

# Topografía fotográfica en Berni: procedimientos técnicos y fotomecánicos de *La gran tentación*

Juliana Robles de la Pava, Clara Tomasini<sup>1</sup>

## Resumen

Realizado por Antonio Berni en 1962, el *collage/assemblage* de grandes dimensiones titulado *La gran tentación* expone una diversidad de procedimientos técnicos y fotomecánicos que la acercan a una historia material de la fotografía. Desde negativos “engrampados” hasta uso de técnicas de impresión gráfica a partir de imágenes fotográficas, pasando por una “simulación pictórica” de impresiones de imágenes técnicas, la obra de Berni pone en evidencia una práctica imaginaria que podríamos caracterizar en términos de una topografía fotográfica. Este artículo propone analizar las distintas escalas y los distintos mecanismos a través de los cuales se hacen presentes los procedimientos técnicos y fotomecánicos en *La gran tentación*. El principal argumento que guía nuestro trabajo sostiene que esta pieza no solo es deudora de la tradición modernista del

---

<sup>1</sup> Juliana Robles de la Pava. Centro Materia (UNTREF) / Käte Hamburger Kolleg, Centre for Advanced Study | inherit. heritage in transformation, Humboldt-Universität zu Berlin.

[robles.juliana@gmail.com](mailto:robles.juliana@gmail.com)

Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la UBA, magíster en Curaduría en Artes Visuales por la UNTREF y licenciada y profesora en Artes por la UBA. Fue docente ayudante en esta misma universidad en el Departamento de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras. Ha sido becaria del CONICET, la Fundación Bunge y Born, y la Fundación Espigas en el Getty Research Institute (2022). Investigadora en el Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura IIAC-UNTREF. Obtuvo una beca postdoctoral en el Käte Hamburger Centre for Advanced Study en la Humboldt-Universität zu Berlin (2024-2025). Editó junto con Clara Tomasini el libro *La profundidad de las superficies. Estudios sobre materialidad fotográfica* (2022).

Clara Tomasini. Centro Materia (UNTREF) / CONICET  
[clarita.tomasini@gmail.com](mailto:clarita.tomasini@gmail.com)

Fotógrafa y licenciada de la carrera de Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (FFyL-UBA). Se encuentra cursando el doctorado en Historia y Teoría de las Artes (FFyL-UBA) con una beca doctoral de CONICET. Es especialista en fotografía y materialidad fotográfica del siglo XIX y en su proyecto doctoral investiga sobre fotografías coloreadas del siglo XIX en el Río de la Plata. En los últimos años se dedicó al estudio de la conservación de fotografías y, en 2022, publicó un libro que editó junto a la investigadora Juliana Robles de la Pava llamado *La profundidad de las superficies. Estudios sobre materialidad fotográfica* por Ediciones ArtexArte.

---

Fecha de recepción: 13/03/2025 – Fecha de aceptación: 10/05/2025



CÓMO CITAR: Juliana ROBLES DE LA PAVA, Clara TOMASINI (2025). “Topografía fotográfica en Berni: procedimientos técnicos y fotomecánicos de *La gran tentación*”, en: *Revista Estudios Curatoriales*, nº 20, otoño, ISSN 2314-2022, pp. 55-79.

collage y el *assemblage* sino que también evidencia la estructura y la composición fotográfica en el trabajo de este artista argentino. Por medio de un análisis de las distintas técnicas utilizadas y sus distintas lógicas compositivas buscamos poner en diálogo la realización de esta obra con un momento de la historia de la fotografía signado por la masificación en la producción y consumo de imágenes técnicas.

**Palabras clave:** Antonio Berni, *La gran tentación*, procesos fotomecánicos, materialidad fotográfica, arte argentino del siglo XX

## Photographic Topography in Berni: Technical and Photomechanical Procedures in *La gran tentación*

### Abstract

Created by Antonio Berni in 1962, the large-scale collage/assemblage titled *La gran tentación* presents a variety of technical and photomechanical processes that bring Berni's work closer to a material history of photography. From "stapled" negatives to the use of graphic printing techniques based on photographic images, through to a "pictorial simulation" of impressions of technical images, Berni's work highlights an imaginary practice that we could characterize in terms of a photographic topography. This article aims to analyze the different scales and mechanisms through which technical and photomechanical procedures are made present in *La gran tentación*. The main argument guiding this work suggests that this piece by Berni is not only indebted to the modernist tradition of collage and assemblage but also serves as a piece that highlights the structure and photographic composition in the work of this Argentine artist. Through an analysis of the various techniques used and their different compositional logics, we seek to engage this work with a moment in the history of photography marked by the mass production and consumption of technical images.

**Keywords:** Antonio Berni, *La gran tentación*, photomechanical processes, photographic materiality, 20th century argentine art

### Nota introductoria

Este artículo es el resultado de nuestra participación en el marco del Proyecto de Investigación Científica y Tecnológica 2015-0440 denominado “Explosión matérica. Estrategias estéticas, técnicas y materiales en la obra de Antonio Berni entre los 50 y los 80”, dirigido por la Dra. Gabriela Siracusano. En este proyecto se ha propuesto el análisis de varias obras de Berni entre las décadas señaladas desde un enfoque interdisciplinario en el que distintas voces de varias disciplinas como la historia del arte, la química y la conservación analizaron y expusieron su abordaje sobre el trabajo de este artista fundamental para la historia del

arte argentino. Desde nuestra experiencia en la investigación sobre imágenes técnicas, como la fotografía, proponemos analizar *La gran tentación* desde una perspectiva que considera la relevancia de la identificación de los procesos fotomecánicos presentes en su composición. Nuestro interés reside no solo en conocer los materiales y los procesos que conforman la obra, sino también pre-guntarnos de qué manera el análisis de estas imágenes habilita nuevos abordajes y perspectivas sobre el arte de la década de los 60. De acuerdo con tal orientación, utilizaremos en el artículo una metodología combinada que articula los modos en que la conservación fotográfica realiza la identificación de procesos fotomecánicos con un análisis crítico-cultural que avanza sobre posibles líneas de interpretación de la producción de este artista.

## Acerca de *La gran tentación*

Realizada en 1962, *La gran tentación* de Antonio Berni es una obra de gran formato –245,5 × 241,5 cm– que pertenece a la colección del Museo Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). Compuesta por una diversa variedad de materiales y elaborada a partir de múltiples técnicas gráficas y pictóricas, se trata de una pieza fundamental dentro del extenso cuerpo de obra del artista argentino. Esto se debe no solo a su lugar de exposición, sus dimensiones, lo novedoso de las técnicas utilizadas –el collage y el *assemblage*– para su contexto histórico de producción –los años sesenta– y la visibilidad de su contexto expositivo, sino además a la fortuna crítica de esta revisitada obra de la historia del arte nacional.

