he never really liked the place—he was an uptown guy. Anyway, in the end, because of his illness, he did not have to live downtown for long.

What were the final years with Alfredo like?

One day I had a premonition, I just felt like something wasn't right. I talked to the doctor, and he mentioned a shadow on Alfredo's lung. I knew that was it. During that time, I was unable to work, because I had to take the kid to school and Alfredo to the Memorial Sloan Center for

Cancer Treatment. He also went to Italy by himself, with the two kids. Then we went to Brazil, where we had a house in Angra do Reis, and it was too painful to see him at the property: he couldn't swim. He passed away in January 1981 and we had no ceremony at his request. I threw his ashes at Montauk in Long Island, on a beach where he loved to go with his kids. A few months later, I organized an exhibition in a tribute to him, and many important New York galleries lent a piece in his honor.

After that, I was in a very difficult financial situation, but I worked like crazy for a few years, until I was able to sell the property we had in Brazil, and made money buying and selling a Frida Kahlo and other Mexican art, in a partnership with Mary-Anne Martin. I spent the next twenty years traveling around the world and visited more than 160 countries.

La presente edición está auspiciada por **PROA**



UNIVERSIDAD
NACIONAL DE
SAN MARTÍN

TAREA-IIPC
Instituto de Investigaciones
sobre el Patrimonio Cultural

CENTRO
DE ESTUDIOS
ESPIGAS

FUNDACIÓN  **ESPIGAS**

La historia de las galerías Bonino relata una historia posible de las redes transnacionales del arte moderno y contemporáneo. Quienes visitaran sus salas en las sedes de Buenos Aires, Río de Janeiro o Nueva York podían encontrarse a Charlotte Moorman tocando *TV Cello* de Nam June Paik, a Alberto Greco haciendo una performance con Antonio Gades, a Jorge Romero Brest con Andy Warhol, a Marcello Mastroianni recorriendo una muestra o a Candido Portinari conversando junto a Mário Pedrosa o Lygia Clark.

Las galerías no fueron, sin embargo, un proyecto individual del *marchand* italiano Alfredo Bonino (1925-1981). Sus sedes funcionaron con diverso grado de independencia bajo las direcciones de Enzo Menichini y Guillermo Whitelow en Buenos Aires, Giovanna Bonino en Río de Janeiro y Fernanda Bonino en Nueva York. Ese carácter transnacional explica la dispersión de los rastros materiales de las galerías. Por eso, *Espigas muestra Bonino* surgió con el propósito de volver a conectar esos documentos dispersos, partiendo del acervo documental preservado y puesto a la consulta en nuestra institución.

Agustín Díez Fischer

En 1993 se crea como organización sin fines de lucro la Fundación Espigas, con el objetivo de preservar y dar acceso a documentos y publicaciones de la historia del arte argentino y latinoamericano. Consultado por historiadores, críticos, periodistas, anticuarios, coleccionistas, estudiantes, instituciones públicas y privadas, así como por público en general, el acervo de Espigas es fundamental para la realización de exposiciones e investigaciones y para la difusión del patrimonio cultural.

Desde 2017 el acervo de Fundación Espigas está al cuidado de Tarea, Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural de la Universidad Nacional de San Martín, conformando el nuevo Centro de Estudios Espigas. A partir de ese año, la Fundación Espigas y el Centro de Estudios Espigas trabajan en conjunto para la preservación y la puesta en consulta de uno de los mayores archivos de arte argentino y latinoamericano.

In 1993, the nonprofit organization Fundación Espigas was founded to preserve and provide access to documents and publications on the history of Argentine and Latin American art. Consulted by historians, critics, journalists, antique dealers, collectors, students, public and private institutions and the general public, the Espigas archive is a fundamental resource for organizing exhibits, conducting research and sharing cultural heritage.

In 2017, the new Centro de Estudios Espigas was founded and Tarea, Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural at Universidad Nacional de San Martín was entrusted with the Fundación Espigas archive. Since then, Fundación Espigas and Centro de Estudios Espigas have collaborated to preserve one of the largest archives of Argentine and Latin American art and to make it available for public viewing and use.

The story of the Bonino galleries is a possible story of the transnational networks of modern and contemporary art. Those who walked the exhibit rooms of Bonino Buenos Aires, Rio de Janeiro or New York could run into Charlotte Moorman playing Nam June Paik's *TV Cello*, Alberto Greco doing a performance with Antonio Gades, Jorge Romero Brest chatting with Andy Warhol, Marcello Mastroianni visiting the exhibit, or Candido Portinari deep in conversation with Mário Pedrosa or Lygia Clark.

Yet the galleries were much more than the individual project of the Italian *marchand* Alfredo Bonino (1925-1981). Its different locations operated with varying degrees of independence under the guidance of Enzo Menichini and Guillermo Whitelow in Buenos Aires, Giovanna Bonino in Rio de Janeiro and Fernanda Bonino in New York. The transnational nature of the organization explains why its materials are so dispersed. The aim of *Espigas muestra Bonino* (Espigas Exhibits Bonino) was thus to reconnect this documentation, using as a basis our institution's documentary archive, which is available for public viewing and use.

Agustín Díez Fischer

ISBN 978-987-1398-17-1

