

ESTUDIOS CURATORIALES

teoría • crítica • historia

Explosión matérica

Estrategias estéticas, técnicas y materiales en la obra de Antonio Berni entre los 50 y los 80

Coordinación: Gabriela Siracusano y Diana Wechsler

20

AÑO 12 - NÚMERO 20 - OTOÑO 2025

ESTUDIOS CURATORIALES

teoría • crítica • historia

EDUNTREF EDITORIAL DE LA
UNIVERSIDAD NACIONAL
DE TRES DE FEBRERO

Directora

Diana B. Wechsler (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Comité editorial

Fabiana Serviddio (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Francisco Lemus (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Florencia Suárez Guerrini (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)

Ariel Schettini (Universidad Nacional de las Artes, Argentina)

Lorena Mouguelar (Universidad Nacional de Rosario, Argentina)

Consejo académico

Ana Gonçalves Magalhães (Universidad de San Pablo, Brasil) - Ivonne Pini de Lapidus

(Universidad de los Andes, Colombia) - Laura Karp (Universidad de Lorraine, Francia)

Florencia Battiti (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Editores sección Curadurías

Ángeles Ascúa (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Jonathan Feldman (Universidad Nacional de las Artes, Argentina)

Asistentes del comité editorial

Nadia Martin (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Graciela Pierangeli (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Coordinación editorial

Florencia Incarbone (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Prensa y difusión

María Laura Rodríguez Mayol (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Nadia Martin (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Diseño

Equipo Eduntref

Corrección artículos

José Loschi

Índice

Introducción

Bases conceptuales y preguntas para la investigación

Gabriela Siracusano y Diana Wechsler

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

Marta S. Maier, Astrid Blanco Guerrero,
Eugenia Tomasini, Gabriela Siracusano

Caminos cruzados e imágenes en el cuerpo

Pintura, fotografía y materialidad en *La gran tentación*

Diego Guerra, Daniel Merle

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

Juliana Robles de la Pava, Clara Tomasini

Entre materias y objetos. Dos aproximaciones a la obra de Antonio Berni

Una aproximación desde la materialidad a la obra de Antonio Berni

Malena Wasserman

Biografía de los objetos bernianos

Malena Wasserman

Antonio Berni. Narrativas urgentes

Un recorrido por el proyecto curatorial

Cecilia Rabossi

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 arpillería 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, charrería, 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 consigna 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 cualitativos 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 Pettoruti 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 surreales 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 delinean 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 nuevorrealistas 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 designio: es en el mundo del cuadro donde él decide las jerarquías y es a partir de esas selecciones que va a construir estos manifiestos estéticos-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 pionero 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, sujetá 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 cubriendo la con algún tipo de material translúcido 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 xilocolleges y xilocolleges-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 polimatéricos 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 Carolyne 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-iconográficas 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 commueve. 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

Berni. En los trabajos sobre su obra, los materiales se explican de manera casi tautológica con fórmulas del tipo: “Berni visitaba las villas y con esos materiales luego construía sus obras”. Sin embargo, más allá de lo que surge de manera evidente de la superficie de los motivos representados, entendemos que estas elecciones que el artista llevó a cabo con tanta atención y precisión técnica superan ampliamente una mera réplica de lo real, para avanzar sobre otros debates más complejos en torno a la pintura y la representación.

En la hipótesis de base de nuestra investigación –centrada en la materialidad de sus producciones realizadas entre 1950 y 1980– sostenemos que el posicionamiento artístico/estético de Antonio Berni en torno al concepto de “lo real en la pintura” (que iniciara en los años 30) encontraría su correlato en las elecciones y operaciones técnicas llevadas a cabo en cada trabajo. En este sentido, la presencia y combinación de fragmentos materiales del mundo exterior en sus representaciones habrían funcionado como indicios estéticos de una poética material. En la construcción de tal poética, Berni habría concebido la inclusión y manipulación de fragmentos del mundo real exterior a la obra como partícipes/agentes necesarios de la construcción de “lo real pictórico”. Aquí merece la pena detenerse a pensar acerca de las múltiples formas que esta manipulación de “lo real” adquiría en manos del artista, para convertirse en un dispositivo caleidoscópico en el espacio pictórico que él creó y que, muchas veces, nos inserta como espectadores en su mundo visual de manera recursiva y helicoidalmente –si se nos admite este adverbio–.

Como ejemplo de este mecanismo tenemos el lazo íntimo entre dos de sus obras, lejanas en el tiempo: *Manifestación* (1934) y *La gran tentación* (1962), ambas hoy parte de la colección Costantini. En el caso de *Manifestación*, todas las investigaciones en torno a esta obra (Nanni, 1984; Fantoni, 2014; Wechsler, 2010) señalan cómo la presencia de bolsas de arpillería como soporte, las citas al arte del Trecento o las fuentes fotográficas para la construcción de personajes y arquitecturas fueron parte de las elecciones estéticas de Berni. Dentro del “mar de cabezas” –como diría Fantoni– se destaca, en el sector inferior, el personaje central con gorra roja, ojos claros y una piel ajada. Su mirada penetrante y perpendicular al plano de representación, en eje con la mirada del pintor, nos interpela. Si bien no formó parte de nuestro corpus de obras a estudiar, esa misma mirada se nos hizo presente en un detalle de *La gran tentación* (1962), mientras analizábamos cada sector del cuadro. Como estudian Guerra y Merle en este dossier, los hombres que miran absortos la figura bella de la mujer rubia, así como Ramona, construyen una carnación hecha a partir de un collage de fotos de personajes célebres y modelos publicitarias. En la figura de Ramona se asoma un rostro que, inclinado, conforma su vientre abultado y se hunde en su pubis. Una fotografía sobre la que Berni le pintó cabellos, cejas, bigote y barba profusos, con pigmentos negros y blancos, solo interrumpidos por un rosa pálido en el borde de la panza. Si giramos ese rostro hacia la derecha y lo

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 “xilograbados”, 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.

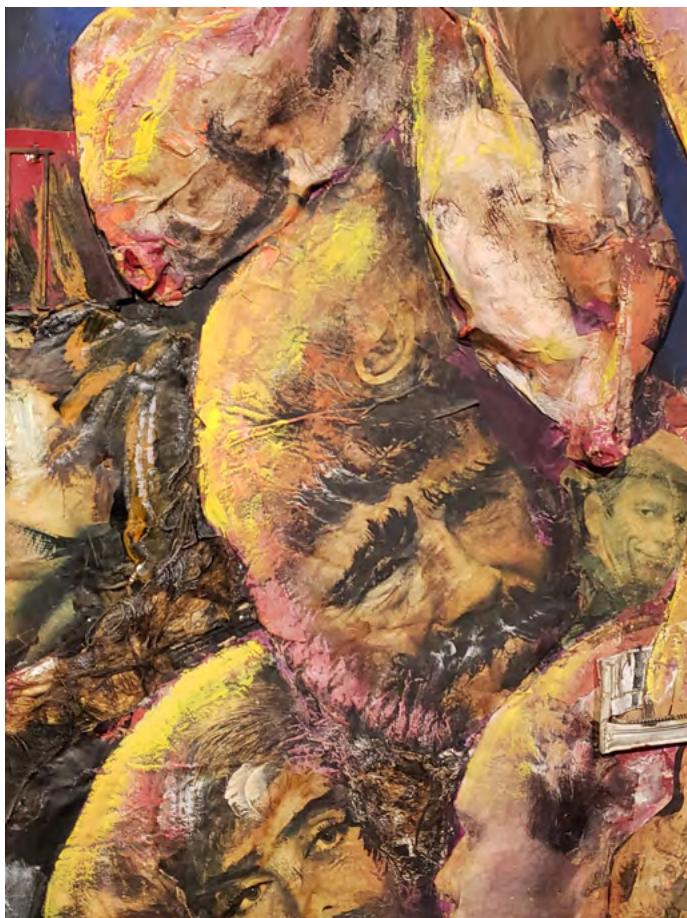


Figura 1. Antonio Berni, *La gran tentación*, detalle (1962). Colección Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.



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 “Caminos 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, nº 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 reinvenCIÓN del moralismo.* unsamedita.
- BAYÓN, D. C. (1980). *América Latina en sus artes.* UNESCO.
- BELTING, H. (1990). *Bild und Kult.* Beck.
- BUCELLATO, 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, nº 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.
- RABOSSI, 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*, nº 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, nº 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 encrucijada 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. Encontrì e appropiazini 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.

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*

Marta S. Maier, Astrid Blanco Guerrero,
Eugenio Tomasini, Gabriela Siracusano¹

Resumen

En este artículo se presenta una reseña sobre los pigmentos identificados en obras de Antonio Berni del período 1928-1978 mediante técnicas analíticas no invasivas y microdestructivas, que proporciona asimismo información sobre su paleta pictórica. Se describe el análisis no invasivo por espectroscopía de fluorescencia de rayos X de la obra *El cosmonauta saluda a Juanito Laguna a su paso sobre el bañado de Flores*, un collage realizado en 1961, que pertenece a una colección privada. En ella, Berni utilizó distintos elementos metálicos de objetos cotidianos y pinturas industriales.

Palabras clave: pigmentos, metales, fluorescencia de rayos X, Antonio Berni, interdisciplina

¹ Marta S. Maier. Departamento de Química Orgánica, Facultad de Ciencias Exactas y Naturales, Universidad de Buenos Aires. Unidad de Microanálisis y Métodos Físicos en Química Orgánica (UMYMFOR), CONICET - UBA, Argentina. Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura, IIAC, Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina. maier@qo.fcen.uba.ar

Astrid Blanco Guerrero. Departamento de Química Orgánica, Facultad de Ciencias Exactas y Naturales, Universidad de Buenos Aires. Unidad de Microanálisis y Métodos Físicos en Química Orgánica (UMYMFOR), CONICET - UBA, Argentina.

Eugenio Tomasini. Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura, IIAC, Universidad Nacional de Tres de Febrero, CABA, Argentina. CONICET, Argentina.

Gabriela Siracusano. Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura, IIAC, Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina. CONICET, Argentina.

Fecha de recepción: 02/10/2024 – Fecha de aceptación: 20/11/2024



CÓMO CITAR: Marta S. MAIER, Astrid BLANCO GUERRERO, Eugenia TOMASINI, Gabriela SIRACUSANO (2025). "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*", en: *Revista Estudios Curatoriales*, nº 20, otoño, ISSN 2314-2022, pp. 21-31.

Antonio Berni's Palette

Non-invasive analysis of the artwork *El cosmonauta saluda a Juanito Laguna a su paso sobre el bañado de Flores*

Abstract

This article describes the pigments identified in paintings of Antonio Berni from 1928 to 1978 through non-invasive and micro-destructive techniques, providing information on his painting palette. Here, we describe the non-invasive analysis by X-ray fluorescence spectroscopy of the artwork *The Cosmonaut Greets Juanito Laguna as He Passes Over the Flores Marsh*, a collage painted in 1961 that belongs to a private collection. In this painting, Berni used metallic elements from everyday objects and industrial paintings.

Keywords: pigments, metals, X-ray fluorescence, Antonio Berni, interdiscipline

Este estudio forma parte de un proyecto interdisciplinario que reunió a investigadores de las ciencias químicas, la historia del arte y la conservación con el objetivo de investigar las estrategias estéticas, la técnica y los materiales en la obra de Antonio Berni. En una primera etapa, realizamos un registro fotográfico y un análisis no invasivo de doce obras del período 1928-1978 mediante espectroscopía de fluorescencia de rayos X (FRX) utilizando un equipo portátil perteneciente al Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura (MATERIA, IIAC-UNTREF). Esta técnica posibilita el análisis *in situ* de las obras, sin afectar su integridad física y material, y la obtención inmediata de información sobre los elementos que constituyen los materiales, principalmente de naturaleza inorgánica (Bezur et al., 2020). La composición elemental y el color de la zona analizada contribuyen en muchos casos a inferir la identidad de uno o más pigmentos. Una de sus desventajas es que no es posible detectar elementos ligeros como carbono, nitrógeno, oxígeno e hidrógeno presentes en compuestos orgánicos. Por otra parte, al analizar una pintura es factible que en el espectro de FRX se registren no solo los elementos de la capa pictórica expuesta sino los correspondientes a estratos subyacentes. Esto dependerá del espesor de la capa. Sin embargo, la comparación de la composición elemental de distintas zonas de una pintura podría aportar información sobre la base de preparación o la técnica pictórica, como en el caso de que el artista haya superpuesto capas de distintos colores. La versatilidad y facilidad de uso de un equipo portátil de FRX posibilita la exploración de la superficie de una obra y la selección de aquellas zonas que requieran la extracción de micromuestras para realizar estudios con otras técnicas analíticas.

Antecedentes sobre el estudio de materiales pictóricos en obras de Antonio Berni

El primer trabajo publicado sobre el análisis químico de los materiales pictóricos de una obra de Antonio Berni fue el realizado sobre *Chacareros* (1935) (Barrio y Marte, 2010). Los cortes estratigráficos de las micromuestras extraídas antes de la restauración de la pintura fueron analizados por microscopía electrónica de barrido con microsonda de detección de rayos X (SEM-EDX) y microespectroscopía Raman. El análisis químico reveló el uso de óxido de zinc (ZnO) como base de preparación, mientras que el amarillo y el rojo de cadmio, junto con el azul ultramar, fueron identificados como pigmentos. Posteriormente, el análisis por espectroscopía de FRX de cinco obras de Antonio Berni, *La casa del sastre* (1957), *La comunión de Ramona* (1962), *Las vacaciones de Juanito* (1972), *El sueño de Ramona* (1977) y *Juanito y la aeronave* (1978) mostró la presencia de pigmentos tradicionales en pinturas artísticas, como rojo y amarillo de cadmio, amarillo de cromo, azul cobalto, tierras y negro de huesos. También se identificó el uso de yeso mezclado con paños para moldear las cabezas y extremidades

de los personajes representados en algunas de las obras, así como blanco de zinc en la base de preparación. En dos de las obras, *La comunión de Ramona y Juanito y la aeronave*, se infirió el uso de pigmentos orgánicos sintéticos característicos de pinturas industriales que no pudieron ser identificados mediante FRX (Bondía Fernández et al., 2014).

Recientemente, realizamos un análisis multianalítico para caracterizar los materiales y la técnica pictórica en dos obras de Berni, *Toledo* (ca. 1928) y *Figura* (1941), pertenecientes al Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez de la ciudad de Santa Fe (Blanco Guerrero et al., 2023), a manera de comparación entre la producción plástica y su dimensión material del período y los cambios estético-materiales que el artista haría a partir de los 60. El estudio no invasivo mediante espectroscopía de FRX del anverso de *Toledo* indicó la presencia de zinc y plomo como elementos mayoritarios en todas las zonas analizadas, además de cromo y cobalto, asignables a verde de cromo y azul cobalto, respectivamente. En base a los resultados de este análisis, se seleccionaron cinco zonas de extracción de micromuestras, una del anverso y cuatro de los bordes de la obra, con el objeto de caracterizar los pigmentos y la técnica pictórica. Mediante el análisis de los cortes estratigráficos de las micromuestras por SEM-EDS y microespectroscopía Raman identificamos una mezcla de azul ultramar, azul cobalto y blanco de plomo en las zonas de color azul, mientras que en las capas pictóricas de las dos muestras verdes confirmamos el uso de verde de cromo junto con amarillo de cadmio, blanco de zinc y blanco de plomo para obtener dos tonalidades diferentes de verde. En cuanto a la técnica pictórica, Berni utilizó una mezcla de tierra, blanco de plomo y calcita como base de preparación y sobre esta extendió una capa de blanco de zinc antes de aplicar las capas pictóricas. En *Figura*, el análisis por FRX reveló la predominancia de zinc junto con plomo en las doce zonas analizadas, además de los pigmentos verde de cromo, azul cobalto, rojo de cadmio y tierras. Por otra parte, el análisis por SEM-EDS de una fibra con base de preparación blanca extraída del borde de la obra mostró la presencia de bario, zinc y azufre como elementos mayoritarios. El análisis por microespectroscopía Raman indicó el uso de litopón, una mezcla de sulfato de bario y sulfuro de zinc, junto con óxido de zinc. El análisis por Espectroscopía Infrarroja por Transformada de Fourier usando el modo de Reflectancia Total Atenuada (FTIR-ATR) de esta muestra y una de *Toledo* reveló una técnica al óleo y la presencia de los llamados jabones de zinc, sales de ácidos grasos formados por degradación del aceite y su reacción con blanco de zinc (Beerse et al., 2020). Tal información es importante a los efectos de la conservación de estas obras, ya que los jabones pueden conducir al desarrollo de procesos de eflorescencia y delaminación en la superficie de la capa pictórica y afectar su integridad.

Berni utilizó el óxido de zinc en varias de sus obras, además de las mencionadas anteriormente. En *Susana y el viejo* (1931), *La siesta y su sueño* (1932), *La mujer del sweater rojo* (1935) y *Retrato de Mujica Láinez* (ca. 1944) identificamos

zinc como elemento mayoritario en todas las zonas analizadas de manera no invasiva mediante espectroscopía de FRX. Por otra parte, un análisis multianalítico de la obra *Pesadilla de los injustos* (*La conspiración del mundo de Juanito Laguna trastorna el sueño de los injustos*) (1961) reveló el uso de óxido de zinc como base de preparación (Blanco Guerrero et al., 2020), indicio de la predilección de Berni por el uso de este compuesto en distintas etapas de su producción artística. Al respecto, cabe recordar que el blanco de zinc es un pigmento cuyos primeros usos se remontan a fines del siglo XVIII, pero su uso difundido se comenzó a dar para el siglo XIX. De hecho, fue para 1845 cuando su producción a gran escala en París le otorgó un lugar destacado en la paleta de los pintores, ya sea como base de preparación o como pigmento para otorgar tonos claros a los colores. Muchos pigmentos comercializados ya tenían blanco de zinc entre sus compuestos. No sorprende entonces que Berni, para quien París fue un lugar importante en su carrera, utilizara este material mayoritariamente, al igual que muchos de sus colegas coetáneos (Kühn, 1986, pp. 170-172). De todas formas, tanto el óxido de zinc como el mencionado litopón fueron pigmentos que para fines de los 30 aparecieron en Argentina, primero como materia prima importada de países como Estados Unidos, Inglaterra o Francia, entre otros, hasta desarrollarse una industria del color nacional: en 1940 la fábrica Cabildo S.A. comenzaría a manufacturar óxido de zinc, mientras en 1943 también se constata la producción de litopón en Avellaneda (Frigerio y Castellá, 2021, p. 283). Como hemos señalado, estos materiales ya aparecían en obras tempranas de Berni como las analizadas.