Conocida también como *La gran ilusión*, la obra de Berni ha sido clasificada como un *assemblage* o un *collage*<sup>2</sup> sobre madera que fue realizado, según diversos críticos, en el taller del artista en Buenos Aires<sup>3</sup>. Expuesta por primera vez en París, en julio de 1964, presenta una complejidad material que nos interesa explorar por medio de los procesos técnicos de producción de imagen realizados por el rosarino. Asociada a una de las series más conocidas de Berni –*Ramona Montiel*–, *La gran tentación* nos muestra un personaje femenino del lado derecho de la composición (Ramona), rodeada por una serie de hombres y un animal, todos compuestos por una combinación de materias y recortes de elementos de distinta procedencia. En el plano posterior, la composición nos muestra una figura femenina de grandes dimensiones que soporta en su mano izquierda un auto color azul, el cual, según diversas interpretaciones, constituye el objeto de tentación e ilusión equiparable a la figura femenina idealizada del poster que sostiene en su otra mano un puñado de monedas.<sup>4</sup>

Este *assemblage* combina diversas técnicas que van desde la pintura al *collage* producido a partir de fragmentos de arpillería, lona, papel, cartón, vidrio, cuero y diversos metales como hierro, aluminio y chapa. Destaca el volumen de todo el *collage* y la combinación de texturas. Un aspecto central sobre el que

<sup>2</sup> Siguiendo las distintas interpretaciones realizadas sobre esta obra, utilizaremos los términos *collage* y *assemblage* indistintamente siendo conscientes, no obstante, de ciertas particularidades que implica el uso de estos procedimientos del arte moderno.

<sup>3</sup> Si bien no hay un consenso entre los autores que analizaron la obra, nos interesa en este texto recuperar el argumento propuesto en la entrada de la colección online del MALBA por Victoria Giraudo, quien sostiene que “todo indicaría que Berni compuso la obra en el taller de Buenos Aires” (Giraudo, s/f, s/p). Parte de su argumento recae en que, a diferencia de las obras realizadas en París donde se indica fecha y lugar, en *La gran tentación* no se encuentra aclaración alguna. En términos de nuestra interpretación, consideramos que sostener la realización de la obra en Buenos Aires permite desplegar una serie de otras ideas vinculadas con los modos masivos de producción de imagen acontecidos en estas latitudes, y que aparentan ser parte de la reflexión que Berni despliega en su obra a partir del uso de imágenes técnicas.

<sup>4</sup> Para una descripción pormenorizada de esta obra, ver el texto de Andrea Giunta (2015) y la entrada de la colección digital del MALBA, realizada por Victoria Giraudo (s/f).

nos interesa detenernos en este artículo es el uso y la manipulación de técnicas fotomecánicas en la obra que analizamos. Si bien la diversificación de los materiales utilizados por Berni ha sido objeto de innumerables análisis (Giunta, 2008, 2015; Wechsler, 2011; Plante, 2013; Dolinko, 2013; Pacheco, 2014; Olea, 2014; Rabossi, 2002) –tanto en monografías y diversas publicaciones sobre el artista como en textos curatoriales–, lo cierto es que estas investigaciones han prestado escasa atención al lugar de los procesos fotomecánicos en la prolífica obra que llevó a cabo.

Diversas investigaciones han señalado cómo la producción artística de Berni en los años 60 está ligada al auge del desarrollismo en la Argentina y a las contradicciones que el arribo de las grandes empresas multinacionales suponía en términos de un incremento o “multiplicación” de las llamadas “villas miseria” dentro y fuera de las ciudades (Plante, 2013, p. 240). Una multiplicidad de experiencias que implican a los individuos marginados por el proyecto modernizador y a aquellas formas ideales a las que apostaba la sociedad de consumo. Estos dos ámbitos parecieran converger en la obra de Berni y en otras realizadas por el artista en aquellas décadas. Es el caso del collage *Ramona espera* realizado en París el mismo año que la composición sobre la cual nos interrogamos en este trabajo (Plante, 2013, p. 240).

De acuerdo con lo anterior, nuestra contribución reside en detenernos en la particularidad de estos procesos técnicos y plásticos para luego poder formular ciertas claves de interpretación de la obra centradas en su dimensión material. Los usos de distintos procesos fotomecánicos en *La gran tentación* nos hablan no solo de la relevancia que estas técnicas fueron adquiriendo en la poética de Berni a lo largo de su carrera, sino también de un momento histórico del país en el cual tales técnicas y los distintos tipos y procesos de reproducción de imagen adquieren un alcance sin precedentes. La fotografía masiva, cotidiana, de consumo, el aumento de la calidad en la imagen de prensa, entre otros factores de desarrollo técnico-industrial, cumplen un papel fundamental en la proyección y realización de este collage. Es así como atender a una topografía fotográfica en Berni implica pasar revista por los procesos fotográficos que emergen de un análisis material de la obra. Las formas compositivas y las marcas en la superficie y estructura de esta pieza nos dan la clave para identificar un “realismo” berniano que no es aquel de representar las condiciones de vida de ciertos sectores sociales en los años 60, sino en efecto un trabajo con las condiciones materiales de la sociedad de consumo en aquellas décadas, accionando directamente sobre los procesos de producción y reproducción de las imágenes técnicas que sustentan las formas de vida moderna y contemporánea. Dicho en otras palabras, el materialismo de Berni era radical y suponía accionar a través de las formas y técnicas de lo que en ese mismo momento Guy Debord entendía como “la sociedad del espectáculo” (1967).

## Un acercamiento a la superficie de la obra: topografía y escalas

La composición de *La gran tentación* expone diversos niveles materiales de confección que nos permiten señalar no solo diversas capas, elaboradas a partir de múltiples técnicas y materiales superpuestos, sino también la existencia de una composición compleja. En este artículo nos interesa proponer, tal como ya se ha señalado, un acercamiento a la obra de Berni desde lo que hemos denominado como una topografía material. Buscamos así caracterizar la obra del artista desde dos niveles: por un lado, nos interesa identificar y describir *La gran tentación* desde los procesos fotomecánicos que dieron lugar a dicha composición en la década de los 60 –algo que será desarrollado en el próximo apartado–; por otro, buscamos enlazar la identificación de estos procesos con una interpretación de la obra atenta a la dimensión material que sustenta su producción. En este sentido señalamos que el punto de partida de nuestras ideas reside en un interés particular por el modo en que la superficie está compuesta y por los entrelazos que las técnicas utilizadas tienen con una forma de pensar la sociedad y la cultura.

Podríamos afirmar, siguiendo la formulación que hacen Jussi Parikka y Tomáš Dvořák (2021) respecto de la fotografía y las imágenes técnicas, que los procesos fotomecánicos tienen la posibilidad de transformar y representar a través de múltiples escalas aquello que se presenta. A su vez, estos medios técnicos de representación y producción incluyen la posibilidad de combinar una variedad de perspectivas que articulan diversas formas de percepción espacial y temporal (Parikka y Dvořák, 2021, p. 5). Las escalas son entonces aquellos niveles micro y macro que componen un determinado cuerpo material, en este caso, la obra. Analizar tales niveles da lugar a un modo de comprensión de la pieza que atiende al detalle, a las formas compositivas, a las técnicas y tecnologías empleadas para ensamblar una determinada obra. Así como también permite atender a las infraestructuras materiales e ideológicas que sustentan esos procesos técnicos. Como una suerte de proceso de descomposición, nos interesa aquí poner de relieve el carácter múltiple que hace a *La gran tentación*. Esta obra pone en evidencia de qué manera las técnicas fotomecánicas constituyeron un recurso fundamental a la hora no solo de componer una de las piezas del arte argentino más revisitadas, sino también a la hora de generar sentidos en torno a los anudamientos arte-sociedad; arte-industria y arte-ideología. A su vez, la dificultad en separar y clasificar los distintos procesos nos muestra que no hay una manera simple de describir la poética de Berni y sus concepciones respecto de la sociedad de su tiempo. Sino que en sus formas de hacer se encuentra ya una apreciación de las lógicas de producción de imagen a partir de técnicas de difusión masiva.

