

Introducción

Bases conceptuales y preguntas para la investigación

Gabriela Siracusano y Diana Wechsler

Antonio Berni (Rosario, 1905 - Buenos Aires, 1981) es una figura central en los debates estéticos de la modernidad. Representante argentino en diversas exposiciones internacionales desde 1935, premiado en la Bienal de Venecia en 1962, Berni se identifica por su extensa trayectoria atravesada por sucesivos tránsitos, ensayos, experimentaciones y búsquedas permanentes a partir de diferentes formas expresivas. En ellas, la dimensión material emerge como uno de los rasgos de identidad.

Lo vemos transitar con fruición de los óleos surrealistas en pequeño formato sobre soportes de tela y cartón, a la experiencia del muralismo al fresco y al secco, aquella que, a su vez, lo incitaría a modular grandes templos sobre arpillera sobre las bases de un nuevo realismo; del uso incipiente de fotografías y montajes a la alquimia entre la madera, el agua, la tinta y el papel; del ensamblado de clavos, chararra, plásticos, latas, encajes, vidrios, alambres, o lentejuelas, a la explosión material y tridimensional de cueros, paja, pelos, mimbre, hilos, acrílicos y esmaltes...

Si la producción de Antonio Berni encarna el sueño del artista argentino que logró expresar una poética potente y genuina en torno al vínculo entre arte, vida y sociedad, su elección y uso de materiales y técnicas parecieran estar en consonancia con dicha consignas en tanto esas prácticas representan un hito en la construcción de los realismos en el arte argentino del siglo XX, y esgrimen por sí mismas estrategias técnicas tan audaces como las formas y significados a las cuales les otorgan presencia física.

La extensa trayectoria de Antonio Berni se instala en la encrucijada entre dos temas clave dentro de la historia del arte del siglo XX: por un lado la problemática de la modernidad, más precisamente de aquello que se define como la alta modernidad, emergente a partir de los años veinte, y sus proyecciones en el curso de las décadas siguientes; por otro, la tensión entre arte y sociedad y con ella la de arte y política. Estos aspectos resultan de particular interés para pensar el trabajo de Berni dada su activa participación en los procesos del arte nuevo, la exploración de las dimensiones vanguardistas que residen en sus apropiaciones de las propuestas metafísicas, surrealistas y el debate que sostiene, tanto desde su práctica artística como desde sus escritos, con el realismo. Por otra parte, su afirmación de "todo arte es político" lo presenta en diferentes momentos de

su larga carrera ensayando distintas alternativas para interpelar a la sociedad a partir de su obra. Es así como tempranamente da el debate con el realismo social, un gesto que se reedita en sus trabajos de los años 50 al 80, al reinventar su pintura con la inclusión de materiales y elementos no convencionales, llegando a desarrollar una versión sobredimensionada del concepto de collage.

Es por ello que entre 2015 y 2018 decidimos, junto con la Dra. Marta Maier, liderar una investigación acerca de la materialidad en Berni, un tema central y no suficientemente indagado a lo largo de su obra. Gracias al apoyo de la Agencia Nacional de Promoción Científica y la Universidad Nacional de Tres de Febrero, pudimos desplegar nuestro trabajo transdisciplinar.

Particularmente, nos propusimos identificar los materiales (inorgánicos y orgánicos, naturales y sintéticos, ligantes lipídicos y proteicos, etc.) y las técnicas empleadas en la producción de Berni del período 1950-1980. Mediante los métodos cuali y cuantitativos de las ciencias químicas y físicas en diálogo con los recursos de la historia del arte, buscamos reconocer los lazos existentes entre sus ideas y conceptos sobre la dimensión material de la producción artística y sus propuestas estéticas, presentes en textos escritos por el artista, entrevistas y en sus prácticas, así como las de otros artistas de su entorno con quienes habría intercambiado o compartido experiencias.

También, nos propusimos explorar las condiciones en que ciertos materiales y técnicas habrían contribuido a la construcción de una poética que concebiría la inclusión de fragmentos del mundo real, exterior a la obra, como partícipes necesarios de la construcción de lo que definimos como lo real pictórico y, a la par, comprender las exploraciones plásticas/materiales de Berni en relación con búsquedas estético-materiales contemporáneas dadas tanto en la escena local como en la internacional.

Finalmente, buscamos contribuir al conocimiento científico y proveer elementos para la conservación de las obras del período estudiado como forma de valorar dicho patrimonio artístico.

Búsquedas y hallazgos materiales

Sobre finales de los años 50, la obra de Antonio Berni comienza a registrar inclusiones de materiales que hasta el momento no habían formado parte de su pintura. Chapas, puntillas, materiales de descarte, se convierten en muy poco tiempo en los recursos materiales habituales de su trabajo, como aportantes de un capital expresivo de gran potencia. Si bien el collage aparece en la escena del arte moderno en la década del 10, en la segunda mitad del siglo XX adquiere una capacidad expresiva nueva al expandirse y aportar en su proceso una lectura para el debate sobre la muerte de la pintura, por un lado, y sobre lo real, por otro.

Berni hizo uso del collage ya en los años 30. Trabajos como *Susana y el viejo* y *La torre Eiffel en la pampa* son un excelente ejemplo de esto. Por otra parte, en ambos casos resulta de interés destacar no solo la presencia de esta estrategia de construcción de imágenes, sino las maneras en que en ella incorpora el uso de la fotografía, un recurso que retomará y desarrollará con gran interés y de forma innovadora a partir de los años sesenta.