Estudio no invasivo de la obra *El cosmonauta saluda a Juanito Laguna a su paso sobre el bañado de Flores*

Esta obra pertenece a la colección Jorge y Marion Helft y fue realizada por Berni en 1961 con la técnica del collage, aplicando una variedad de materiales como óleo, arpillería, papel y metales sobre un soporte de madera terciada. En la Figura 1, se muestran las zonas de la obra analizadas mediante espectroscopía de FRX y los códigos asignados a cada una de las mediciones. Se utilizó un equipo portátil Bruker Tracer III-SD. Los espectros se registraron con un voltaje de 40 kV y una corriente de 11 µA. La adquisición y tratamiento de los datos se realizaron con los programas S1PXRF y ARTAX, respectivamente.

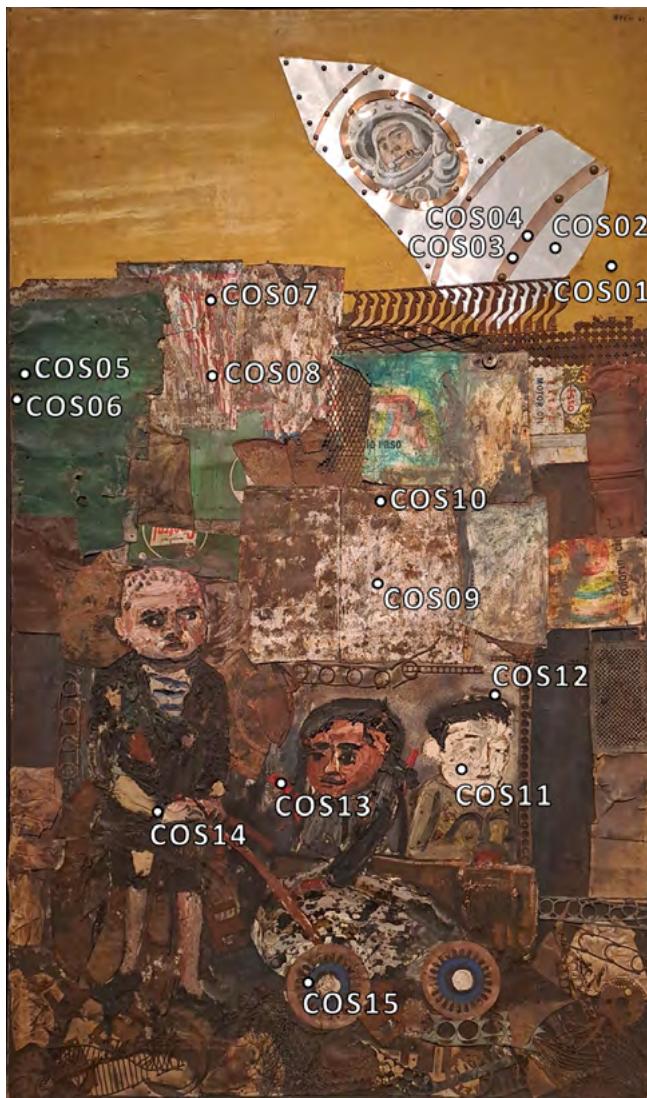


Figura 1. Zonas analizadas por FRX.

En la zona amarilla del cielo (COS01) (Fig. 2) se identificaron zinc (Zn), bario (Ba) y hierro (Fe) como elementos principales, junto con picos de calcio (Ca), plomo (Pb) y estroncio (Sr). La presencia de zinc y bario podría asignarse a blanco de zinc (ZnO) y blanco de bario ($BaSO_4$) o también a litopón, una mezcla de blanco de bario y sulfuro de zinc (ZnS), mientras que el calcio podría corresponder a calcita ($CaCO_3$), un compuesto comúnmente agregado como extendedor en pinturas industriales. La identificación de hierro sugiere la presencia de un pigmento amarillo como la goetita ($\alpha\text{-FeO(OH)}$), si bien no podemos descartar su uso junto con masicote o amarillo de plomo (PbO), debido a la identificación de plomo en el espectro.

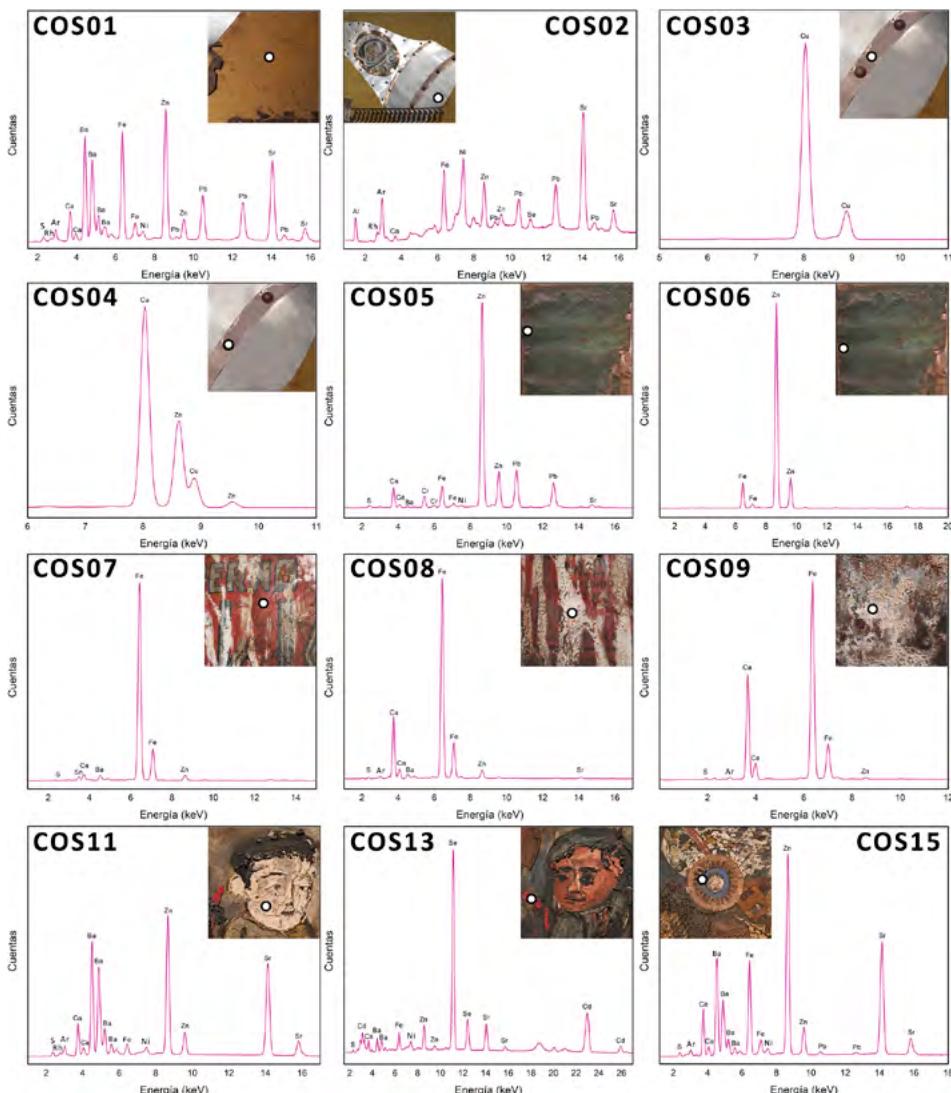


Figura 2. Espectros de FRX de las zonas pintadas (COS01, COS05-COS09, COS11, COS13, COS15) y metálicas (COS02, COS03 y COS04) analizadas.

Por otra parte, se observó una señal intensa de estroncio relativa a las de calcio y bario, no solo en la zona COS01 sino también en COS11, COS12, COS14 y COS15 (Figuras 2 y 3), lo que descarta que tenga un origen natural, como una impureza de sales de calcio y bario, y sugiere en su lugar que se trata de un agregado intencional. Berni utilizó pinturas industriales en sus obras de los años 60 (Bondía Fernández et al., 2014), con lo cual es muy probable que el estroncio detectado en los espectros corresponda a una sal, como el sulfato de estroncio (SrSO_4), un aditivo identificado como carga en formulaciones comerciales de pinturas locales de los años 50 (Castellá et al., 2020). En Argentina, como efecto secundario de la II Guerra Mundial, la industria colorante sufrió cambios sustan-

ciales a partir de los años 40 (Frigerio y Castellá, 2021, pp. 280-281) y fábricas como Alba comenzaron a aparecer fuertemente en el mercado. La obra de Berni, al igual que la de muchos otros artistas del campo local, revela la presencia de estas pinturas industriales.

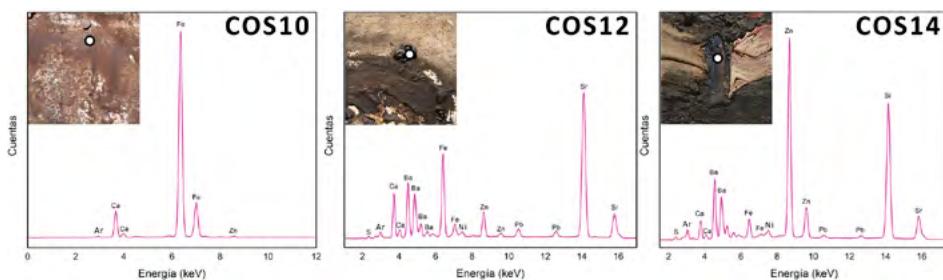


Figura 3. Espectros de FRX de las zonas COS10, COS12 y COS14.

En el espectro de la zona COS02, la identificación de aluminio (Al) indicó el uso de una lámina de este metal para representar la nave espacial. La presencia de hierro (Fe), zinc (Zn), plomo (Pb) y estroncio (Sr) se adjudicó a la capa pictórica amarilla por debajo del aluminio. Por otra parte, en el espectro de la zona COS03 se identificó únicamente cobre (Cu) como componente del fleje metálico rojizo, mientras que en los remaches metálicos (COS04), la identificación de cobre (Cu) y zinc (Zn) es compatible con latón, una aleación compuesta por ambos elementos. Las regiones COS11 y COS12 se caracterizan por la aplicación de gruesas capas de pintura. Los espectros de FRX de ambas zonas (Figuras 2 y 3) revelaron composiciones elementales similares con picos de zinc (Zn), bario (Ba), calcio (Ca) y estroncio (Sr), y un pico de hierro (Fe) más intenso en COS12 atribuible al uso de un pigmento ocre para obtener una tonalidad marrón. En la región rojiza COS13, la identificación de selenio (Se) junto con cadmio (Cd) sugirió la presencia del pigmento rojo sulfoseleniuro de cadmio (Cd_2SSe).

El espectro de la zona de la chapa sin pintura verde (COS06) presenta únicamente zinc (Zn) y hierro (Fe), compatible con hierro galvanizado, en el cual el zinc actúa como una capa protectora para evitar la corrosión y oxidación del hierro. En cambio, en la zona con pintura verde (COS06), además de hierro (Fe) y zinc (Zn), se detectaron calcio (Ca), plomo (Pb), bario (Ba), estroncio (Sr) y cromo (Cr), lo que sugeriría el uso de una pintura industrial con un óxido de cromo verde como viridián ($Cr_2O_3 \cdot 2H_2O$) y un pigmento con plomo en su contenido. Recientemente, el análisis de una pintura local de color verde de los años 50 reveló una mezcla de viridián, amarillo de cromo ($CrPbO_4$) y azul de Prusia ($Fe_4[Fe(CN)_6]_3$) como pigmentos (Castellá, 2023). En base a esta información y considerando que en la década de los 60 el blanco de plomo ya había sido reemplazado por blanco de zinc, litopón y/o blanco de titanio (TiO_2), es muy probable que el pigmento con plomo en COS05 sea amarillo de cromo.

La zona de color rojo (COS07) pertenece a una lata comercial aplastada y clavada al soporte de madera terciada, mientras que COS08 es parte de una pincelada blanca aplicada sobre la misma lata. El espectro de COS07 (Fig. 2) reveló hierro (Fe) como elemento principal junto con picos minoritarios de estaño (Sn), calcio (Ca) y bario (Ba). El estaño podría provenir de una capa de este metal aplicada en el interior de la lata para prevenir la corrosión del hierro. Respecto del pigmento rojo, al no identificarse elementos característicos de un pigmento inorgánico, es altamente probable que se trate de un pigmento orgánico sintético. Anteriormente, habíamos identificado mediante microespectroscopía Raman el pigmento orgánico rojo de toluidina en la obra *Pesadilla de los injustos (La conspiración del mundo de Juanito Laguna trastorna el sueño de los injustos)* (1961) (Blanco Guerrero et al., 2020).

El espectro de la zona COS08 presenta una composición elemental similar a la de COS07, pero con un pico de calcio (Ca) assignable a calcita como componente de la pintura blanca extendida sobre la lata. Esta composición se repite en las zonas COS09 y COS10 que también corresponden a latas aplastadas y pintadas, en particular COS10, con pintura blanca. Finalmente, las regiones de color azul, COS14 y COS15, revelaron composiciones elementales parecidas con zinc (Zn) y estroncio (Sr) como elementos principales, junto con calcio (Ca), bario (Ba) y hierro (Fe). Este último elemento podría corresponder al azul de Prusia, pigmento responsable del color azul de ambas regiones.

Conclusiones

Las investigaciones realizadas sobre la obra de Antonio Berni mediante espectroscopía de fluorescencia de rayos X permitieron identificar los materiales y técnicas utilizadas en varias de sus pinturas, como el uso frecuente de pigmentos en los que se halló zinc, plomo, cromo y cadmio, entre otros. Esta metodología no invasiva reveló detalles sobre la composición de las capas pictóricas y los materiales subyacentes, que ayudan a comprender las técnicas empleadas por Berni. En particular, el análisis de *El cosmonauta saluda a Juanito Laguna a su paso sobre el bañado de Flores* mostró la presencia de materiales industriales como el litopón y el sulfato de estroncio, identificados en pinturas locales de la época. También se identificaron aluminio y cobre en los elementos metálicos de la obra, lo que destaca la originalidad de la técnica de collage en Berni. La aplicación de la espectroscopía de fluorescencia de rayos X, al ser una técnica no invasiva, no solo optimiza la conservación de estas piezas, sino que permite la colaboración interdisciplinaria para el estudio y preservación del patrimonio artístico.

Agradecimientos

Las autoras agradecen el apoyo financiero del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) (PIP 11220200100811CO), la Agencia Nacional de Promoción de la Investigación, el Desarrollo Tecnológico y la Innovación (ANPCyT) (PICT-2015-0440 y PICT-2019-1000), la Universidad de Buenos Aires (20020220100168BA) y el Centro MATERIA de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, lugar donde se radicó esta investigación. ABG agradece a CONICET por una beca doctoral. MSM, ET y GS, pertenecen a la Carrera del Investigador Científico y Tecnológico de CONICET. También agradecemos a Diana Wechsler –integrante del grupo responsable del PICT-2015-0440–, Marion Helft, Laura D’Aloisio, Mercedes de las Carreras, y Florencia Gear, así como a José Antonio Berni, al Museo Nacional de Bellas Artes y al Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) por facilitarnos el acceso a las obras.

Referencias bibliográficas

- BARRIO, N. y Marte, F. (2010). Estudio material de la obra *Chacareros* de Antonio Berni. Problemáticas de un soporte atípico. *Ge-conservación*, (1), 235-257. <https://doi.org/10.37558/gec.v1i1.25>
- BEERSE, M., Keune, K., Iedema, P., Woutersen, S., Hermans, J. (2020). Evolution of zinc carboxylate species in oil paint ionomers. *Applied Polymer Materials*, 2(12), 5674-5685. <https://doi.org/10.1021/acsapm.0c00979>
- BEZUR, A., Lee L., Loubser, M. y Trentelman, K. (2020). *Handheld XRF in Cultural Heritage. A Practical Workbook for Conservators*. The Getty Conservation Institute.
- BLANCO GUERRERO, A. C., Tomasini, E., Córdova, M., Fazio, A. T., Siracusano, G., Maier, M. S. (2020). Caracterización multianalítica aplicada al estudio de obras de arte moderno y contemporáneo. *Libro de Resúmenes CaracterizAR 2020* (p. 61). <https://doi.org/10.5281/zenodo.4035190>
- BLANCO GUERRERO, A. C., Alcántara Millán, I., Careaga, V. P., Siracusano, G., Maier, M. S. (2023). A multi-analytical approach for the characterization of painting materials and metal soap formation in two artworks by the Argentinian painter Antonio Berni. *Minerals* (13), 919. <https://doi.org/10.3390/min13070919>
- BONDÍA FERNÁNDEZ, C., Hortal Valverde, L., Illán Gutiérrez, A., Romero Asenjo, R. (2014). Aspectos constructivos de la técnica pictórica de Antonio Berni. Consideraciones sobre la conservación de su obra. *Conservación de Arte Contemporáneo* (15), 185-203.
- CASTELLÁ, M.F. (2023). *Abordaje multianalítico para la caracterización y búsqueda de marcadores cronológicos de pinturas del siglo XX y su aplicación al estudio de obras del movimiento rioplatense Arte Concreto* [Tesis de Doctorado]. Escuela de Hábitat y Sostenibilidad. Universidad Nacional de San Martín.
- CASTELLÁ, F., Pérez-Estébanez, M., Mazurek, J., Monkes, P., Learner, T., Fernández Niello, J., Tascon, M., Marte, F. (2020). A multi-analytical approach for the characterization of modern white paints used for Argentine concrete art paintings during 1940-1960. *Talanta* (208), 120472. <https://doi.org/10.1016/j.talanta.2019.120472>

FRIGERIO, S. y Castellá, F. (2021). The Argentine Paint Industry: 1940-1960. En Z. Gilbert, P. Gottschaller, T. Learner y A. Perchuk, A. (eds.), *Purity is a myth. The materiality of Concrete Art from Argentina, Brazil, and Uruguay* (pp. 279-293). Getty Research Institute.