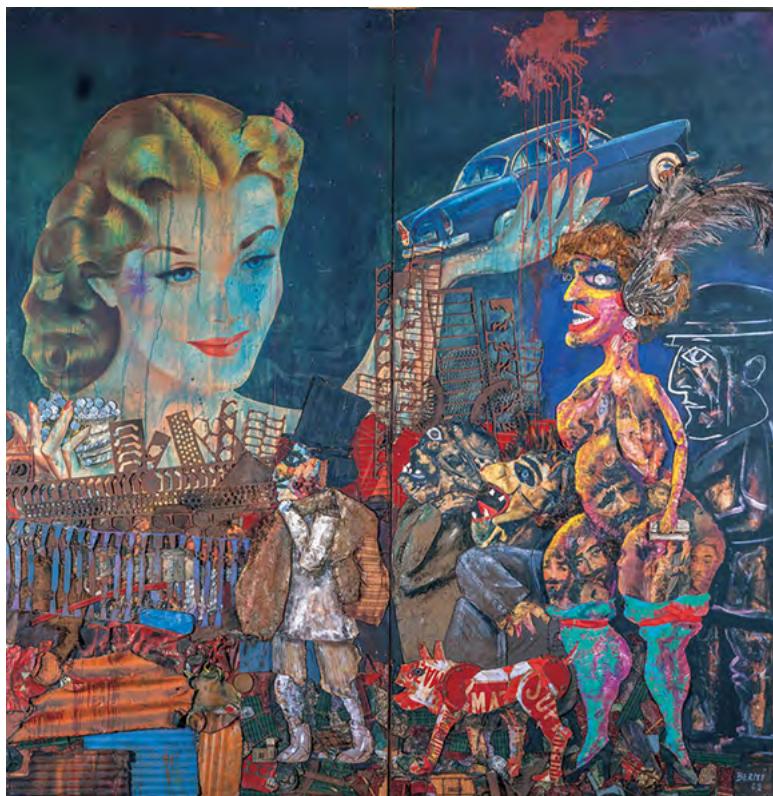
Para precisar estos aspectos referidos a las escalas y la topografía, resulta importante aclarar que la topografía es aquella técnica de descripción y caracte-

rización de un determinado terreno o superficie. Esta técnica permite a su vez señalar las particularidades de un determinado espacio y da lugar a una singularización de aquello que se está describiendo. Extensamente usada por múltiples disciplinas como la geología, la agronomía, la arquitectura, la arqueología y distintas de las ingenierías, entre otras, la topografía es una herramienta útil y a la vez sugerente para describir la estructura compositiva de ciertas obras artísticas. Proponemos analizar y describir *La gran tentación* en términos topográficos debido a que su estructura material es compleja y compuesta por diversos niveles de producción material, en los cuales se intersectan una variedad de procedimientos técnicos y fotomecánicos que conforman lo que se conoce como técnicas de relieve, intaglio y planográfica –caracterizadas más adelante-. De acuerdo con nuestra propuesta topográfica, pensaremos el objeto de análisis como un espacio que presenta diversas modulaciones y expone múltiples singularidades en sus características visuales y táctiles.

Dada esta complejidad material y compositiva, analizar la obra de Berni en términos de escalas nos permitirá argumentar cómo el proceso de confección de esta pieza se puede caracterizar en función de una dinámica escalar que advertimos en ella. Esto resulta evidente en el modo en que Berni compone yuxtaponiendo distintos fragmentos de material gráfico. Por ejemplo, en sectores en los cuales una parte del material configura una pierna podemos advertir claramente la distinción de estos diversos recortes en los que se ven, a su vez en una menor escala, las representaciones de otras figuras. Esta lógica compositiva, que ofrece una suerte de muestrario de procesos técnicos, constituye la base del modo de trabajo de Berni. Advertir el juego realizado por el artista con estas diferentes escalas resulta también fundamental porque da cuenta de un aspecto dinámico en la obra. Esto resulta más claro cuando nos adentramos en un análisis pormenorizado de su estructura, donde se revelan diversas estrategias del artista para transmutar, traducir o transformar, en su carácter visible, un proceso por otro.

## Imágenes fotomecánicas: identificación y descripción desde la conservación

Para comenzar la identificación de los procesos fotomecánicos que forman parte de *La gran tentación* de Berni se inició por fotografiar detalles de esta obra de gran formato. Se buscaron las partes del *collage* donde resultaba posible identificar imágenes que presentaran características fotográficas. Sobre la base de esta búsqueda se establecieron dos grandes secciones a partir de las zonas donde fue posible encontrar este tipo de materialidad. Una zona superior compuesta por una gran figura de una mujer, una mano y un auto, y una zona inferior derecha donde se encuentran cinco figuras que a simple vista aparentan ser cuerpos formados a partir de recortes de revistas (Fig. 1).



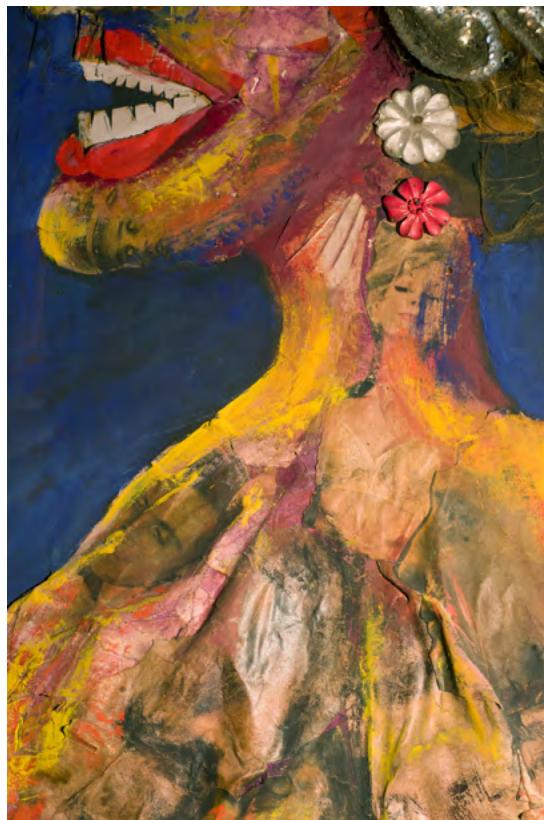
**Figura 1.** Antonio Berni, *La gran tentación* (1962).  
Colección Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

Comenzaremos por el análisis de este segundo grupo de personajes, donde –según los trabajos de Giunta, Giraudo, Ramírez, y otros– el personaje femenino sería Ramona Montiel, tal como lo expusimos en el primer apartado. Excepto el personaje de la extrema derecha, todos tienen un elemento de *collage* a partir del cual se forman sus figuras. Esto significa que cada una está compuesta por fragmentos de distintos tipos de materiales combinados para formar una nueva composición que no es aquella a la que primeramente pertenecían dichas materias. Analizando las figuras observamos que las distintas partes de los cuerpos están conformadas a partir de imágenes de revistas, específicamente de imágenes en las cuales se identifican personas. Se trata de imágenes fotográficas de primeros planos de caras, como también de cuerpos enteros de modelos o personas que parecerían pertenecer al ámbito del espectáculo. Este tipo de imágenes remiten a las fotografías publicadas en las revistas de la época en la cual se realizó la obra.