Volviendo a los treinta, en 1931 Berni realiza un trabajo sobre cartón y madera en el que, bajo el título *La ventana y el mar*, ensaya el que posiblemente sea su primer collage. Una mesa junto a la ventana en el primer plano da la entrada al espacio de la representación. El fondo, distribuido en tercios proporcionales, deja ver el paisaje marino, la ventana con una de las hojas entreabierta, el muro empapelado con rayas verticales y motivos decorativos filigranados. La pintura se confunde con los recortes de gráfica aplicada: las rocas, la brocha... Entre ellos, se destaca una postal de Reims, de ese mismo año. Este último recurso ya había estado presente en trabajos de otros artistas. En particular, interesa mencionar aquí la naturaleza muerta de Emilio Pettorutti que incluye una postal de Florencia, que le da un sesgo autobiográfico. Posiblemente esta inclusión en el collage de Berni tenga un valor similar al mostrar su vínculo con Francia. Asimismo, en esta obra se advierte la imbricación entre recorte gráfico y pintura, a tal grado que resulta difícil despegarlos.

Por su parte, *Susana...* se presenta –a priori– como una pintura que juega con aquella iconografía histórica y la actualiza. En un segundo momento, se advierte que la protagonista lleva el rostro de Greta Garbo. Decir que “lleva el rostro” se adecúa a lo que vemos, ya que la pintura naturalista presenta la inclusión de un recorte fotográfico del rostro de la famosa actriz de Hollywood. Sin embargo, el recurso no se queda allí. La fotografía, pegada a la pintura, el cuerpo y, a su vez, las pinceladas que dibujan la cabellera, completan la imagen fotográfica. Así va construyendo una vez más esta complementariedad entre pintura y fotografía. Una situación similar aparece en la figura del hombre que, tras la puerta, se asoma para espiar a la mujer desnuda recostada sobre el lecho rojo con mantas blancuzcas color arena y un cojín azul sobre el que está apoyada.

Otro collage de gran interés que hace uso de la fotografía y de material gráfico recortado es la escena sin título (ca. 1937) que podría integrar la serie de composiciones surrealistas de los primeros años 30. En esta obra, la distorsión de tamaños entre los elementos construyen la imagen –una arquitectura que resulta demasiado pequeña respecto de la puerta y su cerrojo, o en relación con la cabeza que yace sobre el suelo junto a unos frutos–. Algo similar en términos de desajuste de tamaños se da entre el reloj de bolsillo que cuelga en el centro del arco ojival de la derecha y el busto del hombre que se asoma desde la cornisa de la arquitectura religiosa. La pieza juega no solo con la alteración de las proporciones entre los objetos para generar el desconcierto, sino también con una

situación difusa entre aquello que es pintura y lo que es material gráfico recortado o fotografía.

Una experiencia similar ofrece Berni en *La Torre Eiffel en la pampa*. Un primerísimo primer plano está ocupado por el torso de una mujer desnuda, casi de frente al espectador, que parece haber sido sorprendida junto a una pequeña mesa con un tocadiscos abierto y, junto a este, una caja circular blanca con un rostro que mira de reojo pintado sobre la tapa. ¿La caja de las púas? Quizás. A continuación, un horizonte alto y plano, extendido, al que llegamos por un camino diagonal, o son las paralelas de las vías del tren, que se confunde por el color con el cuerpo de la mujer. En el horizonte, muy lejana, la Torre Eiffel en el centro se recorta sobre el cielo. Al costado, también a lo lejos, un edificio de un historicismo clásico con su portal de cuatro columnas y dos plantas subraya la profundidad espacial. Una vez más el recurso de la inclusión fotográfica (la arquitectura, la torre, ...) y la pintura que la integra al resto de la composición. También, la ambigüedad se expresa en la figura de la mujer, que en realidad se confunde con una escultura de la antigüedad cuando se advierte que uno de sus brazos está cortado (¿o roto?), más allá de que la pintura pretende –por su color y modulación– mostrarla como un desnudo. En esta obra es posible también imaginar un sesgo autobiográfico en el que se presenta el encuentro de tradiciones de formación, origen y trayectoria reunidos en una atmósfera de extrañamiento metafísico.

Las experiencias surreales se encontraron en estos años 30 con el debate acerca de los realismos y fue Berni un protagonista central de esta polémica. Mientras continúa a lo largo de la década del 30 con este tipo de obras-collage, da comienzo a otro tipo de obras ligadas a los realismos de nuevo cuño que lo llevan a trabajar a gran escala con temas que reenvían a la conflictividad social contemporánea. Allí: *Manifestación*, *Desocupados*, *Chacareros*, como una trilogía fundadora de un nuevo modo de plantear el realismo. Estos nuevos planteamientos plásticos van acompañados por la elaboración de textos en los que delinea lo que definió como Nuevo Realismo.

Retomamos aquí algunos párrafos del ensayo publicado en *Berni, la mirada intensa* (Wechsler, 2010) dado que resulta pertinente para establecer un estado de la cuestión en torno al problema del realismo en Berni.

El punto de partida del ensayo del Nuevo Realismo –el ensayo de Berni– es un balance de la situación de las artes plásticas y la cultura contemporánea. Con expresiones como: “el arte moderno vive una vida anémica (...) alentado por un público (...) sin convicción ni sentimientos verdaderos” llega a una de las preguntas clave de su planteo: “¿Qué ha pasado en realidad para abrirse tal abismo entre la colectividad y los artistas?”. Este es, a su juicio, uno de los mayores problemas del arte moderno, que ha perdido su capacidad para interpelar al “público sano que puede ser in-

fluenciado por ideas y elevación de pensamiento”. Sin embargo, advierte que hay artistas que se dan cuenta de esta necesidad de reencontrarse con el público, pero lo que no encuentran es el recurso estético adecuado.