KÜHN, H. (1986). Zinc White. En R. Feller (ed.), *Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics. Vol. 1* (pp. 169-186). National Gallery of Art.

Caminos cruzados e imágenes en el cuerpo

Pintura, fotografía y materialidad en *La gran tentación*

Diego Guerra¹, Daniel Merle²

Resumen

En *La gran tentación* (1962) de Antonio Berni, el uso de la fotografía como representación pretendidamente objetiva de la realidad y como dato de la cultura material se articula con un complejo ejercicio de apropiación crítica de la imagen de masas como dispositivo de construcción de sentidos. Desde el análisis de las fotografías incorporadas al cuerpo de los personajes de esta obra, proponemos reflexionar sobre los vínculos entre pintura y fotografía en la trayectoria del artista, en el marco de los procedimientos desarrollados en el campo artístico de los 60 en la Argentina.

Palabras clave: Berni, collage, fotografía, pintura, pop, Argentina

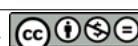
¹ Diego Guerra. Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura, IIAC-UNTREF, Argentina. dguerra@untref.edu.ar

Licenciado en Artes (UBA), doctor en Historia y Teoría de las Artes (UBA) y doctor en Español (Université Rennes 2), desarrolla su labor en torno a la fotografía, su circulación y recepción y su relación con las prácticas artísticas en la Argentina. Su tesis doctoral analiza el retrato fotográfico post mortem en la Argentina de mediados del siglo XIX a inicios del XX. Docente de posgrado (UNTREF) y de grado (FFyL-UBA, UdeSA, UP) e investigador, dirige el Programa de Estudios sobre Fotografía y Artes Visuales radicado en el Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura de la UNTREF.

² Daniel Ricardo Merle. Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura, IIAC-UNTREF, Argentina. danielmerle@gmail.com

Investigador en formación en el Instituto de investigaciones en arte y cultura “Dr. Norberto Griffa” (CENTRO MATERIA - UNTREF). Magíster en Curaduría en Artes Visuales por la Universidad Nacional de Tres de Febrero (2019). Doctorando en el Doctorado en Teoría Comparada de las Artes por la misma universidad. Fotógrafo, editor y redactor en medios nacionales (1979-2015). Dio clases en la Escuela de Fotoperiodismo TEA (1999 y 2001), Escuela Argentina de Fotografía (2003 y 2004) y en la licenciatura en Fotografía de UNSAM (2019/23). Desde 2022 es docente en la Universidad Nacional de San Isidro.

Fecha de recepción: 02/10/2024 – Fecha de aceptación: 20/11/2024



CÓMO CITAR: Diego GUERRA, Daniel MERLE (2025). “Caminos cruzados e imágenes en el cuerpo Pintura, fotografía y materialidad en *La gran tentación*”, en: *Revista Estudios Curatoriales*, nº 20, otoño, ISSN 2314-2022, pp. 32-54.

Crossed Paths and Images on the Body Painting, Photography, and Materiality in *La gran tentación*

Abstract

In Antonio Berni's *La gran tentación* (1962), the use of photography as a supposedly objective representation of reality and as data of material culture is articulated with a complex exercise of critical appropriation of the mass image. From the analysis of the photographs incorporated into the bodies of the characters in this work, we propose to reflect on the links between painting and photography in the artist's career, within the framework of the procedures developed in the artistic field of the 1960s in Argentina.

Key words: Berni, collage, photography, painting, pop, Argentina

*Y apareces tú
Vendiendo el último jirón de juventud
Cargándome otra vez la cruz
Cruel en el cartel
Te ries corazón
Homero Expósito
Afiches, 1956*

En 1962 Antonio Berni realizó, aparentemente en su taller de Buenos Aires (Giraudo, s.f.), su pintura-assemblage de gran formato *La gran tentación* o *La gran ilusión*, una de las primeras –si bien el título no la nombra explícitamente– de la serie dedicada a la prostituta Ramona Montiel.

La obra representa dos mundos contrapuestos, que se miran entre sí: en el plano superior, una mujer rubia, hegemónicamente bella e inalcanzable, exhibe ante los personajes de la parte inferior una riqueza simbolizada en las monedas que desbordan su mano derecha y el automóvil sedán que sostiene en la izquierda. Quienes la observan y son observados por ella, al otro lado, habitan un mundo de chapas oxidadas, cartones y otros desechos que –como en el resto de las series de Juanito y Ramona– completan el universo material del capitalismo industrializado, productor de aquellas riquezas (Fig. 1).

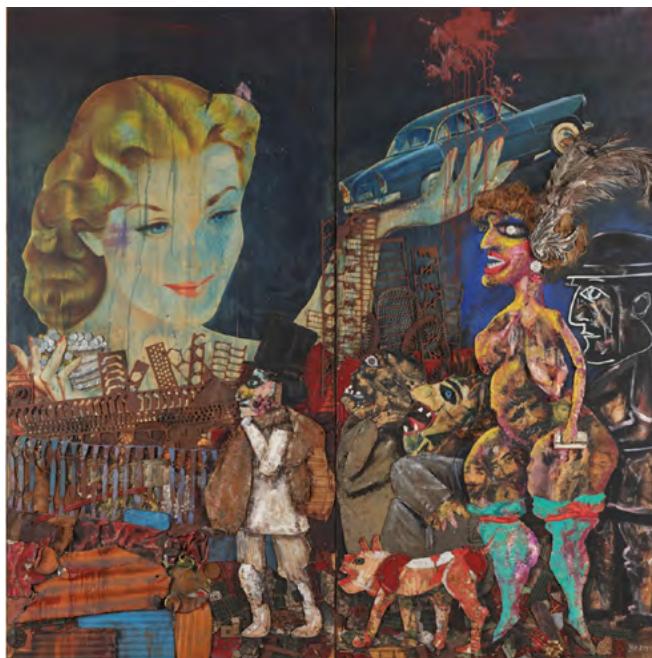


Figura 1. Antonio Berni, *La gran tentación* (1962). Colección Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

Los personajes están resueltos desde la misma factura que el resto del cuadro: pintura y objetos añadidos. Entre dichos objetos se encuentra –y solo en estas figuras, en sus rostros y la piel visible de sus cuerpos– un cúmulo de fotografías cuyo tamaño, temática y materialidad delatan su procedencia: avisos publicitarios, reportajes a celebridades y otros contenidos habituales en revistas ilustradas de la época. Así, la *gran tentación* del plano superior tiene un eco en las cabezas y cuerpos de sus espectadores, invadidos de frutas, golosinas, fetiches sexuales y vidas modelo procedentes de la moda y el *star system* de los tempranos 60.

Esto conecta la pintura de Berni con al menos dos estrategias, compartidas con artistas de su tiempo. La primera es el uso de fotografías, mayoritariamente periodísticas o publicitarias, en obras de contenido explícitamente político, desarrolladas durante esa década y la siguiente, donde funcionan –desde la impronta de objetividad asociada al “régimen de verdad” fotográfico (Tagg, 2005)– como extractos directos de la realidad denunciada. Buena parte de su propio trabajo tomaría este recurso, como el *collage* de imágenes de guerras y masacres que ocupa el lugar del cadáver en *El féretro*; o la inserción, en una pintura de 1967, de la fotografía del Che Guevara muerto, rodeada de espantajos que replican a los uniformados reales que posaran para la prensa junto al cadáver (Fig. 2 y 3).



Figura 2. Antonio Berni, *El féretro* (1968-74). Colección particular.



Figura 3. Antonio Berni, *Sin título* (ca. 1967-68). Colección particular.

Este uso de la fotografía se entronca, a su vez, con un complejo ejercicio de apropiación crítica de la imagen de masas como dispositivo de comunicación y afirmación de sentidos e ideología. Ello nos remite a los vínculos de Berni con el movimiento pop y sus derivaciones en el campo artístico argentino. En este caso, el pintor apeló explícitamente a la acumulación de un corpus heterogéneo (y solo aparentemente caótico) de fotografías cuya presencia material las convierte –a la par de los cartones, la ropa vieja, las matrices herrumbradas y los envases descartados de mercancías– en instancias de presentación directa de la cultura del consumo y el desarrollo industrial capitalista, del que la villa, y quienes la habitan, son la consecuencia que la obra propone visibilizar.

Estos y otros aspectos del uso de imágenes como elementos retóricos de la obra, y las estrategias adoptadas para ello, son el objeto del presente artículo.

Cruel en el cartel

El inframundo de la villa miseria es habitado por una mujer, cuatro hombres y un perro. El hombre a la derecha es el único resuelto por medios puramente pictóricos, delineado en una gama de blancos sobre un fondo oscuro que lo mimetiza con las sombras de la noche. Pegada a este como si la vigilara de cerca (*¿su proxeneta?*), y haciendo pendant con la rubia, la figura más alta es una mujer de actividad inequívoca: carterita tipo estuche en la mano, maquillaje exagerado, plumas en el cabello, cuerpo desnudo salvo por las medias cancán con portali-

gas rojo y los zapatos negros de tacón. Las medias son de un turquesa chillón y sucio de lilas. La boca, en contraste con la suave sonrisa de enfrente, exhibe una dentadura agresiva, y los ojos, un grueso delineado negro. Aunque el título no nombra a Ramona, se trata de la emblemática prostituta de los barrios marginales evocada por Berni en una larga serie de grabados y pinturas, realizada durante esta década.³

A su lado, otros tres personajes de ropa convencionalmente masculina y tamaño notablemente menor abren el desfile junto a un perro cimarrón de cartones, metal y cuero, que completa el imaginario semisalvaje, materialmente saturado, de la villa. El de la izquierda, un ciruja de galera y con bolsa de arpillera al hombro, pasa justo debajo de la modelo rubia pero mira hacia adelante, ajeno a lo que le ofrece (o resignado a lo que sabe inalcanzable). Los otros dos la observan y gesticulan boquiabiertos, como si la vieran por primera vez. Exhiben los dientes, uno sonríe grotescamente, el otro grita, dejando ver una lengua puntiaguda que recuerda a las de *Guernica*. Uno se revuelve incómodo y otro junta las manos, arrobado, a juzgar por la torsión impuesta por Berni a las prendas que conforman sus cuerpos.

La piel visible de Ramona y de los tres hombres a su izquierda se compone de un collage de fotografías que la cubre casi del todo. Si observamos de cerca, advertimos que en el hombre de la galera se trata exclusivamente de imágenes a color de alimentos, obviamente tomadas de publicidades: limones, perejil, cerezas, galletitas dulces y una tableta de chocolate figuran el rostro en una naturaleza muerta *alla Arcimboldo*, intervenida con pinceladas celestes y el delineado oscuro de los rasgos (Fig. 4). Por su parte, los otros dos hombres dejan ver –en la cara y en las manos– una miríada de imágenes en blanco y negro, pero esta vez, de rostros y cuerpos. Salvo la pareja en el mentón de uno de ellos, todas son mujeres: jóvenes y hermosas, altamente sexualizadas por la pose y la vestimenta (Fig. 5 y 6).

³ No es claro cuál fue la primera obra donde aparece Ramona, aunque hay consenso en que la serie fue comenzada en París durante 1962; en cuanto a *La gran tentación*, Giraudo sostiene que fue hecha en Buenos Aires, con materiales mayoritariamente locales, aunque esto también está en disputa y se ignora la fecha exacta del año en que se la hizo (Giraudo, s.f.; Ramírez et al., 2014 y Plante, 2013).



Figura 4. Antonio Berni, *La gran tentación*, detalle (1962). Colección Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.



Figura 5. Antonio Berni, *La gran tentación*, detalle (1962). Colección Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.



Figura 6. Antonio Berni, *La gran tentación*, detalle (1962). Colección Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

Una mirada atenta reconoce algunos rostros. Sobre la nariz y la mandíbula superior del hombre más a la izquierda, Gina Lollobrigida sonríe enfundada en un vestido escotado, reconocible en los pósters promocionales de *Anna di Brooklyn* (1958) (Fig. 7). A su derecha, el eje central del conjunto se forma con el cuerpo de Sophia Loren, en un strapless digno de la fama de sus atributos, su piel y sus cejas. Alrededor orbita una constelación de divas mayormente italianas, de Silvana Mangano a Rosanna Schiaffino; mientras que la pareja de belleza enviable, ubicada en el mentón, no es otra que la compuesta por Brigitte Bardot y Alain Delon, en una imagen de la sesión fotográfica tomada por Sam Lévin en 1961 (Fig. 8). El otro personaje, aunque con un repertorio más acotado y menos definido, está resuelto con el mismo criterio: vemos un cuerpo en bikini sin cabeza y, formando la nariz, el ángulo de una pierna y el torso en extraña flexión, pero ¿no es Monica Vitti la que sonríe en el dorso de la mano? ¿Y la rubia de perfil y vincha que asoma en la barbilla? (Fig. 6)



Figura 7. Antonio Berni, *La gran tentación*, detalle (1962) y afiche de la película *Anna di Brooklyn* (1958). Colección Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, colección particular.



Figura 8. Antonio Berni, *La gran tentación*, detalle (1962) y Sam Lévin, fotografías de Brigitte Bardot y Alain Delon (1961). Colección Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, colección particular.

La posibilidad de identificar esos rostros nada anónimos imprime, a la vez, un carácter lúdico y un marco de referencia, que refuerza un horizonte simbólico compartido entre el artista y sus espectadores. Son cuerpos jóvenes y bellos, deseables, sí, y pertenecen a una constelación cinematográfica específicamente europea, seguramente más cercana a los gustos de Berni –y del público al que se dirige– que el impersonal aire hollywoodense de la rubia del cartel. Después de todo, la serie de Ramona fue producida entre París y Buenos Aires, y esta obra –cuyo nombre alternativo remite al clásico de Jean Renoir de los 30, *La grande illusion*– se exhibió por primera vez en la capital francesa en 1964, luego de que una serie de grabados de 1963 (*Ramona vive su vida*) se apropiara de otro título emblemático: *Vivre sa vie* (1962), y sus implicaciones de clase y de género en torno a la prostitución, la sexualidad femenina y las disputas por el cuerpo como espacio autónomo de la subjetividad (Giunta, 2014). Este juego especular de referencias entre pinturas, películas y una cultura popular que se miran entre sí inscribe la representación de la miseria subdesarrollada de Ramona en un marco más internacional, al que Berni sumaría luego sus monstruos y robots de pesadilla –armados con autopartes de Citroën y otras marcas ligadas

a las huelgas automotrices del Mayo Francés (Wasserman, 2020) – y las referencias a un cine italiano de amplia popularidad en la Argentina de entonces, especialmente entre hijos y nietos de inmigrantes, como el propio pintor.

En ese marco de lo que Jacques Rancière (2019) definiría como la pensatividad de la imagen –esto es, los sentidos de lo no dicho y lo sugerido, el “pensamiento no pensado” que interpela las capacidades asociativas de los espectadores (pp. 23 y 104)– parece funcionar la contraposición entre el universo visual que habita literalmente las cabezas de los tres hombres, por un lado, y lo que la modelo rubia les ofrece, por el otro. Por empezar, cada uno está habitado por aquello que desea y de lo que carece: alimentos, el linyera; belleza, juventud y *glamour*, los otros dos. Por otra parte, los ecos de ese imaginario erótico responden en términos más concretos y carnales –y más cercanos a lo popular, si bien en clave europeizada: dónde están, si no, la Coca Sarli o Libertad Leblanc, de otro modo infaltables– a la efígie impersonal de la modelo.

Esta, posiblemente recortada de un póster cinematográfico, responde a un tipo algo genérico, que podría reflejar la Grace Kelly de algunos carteles de *The Swan* como la Kim Novak de *Boys Night Out*, del mismo año que la obra... pero que también encaja con el estándar de algunos avisos de jabón o de galletitas. La posición del brazo que sostiene el automóvil como quien presenta un producto sugiere esto último, aunque no es la original: fue modificada por Berni, quien disimuló la unión con el cuerpo tras la galera del ciruja.

La imagen impresa –no fotográfica– de la mujer propone un estereotipo, etéreo e inalcanzable, que contrasta con la corporeidad e individualidad rotundas, facilitadas por el soporte fotográfico, de las divas del plano inferior. En el medio, un desborde de monedas inequívocamente francesas en la mano derecha, y en la izquierda, un automóvil tomado de otro afiche. La marca y modelo del vehículo también gozan de cierto margen de indefinición, aunque se inscriben en la familia de diseños Pininfarina de la que salieron, entre fines de los 50 y comienzos de los 60, el Austin A55 Cambridge, el Peugeot 404 y nuestro Siam Di Tella 1500, entre otros; este último, sin embargo, de escala más modesta que el sedán de lujo sugerido aquí (Fig. 9). Un auto, entonces, que puede ser inglés o francés (¿o norteamericano, como el Bel Air con el que tiene también un aire de familia?), y que a la vez recuerda al que lanzaran en la Argentina las políticas industrialistas de Arturo Frondizi: epígonos de un modelo de confort que se intentó replicar como vía para el desarrollo económico (McCloud, 2015).



Figura 9. Publicidad francesa del automóvil Austin A55 Cambridge (1961). Colección particular.