Era corriente encontrar en tales publicaciones retratos de estrellas del cine y del espectáculo o figuras de relevancia. En este artículo no nos detendremos en la identificación de estos personajes, así como tampoco en la atribución y rastreo de las revistas utilizadas y recortadas por el artista para ser luego reutilizadas

en su composición, sino que nos vamos a detener en identificar los procesos de producción material y técnicos de estas publicaciones. Lo que nos servirá para comprender y abordar los medios y procedimientos de las publicaciones periódicas impresas de la época que se convirtieron en insumo y punto de reflexión de Berni en *La gran tentación*.

Volviendo a las figuras, podemos reconocer que el *collage* de cuerpos y caras constituye lo que sería la piel de los personajes de Berni. Los vemos en las caras, manos y en el cuerpo evidentemente desnudo de Ramona. Los cuerpos impresos dan forma y piel a los cuerpos plásticos. Esto supone una suerte de simulacro o transmutación en la cual un proceso fotomecánico deviene piel y superficie de una figura (Fig. 2). A su vez, muchas de las imágenes recortadas se encuentran intervenidas, en una suerte de juego infantil en el cual se pintan bigotes a una modelo en una revista. A su vez advertimos caras intervenidas con barbas, cejas gruesas, pestañas, como también grandes pinceladas de color para generar el efecto plástico de luces y sombras de las figuras (Fig. 3). Se destaca por sobre estas pinceladas los colores amarillos y rosados que moldean y resaltan el cuerpo de Ramona.



**Figura 2.** Detalle de la cara y cuello de Ramona. Fotografía: Clara Tomásini.

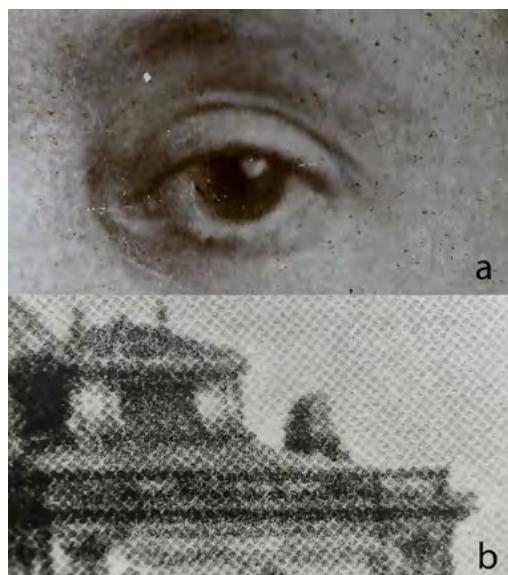


**Figura 3.** Detalle de la pierna de Ramona. Fotografía: Clara Tomasiní.

Las imágenes impresas que forman parte de *La gran tentación* y que analizaremos son aquellas que claramente tienen un origen fotográfico. Es decir que reconocemos que la impresión parte de una imagen fotográfica, en estos casos de retratos. Por tal razón, lo primero que debemos identificar es si se trata de fotografías realizadas mediante procesos fotoquímicos o mediante procesos fotomecánicos.

Las imágenes producidas por procesos fotoquímicos son las que reconocemos como fotografías. Son aquellas que se realizan mediante la copia de un negativo y cuya imagen resultante se encuentra copiada sobre material fotosensible. A este grupo pertenecen las copias al gelatino bromuro de plata como también las copias cromogénicas. Si bien dentro del conjunto se encuentra la gran mayoría de procesos fotográficos –siendo estos muy variados–, podemos determinar que aquello que tienen en común es el tono continuo. En otras palabras, vista con aumento, la imagen mantiene, desde los tonos claros a los oscuros, un continuo crecimiento de la densidad tonal y no es visible ningún tipo de patrón, trama o punto (Lavedrine, 2009, p. 323). Generalmente este es el primer paso para la correcta identificación de procesos fotográficos (Hendricks, 1991, p. 154). Aquí ra-

dica una diferencia clave con los procesos fotomecánicos<sup>5</sup>, que no tienen como resultado una imagen de tono continuo, ya que es posible ver con aumento distintos patrones o formas de reticulación que, a su vez, nos permiten reconocer el tipo de proceso fotomecánico utilizado (Fig. 4).



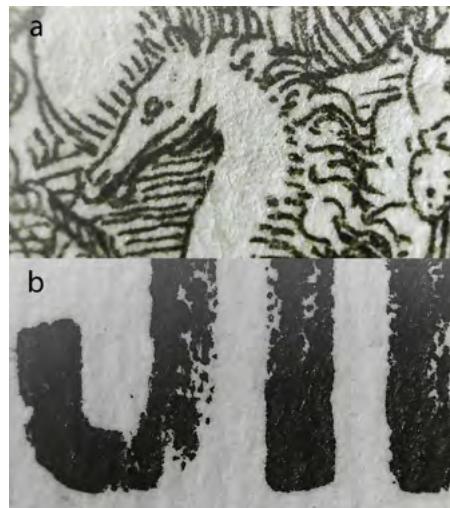
**Figura 4a.** Detalle con aumento de fotografía de tono continuo.

**b.** Detalle con aumento de impresión fotomecánica.

Colección y fotografías: Denise Labraga.

La historia de la impresión gráfica es muy larga y rica gracias a las diferentes técnicas y materiales utilizados a lo largo de varios siglos. Debido a esta gran variedad de técnicas para poder identificarlas se las suele dividir en tres grandes familias: relieve, intaglio o huecograbado y planográfica (Gascoigne, 2004, p. 12). Las técnicas de relieve son aquellas en las que la tinta se deposita en las zonas con relieve de la matriz de impresión. El ejemplo más conocido de esta familia es la xilografía, en la cual la madera se talla dejando en relieve las zonas que llevarán tinta y formarán la imagen. En las técnicas de intaglio, la tinta se deposita en los huecos o hendiduras de la matriz y para imprimir el papel requiere mucha presión. En esta familia se encuentra la técnica del grabado y sus variantes. Finalmente, las planográficas utilizan una matriz sin relieves, donde la tinta se distribuye sobre un mismo plano. La litografía es el ejemplo de técnica de esta familia (Fig. 5).

<sup>5</sup> Existe un proceso fotomecánico que es la excepción a la regla: el woodburytipo. Este proceso, si bien es fotomecánico, logra generar una imagen de tono continuo y de alta calidad, por lo que generalmente es confundido por una fotografía. Fue patentado en 1864 y utilizado hasta mediados de 1910.



**Figura 5a.** Detalle con aumento de ejemplo de intaglio. **b.** Detalle con aumento de ejemplo de relieve tipográfico. Colección y fotografías: Denise Labraga.