Como diagnóstico, Berni identifica el “mal” del arte moderno (su distancia de la sociedad) y afirma que su “curación reside en recuperar la salud y la fuerza” que poseyó el arte en el pasado: en otras palabras, rearticular el arte con la vida. Pero, ¿cómo? ¿Cuál es la solución que ofrece Berni?

En primer término hay que tener claro “sobre qué base técnica y conceptual” se edificará el nuevo arte moderno. Desde el vamos aparece una preocupación por pensar el recurso estético plástico en estrecha vinculación con el propósito del arte. En este sentido afirma: “no podemos, desde luego, anteponer ni establecer la supremacía del sujeto o el drama sobre la técnica y la plástica, porque ambas cosas forman una unidad indivisible”. Analizando un sentido reflejo del arte concluye planteando el “nuevo realismo”, que “no es una simple retórica o declamación sin fondo ni objetividad” (en claro debate con las propuestas de un arte de propaganda que tenga un discurso preestablecido sobre el cual se subordinan las obras) sino que es “un espejo sugestivo de la gran realidad espiritual, social, política y económica de nuestro siglo”. El texto y las obras de estos años de Berni siguen aquel precepto formulado por Lunacharsky cuando se refiere a la necesaria articulación entre forma y contenido, y con ello señala que lo que interesa al crítico marxista es el “contenido de la obra, la esencia social y la influencia que el impacto de la obra puede tener en la vida social”; en un segundo paso se ocupará de la forma en tanto esta favorece o no a la transmisión de los valores que pretende el contenido y que hagan de esta obra algo “convinciente”. Finalmente sostenía que la “crítica marxista” –y, podríamos agregar, el arte también– tiene la responsabilidad de “participar con intensidad y energía en el proceso de formar al nuevo hombre y el nuevo modo de vida”. Sin embargo, la propuesta de Berni refuerza la indivisibilidad de forma y contenido, un aspecto que en los textos de Lunacharsky termina desdoblándose, quedando la forma finalmente subordinada al contenido.

Pero ¿qué forma da Berni a estos propósitos? ¿Cómo piensa su estrategia estética en una realidad en donde no tiene ni una revolución socialista que lo respalde, como en el caso soviético o mexicano, ni una política del Estado que lo avale? ¿Cómo diseña

sus propuestas en un régimen como el vigente en esos años en la Argentina, represor y filofascista? Desarrollará una obra que pueda participar del debate social y promover el cambio, pero la manera elegida entonces no será la del reflejo o la de ofrecer modelos, sino la de componer imágenes capaces de mostrar una perspectiva crítica de la realidad en que se vive. Así, por este camino diferente de aquel que glorifica la revolución, Berni propone el nuevo realismo.

Con sus grandes óleos –*Desocupación* (1934), *Manifestación* (1934), *El hombre herido* (1935), *Medianoche en el mundo* (1936), *Chacareros* (1936)– impone una nueva propuesta estético-política que reforzará desde los textos y las conferencias que pronuncia a partir de entonces. Con sus obras Berni reconvierte la propuesta de una plástica mural –promovida por Siqueiros– en una pintura de caballete de gran formato. En ellas presenta una realidad opresiva, agobiante, que expresa los valores plásticos del Nuevo Realismo.

A diferencia del Realismo socialista pontificado en la URSS, en donde el obrero aparece triunfante dispuesto a conquistar el mundo, las imágenes nuevorealistas de Berni y otros artistas argentinos que se inscriben dentro de esta definición ofrecen un protagonista oprimido, perplejo, ajeno, alienado, que desde esta posición reclama la atención señalando críticamente el lugar que el capitalismo les ha asignado.

No hay triunfo, sino pesar, tensión, incomodidad, dolor, y, quizás, una incómoda resignación que encierra a algunos de los personajes dentro de sí mismos en medio de la multitud. Hasta aquí lo que la superficie de estas imágenes nos provee y aquello que en el encuentro con los textos y la lógica política contemporánea podemos afirmar. Sin embargo, es posible volver a mirar estas obras a la luz de sus propias fuentes y ensayar otras preguntas acerca de los modos con los que buscó Berni tocar lo real desde su reposicionamiento plástico.

Las fuentes de estos grandes paneles realizados a partir de 1934 son no solo la realidad concreta sino la perspectiva que de ella ha registrado el mismo Berni con su cámara fotográfica. El archivo Berni alberga infinidad de imágenes, que ya Martha Nanni en la muestra de 1984 expuso parcialmente. Son fotografías que revelan los rostros que se integran en los retratos colectivos que exhiben los grandes cuadros mencionados, por citar solo los tres primeros grandes murales móviles. Vale la pena insistir en esta

cantera de fotografías por varias razones, entre otras, porque no está formada solo por las que tomó el artista en la investigación por el gran Rosario emprendida a instancias del politólogo y ensayista Prebisch, sino porque también hay recortes de prensa, fotos que desde los medios gráficos hablaban a diario de las huellas que iba dejando la crisis instalada a partir del crack de 1929.

Es interesante, además, retomar las marcas de Berni sobre este vasto repertorio como indicios para recuperar su mirada. Al dorso de una de las fotos anota: “Desocupación, variedad, 12-3-32”, en otra, “los compañeros de las victorias comentan el texto esperando...”. Otras tienen trazado a pincel en blanco un encuadre posible que acentúa la intensidad de la escena o recorta a alguno de los personajes. El trabajo sobre el conjunto exhibe además el concepto de representación de lo real que Berni pone en juego en estas grandes composiciones y a lo largo de los años 30, algo que irá modificando sustancialmente en las décadas siguientes.