Tal sería entonces, también, la “gran tentación/ilusión” del proyecto desarrollista, presente en las promesas de un afiche –belleza, juventud, riqueza material, modernidad– y en las matrices oxidadas que conforman, aquí, el espacio de la villa.

Si el reflejo de las tentaciones habita los cuerpos y mentes de los tres hombres en una versión tan fotográficamente literal, Ramona es el contrapunto más excesivamente humano de la modelo rubia. Aunque Berni la describe en la flor de su juventud como de “piernas bien contorneadas, sus pantorrillas moldeadas como botellas de champagne” (s.f., citado en Pacheco, 1999, p. 59), los años de vender su cuerpo hicieron lo suyo: caderas ensanchadas, vientre fláccido, pechos como globos desinflados, y el exceso kitsch de la peluca añadida, las plumas, la pasamanería barata. Y, muy especialmente, aquí también, una multitud de rostros: casi siempre de hombres –o, como se verá, de mujeres “masculinizadas” a golpe de pincel–, famosos en algún caso, ignotos en la mayoría, pero que de una forma u otra han dejado en ese cuerpo las huellas de su paso (Fig. 10).

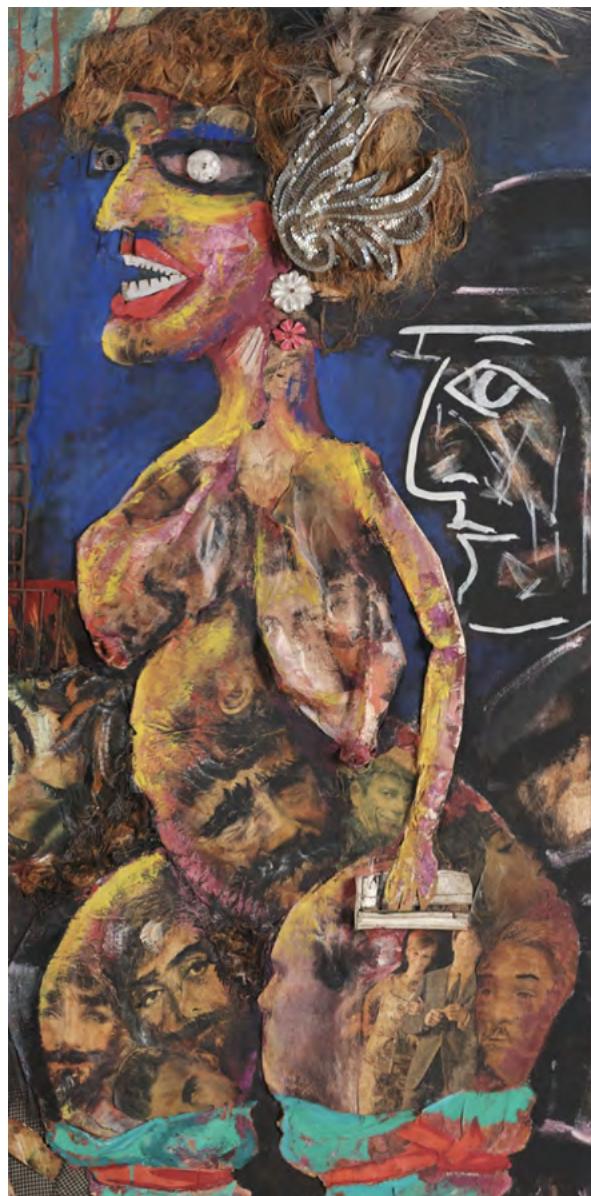


Figura 10. Antonio Berni, *La gran tentación*, detalle (1962). Colección Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

Las divas cinematográficas se reproducen como fetiches en las cabezas de los hombres, y estos a su vez se proyectan –en la versión narcisista de su “ego ideal más perfecto” (Mulvey, 2001, p. 371)– sobre la piel de Ramona, a la que literalmente saturan. Como aquellas mujeres, alimentos y golosinas, estos individuos provienen de la cantera inagotable de la cultura de masas, la publicidad, la moda, las revistas: la mimesis analógica y mecánicamente reproducible, cotidiana, de la realidad.

La bomba rubia que dio aquel mal paso

Los cuerpos de *La gran tentación* contienen otros cuerpos, que amenazan desbordar su superficie. Cada conjunto tiene un significado concreto, tramado por la selección de imágenes y por una sintaxis que, en la tradición del *collage* y el fotomontaje de las vanguardias históricas retomado por la neovanguardia de los 60 (Foster, 2001), produce sentidos a partir de su yuxtaposición y recontextualización. En la Argentina de esos años, atravesada por la emergencia del pop y las prácticas artísticas que –como el informalismo o la Nueva Figuración– problematizaban la homogeneidad de superficie de la pintura, estos recursos trascendieron el ámbito de las artes visuales.

En la primera parte del film *La hora de los hornos* (1968), Fernando Solanas y Octavio Getino dedican todo un capítulo a caracterizar las herramientas de penetración ideológica que, a su juicio, operaban en el campo cultural latinoamericano de esos años, a favor de los poderes fácticos internacionales y especialmente norteamericanos. Entre los agentes reconocibles de ese proceso se otorga un espacio destacado a la cultura y el arte pop y a su rostro más emblemático en nuestro país: el Instituto Di Tella, cuyos *happenings* y exhibiciones aparecen como el *summum* de la frivolidad. La cámara, las placas de texto y la voz en off asocian explícitamente la alienación política con la cultura anglosajona de moda, subrayadas por la canción que hace de hilo conductor sonoro (*I don't need no doctor* de Ray Charles) y los planos nocturnos de la “manzana loca” y la avenida Corrientes.

El capítulo alcanza su clímax en la secuencia final, cuando la voz y el texto explicativos ceden paso a un extenso, y cada vez más vertiginoso, montaje de imágenes estáticas y en movimiento. Jóvenes adoradores de los Beatles, el carnaval del Norte argentino, un duelo a cuchillo en una ranchada, bombardeos a civiles en Vietnam y la represión policial a manifestantes negros se suceden cada vez más rápido entre caras de celebridades, cuerpos en bikini, avisos de toda clase de productos, tiroteos de película, cowboys y superhéroes, próceres yanquis y arte clásico: un *collage* enloquecedor acompañado de voces de noticieros, sonidos de metralla y una risa histérica final.

En el cine políticamente comprometido de la época, el *collage* fue un recurso ampliamente utilizado, dada su utilidad para cuestionar “los modelos de representación hegemónicos, al deconstruir y fragmentar la narración, y romper las reglas del montaje ‘invisible’” (Del Valle Dávila, 2013, p. 42). Dentro de esa estrategia, la secuencia descripta no solo exacerba de un modo particular el montaje dialéctico de las imágenes como medio de construcción de una mirada crítica; sino que, además, tematiza la propia sociedad de consumo a la que ataca, a través de un amplio repertorio de imágenes publicitarias y del *star system*, así como referencias a los dispositivos de entretenimiento visual –el *comic*, el cine, la televisión– provistos por la industria cultural. Como propondría Marshall Berman

(1988), entonces, se critica aspectos de la vida moderna con las herramientas provistas por el propio modernismo.

Precisamente en estos años –antes y después de *La gran tentación*, y de forma sistemática en las series de Juanito y Ramona–, la obra de Berni incorporó profusamente el *collage* y el montaje de imágenes, palabras y objetos de la más diversa índole. Como ya señalamos, esto mantenía el protagonismo del soporte pictórico a la vez que lo problematizaba y complejizaba, ampliando sus límites. En palabras del artista que subrayan la integración de estos elementos a las herramientas propias de la pintura, “el reciclaje de cosas en desuso consiste en tomarlas y ordenarlas en el cuadro por su forma, color y brillo de acuerdo a una estética sublimada y a una identificación temática” (Berni, s.f., citado en Pacheco, 1999, p. 62).

Estas prácticas se expandieron en el campo internacional del arte desde comienzos de los 60, a partir de un interés renovado por la inclusión de materiales de la vida cotidiana en el arte, que abarcó desde el Nouveau Réalisme francés al Pop o el Neodadá, y fue institucionalmente legitimado en exposiciones como *The Art of Assemblage*, realizada en el MoMA en 1961 (Crow, 2001).

Ese “realismo de los objetos” (Herrera, 2010, p. 9) prestó un marco particular al desarrollo de la estética pop en contextos periféricos como el de nuestro país y América Latina en general, donde, por otra parte, la celebración de la cultura popular entendida como consumo de masas encontraba sus límites en el panorama de violencia política y desigualdad social que eran estructurales al desarrollo local del capitalismo. Fue así que –como sucede en la secuencia filmica mencionada– la cita o apropiación explícita de la cultura material del Occidente industrializado con frecuencia echó mano de su simbología para cuestionarla:

Si en Inglaterra y los Estados Unidos [el Pop] se identifica casi sin conflicto con la imaginería de la pujante industria cultural de masas, en América del Sur el desfase entre la exaltación mediática del consumo y las realidades políticas y socioeconómicas de sus pobladores da lugar a fenómenos de dislocamiento que promueven desde desvíos paródicos a verdaderas resistencias críticas (Alonso, 2012, p. 27).

Después de todo, son recurrentes las referencias de Berni a la concepción de los materiales añadidos a la pintura como “los rezagos de un mundo tecnificado, los excrementos de la sociedad de consumo que vivimos” (Berni, s.f., citado en Wasserman, 2014, p. 289). Del mismo modo, en su *Arte Pop y Semántica* de 1965, Oscar Masotta propondría una estética de “la conversión de la imagen en signo o de la apropiación de la imagen por el signo” (citado en Herrera, 2010, p. 9). Es este, precisamente, el carácter que Berni imprime a las matrices de chapa, los envases descartados y una larga lista de objetos que incluye, claro, a las imágenes.

El recurso está lejos de ser nuevo en su obra y se remite a los collages de fotografías u otros objetos en pinturas de los años 30, como *Susana y el viejo*. Piezas como esta, concebidas en el marco de lo que entonces definiera como Nuevo Realismo, hacen irrumpir en la obra una realidad literal –por ejemplo, en la fotografía de Greta Garbo para el rostro de Susana– que, acorde con su postura, “conquista su derecho en el arte, desgarrando el caparazón” que cubría dicha realidad. Ya en ese momento, Berni defendía el equilibrio entre la innovación de los recursos plásticos y el apego figurativo a la realidad social⁴, que continuaría por medios diferentes en las obras del período que nos ocupa.

Así, por ejemplo, *La mayoría silenciosa* de 1972 (Fig. 11) parece responder al collage paroxístico de Solanas y Getino en el friso que satura la superficie de rostros célebres del entretenimiento, de la política o ambos: ¿no fue el siglo XX el de la historia como espectáculo, como temía Walter Benjamin (1989)? Un cambalache tan frívolo como oscuro en sus contrastes, con rostros que van de Liza Minelli o la Bardot a Muammar el-Gadafi o Lech Walesa. Aquí, el motivo de la reunión parece ser que este mar de caras y cuerpos es parte de lo que comemos y digerimos todos los días a través de los medios: diarios, revistas, televisión, cine. Un maremágnum que produce desechos como los que se amontonan al pie de la pintura y son los mismos que conforman, en *La gran tentación*, el paisaje cotidiano de los miserables. Al abordarlos no ya (solo) como iconografía, sino también en su presencia material, Berni hace gala de una particular conciencia crítica de la existencia de estas imágenes como insumos de la vida cotidiana, atravesada por la industria cultural cuyo crecimiento es un aspecto clave de ese desarrollo tan buscado, sufrido y discutido por la órbita terciermundista del capitalismo de los sesenta.

¿No fue el propio Berni, después de todo, quien definió a Ramona desde la combinación de referencias literarias del arrabal porteño y el star system norteamericano, al anunciarla como “una mezcla de Cumparsita-Milonguita y Marilyn Monroe”? (1962, citado en Giraudo, s.f.) Es interesante que la carta a Rafael Squirru donde se expresa en esos términos haya sido escrita 23 días después del suicidio de la diva hollywoodense, de cuya imagen se apropiaría simultáneamente Andy Warhol para una de las obras más icónicas del Pop norteamericano; aunque, a diferencia de este, Berni la integra a un universo de referencias que remite al tango y al costumbrismo literario de Manuel Gálvez y Evaristo Carriego, entre otros. Con ello, el rosarino añade –como lo hace el propio Warhol– un elemento de tragedia al glamour cristalizado en el rostro de la Monroe, que también

⁴ “El verdadero artista y el verdadero arte de un pueblo es aquel que abre nuevos caminos impulsados por las cambiantes condiciones objetivas; en cambio, dejan de serlo las que pasan y obran según el cliché establecido, aferrándose a las formas pasadas y caducas, que no obedecen a ninguna realidad artística ni social. Un nuevo orden, una nueva disciplina, apoyados por una nueva crítica inspirada en la realidad concreta que vivimos, deben sustituir todo lo caduco que hoy soportamos” (Berni, 1934, citado en Pacheco, 1999, pp. 80 y 82).

se contagia a la historia de Ramona, atravesada por el mal sino de la obrera textil que se deja tentar por el dinero fácil, tanto más atractivo cuanto más acuciantes es la miseria que la acecha.⁵

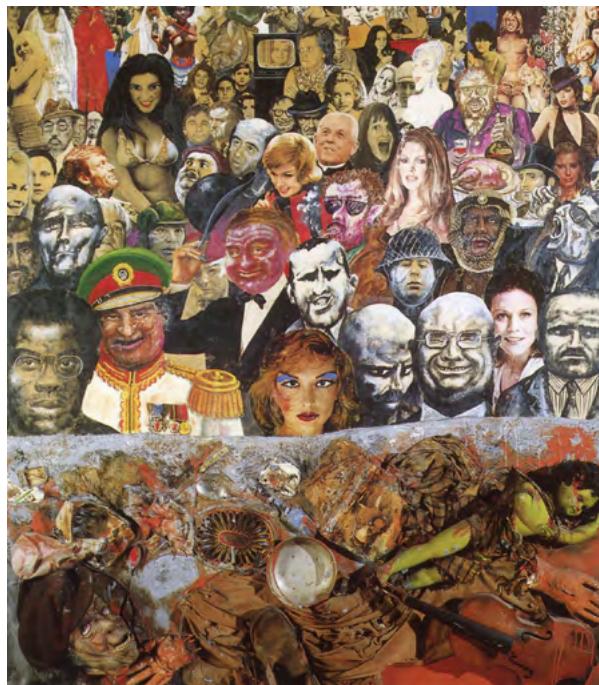


Figura 11. Antonio Berni, *La mayoría silenciosa* (1972). Colección particular.

Podría decirse que *La gran tentación* resuelve esta tensión entre el *glamour* hollywoodense y la sordidez del barrio marginal en ese contrapunto compositivo entre las dos protagonistas femeninas del cuadro: la modelo rubia, de belleza impersonal y etérea, inalcanzable en un cartel que se eleva sobre el horizonte, y la prostituta inmersa en el barro y la basura de la villa. El juego de contrastes entre una y otra –y también lo que las acerca: la rubia, mancillada por pintura que parece arrojada desde abajo; Ramona, que conserva su atractivo ratificado en la colección de hombres que le llena la piel– añade una compleja capa de sentidos a la explotación pop de una cultura de masas que los artistas locales –honrando, en última instancia, la propuesta de Lawrence Alloway (1980)– aceptaban “como hecho consumado” aunque “la debatía[n] en detalle y la consumía[n] con entusiasmo” (p. 32).

⁵ Las referencias literarias, musicales, teatrales y cinematográficas abarcan desde el poema de Evaristo Carriego *La costurerita que dio aquel mal paso* (1913) y el tango *Milonguita*, de Samuel Lining (1920), o la novela *Historia de arrabal*, de Manuel Gálvez (1922), hasta el film de Lucas Demare *Detrás de un largo muro*, de 1958 (Giraudo, s.f. y Giunta, 2014).

Berni, el fotógrafo pintor

A partir del análisis de Roland Barthes de una fotografía del siglo XIX, Rancière (2019, p. 112) propone tres áreas de indeterminación para las imágenes: en términos de espacio –el que estructura la composición de la fotografía–, de tiempo –la inscripción en el pasado, que es inherente al modo de representación fotográfico– y en relación con la subjetividad que se traduce en la actitud del personaje representado.

Tales parámetros se ven sensiblemente alterados, manipulados o descontextualizados por los procedimientos de apropiación y montaje de fotografías encarados por Berni. Los fetiches eróticos y publicitarios que analizamos más arriba, reunidos en las cabezas de los tres hombres a la izquierda, remiten a una suerte de museo imaginario históricamente inscripto y asociado a un determinado universo de consumos culturales. La actitud de las divas cinematográficas da la tónica y refuerza, como la modelo rubia del plano superior, la presencia de una serie de estereotipos en el horizonte de deseos y aspiraciones de los personajes.

En el cuerpo de Ramona sucede algo diferente, si lo consideramos desde esas variables. El espacio está igual de saturado que en los otros casos por la yuxtaposición abigarrada de fotografías. El tiempo y la actitud pueden ser variables a considerar allí donde reconocemos alguna celebridad –aquí sí, masculina: la sonrisa torcida de Yves Montand en la cadera izquierda, ¿Ben Gazzara sobre la línea del pecho?– que continúa el juego iniciado en las otras figuras; o, también, en una instancia más anónima, allí donde adivinamos el tópico de la pareja burguesa en el muslo izquierdo, o la espigada modelo de lencería que asoma el rostro sobre el cuello de Ramona. Pero, por lo demás, hay un apelotonamiento de rostros masculinos sobre el vientre, pechos y piernas de la prostituta cuyas identidades, individuales o de género, son distorsionadas por intervenciones con pintura, que las convierten en una multitud fantasmal de hombres genéricos.

Como se dijo, pueden ser los hombres que pasaron o pasarán –literalmente– por ese cuerpo, las pesadillas de su vida sórdida que la habitan. Pero en más de un caso parecen rostros femeninos, de ojos claros e intensos y pestañas largas, oportunamente masculinizados por negras barbas, bigotes y cejas espesas añadidas a pincel.