Estas tres familias utilizan diversos materiales para sus matrices, lo que también ayuda a identificar su huella en las impresiones resultantes. Observar y analizar cómo se imprime la tinta sobre el papel es fundamental para poder identificar cada técnica de impresión. Para ello resulta necesario observar las obras gráficas con aumento (lupa, cuentahilos o microscopio), a fin de poder encontrar las pistas que nos guíen para su correcta identificación (Fig. 6). Con aumento podremos ver las pequeñas formas o figuras que componen la imagen, como por ejemplo puntos, líneas o tramas, como también analizar el comportamiento de la tinta al momento de impresión de la imagen, lo que nos permite deducir cuál es el tipo y forma de matriz utilizada para la impresión. Para analizar en detalle la trama de las imágenes fotográficas de *La gran tentación* se utilizó un microscopio digital con 100X de aumento, que habilitó la identificación de ciertas tramas o detalles que revelan el tipo de impresión utilizado para hacer la imagen.



**Figura 6.** Ejemplos de lupa y microscopio digital.

Tal como explicamos anteriormente, las tres familias de procesos gráficos y los procesos fotomecánicos –aunque en sí mismos también son una familia de procesos– pueden clasificarse en términos de relieve, intaglio y planográfica (Gascoigne, 2004, p. 32). La principal diferencia entre los procesos gráficos y los procesos fotomecánicos es que, en estos últimos, en alguna parte de su producción se utilizó material fotosensible. Los procesos fotomecánicos combinan la maquinaria y materiales de los procesos gráficos tradicionales con las técnicas fotográficas para crear una imagen fotográfica impresa con tinta (Oliveira Fernandes, 2008, p. 5). Es decir que se pueden utilizar negativos fotográficos, materiales sensibles a la luz, como también cámaras de reproducción<sup>6</sup>.

La historia de los procesos fotomecánicos comienza a la par que la historia de la fotografía. Desde los primeros experimentos de Joseph Niepce, que luego derivaron en la invención del daguerrotipo, se buscaba un método de copia y reproducción que permitiera fácilmente copiar fiel y mecánicamente imágenes ya creadas. Muchos de los avances técnicos durante el siglo XIX fueron producto de una retroalimentación entre el mundo de la fotografía y el de las artes gráficas. Las bases de los procesos fotomecánicos más usados en el siglo XX, y que veremos a continuación, se establecieron durante esta centuria.

Para continuar con la identificación de los procesos fotomecánicos en la obra de Berni nos detendremos en la escala micro de las imágenes del collage en el cuerpo de Ramona. Al analizarlos con aumento resultó posible identificar varias tramas de impresión. En esta identificación se hallaron dos procesos fotomecánicos: medio tono y rotograbado:

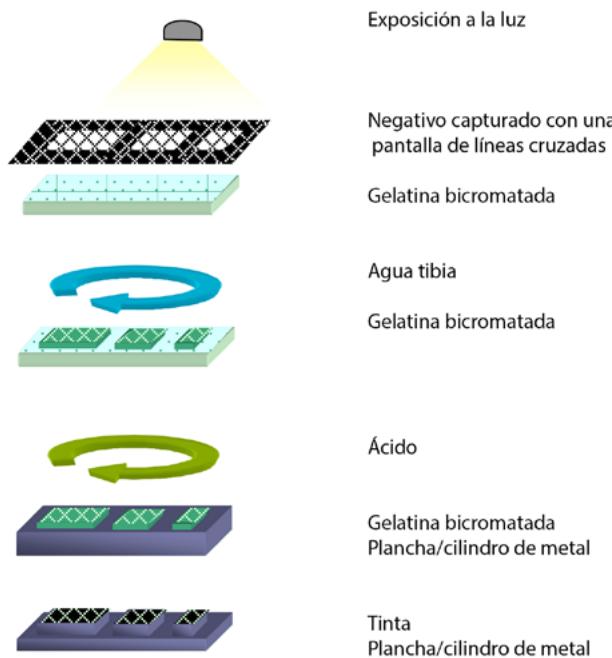
El medio tono (*letterpress halftone*) lo encontramos en la imagen de un rostro masculino en la pierna de Ramona. Es posible identificar este proceso gracias a la trama de puntos negros, que se juntan o se distribuyen dependiendo de la imagen (Fig. 7). El medio tono es un proceso que se incluye dentro de la familia de las impresiones de relieve. La imagen está compuesta solamente por tinta negra que, gracias a su trama de puntos, posibilita un efecto óptico de escala de grises. Cuanto más espaciados se encuentran los puntos, se genera un tono gris claro. Y cuanto más juntos se genera un gris oscuro, hasta llegar a negro. Esta trama de puntos implica descomponer el tono continuo de una imagen fotográfica para poder imprimir con tinta. A tal fin, se reproduce la imagen fotográfica original con una cámara de reproducción. Delante del negativo薄膜 se inserta una pantalla con una trama de líneas cruzadas que filtra la imagen convirtiendo el tono

<sup>6</sup> Estas cámaras eran equipos de gran formato que generalmente se encontraban en un cuarto de la imprenta destinado específicamente para este proceso.

continuo en puntos. Esta imagen final, ya con la trama de puntos, es luego expuesta a la luz sobre una placa de cobre sensibilizada con gelatina bicromatada, para después procesarla en un baño ácido. La matriz resultante se entinta y puede usarse para la impresión (Fig. 8) (Gascoigne, 2004; Pavão, 1997).



**Figura 7.** Detalle de la pierna de Ramona: aumento de impresión fotomecánica de medio tono.

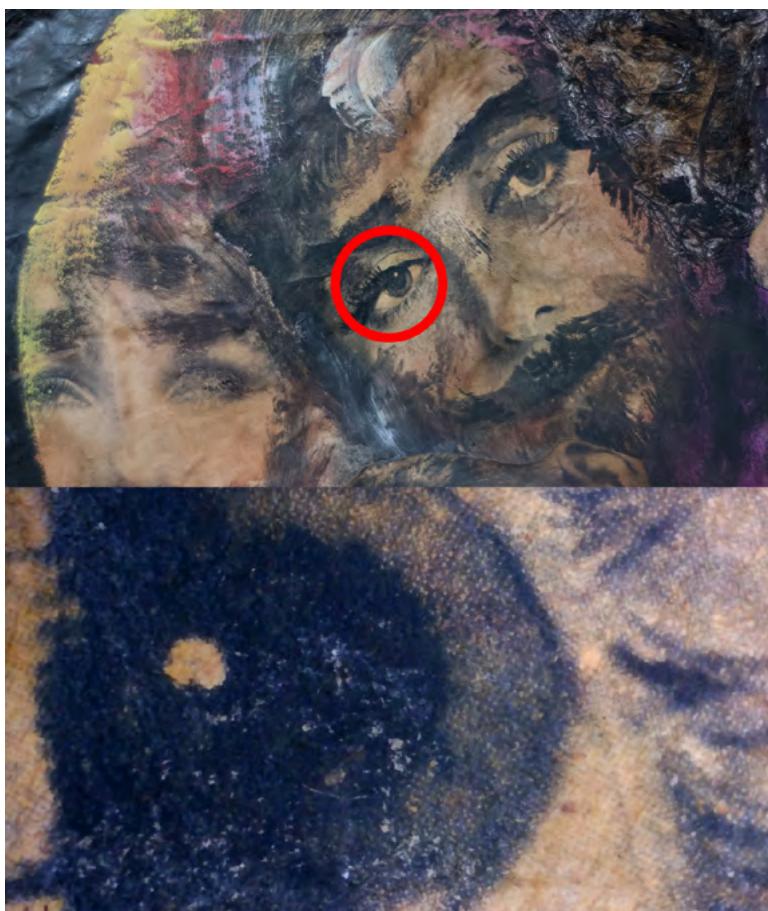


**Figura 8.** Esquema de impresión fotomecánica de medio tono.  
En Oliveira Fernandes, p. 45.

Este proceso fue el más utilizado hasta la década de 1960 para la impresión de diarios, revistas, libros y postales, ya que se pueden colocar juntos en la prensa los caracteres tipográficos gracias a que ambos son técnicas de relieve. En Argentina comenzó a emplearse en la década de 1890, solo unos años después de su uso en Europa y Estados Unidos (Szir, 2009, p. 113). El medio tono fue luego reemplazado por el proceso de litografía offset (o fotolitografía), que también puede presentar esta misma trama de puntos, lo cual puede generar confusión en la diferenciación entre ambos procesos.