En el momento del alumbramiento del Nuevo Realismo, y posiblemente como continuidad de las premisas de apropiación de lo real procedentes de las reflexiones realizadas en el marco del surrealismo, Berni busca replicar en la superficie del cuadro aquella lógica del mundo físico subordinándola a su propio diseño: es en el mundo del cuadro donde él decide las jerarquías y es a partir de esas selecciones que va a construir estos manifiestos estético-políticos de 1934-35. Con la misma lógica presentará a aquellos personajes serenos, perplejos, expectantes como la *Figura* de 1935 de la colección del Museo Castagnino de Rosario, que espera sedente con los brazos reposando sobre su regazo, de espaldas a un paisaje marino, un horizonte infinito que recuerda el de *Desocupados* o los que años antes esbozara en las series surrealistas, o más tarde cuando los retoma en los inquietantes paisajes de 1975: *Camino bajo el cielo gris* y *Camino bajo los faros*, por ejemplo.

El archivo de Berni muestra sus huellas, los vestigios de su mirada en distintos tiempos y espacios. Muestra además algunos de los materiales que estimularon su imaginación y contribuyeron en el armado de estos montajes de lo real buscados en cada una de sus obras. Nadie posó para Berni. Ninguno de los personajes o escenarios existió más allá de la configuración por él construida. Si bien es posible reconocer los rostros pintados en las fotos, cada uno asume en la pintura una nueva identidad en términos individuales, pero también en términos de la relación que establece con

los otros. Cada una de estas obras inventa comunidades a las que Berni les asigna una voz y un lugar dentro del programa que se ha propuesto: dar visibilidad a quienes no la tienen y el recurso elegido entonces es el de sobreexponerlos. Así, Berni refuerza la impresión de realidad: con las estrategias de selección de imágenes, la recuperación de elementos de la tradición plástica de Occidente, la construcción de la composición y el montaje de cada una de estas piezas como un todo posible y, por tanto, “verdadero”, y en su condición de tal, capaz de encaminar una denuncia.

La construcción del Nuevo Realismo implicó un intenso proceso de revisión, de análisis y de reflexión sobre la realidad y sobre los diferentes modos de apropiación y representación de esta, sobre el horizonte de los debates estéticos y políticos contemporáneos y sobre las prácticas ya instaladas en nuestro espacio artístico así como sobre las tendencias vigentes y emergentes en él. Este proceso dio como resultado una propuesta nueva, que no renegaba de la vanguardia ni del patrimonio de recursos que representaba la tradición artística occidental, sino que más bien recombina estos elementos discutiendo con cualquier posición estética altamente dogmática, como podía ser el surrealismo de Bretón, y fuertemente cristalizada y no menos dogmática, como lo fue el Realismo socialista.

Así, el montaje y la síntesis de perspectivas e imágenes diversas presentadas en cada trabajo se convierten en sus claves y es desde ellas que es posible ver en sus decisiones plásticas el uso a discreción de recursos procedentes de experiencias diversas que, lejos de abandonar, recupera en distintos momentos para conquistar con avidez la configuración de imágenes capaces de intervenir en coyunturas precisas.

Esta propuesta que Berni exhibe en sus obras y en el texto *El Nuevo Realismo*, por su enraizamiento con el trabajo de otros artistas argentinos y latinoamericanos que estaban produciendo en la misma clave, así como por su enlace con la tendencia que dominaba el debate en otras escenas artísticas contemporáneas, dan a la propuesta de Berni una proyección de gran alcance en el espacio y en el tiempo”. (Wechsler, 2010, pp. 34-49)

Hay una continuidad de esta trayectoria figurativa en los años 40 y 50, en los que se introduce además un carácter regional y casi pintoresquista en su trabajo, como la extensa serie de hombres, mujeres y niños del interior del país.

Sobre finales de los 50 transita a un tipo de trabajo cercano a la abstracción

de carácter informalista, tal como se advierte en obras como *La casa del pintor* (1958), *La casa del sastre* (1959), entre una serie que va abriéndose hacia una nueva dimensión de collage que será la que desarrolle a lo largo de los años siguientes. *Incendio en el barrio de Juanito* (1961) y *Los astros en Villa Cartón* (1962) van mostrando ya esta nueva dimensión. En ellos se hace visible la presencia creciente de una convivencia virtuosa entre el óleo, espeso, pastoso, aplicado por planos de materia con espátula, cualidades que le otorgan a este material un protagonismo que comenzará a competir con otros hasta entonces ajenos a su universo pictórico.

Aparecen las chapas aplicadas sobre bastidores de madera, que en su yuxtaposición se presentan como un recorte que lleva el paisaje humilde en el que se desarrolla la vida de Juanito ante el espectador. Sobre esa superficie se van elaborando numerosas escenas. En términos de establecer algunas secuencias dentro del trabajo de Berni de estos años, resulta interesante observar en *Incendio...* la combinación de esta superficie de chapas, la pintura de una serie de personajes que reaparecerán en varios cuadros a partir de ahora y otros elementos. Veamos: los rostros horrorizados del primer plano están secundados por los de una mujer que, con las manos en alto, sujeta sobre su cabeza unos objetos rescatados del incendio. Entre ellos, se destacan dos retratos: uno pintado de manera muy sintética; el otro, la fotografía de un gaucho que empuña su guitarra. Nuevamente, integra la foto a la superficie no solo pegándola o incluyendo elementos pintados que dan continuidad a la escena representada, sino cubriéndola con algún tipo de material traslúcido que la une a la chapa oxidada como si fuera parte de ella misma.