Nuevamente, la elección de las fotografías y de las intervenciones que se les hace no es casual. Queda para otro análisis la llamativa referencia que se insinúa, en el hombre barbado sobre el vientre de Ramona, con uno de los personajes de *Manifestación* (1934). En todo caso, en esta pintura como en aquella, se apiñan las cabezas según el modo más antiguo de representar a la multitud en una sumatoria de retratos individuales. Así lo ha señalado Marcela Gené (2005) en su estudio sobre la representación de la masa por el peronismo y su contras-

te con la tradición preexistente, que incluye, entre otras, las pinturas de gran formato de Berni de los años 30.

La individualización de los manifestantes de 1934 es coherente con que, ya entonces, el pintor recurriera a fotografías como modelos para sus personajes, según la apertura a la tecnología moderna que incorporó en la ejecución colectiva del *Ejercicio plástico* (Barrio y Wechsler, 2014). Las cabezas y cuerpos de *Manifestación* o de *Chacareros* (1935), proceden de tomas hechas por él mismo o por fotógrafos de *Crítica* y otros medios gráficos (MALBA, s.f.). Berni trajo una cámara Leica de Europa en 1931, y al año siguiente fotografió subrepticiamente con ella los burdeles de Rosario. Las imágenes de prostitutas y sus clientes ilustrarían un artículo de Rodolfo Puiggrós en *Rosario Gráfico*, pero también las retomaría como base para obras de sus últimos años (Rabossi, 2018):

A mí siempre me ha interesado mucho la documentación fotográfica, y la he empleado en toda mi obra, sea hecha directamente por mí, sea sacada de diarios y revistas; en casi toda mi trayectoria he usado, mezclándolos o no, el dibujo directo y la fotografía. (...) yo continué, por mi propio interés, la documentación de los prostíbulos y de muchas cosas más. Ramona Montiel viene un poco de ahí; lo mismo que otros temas que pinte, como "La huella", "Los desocupados" y tantos más que tienen como base el documento fotográfico (Berni, s.f., citado en Pacheco, 1999, p. 52)

En su manejo de la cámara, Berni aprendió los rudimentos de la composición por el encuadre, la herramienta que el siglo XX consagró como modo de construcción de un punto de vista subjetivo y garantía de impronta autoral, y eventualmente artística, para la fotografía (Nesbitt, 1988; Wall, 2003). Algunas declaraciones de Berni⁶ y su propia producción fotográfica –desde las tomas de prostíbulos realizadas en condiciones adversas de luz, ante la necesidad de disimular la cámara, hasta el claroscuro de retratos como el de su esposa e hija que usaría luego para una pintura (Fig. 12 y 13)– dan cuenta de un manejo consciente de los parámetros elementales de la composición fotográfica –y su condicionamiento por las limitaciones técnicas del dispositivo– tal como las definiera Stephen Shore (2009):

Las herramientas formales básicas de un fotógrafo para definir el contenido y la organización de una imagen son el ángulo de visión, el encuadre, el enfoque y el tiempo. Aquello en lo que un fotógrafo se fija es lo que rige sus decisiones (sean conscientes, intuitivas o automáticas). Y esas decisiones se perciben con la

⁶ "Puiggrós (...) me preguntó si yo podría hacer con ella unas tomas en los quilombos, así, de contrabando, y con la luz natural nomás. Él tenía dudas de si las fotos podrían salir bien o no. Yo le dije que sí, que en algunas de las casas, sí, porque yo las conocía bien y sabía cuáles eran las que tenían mejor luz" (Berni, s.f., citado en Pacheco, 1999, p. 52).

claridad de la atención del fotógrafo. Se adecuan a la organización mental del fotógrafo, la configuración o composición global de la fotografía. (...) Ese tipo de cambio de percepción (...) instaría a un fotógrafo a reestructurar sus decisiones formales a la hora de tomar una fotografía (p. 110).



Figura 12. Antonio Berni, fotografía de un burdel en la calle Pichincha, Rosario (1931). Archivo Berni.



Figura 13. Antonio Berni, fotografía y retrato pintado de Paule y Lily (1941). Archivo Berni, colección particular.

Ese sentido fotográfico de la composición es apreciable en las grandes pinturas de los años 30: María José Herrera (2014) hablaría, así, de un “encuadre cinematográfico” en *Desocupados* (p. 86); pero también se ve en la cercanía compositiva con las tomas de concentraciones callejeras contemporáneas, publicadas en diarios y periódicos desde comienzos de siglo (Fig. 14). En *Manifestación* ese efecto de recorte por el encuadre se ve en elementos que otras pinturas no repiten, como el corte arbitrario de varios rostros por el borde del cuadro (Fig. 15).



Figura 14. Caras y Caretas, Reunión gremial de panaderos en Buenos Aires (1911). Archivo General de la Nación, Argentina.



Figura 15. Antonio Berni, *Manifestación* (1934). Colección Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

Podríamos pensar que esta articulación entre pintura y fotografía, a su vez, conecta de un modo particular a estas obras con la que es nuestro objeto principal. El criterio compositivo de aquellas pinturas, contaminado de recursos fotográficos, dialoga con la integración de fotografías de diversos orígenes al elenco de recursos pictóricos en obras de los 60.

En el caso particular de la Ramona de *La gran tentación*, además, su cuerpo retoma implícitamente la *Manifestación* de tres décadas antes en la multitud que la habita (y aún más, ¿no es también una “manifestación” el friso de caras de *La mayoría silenciosa*, por ejemplo?), y en el aspecto general de esos obreros barbados que son sus clientes y vecinos de la villa (Fig. 13). En esos rostros que remiten a los años 30, mezclados con otros de la publicidad gráfica de los 60, Berni cita sus obras del pasado, sugiriendo un puente entre la crisis social y política de la Década Infame y las contradicciones del progreso desarrollista del presente.

Conclusión

En *La gran tentación*, Berni acompañó los inicios de Ramona con una particular atención a la diversidad material de las imágenes impresas y sus implicaciones en términos de procedencia y los sentidos con que cargan, como también sus posibilidades de resignificación. Con ello elaboró nuevos sentidos que articulan los horizontes de expectativas, aspiraciones y deseos presentes en una cultura visual que atraviesa a sus arquetípicos habitantes de la villa, y por extensión, a la sociedad de su tiempo.

Al hacerlo, incorporó estrategias y recursos compartidos con la generación más joven de artistas de los años 60, aprovechando los materiales provistos por la cultura de masas para construir discursos críticos sobre esta. Pero también fue consistente con su propia trayectoria, atravesada por una búsqueda de realismo y de compromiso político que, desde hacía al menos tres décadas, lo llevó a interesarse por las posibilidades de los medios fotomecánicos de representación y especialmente por la fotografía. Si en sus trabajos tempranos la cámara implicó una forma de representar, un protocolo específico de realismo y una modalidad particular de observar y componer imágenes, en series como la de Ramona y especialmente en obras como la que nos ocupa, la fotografía fue también, a la inversa, un elemento incorporado, junto a otros materiales de la realidad cotidiana, a la estructura compositiva del cuadro pintado, donde funcionaron como un elemento pictórico más.

Esto incluyó la posibilidad, presente en *La gran tentación*, de utilizar el collage fotográfico como una forma de citar su producción pasada, lo que dota a la obra de una densidad histórica particular. Como aquellos instantes de peligro evocados por Benjamin (1989), las caras apretadas y anónimas de *Manifestación* relampaguean en el cuerpo de Ramona, en una mescolanza *kitsch* con imágenes

publicitarias, *celebrities* y rostros travestidos como un recurso del orden del archivo: su propio archivo documental y la memoria de su obra, que treinta años después vuelven al presente y se proyectan al futuro.

Referencias bibliográficas

- ALLOWAY, L. (1980). El desarrollo del Pop Art británico. En L. Lippard (Ed.), *El Pop Art* (pp. 27-67). Destino.
- ALONSO, R. (2012). Arte de contradicciones. En R. Alonso y P. Herkenhoff (Eds.), *Pop, realismo y política. Brasil-Argentina 1960* (pp. 26-36). Fundación Proa.
- BARRIO, N. y Wechsler, D. (Eds.). (2014). *Ejercicio Plástico: La reinvención del muralismo*. UNSAM.
- BENJAMIN, W. (1989). *Discursos interrumpidos I*. Taurus.
- BERMAN, M. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Siglo XXI.
- CROW, T. (2001). *El esplendor de los sesenta. Arte americano y europeo en la era de la rebeldía 1955-1969*. Akal.
- Del Valle Dávila, I. (2013). Crear dos, tres... muchos collages, es la consigna. El collage en el documental latinoamericano de descolonización cultural. *Cinémas d'Amérique latine*, 21. <https://doi.org/10.4000/cinelatino.150>
- FOSTER, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Akal.
- GENÉ, M. (2005). *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo*. FCE-UdeSA.
- GETINO, O. y Solanas, F. (Directores). (1968). *La hora de los hornos* [Película]. Grupo Cine de la Base.
- GIRAUDO, V. (s.f.). La gran tentación, 1962. En MALBA. Colección online. <https://coleccion.malba.org.ar/la-gran-tentacion/>
- GIUNTA, A. (2014). Ramona vive su vida. En M. C. Ramírez, M. E. Pacheco, G. David y H. Olea (Eds.), *Antonio Berni: Juanito y Ramona* (pp. 69-81). MALBA - Museum of Fine Arts, Houston.
- HERRERA, M. J. (2010). *Pop! La consagración de la primavera*. Fundación OSDE.
- . (2014). *Cien años de arte argentino*. Biblos-Fundación OSDE.
- MCCLOUD, J. (2015). *Del Jeep al Torino. La historia de IKA, primera planta automotriz integrada de Sudamérica*. Lenguaje Claro.
- MULVEY, L. (2001). Placer visual y cine narrativo. En B. Wallis (Ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (pp. 364-377). Akal.
- Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires-MALBA. (s.f.). *Manifestación. Archivo*. <https://malba.org.ar/manifestacion/archivo/>
- NESBITT, M. (1988). Fotografía, arte y modernidad. En J.-C. Lemagny & A. Rouillé (Eds.), *Historia de la fotografía* (pp. 103-123). Martínez Rocca.
- PACHECO, M. (Ed.). (1999). *Berni, escritos y papeles privados*. Temas.

- PLANTE, I. (2013). *Argentinos de París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*. Edhasa.
- RABOSSI, C. (Cur.). (2018). *Ramona y otras mujeres*. UNA.
- RANCIÈRE, J. (2019). *El espectador emancipado*. Bordes Manantial.
- SHORE, S. (2009). *Lección de fotografía. La naturaleza de las fotografías*. Phaidon.
- TAGG, J. (2005). *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. Gustavo Gili.
- WALL, J. (2003). "Señales de indiferencia": Aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual. En G. Picazo y J. Ribalta (Eds.), *Indiferencia y singularidad: La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo* (pp. 217-250). Gustavo Gili.
- WASSERMAN, M. (2020). La Masacre de los Inocentes: una aproximación desde la materialidad a la obra de Antonio Berni. *Calle 14*, 28. <https://doi.org/10.14483/21450706.16266>

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

Juliana Robles de la Pava, Clara Tomasini¹

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

¹ 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

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

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*² sobre madera que fue realizado, según diversos críticos, en el taller del artista en Buenos Aires³. 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.⁴

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

² 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.

³ 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.

⁴ 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).

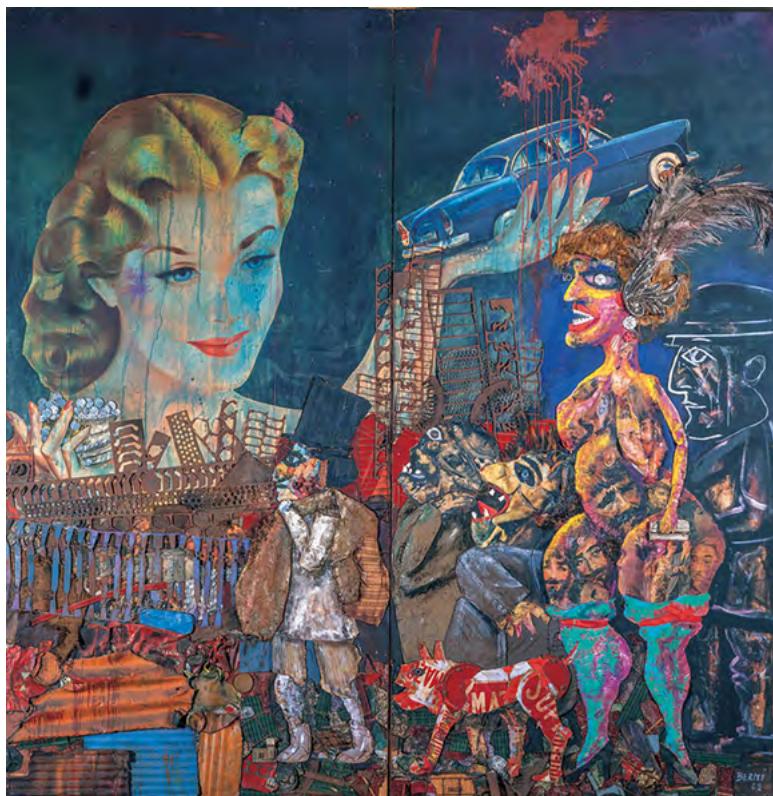


Figura 1. Antonio Berni, *La gran tentación* (1962).
Colección Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

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.

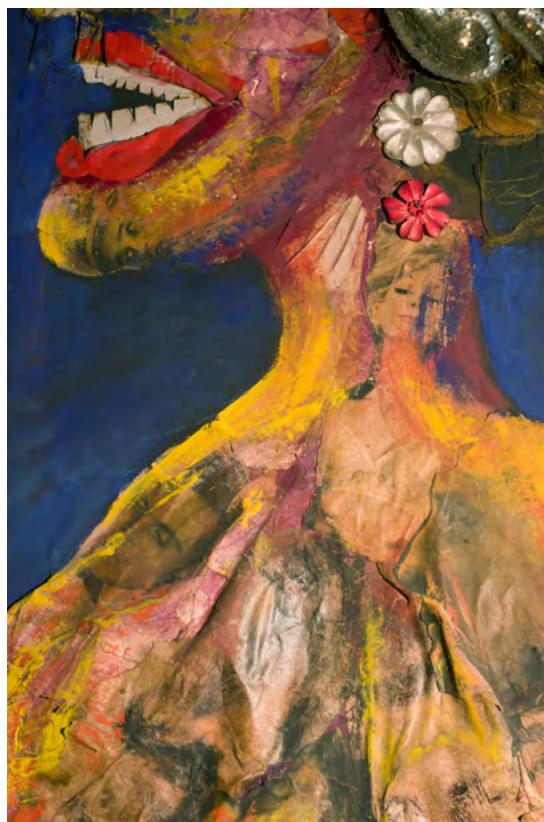


Figura 2. Detalle de la cara y cuello de Ramona. Fotografía: Clara Tomasiñi.



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 fotomecánicos⁵, 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).

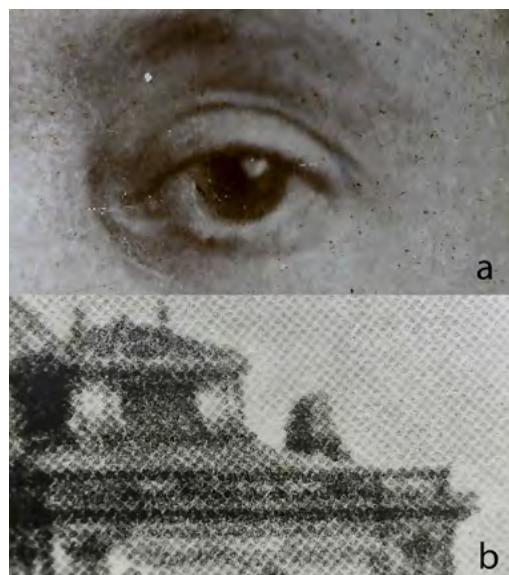


Figura 4a. Detalle con aumento de fotografía de tono continuo.

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).

⁵ 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.

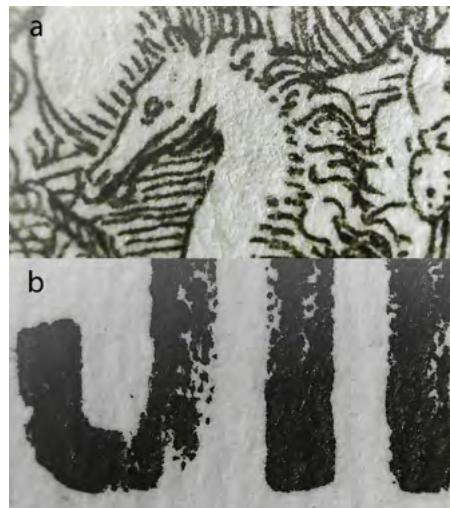


Figura 5a. Detalle con aumento de ejemplo de intaglio. **b.** Detalle con aumento de ejemplo de relieve tipográfico. Colección y fotografías: Denise Labraga.

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 reproducción⁶.

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

⁶ 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.