El rotograbado, por su parte, se hace presente en muchos ejemplos de los cuerpos de la obra (Fig. 9). A diferencia del medio tono, este proceso presenta una red de diagonales blancas que forman pequeños cuadrados o diamantes. Fue patentado en 1890 y pertenece a la familia de impresión intaglio. Una de las diferencias con el fotograbado es que no se utiliza una plancha, sino que la matriz está grabada sobre un cilindro. Esto permite una impresión más rápida y barata, que es de gran ventaja para la impresión de revistas y diarios, entre otros tipos de impresiones de consumo masivo (Reilly, 2001; Pavão, 1997; Gascoigne, 2004). De manera similar al medio tono, el rotograbado también

depende de una pantalla que permite la fragmentación de la imagen fotográfica. En este caso, la trama es una red de líneas que se ven blancas en las zonas claras y medias de la imagen final. Sin embargo, no es realizado con una cámara de reproducción sino mediante la doble exposición de una gelatina bicromatada a una pantalla y luego a un negativo fotográfico. Después se transfiere al cilindro para finalmente procesar con el baño de ácido. La principal diferencia con el medio tono es que en el rotograbado la tinta se acumula en las zonas de bajo relieve del cilindro, por lo que la densidad de tonos la logra la cantidad de tinta acumulada y no la trama (Fig. 10).



**Figura 9.** Detalle de la pierna de Ramona: aumento de impresión de rotograbado.



**Figura 10.** Esquema de impresión de rotograbado. En Oliveira Fernandes, p. 43.

En resumen, los cuerpos de los personajes del sector inferior del cuadro, en los que se incluye Ramona, están configurados por recortes de imágenes que fueron publicadas en revistas y diarios de consumo masivo, los cuales solían utilizar estas dos técnicas de impresión.

En la parte superior de la obra identificamos el único de los personajes de esta pieza que no está formado por otros cuerpos. Es un retrato de una mujer que con una mano sostiene un auto y con la otra una gran cantidad de monedas. A primera vista, se puede afirmar que el auto se encuentra realizado mediante un proceso fotomecánico. Esto es identificable sin aumento, ya que, a corta distancia, es posible ver la trama de puntos que componen la imagen (Fig. 11)<sup>7</sup>. Sin embargo, el retrato de la mujer no tiene las mismas características, por lo que resulta necesario inspeccionar la imagen con aumento.

<sup>7</sup> Su visibilidad se debe a que la frecuencia de trama de la imagen es baja, por lo que hay mayor espacio entre los puntos. Posiblemente esta impresión formaba parte de una imagen más grande destinada para la vía pública, donde un gran detalle no es necesario, ya que la publicidad debía ser vista a distancia.



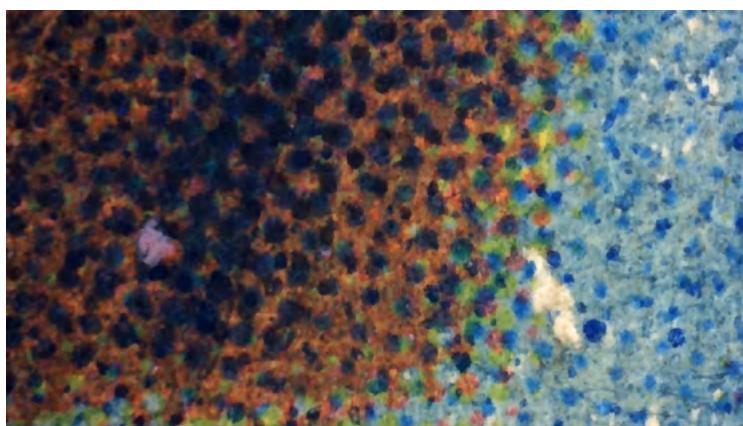
**Figura 11.** Detalle de la rueda del auto. Fotografía: Clara Tomásini.

Analizando primero la imagen del auto con aumento, confirmamos que se trata de una trama de puntos de la misma apariencia del medio tono, pero en la que además se incluyen las tramas de distintos colores. El proceso que también utiliza una trama de puntos de medio tono es la litografía offset. Una de las maneras de diferenciar entre medio tono (*letterpress halftone*) y litografía offset de medio tono (*fotolitografía*) es a partir de la manera en que la tinta se imprime en el papel. En el primero, la forma de los puntos puede presentar límites irregulares como también mayor concentración de tinta en los bordes, debido a que es una técnica de relieve. En cambio, la litografía offset presenta una trama pareja, sin diferenciación de concentración de tinta, evidencia de que es una técnica planográfica (Fig. 12) (Oliveira Fernandes, 2008).



**Figura 12.** Detalle del auto: aumento de impresión de fotolitografía de medio tono.

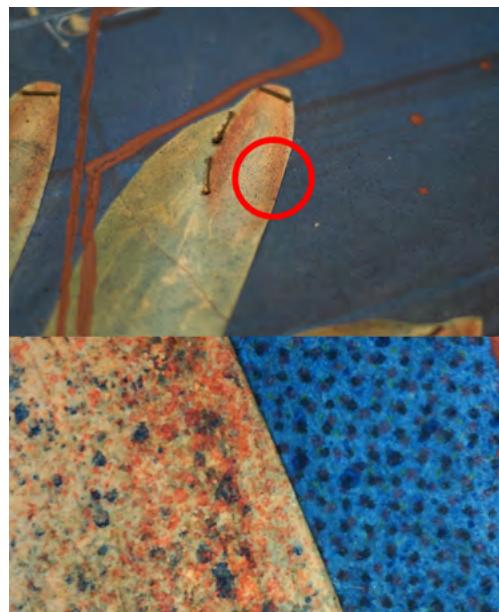
La litografía offset se perfeccionó y utilizó masivamente desde la década de 1960. Este proceso junta la química litográfica, planchas livianas y baratas, con la imagen fotográfica (Benson, 2008, p. 254). Es uno de los procesos de impresión más utilizados de las últimas décadas y lo podemos encontrar en revistas, libros, posters, entre otros. Ha facilitado la reproducción de imágenes a color: se imprimen distintas capas de colores para generar una imagen que reproduzca el color original de la imagen fotográfica. En la superposición de estas capas es posible identificar la típica roseta que genera las tramas de puntos de cada capa. Generalmente la combinación de colores utilizada es el método sustractivo o CMYK (cian - magenta - amarillo - negro, en sus siglas en inglés). Sin embargo, es posible encontrar impresiones en las cuales se utiliza el método aditivo o RGB (rojo - verde - azul), que según David Cycleback (2015) permitiría datar la impresión antes de la década de 1960 (pp. 77-78). En este caso, podemos ver que las capas de colores que componen la imagen del automóvil son RGB (Fig. 13), por lo que, siguiendo a este autor y considerando la fecha de realización de la obra, podríamos aventurar que la imagen corresponde a las últimas impresiones con este sistema, lo que evidenciaría en ella un cambio histórico en el sistema de impresión de color.