Los astros en Villa Cartón señalan otro punto de arribo dentro de este proceso. Aquí se evidencia el uso de desechos industriales, un elemento que Berni ya no dejará fuera en casi ningún trabajo de este período. Entre tanto, las famosas series de Juanito Laguna (fines de los 50 hasta principios de los 70) y Ramona Montiel (1962-70), que arrancan también en este período, empiezan a “contaminarse” con tales materiales llegando al desarrollo de xilocollages y xilocollages-relieves, en un despliegue único y muy personal. En ellos, los desechos y otros materiales industriales se sitúan sobre el taco de grabado para aportar formas y ritmos propios que se integran a la construcción de la figuración. Así, cada taco de grabado constituye un universo de formas, las que, en el encuentro con el papel, se imprimen con sus rugosidades y relieves, revelando la tensión de materiales que construyen la imagen en el taco. En estas series, Berni también abordará el uso de ensamblajes como recurso plástico. Asimismo, ensaya la creación de criaturas fantásticas –monstruos– que definirá como “construcciones polimatéricas”. Hacia 1964 comienza la serie de *Monstruos cósmicos* y *Monstruos infernales* que desafían a Ramona Montiel, en la que la explosión matérica (materiales de desecho, reciclados, etc.) encuentra su punto más alto de presentación.

El concepto de realismo que Berni fue acuñando desde los años 30 adquiere en este período una nueva potencialidad. Si en un comienzo –y eso lo hemos comprobado en el análisis a través de rayos X aplicados sobre *Chacareros*, la obra de 1935– Berni construye sobre la superficie de la tela una versión de “lo real” en un orden en el que aparece ante sus ojos por planos superpuestos (de atrás hacia adelante, del fondo a la superficie: primero pinta completamente el paisaje natural, sobre este instala la arquitectura, y por encima de estos planos coloca cada uno de los personajes por superposición, haciéndolos presentes con una lógica de la perspectiva que no omite –o pretende jugar a ello– lo que queda debajo de otra cosa), sobre los años 50/60, la inclusión de materiales industriales (naturales, sintéticos, de desechos, reciclados) sobre la superficie del cuadro señala un refuerzo de esta operación de migración de “lo real” al mundo del arte o de la obra. Es decir, una operación que pivotea entre “estar en lugar de lo ausente” –o sea, representar en términos de transparencia– y “presentar” esos fragmentos de realidad que se muestran en sí mismos como tales, a la vez que encierran y disparan un sinnúmero de significados. El uso selectivo de materiales no convencionales, el conocimiento de sus condiciones físicas y una técnica depurada de ensamblaje estarían evidenciando la relevancia que Berni otorgó a este carácter presentativo. El trabajo de investigación de materiales llevado a cabo sobre *Chacareros* condujo a indagar comparativamente los trabajos de otros artistas contemporáneos como Spilimbergo y Cúnsolo. Esto reveló un tipo de armado peculiar de la composición que distingue el trabajo de Berni de las representaciones como partícipes/agentes necesarios en la construcción de “lo real pictórico”. Como ejemplo podemos mencionar los collages sobredimensionados y polimáticos de fines de los 60 y los 70.

En *Las vacaciones de Juanito* (1972), el perfil de un auto “entra” en el plano de la obra. Aquí llama la atención no solo la presencia de piezas reales del auto en el encuadre, sino la división de este en tres partes iguales que se encastran con un mecanismo de suma precisión. Resulta interesante señalar que este aspecto singular evoca ciertas prácticas artísticas, de larga tradición en la historia del arte, ligadas a la construcción de imágenes religiosas y objetos paralitúrgicos en los cuales estas presencias de “lo real” (maderas, telas, pelos, metales, piedras, etc.) y su combinación, así como el encastre de piezas –que en el caso de la imaginería habilitaban su carácter móvil y “vital”–, contribuyeron a reforzar su carácter reflexivo –en términos de Louis Marin– funcionando como agentes –en tanto acción directa– de la sacralidad. Al respecto nos interesa una mirada como la de Carolyn Walker Bymun (2013), cuando señala: “(...) las imágenes medievales tematizan su materialidad no solo al hacer que cristales, brocados u otros elementos se muestren como aparentes, sino también mediante la referencia explícita a ellos mismos como materiales”. Como ejemplo, Walker menciona la costumbre de representar la herida abierta de Cristo, en la que una rúbrica escrita al interior de la herida anunciaba que era de un largo que podía

ser multiplicado para obtener el verdadero largo de la medida de la herida de Cristo. Estas imágenes eran reproducidas en fajas que mujeres embarazadas usaban para aminorar el dolor al momento del parto. “(...) la imagen de una abertura habla explícitamente (por medio de un texto escrito en ella) de sí misma como una medida física; también habla metonímicamente de otra abertura (vagina o vientre) paralela a la de Cristo (...). La imagen se refiere a sí misma tanto como lo que representa (una abertura), tanto como lo que es (una marca de cierta extensión en la página)” (2013, pp. 12-13). Similares estrategias matérico-icónográficas fueron utilizadas para la creación del imaginario religioso europeo y, dentro de este, el del espacio iberoamericano de los siglos XVI y XVII.