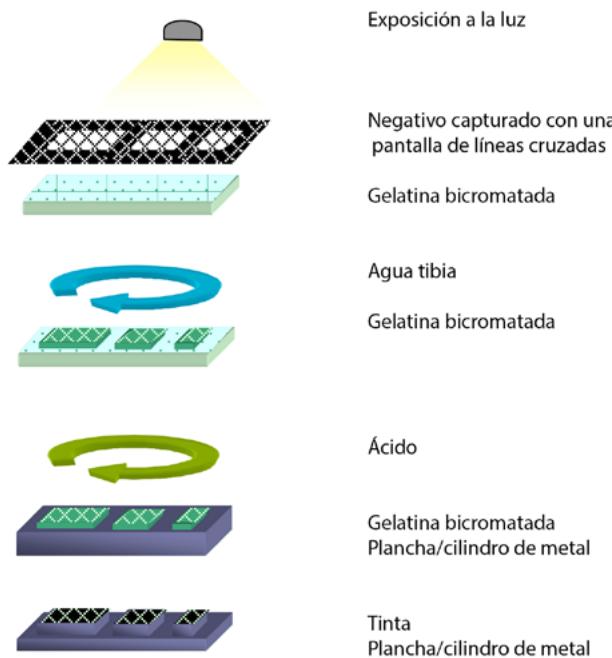


Figura 8. Esquema de impresión fotomecánica de medio tono.
En Oliveira Fernandes, p. 45.

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).

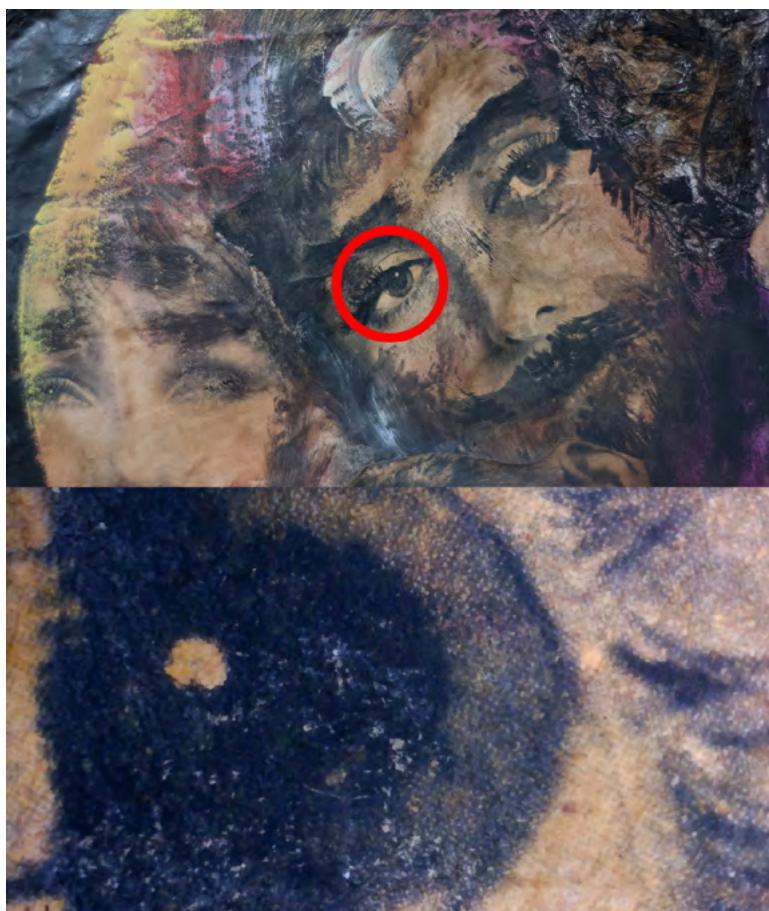


Figura 9. Detalle de la pierna de Ramona: aumento de impresión de rotograbado.



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)⁷. Sin embargo, el retrato de la mujer no tiene las mismas características, por lo que resulta necesario inspeccionar la imagen con aumento.

⁷ 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.

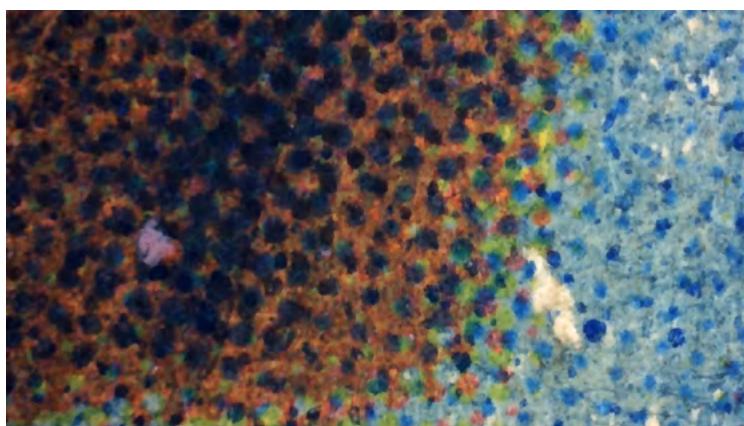


Figura 13. Aumento de impresión de fotolitografía de medio tono.
Son visibles las capas en colores RGB.

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.

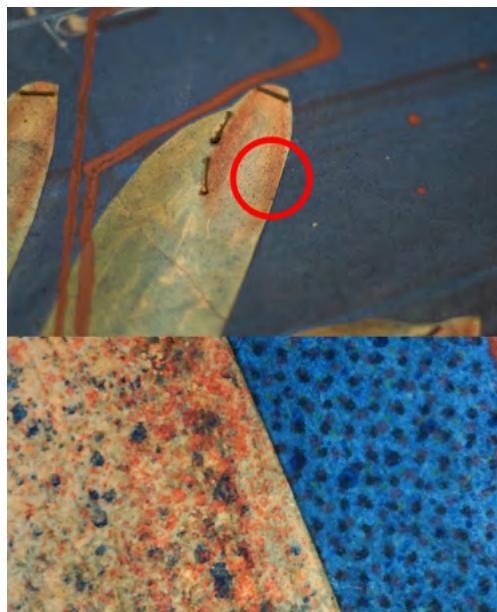


Figura 14. Detalle de mano y auto con aumento.

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 impresión⁸. De esta manera, aunque la imagen original es un dibujo, durante el proceso de creación de la impre-

⁸ 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.

Entre materias y objetos. Dos aproximaciones a la obra de Antonio Berni

Una aproximación desde la materialidad a la obra de Antonio Berni

Malena Wasserman¹

Resumen

Este artículo se propone recorrer algunos de los conceptos que vertebran el pensamiento de Aby Warburg (1866-1929) para, a partir de sus claves metodológicas, poder profundizar en la interpretación de la obra artística de Antonio Berni producida entre los años 50 y 80. Es durante este período que el artista incorpora una variedad de materiales y objetos al espacio de representación que le otorgan un carácter distintivo al mismo. Recuperar ciertas herramientas conceptuales de Warburg y aplicarlas sobre un caso en particular como fue la instalación *La masacre de los inocentes* realizada por el artista rosarino en París entre 1971 y 1972, nos va permitir ahondar en la riqueza enunciativa que condensan estas obras bernianas en su dimensión material.

Palabras clave: Materialidad, arte, modernidad, Antonio Berni.

The Massacre of the Innocents: An Approach from Materiality to the Work of Antonio Berni

Abstract

This article sets out to explore some of the concepts that underpin Aby Warburg's thinking (1866-1929) so that, based on their methodological keys, they allow us to deepen the interpretation of Antonio Berni's artistic production be-

¹ Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura, IIAC-UNTREF - Argentina
malewasserman@gmail.com

Licenciada en Artes con orientación en Artes Plásticas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Se especializó en el estudio de la materialidad y procesos artísticos en el arte argentino del siglo XX. Fue investigadora académica en el Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura (IIAC-UNTREF) e integró varios proyectos interdisciplinarios dirigidos por la Dra. Gabriela Siracusano, entre ellos, *Explosión matérica. Estrategias estéticas, técnicas y materiales en la obra de Antonio Berni entre los 50 y los 80*.

Fecha de recepción: 10/11/2025 – Fecha de aceptación: 30/11/2025



CÓMO CITAR: Malena WASSERMAN (2020). "Antonio Berni. Narrativas urgentes. Un recorrido por el proyecto curatorial", en: *Revista Estudios Curatoriales*, nº 20, otoño, ISSN 2314-2022, pp.80-90.

Publicado previamente en *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte* 15(28). pp. 81-91. <https://doi.org/10.14483/21450706.16266>

tween the 1950s and 1980s. It is during this period that the artist incorporates a variety of materials and objects into the space of his representation that give it a distinctive character. Recovering certain conceptual tools from Warburg and applying them to a particular case such as the installation *The Massacre of the Innocents* created by the artist from Rosario in Paris between 1971 and 1972, will allow us to delve into the enunciative wealth that these Berninian works condense in their material dimension.

Keywords: Materiality, art, modernity, Antonio Berni.

Introducción

El siguiente trabajo se articula con el proyecto “Explosión matérica. Estrategias estéticas, técnicas y materiales en la obra de Antonio Berni entre los 50 y los 80” (PICT 2015-0440), que se desarrolla en el centro MATERIA de la Universidad Nacional Tres de Febrero bajo la dirección de Gabriela Siracusano con subsidio del FONCyT. Dentro de dicho proyecto se trabaja desde una perspectiva interdisciplinaria con un equipo integrado por químicos, restauradores e historiadores del arte.

Como sabemos, los aportes de Warburg representan un giro dentro de la historia del arte en el modo en que entendemos las imágenes. Sus investigaciones proponen un enfoque teórico-metodológico novedoso al incorporar fuentes no tradicionales y todo tipo de testimonios capaces de arrojar luz en la interpretación y análisis del significado de las obras. En sus trabajos iniciales el investigador hamburgués se centró en la figura de Botticelli y la producción artística del Quattrocento, a partir de la cual detectó una constante en relación al modo en que estos artistas florentinos retomaban la tradición clásica antigua. El concepto de *Nachleben* le permitió plantear el modo particular en que lo antiguo, o la experiencia anímica antigua, era recuperada por la cultura del Renacimiento luego de siglos cristianos donde había permanecido eclipsada (Burucúa, 2003, pp. 14-15).

Para dar cuenta de esta supervivencia de la tradición clásica Warburg rastrearía en los documentos, tanto visuales como escritos, disponibles en la cultura florentina de principios del siglo XV a partir de los cuales sería posible reconstruir la circulación de representaciones pictóricas y literarias provenientes del mundo antiguo.

Asimismo, estas búsquedas le permitieron revelar la compleja trama en que la producción de estas imágenes se ubicaba y en la cual habrían intervenido una multiplicidad inimaginable de actores, objetos, tradiciones y conocimientos (Burucúa, 2003, p. 19).

Warburg identificaría la recurrencia a un repertorio de posturas y gestos que él advirtió como “tratamiento de los motivos accidentales en movimiento” (Warburg, 2005, p. 96) provenientes del mundo clásico y que daban cuenta de esta fuente de inspiración para los artistas florentinos. Es precisamente en el movimiento, en los drapeados, en los cabellos, en la ornamentación de estas composiciones que Warburg pudo reconocer el síntoma de una vuelta al aspecto más agitado o desenfrenado de la emocionalidad pagana. En sus propias palabras: “La forma en que las figuras de la Antigüedad resucitaron ante los ojos de la sociedad italiana no fue la de los modelos de yeso, sino de la abigarrada magnificencia del desfile festivo donde el amor pagano por la vida había encontrado su refugio en el mundo popular” (Warburg, 2005, p. 128).

Sobre la base de estas ideas, este trabajo se propone, entonces, pensar de qué modo el concepto de Nachleben nos puede ayudar a comprender el uso de las imágenes y su materialidad en la producción plástica de Antonio Berni. En primera instancia, resulta importante destacar que se trata de un artista que, desde sus inicios, comprendió la capacidad de denuncia política que poseen las imágenes. En este sentido es que trabajó, a lo largo de toda su trayectoria, en las posibilidades de una estética realista que poseyera la fuerza y eficacia para transmitir los grandes dramas que aquejaban a la cultura de su época.

Uno de los recursos retóricos a los que acude Berni para conseguirlo radica en la utilización de un repertorio visual que cuenta con una larga tradición y por lo tanto acumula en su historia profundas figuras simbólicas. La alusión a la iconografía religiosa fue algo habitual a lo largo de toda su producción. Mucho se ha insistido desde la historiografía argentina (Amigo, 2010; Sánchez, 2005; Pacheco, 2005) que esta recurrencia al repertorio tradicional católico operaba a favor de la trasmisión del contenido social y político de sus imágenes.

La masacre de los inocentes

En esta oportunidad nos proponemos trabajar sobre una obra particular del artista rosarino. Se trata de la instalación *La masacre de los inocentes*, la cual formó parte de una retrospectiva que el Museo de Arte Moderno de París (MAMVP) llevó a cabo entre noviembre de 1971 y enero de 1972. La instalación mencionada constituyó el trabajo más reciente dentro de esta exposición, ya que fue realizado en su taller parisino especialmente para esa ocasión. El título de la obra hace referencia a un suceso bíblico del Nuevo Testamento que figura en el Evangelio de San Mateo y se conoce como la matanza de los santos inocentes. Como sabemos, dicho relato narra las acciones que ejecutó Herodes al enterarse, a través de los sabios de Oriente, de la llegada de Jesús de Nazaret, sin que ellos pudieran determinar el lugar específico de su nacimiento. La necesidad de deshacerse del recién nacido por la amenaza que este podía representar a su poder llevó a Herodes a actuar con una violencia despiadada.

En el Evangelio se describe de la siguiente manera:

Entonces Herodes, al ver que había sido burlado por los magos, se enfureció terriblemente y envió a matar a todos los niños de Belén y de toda su comarca, de dos años para abajo, según el tiempo que había precisado por los magos. Entonces se cumplió el oráculo del profeta Jeremías: "Un clamor se ha oído en Ramá, mucho llanto y lamento: es Raquel que llora a sus hijos, y no quiere consolarse, porque ya no existen". (Mateo, II, 16-18).

De más está decir entonces que esta iconografía cuenta con una larga historia. La brutalidad y la enorme carga emotiva contenida en el episodio hacen que,

como veremos, la fórmula expresiva contenida en esta iconografía se haya vuelto eficaz para describir las tragedias más oscuras de la humanidad. Sobre todo, en cuanto permite subrayar la inocencia de sus víctimas, por tratarse de bebés indefensos, en una relación totalmente desigual que se presenta ante la figura del agresor.

Este contraste ya se advierte en un manuscrito iluminado del siglo X el cual pertenece al Codex Egberti. En este ejemplo es posible empezar a definir las dos cargas dramáticas en contraposición que componen la escena. Por un lado, la actitud destructiva de los soldados en una condición de superioridad sobre sus víctimas vulnerables y sin posibilidad de defenderse, pero también la expresión de desesperada angustia de las madres al ver morir a sus hijos y no poder hacer nada por impedirlo.

Como bien ha señalado el profesor Burucúa, es a partir de la Edad Media que el culto de los santos inocentes registra un apogeo en su vitalidad. La multiplicación de representaciones pictóricas sobre esta iconografía se ve en aumento, especialmente a partir del Trecento, al convertirse en el escenario predilecto para expresar el “desgarramiento emocional sin límites”, como diría Burucúa (2014, p. 102). Un ejemplo de este período es el que Giotto pinta en la Capilla Scrovegni de Padua. En el centro de la composición, nuevamente como en la representación anterior, la expresión amenazadora de uno de los soldados de Herodes con el brazo en alto blandiendo el arma para arrancar al niño de los brazos de su madre. Este gesto se va a replicar en innumerables ejemplos para vehiculizar la potencia guerrera del soldado victorioso. En una de las pinturas que Doménico Ghirlandaio realiza para la capilla Tornabuoni en Santa María Novella el gesto vuelve a repetirse. Va a ser sobre esta obra que el propio Warburg advierte:

Si observamos con atención el apasionado dramatismo de las mujeres y soldados en lucha, en un primer momento sus gestos parecen espontáneos, pero terminan revelando sus fuentes romanas, el pathos guerrero del relieve de Constantino [...] Mediante tipos patéticos [Pathosformeln] intentó insuflar en la prosa de los Tornabuoni el estilo más elevado de un ideal movimiento antiguo pues, precisamente en aquella época los espíritus liberados de la gestualidad patética antigua no consentían mantenerse abertos a la distancia.

Warburg utiliza el concepto de *Pathosformel* para referirse a estas fórmulas expresivas provenientes de la Antigüedad que son retomadas por artistas como Boticelli o Ghirlandaio. Estas, ancladas en la gestualidad, poseen la fuerza para transmitir una experiencia primaria ancestral y así provocar una respuesta emotiva.

Ahora bien, en relación con las distintas herramientas discursivas o pictóricas utilizadas a lo largo de la historia para representar masacres, Burucúa señala una dificultad que se advierte en las representaciones del siglo XX. La magnitud

de los horrores de la experiencia contemporánea hace que las viejas fórmulas se volvieran inadecuadas, por lo que resultaría necesario explorar en nuevos horizontes formales para poder dar cuenta de los hechos (Burucúa, 2014, p. 179).



Figura 1. Antonio Berni, *La masacre de los inocentes*, Museo de Arte Moderno de París. 1971. Instalación.



Figura 2. Antonio Berni, *La masacre de los inocentes*, Museo de Arte Moderno de París. 1971. Instalación.

Si pensamos en la obra de Berni mencionada anteriormente, resulta interesante preguntarnos de qué modo el artista consigue una actualización de este relato bíblico, qué aspectos decide recuperar sobre su tradición visual y qué estrategias utiliza para conseguir una renovación de dicha iconografía.

Gracias a los registros fotográficos de la exposición (Fig. 1) es que podemos reconstruir cómo se disponía esta instalación. En este sentido, podemos advertir que la obra estaba compuesta por un ejército de robots que tomaban cuerpo a partir del ensamblaje de distintos materiales de desecho de la sociedad industrial de consumo. El mismo artista los denominó como “construcciones polimatéricas” (Oliveras, 2001, p.8). Mediante una estética experimental y agresiva, los antiguos soldados de Herodes en esta ocasión adquieren un aspecto mecanizado. Conforman un dispositivo de destrucción terrorífico que evoca los desastres que atormentan al hombre contemporáneo. En una entrevista realizada para la revista *Panorama*, Berni alude a su obra como “la expresión de la agresividad guerrera, de las exaltaciones de la soldadesca, del asalto policial sin discriminación, del terror intelectual que se agita sin piedad sobre familias, trabajadores, niños sin defensa”.