**Figura 13.** Aumento de impresión de fotolitografía de medio tono.  
Son visibles las capas en colores RGB.

La última imagen que analizaremos es la de la cara de la mujer de la zona superior. Como vimos anteriormente, esta imagen no tiene una trama de puntos tan visible como la del automóvil, por lo que podemos afirmar que no forman parte de la misma impresión o hasta del mismo proceso (Fig. 14). La dificultad

en la identificación de la imagen de la mujer reside en que, vista con aumento, no presenta una trama o patrón regular. A su vez, se encuentra en su totalidad pintada por arriba con pintura azul, por lo que las gotas se entremezclan con la superficie.



**Figura 14.** Detalle de mano y auto con aumento.

Asimismo, la imagen de la mujer no la reconocemos como fotográfica: parece un dibujo a color. Sin embargo, hay una pequeña pista dentro de la imagen que nos permite pensar que se trataría de una impresión. En el lugar donde la cara se encuentra con el cabello de la mujer, podemos visualizar con aumento una sutil falla en el registro de los colores, lo que nos asegura que es una impresión de varias capas de color (Fig. 15). Considerando esta situación además de la trama irregular, nos permite suponer que se trataría de una litografía, más específicamente de una fotolitografía de línea (*line photolithography*).

La fotolitografía es un proceso en el cual no se utiliza una trama para generar luces y sombras ya que se trata originalmente de un dibujo de líneas y no de una fotografía. Para realizar este proceso se fotografió un dibujo coloreado en lápiz y se realizaron varias tomas con distintos filtros para luego poder generar las matrices de cada color de impresión<sup>8</sup>. De esta manera, aunque la imagen original es un dibujo, durante el proceso de creación de la impre-

<sup>8</sup> Hay que destacar que actualmente en este proceso litográfico ya no se utilizan piedras litográficas sino planchas de metal.

sión final se utilizó material fotosensible, por lo que lo consideramos un proceso fotomecánico (Gascoigne, 2004, p. 118). Este tipo de procesos se suelen utilizar para la reproducción de obras de arte. En definitiva se trata del mismo proceso que el del automóvil, pero en este caso no es una fotolitografía de medio tono sino de línea.



**Figura 15.** Detalle de cuello de la mujer: aumento de impresión de fotolitografía de línea.

En suma, luego de esta diferenciación y al haber analizado las características de los distintos tipos de imágenes impresas utilizadas por Berni, nos resulta posible afirmar que todas ellas fueron realizadas en *La gran tentación* con procesos fotomecánicos. Gracias a los métodos proporcionados por la conservación de materiales fotográficos ha resultado posible identificar y datar distintos tipos de impresiones de este tipo. Al mismo tiempo, el análisis proporcionado por esta práctica habilita a pensar en las distintas escalas con las que se presentan los objetos fotomecánicos, su variabilidad y la necesidad de herramientas analíticas y operaciones de observación e identificación para revelar las sutiles diferencias que hacen a los procesos de impresión.

La sucesión de puntos y trama de cada imagen vista de cerca no revela la imagen en su totalidad sino hasta que el espectador toma distancia y la impresión adquiere una forma identifiable. Lo mismo sucede con las figuras que se encuentran en la zona inferior del cuadro. Estas imágenes recortadas de revistas

podrían ser entendidas como los puntos de la trama fotomecánica. Aquí asistimos a una operación compleja en la cual Berni se vale de estos procesos de impresión fotomecánica para recomponer otras figuras que hacen a su universo poético. Las escalas resultan de este modo fundamentales, en la medida en que es en ese juego de variabilidad escalar donde las imágenes cobran un sentido y pueden ser identificadas.

## Contextualización histórica y posible interpretación de la obra

Los años 60 constituyen un momento de la historia argentina marcado por lo que Oscar Terán (2013) ha entendido en términos de un “escenario de disputas ideológicas” (p. 10). La caída de Arturo Frondizi, el desarrollo de la dictadura de Onganía (1966), el Cordobazo y la muerte de Perón son grandes acontecimientos de la historia nacional que marcan esta década de profunda lucha revolucionaria. En términos artísticos, la lucha se ve aunada con la apuesta vanguardista en la cual el estatuto de “obra de arte” resulta constantemente cuestionado por las mismas prácticas de producción sensible. El lugar de Berni y su obra en esta constelación resulta central si tenemos en cuenta la dimensión material (Siracusano, 2002) de sus proyectos artísticos. Nos interesa señalar que, en este contexto marcado por el desarrollismo y la transformación acelerada del país en un marco de profundización de la sociedad de consumo, prestar atención al uso de los procesos fotomecánicos por parte de Berni no es algo menor. Por el contrario, a nuestro entender *La gran tentación* pone en evidencia, en sus técnicas utilizadas y en su lógica compositiva, las herramientas necesarias para describir el alcance estético y político de la apuesta de este artista.

Las técnicas de impresión como el medio tono, el rotograbado y la fotolitografía han jugado un papel central en el desarrollo de la sociedad de consumo. Sus procesos de estandarización, la posibilidad de la infinita reproducción, los mecanismos de homogeneización son algunas de las dinámicas que emparentan el universo de la mercancía en la sociedad capitalista con los procesos de impresión de imagen que se fueron masificando a mediados de la década de los 60 en Argentina y en otros países. Si entre fines del siglo XIX y principios del XX se asistió en Argentina a los albores de la reproductibilidad masiva de la imagen (Guevara, 2010; Gamarnik, 2018; Broquetas y Cuarterolo, 2021), la década de los 60 en adelante expuso una profundización e hiperespecialización de las técnicas de impresión a partir de matrices fotomecánicas. Estos procesos, imperceptibles para el punto de vista del observador de las imágenes en las revistas, posters y demás medios de comunicación impresa, constituyeron un elemento central para la composición de la rica y variable superficie de *La gran tentación*. Sumergido en un universo de imágenes comerciales que escasamente revelaban su materialidad, Berni pareciera haberse interesado por analizar, replicar y reflexionar sobre la propia naturaleza de la imagen.

nar cómo esos procesos fotomecánicos operaban en la fabricación de ilusiones o tentaciones que eran dispuestas a la vista en tales imágenes. Consideramos que esta lectura aporta una nueva arista para pensar el lugar de la materialidad fotográfica en la obra de Berni.