No pretendemos homologarlas con las exhibidas en nuestro corpus en sentido estricto, pero sí nos interesa tomar en cuenta cómo este tipo de operaciones simbólicas involucran la presencia de un “cuerpo material” ambivalente y un “cuerpo observador” conmovido por aquel, para que una imagen resulte eficaz. En el caso de Berni, son los fragmentos de la realidad los que irrumpen, violentan, desestabilizan y ponen en crisis el plano representativo, a la vez que nos enfrentan de manera brutal con esa vida moderna pero descarnada en su miseria que está allá afuera, en los suburbios de las ciudades. Un indicio que nos interpela y nos conmueve. Así, la presencia y combinación de fragmentos materiales del mundo exterior en sus representaciones funcionarían como indicios estéticos de una poética que tensó los límites del concepto de representación. Este funcionamiento recorre la trayectoria previa de Berni: mediante la presencia de las bolsas de arpillera como soporte elegido para *Desocupados* y *Manifestación* (1934) o *Chacareros* (1935), en este caso con el agregado simbólico de que el soporte de arpillera procede de las bolsas que contuvieron una cosecha de azúcar que, debido a la crisis de precios internacionales en 1934, los productores debieron desechar. También forman parte de esta inclusión de lo real los ensayos-collages mencionados anteriormente, como el caso de la Susana/Greta Garbo en 1931, entre otros.

Cabe entonces preguntarse bajo qué forma estas acciones y decisiones plásticas en Berni estarían vinculadas con aquellas estrategias y de qué manera funcionan dentro de la construcción y reflexión representativa de la modernidad. En este mismo sentido, vale la pena mencionar que Berni no hizo solo este camino. Como artista y explorador voraz, estuvo atento a las experiencias que –en paralelo– llevaban a cabo artistas como Arman o Niki de Saint Phalle en Francia (por mencionar solo dos de los muchos que avanzaron sobre los problemas del material y la pintura), u otros más jóvenes dentro de la escena local, como Wells y Kenneth Kemble, entre los informalistas; De la Vega y Noé, en los tiempos de la Nueva Figuración.

Podemos preguntarnos, además, en qué medida la dimensión material entra en juego a la hora de la recepción, por un lado, y cómo en el estudio de la obra de

comparamos con el rostro del gorro rojo de *Manifestación*, advertimos que se trata de la misma cara, solo que invertida. Es decir que a la hora de la composición de *Manifestación*, Berni tenía esa fotografía y la usó como modelo para su pintura, pero no hizo una copia directa.

Pasados casi treinta años, el pintor parece haberla rescatado para aplicarla del modo en que hemos mencionado. Es decir, dos obras amarradas en diversos tiempos vibrantes (Siracusano, 2020), tiempos y objetos del mundo de “lo real” que siguen provocando nuestra mirada a partir de una estrategia poética, material y visual que Berni sabía manejar a la perfección. Los enlaces mencionados entre las experiencias collage de los años 30 y los collages sobredimensionados que desarrolla a partir de los 60, tanto en su formato “pictórico” como en el de sus “xilografados”, revelan también esta continuidad de una trayectoria experimental que no se quiebra en el tiempo sino que es revisada y desarrollada como parte de un mismo programa creativo-expresivo.



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



Figuras 2 y 3. Comparativa entre *Manifestación*, detalle (1932) y *La gran tentación*, detalle (1962). Colección Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

Muchos de los textos que presentamos en este dossier son parte de la investigación interdisciplinaria que llevamos a cabo con la premisa de identificar estas estrategias. Tal es el caso del artículo “La paleta de Antonio Berni. Análisis no invasivo de la obra *El cosmonauta saluda a Juanito Laguna a su paso sobre el bañado de Flores*” de Maier, Blanco, Tomasini y Siracusano, en el que se expone el uso que Berni hizo de diversos elementos como el zinc, el plomo, el cromo y otros metales a lo largo de toda su producción, en tanto materiales significantes que contribuyeron a sus búsquedas estéticas. Gracias al uso de una técnica no invasiva como la espectroscopía de fluorescencia de rayos X, en combinación con las investigaciones desde la historia del arte, se pudo avanzar en un conocimiento más profundo sobre su extensa producción.

En el caso de los artículos “Topografía fotográfica en Berni: procedimientos técnicos y fotomecánicos de *La gran tentación*” de Robles de la Pava y Tomasini, y “Camino cruzados e imágenes en el cuerpo. Pintura, fotografía y materialidad en *La gran tentación*” de Guerra y Merle, ambos abordan otro costado de lo material focalizado en cuestiones vinculadas al uso de la fotografía en Berni. En el caso de Robles de la Pava y Tomasini, las autoras ensayan una mirada renovada y original sobre *La gran tentación*, a partir de un análisis que identifica los diversos procedimientos técnicos y fotomecánicos utilizados por el artista, en completa interacción con aquello que se daba en tiempos en que la fotografía iba de la mano de la masificación y el consumo de imágenes técnicas. Entre tanto, Guerra y Merle se aproximan en su ensayo al uso de la fotografía a partir de rastrear la apropiación creativa que Berni hace de este medio en los años 60; ponen también el acento en los vínculos entre fotografía y pintura y establecen lazos iconográficos nunca antes destacados. Un abordaje iconográfico y objetual similar es el que plantean dos breves textos de Wasserman (estudiante asociada

al proyecto): “*La masacre de los inocentes: Una aproximación desde la materialidad en Berni*” y “*Biografía de los objetos bernianos*”. A partir de un abordaje anclado en los estudios materiales, la biografía de los objetos y el concepto de *Nachleben* de Aby Warburg, Wasserman analiza obras significativas de la producción berniana como *Juanito Going to the Factory* y dos piezas *robots* presentes en la colección del Museo Nacional de Bellas Artes, a las que les otorgan una nueva interpretación.