A su vez, y gracias a estas fotografías de la época (Fig. 2), podemos advertir que este ejército se integraba además por unas criaturas voladoras que colgaban de la parte superior de la estructura y, de este modo, quedaban suspendidas en altura. La decisión de incluir estos personajes aéreos cobra sentido si reparamos en las características que tomaron las masacres en este contexto histórico. El ataque aéreo en el siglo XX se convierte en una amenaza concreta. Pensemos en los bombardeos sobre Londres por parte de la Alemania nazi, en las explosiones nucleares de Hiroshima y Nagasaki o en el uso que se hizo del paracaidismo durante la Guerra Fría con el objetivo de conseguir operaciones sorpresivas sobre el enemigo. No está de más mencionar que todas estas escenas provenientes de una experiencia aérea fueron registradas y reproducidas infinidad de veces, por lo que habían pasado a formar parte de un repertorio visual común para la sociedad de aquel entonces.

Asimismo, como se observa en una de las fotografías tomadas en el taller parisino de Berni (Fig. 3) es que podemos reponer la presencia de varios bebés de plástico deteriorados junto a los soldados, lo cual alude obviamente al sacrificio de las víctimas inocentes. A su vez, en las fotografías que acompañan la entrevista del artista en la revista *Panorama* (Fig. 4) se advierte que la escena se completaba con un personaje femenino. Al costado se recreaba una habitación con una lámpara que iluminaba directamente a esta mujer que yacía desplomada sobre un sillón.

Su expresión corporal nos permite vincularla con una figura que suele aparecer en las representaciones de masacres: la madre resignada o abatida por los horrores que le ha tocado vivir. Podemos pensar en algunos ejemplos de este per-

sonaje, pasivo y derrotado, en obras como *La masacre de los inocentes* de Luca Giordano o *La Masacre de Chios* de Eugene Delacroix. Berni recupera su fórmula expresiva y consigue evocar toda esta carga emotiva que supone su presencia en la escena.

En el caso de la mujer de la instalación de Berni, la misma llevaba lentes oscuros, una peluca, medias de liga y ropa interior que dejaba al descubierto parte de su vello púbico. Su aspecto ultrajado también connota el rol histórico que ha cumplido la mujer durante masacres o conflictos bélicos como parte de un botín de guerra. Las violaciones por parte de los soldados sobre niñas y mujeres del bando enemigo han funcionado como una práctica común para sembrar el terror y detentar la impunidad, incluso en los genocidios del siglo XX.



Figura 3. "Antonio Berni, *La masacre de los inocentes*", Revista Siete Días, Año 5, n° 224, Buenos Aires.



Figura 4. Antonio Berni, *La masacre de los inocentes*, Museo de Arte Moderno de París. 1971. Instalación.

Por otra parte, la obra era acompañada por un texto en francés que el mismo artista había redactado y en el cual presentaba los propósitos políticos y estéticos de la instalación. En esta suerte de manifiesto teórico él hacía referencia a la tradición del pesebre cristiano y al gran poder de evocación que desde la Edad Media y hasta el siglo XIX había representado para la sensibilidad popular. Berni buscaba recuperar dicha significación en su *La masacre de los inocentes* al perpetuar una tradición que pasara “de lo religioso a lo político y de lo sagrado a lo cotidiano”. La decisión de Berni de presentar imágenes corporales, que se desarrollan en las tres dimensiones, le permitió construir un clima verdaderamente perturbador e inquietante en el que también se veía envuelto el espectador.

Dos de los robots que integraron la instalación (Fig. 5) actualmente forman parte del patrimonio del Museo Nacional de Bellas Artes gracias a una donación del hijo del artista realizada en el año 2004.



Figura 5. Antonio Berni, Robot, *La masacre de los inocentes*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1971. Construcción polimatérica.

Tal como las figuras de los soldados de las representaciones mencionadas anteriormente, el primero de estos soldados-robots también exhibe el gesto con el brazo en alto en actitud amenazante. Esta vez el arma que sostiene no es una espada como lo hacían los otros soldados. La artillería punzante con la que ataca este personaje nace de un desecho industrial, un objeto que pudimos identificar como una bomba de freno de un automóvil. Es a partir de un uso muy particular del collage y del assemblage de materias varias que Berni consigue

reeditar y reactivar esta antigua fórmula expresiva. La expresión del *pathos* guerrero se hace presente mediante esta reconocible gestualidad ancestral. Pero en esta oportunidad Berni articula el gesto dramático con una propuesta vehiculizada en su dimensión material. En una entrevista durante su estadía en París Berni definió a sus materiales como “los rezagos de un mundo tecnificado, los excrementos de la sociedad de consumo que vivimos”.

Esta bomba de freno no es el único elemento proveniente del mundo automotriz que el artista utilizó. Tanto el objeto que constituye la parte media de este personaje como la cabeza del otro son dos componentes –el disco y la prensa– del embrague de un antiguo modelo de automóvil de la marca francesa Citroën. En el caso del primero, el objeto que tiene atornillado en su parte superior es un carburador de doble boca, a partir del cual se define su cabeza. En un motor, los dos discos metálicos ubicados en cada orificio giran sobre su propio eje para regular la combinación de aire y combustible mediante un sistema mariposa. La elección de esta pieza cobra un significado especial si se advierte que el movimiento propio del funcionamiento de esta parte del motor reproduce la acción del parpadear de los ojos del personaje. A través de una palanca ubicada a la derecha es posible abrir y cerrar las válvulas del mecanismo. De esta manera, Berni consigue imprimir el gesto humano sobre el rostro mecanizado. Este ejército de Herodes contemporáneo toma cuerpo a partir del ensamblaje de objetos que operan como fragmentos de un mundo industrializado que avanza de manera destructiva sobre los más desfavorecidos.

Pensemos por aquellos años en las víctimas inocentes de la Guerra de Vietnam, en los trabajadores en manos del control policial durante las huelgas obreras, o incluso como menciona el artista en su entrevista en la revista Siete Días, en las víctimas del accionar de la guerrilla urbana.

Conclusión

Para concluir deseamos enfatizar que los objetos que Berni seleccionó en esta obra se encuentran anclados en un contexto cotidiano, y funcionan dentro del espacio de representación como testimonios materiales de las posibilidades de existencia de las masacres reales de su tiempo. De esta manera, recuperó la memoria de dichos materiales y consiguió manipular en un sentido narrativo la riqueza simbólica de cada uno de los objetos que utiliza.

A su vez, en esta instalación Berni articuló todo un arsenal de recursos plásticos y discursivos con los que él ya venía ensayando en la producción de la década del 60. En esta oportunidad, los puso a disposición de un complejo mecanismo visual y expresivo, que se apoya en una antigua tradición. A partir de este mecanismo y de un uso inteligente de los propios materiales de su época es que pudo denunciar las atrocidades de su mundo.

Referencias bibliográficas

- AMIGO, R. (2010). *Berni: narrativas argentinas*. Museo Nacional de Bellas Artes.
- APPADURAI, A. (1986). *The Social Life of Things*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511819582>
- BURUCÚA, J. E. (2003). *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. FCE.
- BURUCÚA, J. E. y Nicolás Kwiatkowski (2014). *Cómo sucedieron estas cosas. Representar masacres y genocidios*. Katz Editores. <https://doi.org/10.2307/j.ctvm7bdbf>
- DOLINKO, S. (2012). *Arte Plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*. Edhasa.
- GIUNTA, A. (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. Paidós Ibérica Ediciones SA.
- GOMBRICH, E. (2002). *Aby Warburg, An Intellectual Biography*. Phaidon.
- OLIVERAS, E. (2001). *Los monstruos de Antonio Berni*. Centro Cultural Borges.
- PACHECO, M. (2005). Antonio Berni: un comentario rioplatense sobre el muralismo mejicano. En *Berni y sus contemporáneos: correlatos*. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.
- PLANTE, I. (2013). *Argentinos en París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*. Edhasa.
- SÁNCHEZ, J. (2005). El peregrino y la diosa blanca. En *Berni y sus contemporáneos: correlatos*. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.
- SIRACUSANO, G. (2005). *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas*. FCE.
- WARBURG, A. (2005). *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Alianza Editorial.

Biografía de los objetos bernianos¹

Malena Wasserman²

Resumen

El artículo presenta un abordaje de la producción plástica de Antonio Berni desde una perspectiva material y objetual, al analizar cómo las elecciones de soportes, técnicas y objetos extrapictóricos configuran redes de significación que complejizan la lectura tradicional de su obra. El análisis del collage *Juanito Going to the Factory* (1977) permite indagar en las trayectorias culturales, económicas y simbólicas de los materiales utilizados y cuestiona la correspondencia directa entre estos y los contextos sociales representados. El estudio propone la construcción de un catálogo de materiales “bernianos” que permita identificar las historias y desplazamientos de los objetos, a la vez que revela cómo su incorporación al plano pictórico transforma las narrativas estéticas y sociales de la obra de Berni en diálogo con los debates culturales de su tiempo.

Palabras clave: materialidad, redes objetuales, Antonio Berni

Biography of Bernian Objects

Abstract

The article presents an approach to Antonio Berni's artistic production from a material and object-based perspective, analyzing how the choices of supports, techniques, and extrapictorial objects shape networks of meaning that complicate the traditional reading of his work. The analysis of the collage *Juanito Going*

¹ Una versión de esta investigación puede verse en Wasserman, M. (2020). Redes objetuales en la obra de Antonio Berni. IV Encuentro de Jóvenes Investigadores en Teoría e Historia de las Artes.

² Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura, IIAC-UNTREF - Argentina
malewasserman@gmail.com

Licenciada en Artes con orientación en Artes Plásticas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Se especializó en el estudio de la materialidad y procesos artísticos en el arte argentino del siglo XX. Fue investigadora académica en el Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura (IIAC-UNTREF) e integró varios proyectos interdisciplinarios dirigidos por la Dra. Gabriela Siracusano, entre ellos, *Explosión matérica. Estrategias estéticas, técnicas y materiales en la obra de Antonio Berni entre los 50 y los 80*.

Fecha de recepción: 02/10/2024 – Fecha de aceptación: 20/11/2025



CÓMO CITAR: Malena WASSERMAN (2025). “Biografía de los objetos bernianos”, en: *Revista Estudios Curatoriales*, nº 20, otoño, ISSN 2314-2022, pp. 92-102.

to the Factory (1977) makes it possible to explore the cultural, economic, and symbolic trajectories of the materials employed, and questions the assumed direct correspondence between those materials and the social contexts represented. The study proposes the construction of a catalog of "Berni-like" materials that would allow for identifying the histories and movements of these objects, revealing how their incorporation into the pictorial plane transforms the aesthetic and social narratives of Berni's work in dialogue with the cultural debates of his time.

Key words: Materiality, object networks, Antonio Berni

En este breve texto nos proponemos un acercamiento a la producción plástica de Antonio Berni a partir de un enfoque material-objetual. Desde fines de los años 50 y hasta los 80, Berni recupera el *collage* para incursionar en las posibilidades expresivas de la técnica. Incorpora al plano de representación una variedad de elementos que generan como resultado un discurso estético al cual los materiales y los objetos utilizados le otorgan un carácter distintivo. El uso y manipulación de estos objetos hizo que adquirieran un carácter protagónico durante este período. Mucho se ha insistido en que los materiales extrapictóricos que Berni incorpora manifiestan una equivalencia estética entre el tema y su realización, entre el mundo de exclusión con sus personajes marginales que el artista busca retratar y los materiales de descarte propios de su entorno. Este nuevo enfoque desde el objeto propone poner en crisis como recurso metodológico esta ecuación. En su lugar, profundizar en las historias de tales objetos y traza sus biografías, invisibilizadas una vez que fueron incluidos en el cuadro. Del mismo modo en que podemos pensar la biografía de una persona, es posible diseñar la biografía cultural de las cosas (Appadurai, 1986). Un enfoque biográfico sobre los objetos permitirá destacar aspectos de la interpretación de la obra que, de otro modo, se habrían mantenido ocultos. Asimismo, elaborar una biografía siempre va a implicar un recorte, una selección, a partir de la cual se priorizarán ciertos aspectos y quedarán descartados otros. Según el enfoque o parámetro que adoptemos, podemos optar por recuperar su historia técnica, social o económica, que en muchas ocasiones podrán superponerse, pero en otras tomar caminos independientes. Para el caso de los objetos en la obra de Berni, resultaría pertinente preguntarnos cuál era la relación que tenían previamente con el mundo del arte, si ya habían sido utilizados por otro artista o si su representación contaba con alguna tradición pictórica previa. La elección del enfoque biográfico nos permite destacar la capacidad que los objetos poseen para acumular historias, al incluir la sumatoria de significados que adquieren, los cuales pueden transformar las distintas etapas de sus vidas. También, nos permite considerar de manera activa y dinámica la trayectoria de un objeto, cuyo valor y sentido en el presente derivan de una serie de relaciones con las personas y eventos que los conectan. De esta manera, entendemos que los objetos no pueden ser enteramente comprendidos al descontextualizar un solo momento de su trayectoria de existencia, sino que los procesos de producción, intercambio y consumo deben concebirse como una totalidad (Gosden y Marshall, 1999).

En este sentido resultan valiosas las propuestas que se desprenden de la teoría del Actor-Red de Bruno Latour (2005), en tanto nos permiten trascender la idea del objeto como una entidad autónoma. Desde un enfoque de la filosofía de la ciencia, el especialista francés explora y problematiza la relación entre sujetos y objetos, entre cultura y naturaleza. En un intento por derribar el dualismo entre ambos polos, propone el concepto de *cajanegrización*, entendido como el “proceso por el cual se nos vuelve opaca la producción conjunta de actores y ar-

tefactos" (Latour, 2001). La caja negra como el punto ciego en donde se articulan los intercambios de propiedades producidos entre la materia y la sociedad, que –desde distintas disciplinas– muchas veces se ha decidido ubicar como dimensiones contrapuestas. Estas ideas nos brindan algunas claves para ingresar desde una perspectiva más compleja de la cultura material en el abordaje de los objetos³. Pensar los objetos en términos biográficos nos permite considerar las desviaciones que pueden acontecer en sus trayectorias al apartarse de la ruta esperable dentro de los parámetros del mercado en que se inscribe su producción, circulación y consumo. Por lo que dichas desviaciones solo resultan significativas en tanto podamos reponer aquellas rutas de las cuales se apartan (Kopytoff, 1991). Existen distintos motivos por los que pueden suceder estos procesos; en nuestro caso, nos encontramos en presencia de objetos que con frecuencia fueron extraídos de su estado mercantil para entrar en diálogo con nuevos materiales en su ingreso al plano de representación pictórica. Veamos entonces el caso de la obra *Juanito Going to the Factory* realizada en 1977 durante una estadía de Antonio Berni en Nueva York.

Juanito Going to the Factory

No es la primera vez que Berni elige para representar a Juanito Laguna un escenario fabril. A principios de los años 60 ya lo había ubicado frente a una enorme fábrica metalúrgica. Estamos hablando de la obra *Juanito le lleva la comida a su padre peón metalúrgico* (1961), perteneciente actualmente a la colección del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

³ El desarrollo en las últimas décadas de esta perspectiva teórica y epistemológica se enmarca dentro de lo que se conoce como principio de la antropología simétrica.



Figura 1. Antonio Berni, *Juanito le lleva la comida a su padre peón metalúrgico* (1961).
Collage sobre madera. Colección: MAMBA.

En esta obra Juanito representa la niñez, y sus proporciones son diminutas en relación con una gigantesca fábrica, la cual le pertenece al mundo de los adultos. Diferente a lo que observamos en *Juanito Going to the Factory* (1977), donde el protagonista se vincula al espacio laboral desde otro lugar. Podríamos pensar que es este mismo joven, quince años más tarde, quien se dirige desde un barrio marginal hacia un puesto de trabajo en la fábrica. A su vez, si comparamos ambos collages también es posible advertir diferencias surgidas en la selección de objetos que el artista realiza para construir cada escenario.

Antes de profundizar en un análisis sobre estos objetos, resulta importante contextualizar históricamente el surgimiento y desarrollo de las villas en la Ciudad de Buenos Aires y su vínculo con los procesos de industrialización iniciados a principios de 1930. Si bien los orígenes de estos asentamientos urbanos coinciden con tal fecha⁴, no va a ser hasta mediados de la década del 50 que este fe-

⁴ Un ejemplo de esta primera etapa podría ser el caso de la *Villa Desocupación* en la zona del Puerto Nuevo.

nómeno habitacional se configure como un problema social (González Duarte, 2015). La implementación del nuevo modelo económico que supuso la industrialización para la sustitución de importaciones tuvo su correlato en profundas transformaciones en la organización social del trazado urbano (Snitcofsky, 2015). La demanda de mano de obra ofrecida por las nuevas industrias trajo aparejada grandes movimientos migratorios internos⁵. Asimismo, la industrialización del sector agropecuario generó una mecanización de las tareas que desplazó al trabajador rural a los grandes centros urbanos del país en busca de nuevas fuentes de trabajo. Si bien algunos de estos migrantes pudieron asentarse en viviendas de áreas suburbanas, muchos de ellos se establecieron en las numerosas villas conformadas en Buenos Aires y su área de influencia (Snitcofsky, 2015). Estos asentamientos informales se ubicaban en las cercanías de las diversas actividades laborales, como podía ser la instalación de una fábrica o un taller, y también en las inmediaciones de terminales portuarias o ferroviarias. Dicha proximidad física entre el hogar y el trabajo, además de abaratar los costos de traslado, hizo que la disposición del tiempo y las pautas de vida generadas dentro de estos espacios se vieran signadas por el ámbito laboral. En el año 1957, la aparición del libro de Bernardo Verbitsky *Villa Miseria también es América*⁶ da cuenta de algunas de estas expresiones. En este sentido, los personajes de la novela no son desocupados sino trabajadores. Es importante rescatar que en aquellos años, para muchos residentes de estas villas, la condición habitacional era vivida con una convicción de transitoriedad, como el paso necesario para la posibilidad del ascenso social (Camelli, 2017).