Andrea Giunta (2015) afirma que esta composición “plantea la tensión con el mundo capitalista”, así como trabaja sobre las zonas expulsadas del crecimiento económico de posguerra –“los cinturones de miseria, los márgenes habitados por niños que viven en la pobreza o prostitutas [...]” – (pp. 3-5). Si bien esta interpretación de la obra nos resulta útil y convincente en función de las diversas aproximaciones que se han realizado en torno a la producción del artista, nos preguntamos, sin embargo, cómo la materialidad de la obra contribuye a dicha afirmación. ¿Qué otros aspectos relativos a los procesos compositivos y las técnicas utilizadas habilitan nuevas interpretaciones o contribuyen a las aproximaciones ya realizadas sobre *La gran tentación?* Indagar en el uso de las técnicas fotomecánicas de impresión como parte constitutiva de esta obra parecía decir mucho más de lo que aparenta a primera vista. Estos procesos que a escala macro pasan desapercibidos, nos revelan un universo material y significante hasta ahora no interrogado lo suficiente en la obra de Berni. La materialidad fotográfica que compone su obra da cuenta de una serie de procesos y técnicas empleadas por el artista que exponen ciertos procesos productivos de la sociedad de consumo y, en particular, de las formas materiales de producción de imagen. Esto significa que, más allá de una lectura basada en la iconografía característica de sus trabajos, consideramos que esa “tensión con el mundo capitalista”, antes mencionada, se revela mucho más compleja cuando nos detenemos en el proceso de producción de la obra. Aquí las tramas y matrices que hacen a los procesos fotomecánicos utilizados no solo son condición de posibilidad de la producción de la obra en términos materiales, sino también parte de los sentidos que de esta se desprenden. Podríamos decir que Berni alterna, combina y, sobre todo, decide emplear los recortes de páginas impresas de manera estandarizada buscando crear una nueva narrativa sobre la conformación del deseo en el marco de un desarrollismo que contrasta con la precariedad de las formas de vida en los contextos marginales de la sociedad.

## Conclusiones

A través de sus distintas secciones, este artículo ha propuesto repensar *La gran tentación* a partir de una aproximación a los procesos fotomecánicos de producción que Berni emplea en su obra. Resulta destacable este ejemplo debido a que, justamente por medio de un análisis material basado en los métodos de la conservación fotográfica, pudimos identificar que Berni emplea procesos que pertenecen a las tres familias de tipos fotomecánicos: relieve, intaglio y planográfica. Por medio de lo que denominamos una topografía fotográfica, al aten-

der al espacio compositivo de la superficie de la pieza y al uso de las imágenes técnicas, hemos desarrollado en este trabajo distintas ideas que contribuyen a una aproximación material a la obra del artista.

Como supuesto fundamental, hemos partido de la idea de que las prácticas artísticas suponen un anudamiento indisociable entre materia y sentido. Esta inseparabilidad se torna rica y compleja cuando nos abocamos a un estudio de caso que presenta tantos niveles materiales en su estructura. Desde los negativos engrapados, a partir de un proceso productivo como el *assemblage*, hasta la combinación de diversos papeles impresos y texturas de materias primas, hemos podido arribar a la conclusión de que la materialidad fotográfica cumple un papel fundamental en esta revisitada obra de la historia del arte local. Los indicadores que guían tal afirmación se encuentran en el análisis realizado por medio de técnicas que describimos en el apartado III de este artículo. Allí propusimos caracterizar de manera pormenorizada estos procesos a partir de explicaciones técnicas e ilustraciones que ofrecen, no solo una mirada nueva sobre lo que evoca –en un análisis histórico– la obra de Berni, sino, sobre todo, una aproximación práctica a cómo en efecto se producían las imágenes de las que Berni se valía y cuáles son los posibles sentidos que se derivan de dichas elecciones. Casi que reproduciendo la lógica compleja de producción de estas familias fotomecánicas es que Berni realiza su composición. Con estas descripciones y al haber desarrollado ciertas ideas en torno a lo que significa el uso de las técnicas fotomecánicas mencionadas, esperamos haber contribuido a enriquecer el abordaje a la obra de este prolífico artista.

## Referencias bibliográficas

- BENSON, R. (2008). *The printed picture*. The Museum of Modern Art.
- BROQUETAS, M. y Cuarterolo, A. (2021). Fotografía en América Latina: historia e historiografía (siglos XIX y XX). *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, núm. 22. 5-21.
- CYCLEBACK, D. (2015). *Identifying antique commercial printing processes and the basics of authenticating printed materials*. Lulu Press.
- DEBORD, G. (1967). *La Société du spectacle*. Buchet-Chastel.
- DOLINKO, S. (2012). *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*. Edhasa.
- GAMARNIK, C. (2018). La fotografía en la revista *Caras y Caretas* en Argentina (1898-1939): innovaciones técnicas, profesionalización e imágenes de actualidad. *Estudios Ibero-Americanos*, vol. 44, núm. 1, 120-137. DOI: 10.15448/1980-864X.2018.1.27391.
- GASCOIGNE, B. (2004). *How to Identify Prints: A complete guide to manual and mechanical processes from woodcut to inkjet*. Thames & Hudson.

- GIUNTA, A. (2008). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Siglo XXI.
- . (2015). Ramona vive su vida. *alter/nativas latin american cultural studies journal*, (4), 1-22.
- GUERRA, D. (2010). Éramos pocos y parió el aura: fotografía y políticas de la imagen en los albores de la reproductibilidad masiva en la Argentina. *Caras y Caretas*, 1898-1910. Seminario Internacional Políticas de la Memoria "Recordando a Walter Benjamin: Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria", 1-19.
- OLEA, H. (2014). Berni y su realidad sin *ismos*. En M. Pacheco (ed.), *Antonio Berni. Juanito y Ramona* (pp- 15-25). Fundación Eduardo F. Constantini.
- OLIVEIRA FERNANDES, L. (2008). *Characterization and Identification of Printed Objects* [tesis de maestría no publicada]. Universidade Nova de Lisboa.
- PACHECO, M. (ed.) (2014). *Antonio Berni. Juanito y Ramona*. Fundación Eduardo F. Costantini.
- PARIKKA, J. y Dvořák, T. (2021). *Photography off the Scale. Technologies and Theories of the Mass Image*. University of Edinburgh Press.
- PAVÃO, L. (1997). *Conservação de Colecções de Fotografia*. Dinalivro.
- PLANTE, I. (2013). *Argentinos de París: arte y viajes culturales durante los años sesenta*. Edhasa.
- RABOSSI, C. (2002). Antonio Berni cuenta la historia de Juanito Laguna. En *Centro Cultural Recoleta. Antonio Berni a 40 años del Premio de la XXXI Bienal De Venecia 1962-2002*. Centro Cultural Recoleta.
- REILLY, J. M. (2001). *Care and Identification of 19th-Century Photographic Prints*. Eastman Kodak Company.
- SIRACUSANO, G. (2002) *Polvos y colores en la pintura colonial andina (siglos XVII-XVIII). Prácticas y representaciones del hacer, el saber y el poder*. UBA (Tesis doctoral).
- SZIR, S. (2009). "Entre el arte y la cultura masiva. Las ilustraciones de la ficción literaria en Caras y Caretas (1898-1908)". En L. Malosetti Costa y M. Gené (Comps.), *Impresiones porteñas: Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires* (pp. 109-139). Edhasa.
- TERÁN, O. (2013). *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina*. Siglo XXI.
- WECHSLER, D. B.; Antelo, R.; Plante, I. (2011). *Berni: la mirada intensa*. Universidad Nacional de Tres de Febrero.