La mirada curatorial de Cecilia Rabossi se suma a este número con “Antonio Berni. Narrativas urgentes. Un recorrido por el proyecto curatorial”. Desde los comienzos de su actividad profesional, Rabossi llevó adelante proyectos que le permitieron trabajar y retrabajar diferentes aspectos de la obra de Berni para presentarlos ante el público. Completa este recorrido con una especie de mirada retrospectiva a partir de su última exposición realizada en el Museo Castagnino de Rosario, como parte del homenaje a 120 años del nacimiento del artista.

Finalmente, nos parece necesario decir que este número muestra la sinergia de la convergencia de miradas profesionales que, si bien reconocen una formación común, también registran trayectorias diferentes. Nuestros recorridos como investigadoras¹ nos orientaron a períodos y objetos diversos. Sin embargo, el interés por desentrañar aspectos desatendidos de artistas tan omnipresentes en nuestro mundo artístico como Antonio Berni, nos encontró conversando una y otra vez sobre varios de los aspectos que luego se convirtieron en las hipótesis de esta investigación colectiva. La riqueza de esta convergencia de miradas, creemos que se revela en este número de Estudios curatoriales. Hay, sin embargo, aspectos intransferibles de esta experiencia: la sorpresa, la fruición, la pasión y el placer por desentrañar aspectos nuevos, que difícilmente se traduzcan aquí aunque forman parte de nuestro quehacer cotidiano. Por eso, para dar continuidad a esta experiencia –y revelar al menos algunos resultados– publicamos los siguientes segmentos de la trayectoria recorrida. Seguiremos trabajando por un futuro de nuevas investigaciones en las que las miradas y perspectivas investigadoras se encuentren en el debate y la construcción de saberes que iluminen a su vez nuevas preguntas.

¹ Nos referimos específicamente a quienes firmamos esta introducción, que somos quienes dirigimos este proyecto, pero sin dudas también este comentario incluye –aunque de distintas maneras– a los integrantes del equipo.

Referencias bibliográficas

- AA. VV. (2002). *Berni. A 40 años del Premio de la XXXI Bienal de Venecia 1962-2002*. Centro Cultural Recoleta.
- . (2010). *Museo Nacional de Bellas Artes*, Colección (Tomos 1 y 2). Asociación Amigos del MNBA.
- ADES, D. (1989). *Art in Latin America: the Modern Era 1820-1980*. Yale University Press - South Bank Centre.
- AMIGO, R. (Cur.) (2010). *Berni: narrativas argentinas*. Museo Nacional de Bellas Artes. https://media.bellasartes.gob.ar/PUBLICACIONES/MNBA_Berni.pdf
- ANTELO, R. (2010). *Berni, collage e investigación*. En D. Wechsler (Ed.), *Berni, la mirada intensa*. EDUNTREF.
- AREÁN, C. (1981). *La pintura en Buenos Aires*. Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires.
- ARMANDO, A. (octubre de 2004). Entre telas: las mujeres en la obra de Alfredo Guido y Antonio Berni. *Separata*, CIAAL, Universidad Nacional de Rosario, año IV, n° 7-8, 48-49.
- BARNITZ, J. et al. (2001). *Latin American Artists in New York since 1970*. University of Texas Press.
- BARRIOS, N. y WECHSLER, D. (Eds.). (2014). *Ejercicio plástico, la reinención del moralismo*. unsamedita.
- BAYÓN, D. C. (1980). *América Latina en sus artes*. UNESCO.
- BELTING, H. (1990). *Bild und Kult*. Beck.
- BUCCELLATO, L. (Cur.) (1997). *Antonio Berni*. Telefónica de España - Fundación Arte y Tecnología.
- BURUCÚA, J. E. (Dir.) (1999). *Nueva Historia argentina. Arte, sociedad y política* (Tomos 1 y 2). Sudamericana.
- Carta del restauro (septiembre de 1984). Copenhagen.
- Colores en los Andes. Base de datos más completa de la región. Comprende el ingreso de obras, ficha técnica, ficha química y ficha histórico-artística y tiene acceso restringido a investigadores bajo solicitud.
- CÓRDOVA ITURBURU, C. (1981). *80 años de pintura argentina*. Librería La Ciudad.
- DOLINKO, S. (2009). Un antiguo neorrealista en el centro de la vanguardia: Antonio Berni en el ITDT. En M. J. Herrera (Comp.), *Exposiciones de arte argentino 1956-2006* (pp. 113-122). Museo Nacional de Bellas Artes.
- DORIVAL, G. (1944). *Antonio Berni*. Kraft.
- FANTONI, G. (otoño 1997). Vanguardia artística y política radicalizada en los 30: Berni, el nuevo realismo y las estrategias de la mutualidad. *Causas y azares*, año IV, n° 5, 131-141.
- . (1998). Berni y el surrealismo: imágenes del viaje, visiones de la ciudad. En 2.ª Jornadas del ITHA "Julio E. Payró", Buenos Aires, 1998.
- . (2014). *Berni, entre el surrealismo y Siqueiros*. Beatriz Viterbo.
- GARCÍA, F. (2004). *Los ojos. Vida y pasión de Antonio Berni*. Planeta.

- GASSIOT-TALABOT, G. y TROCHE, M. (1971). *Berni*. Bibliopus.
- GIUDICI, A. (Cur.) (2002). *Arte y política en los 60*. Salas Nacionales de Exposición-Palais de Glace.
- GIUNTA, A. (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta*. Paidós.
- GLUSBERG, J. (Cur.) (1985). *Del pop art a la nueva imagen*. Gaglianone.
- . (1992). *Del informalismo a la figuración crítica*. CAyC.
- . (1997). *Antonio Berni*. Museo Nacional de Bellas Artes.
- LAURÍA, A. (Cur.) (2005). *Berni y sus contemporáneos. Correlatos*. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.
- LÓPEZ ANAYA, J. (1997). *Historia del arte argentino*. Emecé.
- . (1997). *Antonio Berni*. Banco Velox.
- . (2005). *Arte argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)*. Emecé.
- NANNI, M. (Cur.) (1984). *Antonio Berni. Obra pictórica 1922-1981*. Museo Nacional de Bellas Artes.
- OLEA, H. y RAMÍREZ, M. (Eds.) (2014). *Berni, Juanito y Ramona*. Museum of Fine Arts, Houston y MALBA.
- OLIVERAS, E. (Cur.) (2001). *Los monstruos de Antonio Berni*. Centro Cultural Borges.
- PACHECO, M. (Ed.) (1996). Guttero, Xul Solar y Berni: tres protagonistas. En *20 obras maestras. Arte argentino del siglo XX*. Museo Nacional de Arte Decorativo - Banco Velox.
- . (1999). *Berni, escritos y papeles privados*. Temas.
- . (1999). Antonio Berni. Obra gráfica. En *Antonio Berni, obras gráficas*, catálogo de exposición. Museo de Arte Moderno.
- PAGANO, J. L. (1939). *El arte de los argentinos* (Tomo II). Edición del autor.
- PELLEGRINI, A. (1967). *Panorama de la pintura argentina contemporánea*. Paidós.
- PLA, R. (1945). *Antonio Berni*. Losada.
- PLANTE, I. (2009). Pierre Restany et l'Amérique latine. Un détournement de l'axe Paris - New York. En R. Leeman (Dir.), *Le demi-siècle de Pierre Restany* (pp. 287-309). Institut National d'Histoire de l'Art - Éditions des Cendres.
- RABOSSO, C. (2000). Antonio Berni. Escritor de imágenes. En *Antonio Berni, obras gráficas*. Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino.
- . (2002). Antonio Berni cuenta la historia de Juanito Laguna. En *Antonio Berni. A 40 años del Premio de la XXXI Bienal de Venecia 1962-2002*, catálogo de exposición (pp. 11-19). Centro Cultural Recoleta.
- RAGON, M. (1969). *Vingt-cinq ans d'Art Vivant*. Editions Casterman.
- RAMÍREZ, M. C. (Cur.) (2000). *Heterotopías. Medio siglo sin lugar: 1918-1968*. Museo Nacional Centro Reina Sofía.
- RAMÍREZ, M. C., GIUNTA A. y PACHECO M. E. (1999). *Cantos paralelos. La parodia plástica en el arte argentino contemporáneo*. Jack S. Blanton Museum of Art of the University of Texas.

- RASMUSSEN, W. (Ed.) (1993). *Latin American Artists of the Twentieth Century*. Museum of Modern Art.
- RAVERA, M. R. (1968). *Antonio Berni y la pintura*. Rosario, Facultad de Filosofía.
- . (1980). *Berni, Colección Pintores argentinos del siglo xx*, n° 27. Centro Editor de América Latina.
- ROMERO BREST, J. (1969). *Arte en la Argentina*. Últimas décadas. Paidós.
- ROSSI, C. (Coord.) (2010). *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente*. Eudeba— Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- SENDRA, R. (1993). *El joven Berni y la mutualidad popular de estudiantes y artistas plásticos de Rosario*. Universidad Nacional de Rosario.
- SIRACUSANO, G. (2020). Mundos mínimos. Navegando por los meandros de la materialidad. En E. Arroyo y S. Zetina (Eds.), *El Giro material*. XLIV Coloquio Internacional de Historia del Arte (p. 74). Ciudad de México: UNAM.
- SLULLITEL, I. (1968). *Cronología del arte en Rosario*. Editorial Biblioteca.
- SQUIRRU, R. (1975). *Berni*. Ediciones Dead Weight.
- TRABA, M. (1973). *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*. Siglo Veintiuno.
- VIÑALS, J. (1976). Berni. Palabra e imagen. Entrevista realizada por José Viñals. Imagen.
- WALKER BYNUM, C. (2011). *Christian materiality: an essay on religion in Late Medieval Europe*. Zone Books.
- . (marzo 2013). Notes from the field: Materiality. En *Art Bulletin*, vol. XCV, n° 1, pp.12-13.
- WECHSLER, D. (Coord.) (1998). *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina*. CAIA.
- . (2001). Imágenes para la resistencia. Intersecciones entre arte y política en la en-crucijada de la Internacional Antifascista. Obras y textos de Antonio Berni (1930-1936). En *La imagen política*. UNAM.
- . (2003). D'una stetica del silenzio a una silenziosa declamazione. Encontri e appropriazini d'una tradizione nelle metropoli del Rio de la Plata. En T. Chiarelli y D. Wechsler, *Novecento Sudamericano. Relazioni artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay*. Skira.
- . (2006). *Territorios de diálogo, entre los realismos y lo surreal*. Madrid, México, Buenos Aires. MUNAL.
- . (2008). Disputas por lo real. En AA. VV., *Arte moderno, ideas y conceptos* (pp. 271-313). Instituto de Cultura-Fundación Mapfre.
- . (2010). *Berni, la mirada intensa*. Fundación Casa Natal de Picasso. Reeditado con ajustes en 2011, Academia de San Fernando.