Ahora bien, para retomar el análisis sobre algunos aspectos de la materialidad en la obra realizada por Antonio Berni en 1977, resulta imprescindible como punto de partida identificar cada uno de los objetos que integran esta representación para luego poder cargarlos de significación histórica y cultural. En primera instancia, una particularidad de *Juanito Going to the Factory* dentro de la serie de Juanito Laguna es que fue hecha en Nueva York, por lo que los objetos allí presentes responden a una cultura material específica. Una división en cuadrantes de la imagen nos facilita la localización en el cuadro de cada uno de los materiales utilizados.

⁵ A diferencia de lo que había sucedido con el modelo agroexportador en la segunda mitad del siglo XIX, donde la inmigración que había llegado a Buenos Aires era europea.

⁶ El mismo año que aparece la novela de Verbitsky, Raúl González Tuñón publica el libro *A la sombra de los barrios amados*, el cual incluye su poema "Villa Amargura".

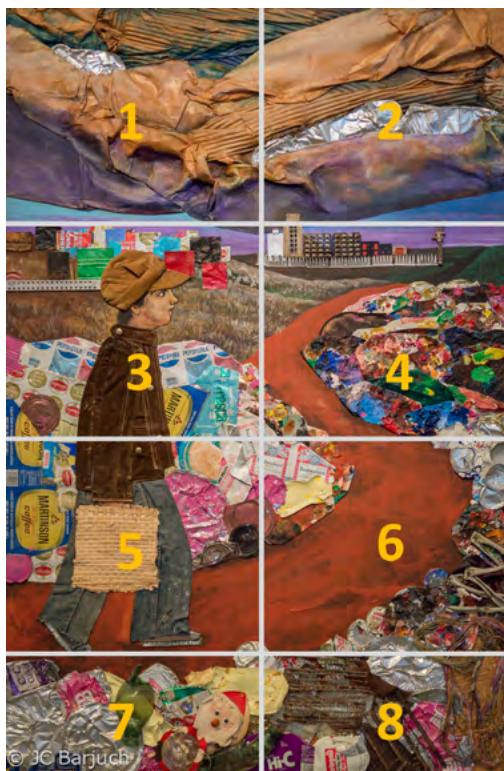


Figura 2. Antonio Berni, *Juanito Laguna Going to the Factory* (1977). Collage sobre madera. Colección: Aníbal Jozami.

Al recorrer la obra podríamos enumerar una lista con la enorme variedad de ellos, tanto tradicionales como extrapictóricos. Estos últimos, en la mayoría de los casos, se encuentran intervenidos, recortados, aplastados, manipulados, lo cual pone en evidencia un trabajo artesanal muy riguroso por parte del artista, que es posible gracias a un virtuosismo técnico significativo. Desde cartón corrugado, papel de aluminio, cables, mimbre, telas, hasta botellas plásticas, cierres o un tablero de circuito eléctrico. Tal heterogeneidad presente en el plano de representación vuelve necesaria la proyección de un catálogo de materiales “bernianos” que nos posibilite, ante un objeto en particular, identificar si se trata de un material novedoso en su producción o si ya había sido utilizado en alguna obra previa.

Los cuadrantes 3 y 5 contienen la figura de Juanito y además circunscriben una serie de objetos, en su mayoría integrados por latas, que representan el basural que el protagonista debe atravesar en su ida a la fábrica. La presencia de etiquetas con nombres de marcas, o con información sobre lo que alguna vez contuvieron estos objetos, permite su identificación fácilmente. Latas de jugos, de cervezas, de gaseosas, de café. ¿Podemos reponer la vida social de cada uno de estos productos? Pensemos a partir de un ejemplo concreto: las latas de café

Martinson que podemos distinguir en los cuadrantes seleccionados representan un claro símbolo de la cultura norteamericana de aquellos años y sus nuevos hábitos de consumo. No es casual que Berni hubiera decidido incorporar este producto si pensamos que su imagen ya había sido popularizada en una de las series serigráficas realizada por el propio Andy Warhol quince años antes⁷. Asimismo, se vuelve imprescindible que podamos reponer la circulación que este producto tenía como también el público al que apuntaba su consumo. Las publicidades gráficas de la época resultan una pertinente fuente de información para poder reconstruir los valores e ideales que acompañaban el consumo del producto.



Figura 3. Andy Warhol, *Martinson Coffee* (1962). Serigrafía.

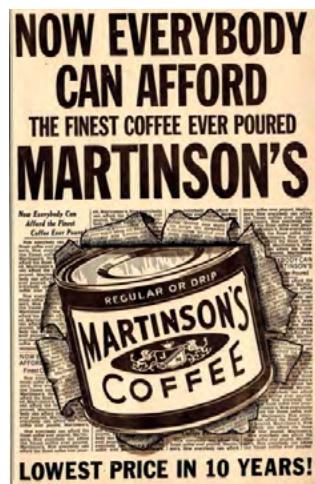


Figura 4. Publicidad gráfica de Café Martinson (1960).

⁷ Para profundizar sobre el lugar que ocupó el repertorio iconográfico del pop norteamericano en la formulación de los realismos de la segunda mitad del siglo XX, ver A. Danto (2012). Arte pop y futuro pasado. En *Después del fin del arte*. Paidós, pp. 141-156.

Lindante a la lata del café Martinson, se ubica parte de una lata que reconocemos por los jugos de uva y ananá de la marca Dole. Dicha marca, fundada en Hawái en 1851, se especializó en la elaboración de productos provenientes de esta isla que resultaron novedosos por su forma de embalaje. No podemos dejar de mencionar que esta empresa norteamericana establecida en más de noventa países es reconocida por la explotación de recursos de las economías de países latinoamericanos.

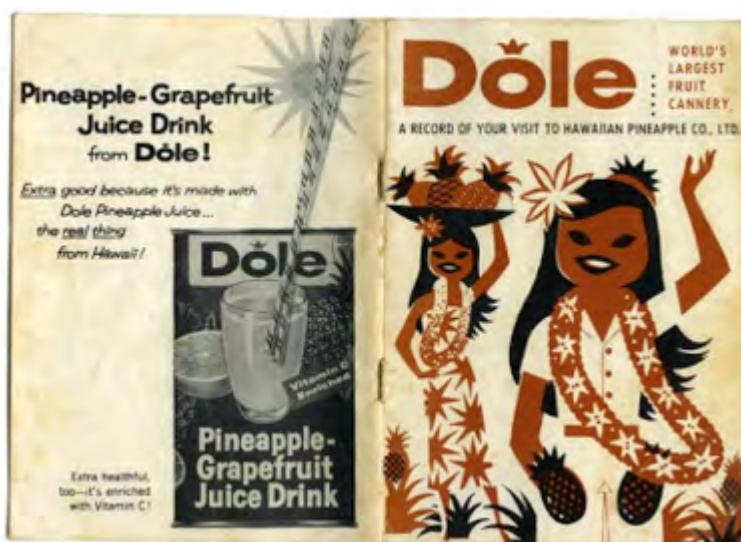


Figura 5. Publicidad gráfica jugos Dole (1960).

Tanto Dole como la United Fruit Company encarnaron el modelo de explotación que estas corporaciones mantuvieron durante el siglo XX sobre las producciones regionales del Caribe y Latinoamérica. El estancamiento que este sistema productivo provocó sobre las *economías bananeras* motivó que en la década del 60 se elaboraran estudios como la Teoría de la Dependencia. Lo que buscaba dicho enfoque era justamente dejar en evidencia esta relación desigual de poder entre países centrales, como productores de bienes de alto valor agregado, y una periferia que quedaba relegada a la producción de materias primas. Esta teoría, lo que señalaba, es que el poder y desarrollo económico conseguido por los países del centro solo era posible a costa de la subordinación y dependencia de las economías periféricas.

Asimismo, una publicidad de la época que acompañaba estos productos de jugo enlatados, nos invita a pensar el modo en que se construyó la imagen sobre Hawái en función de los intereses de la clase terrateniente de los Estados Unidos. Esta representación de la otredad, como lo eran desde la mirada occidental los pobladores hawaianos, reviste un carácter de lo exótico y lo femenino. Por

lo que es posible advertir que el sistema de dominación económico también se apoyaba en un imperialismo cultural (Said, 2007) implícito en la promoción de estos productos. Ya en 1963, el propio artista señalaba: "Este nuevo realismo actúa mediante la incorporación directa del objeto, ya sea ésta una cacerola, un pedazo de papel, un trozo de arpillería, un reloj, una cuchara (...) empleo un collage que está en función íntima con la temática. Al emplear (...) todos los residuos que se encuentran en la basura, estoy interpretando precisamente el medio que corresponde a ese personaje que yo llamo Juanito Laguna" (Berni, septiembre de 1963). Algunos años más tarde, en una entrevista para la revista *Análisis* y en relación con los materiales escogidos, Berni agregaba: "Entonces pensé que en lugar de usar colores al óleo, a la tempera, podía emplear latas, maderas, los residuos de ese mundo (...) Es decir: dado que la pintura no me alcanzaba para expresar ese mundo recurrió al collage integrado por elementos propios del ámbito en que vivía el personaje" (Berni, junio de 1968). Esta insistencia sobre una correspondencia directa entre los materiales seleccionados y el contexto en que se inscriben sus personajes es posible rastreárla en muchas de las declaraciones en las que Berni hace referencia al uso del collage dentro de la producción de este período. Tal énfasis formaba parte de una estrategia discursiva del propio artista, que buscaba alinear sus indagaciones pictóricas con una mirada comprometida con la realidad política y social de su época. Un modo de justificar y promocionar esta propuesta que, si bien echaba sus raíces en los ya conocidos programas estéticos vinculados al realismo social, mediante una innovación material pretendía actualizar el discurso dentro de lo que era aceptado en el circuito artístico global. Sin embargo, desde un enfoque teórico que parte de la materialidad, con la aplicación de criterios metodológicos que permiten revelar las redes objetuales presentes en esta producción, es posible cuestionar y complejizar tales afirmaciones realizadas por el artista.

A partir de la obra seleccionada en el presente trabajo se puede advertir que muchos de los objetos que el artista selecciona no tienen una relación directa con las villas miserias de Buenos Aires, sino que este vínculo se presenta mediatisado por las operaciones a partir de las cuales Berni recupera la memoria de sus materiales, y consigue manipular en un sentido narrativo la riqueza simbólica de cada uno de los objetos que utiliza. Para comprender de qué modo operan los objetos dentro de la nueva retórica inaugurada por el artista a finales de los años 50, resulta necesario primero identificar, clasificar y caracterizar un catálogo de materiales extrapictóricos "bernianos". Recuperar el contexto original de cada uno de ellos para integrarlos en un tejido de asociaciones que incluya a los distintos actores, prácticas, instituciones y conocimientos que suponen la configuración del objeto como tal.

Referencias bibliográficas

- AMIGO, R. (Cur.). (2010). *Berni: narrativas argentinas*. Museo Nacional de Bellas Artes.
- APPADURAI, A. (Ed.). (1986). *The Social Life of Things*. Cambridge University Press.
- BERNI, A. (septiembre de 1963). Berni y Nosotros. *Nosotros en el Arte y la Literatura*, nº 1. Buenos Aires.
- . (junio de 1968). Berni, collages para el tercer mundo [Entrevista]. *Análisis*, nº 379, Año VIII. Buenos Aires.
- CAMELLI, E. (2017). La ocupación silenciosa del espacio. Conformación y crecimiento de las villas en la ciudad de Buenos Aires, 1930-1958. *Cuaderno Urbano. Espacio, Cultura y Sociedad*, Vol. 22.
- DOLINKO, S. (2012). Arte Plural. *El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*. Edhsa.
- GIUNTA, A. (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta*. Paidos Ibérica Ediciones SA.
- GONZÁLEZ DUARTE, L. D. (2015). *Villas miseria: la construcción del estigma en discursos y representaciones (1956-1957)*. 1^a ed. Universidad Nacional de Quilmes.
- GOSDEN C. y MARSHALL Y. (1999). The Cultural Biography of Objects. *World Archaeology*, Vol 31, nº 2, 169-178.
- KOPYTOFF, I. (1991). La biografía cultural de las cosas: La mercantilización como proceso. En A. Appadurai (Ed.), *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. Editorial Grijalbo.
- LATOUR, B. (2000). *We Have Never Been Modern*. Harvard University Press.
- . (2001). *La esperanza de Pandora. Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia*. Gedisa.
- . (2005). Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network Theory. Oxford University Press.
- LAURÍA, A. (Cur.) (2005). *Berni y sus contemporáneos. Correlatos*. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.
- MILLER,D.(Ed.)(1998).*MaterialCultures: Why SomeThings Matter*.University of Chicago Press.
- . (2005). *Materiality*. Duke University Press.
- OLIVERAS, E. (Cur.) (2001). *Los monstruos de Antonio Berni*. Centro Cultural Borges.
- OLSEN, B. (2003). Material culture after text: re-membering things. *Norwegian Archeological Review*, Vol. 36, nº 2.
- PLANTE, I. (2013). *Argentinos en París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*. Edhsa.
- SAID, E. (2007). *Orientalismo*. DeBolsillo.
- SIRACUSANO, G. (2005). *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas*. FCE.
- SNITCOFSKY, V. (2015). Villas de Buenos Aires. Historia, experiencia y prácticas reivindicativas de sus habitantes (1958-1983). Tesis de Doctorado en Antropología. Universidad de Buenos Aires.
- WECHSLER, D. (2010). *Berni, la mirada intensa*. Eduntref.

Antonio Berni. Narrativas urgentes

Un recorrido por el proyecto curatorial

Cecilia Rabossi¹

Resumen

El presente artículo propone un recorrido por el planteo curatorial de la exposición *Antonio Berni. Narrativas Urgentes* realizada en el Museo Castagnino de Rosario durante el primer semestre de este año. El guion se centró en la mirada crítica del artista sobre la desigualdad, la explotación, la desocupación, la marginalidad, la violencia, la guerra, la represión, el poder, el consumo e incluso la coerción ejercida por los modelos hegemónicos de belleza sobre el cuerpo de la mujer. Además, puso el foco en su experimentación permanente con diversos lenguajes, técnicas y medios creando nuevas formas para expresar lo que quería decir o señalar, así como el rescate de su palabra que se articuló con las obras en el espacio expositivo.

Palabras clave: realismo crítico, experimentación, fotografía, patrimonio artístico

Antonio Berni: Urgent Narratives

A journey through the Curatorial Project

Abstract

This article offers an overview of the curatorial approach of the exhibition *Antonio Berni: Urgent Narratives*, held at the Castagnino Museum in Rosario during

¹ crabossi1@gmail.com

Investigadora, curadora y docente. Licenciada en Arte de la Universidad de Buenos Aires. Secretaria General de la Asociación Argentina de Críticos de Arte. Profesora en la Maestría en Curaduría de la UNTREF. Entre sus últimas curadurías se destacan: *Artistas y Arquitectos. Bedel, Benedit, Testa en el Recoleta* (Centro Cultural Recoleta, CABA, 2025); *Antonio Berni. Narrativas urgentes* (Museo J.B. Castagnino, Rosario, 2025); *Joaquín Torres García. El descubrimiento de sí mismo* (Museo de Arte Contemporáneo Atchugarry, Punta del Este, 2024); *León Ferrari. Recurrencias* (Museo Nacional de Bellas Artes, 2023); *Berni. Ramona y otras Mujeres* (Muestra itinerante, 2018-2022); *Xul Solar. Panactivista* (Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2017; Museo de Arte Carrillo Gil, México D.F., 2017), entre otras. Vive y trabaja en la Ciudad de Buenos Aires, Argentina.

Fecha de recepción: 25/11/2025 – Fecha de aceptación: 8/12/2025



CÓMO CITAR: Cecilia RABOSSI (2025). "Antonio Berni. Narrativas urgentes. Un recorrido por el proyecto curatorial", en: *Revista Estudios Curatoriales*, nº 20, otoño, ISSN 2314-2022, pp. 103-115.

the first half of the year. The curatorial script focused on the artist's critical point of view on inequality, exploitation, unemployment, marginalization, violence, war, repression, power, consumerism, and even the coercion exercised by hegemonic models of beauty on the female body. At the same time, the script highlighted his constant experimentation with artistic languages, several techniques, and technological means, creating new forms to express what he wanted to say or point out, as well as the recovery of his words, which were articulated with the works in the exhibition space.

Keywords: Critical realism, experimentation, photography, artistic heritage

Antonio Berni. Narrativas urgentes se presentó en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario entre marzo y agosto de 2025, en el marco de los festejos de los 120 años del nacimiento del artista rosarino y de los 300 años de la fundación de la ciudad. En ese contexto conmemorativo, que llevó el nombre de Berni infinito², me invitaron a presentar un proyecto curatorial sobre su obra que se exhibió en las salas del primer piso del museo. La exposición se centró en la mirada crítica del artista sobre la desigualdad, la explotación, la desocupación, la marginalidad, la violencia, la guerra, la represión, el poder, el consumo e incluso la coerción ejercida por los modelos hegemónicos de belleza femenina sobre el cuerpo de la mujer.

Al tener la posibilidad de pensar una exposición sobre la obra de Berni, en el contexto político que estamos viviendo tanto a nivel mundial como en el país, se hacía imprescindible centrarse en estos temas que problematizan e interpelan la realidad.

En 1931 Berni regresó al país, que se encontraba en una profunda crisis económica-social provocada por la crisis mundial de 1929 y en una crisis político-institucional ocasionada por el golpe de Estado de 1930, que derrocó al gobierno democrático de H. Yrigoyen. El impacto de esa situación llevó al artista al compromiso político y social que se evidenció en su obra; era necesario involucrarse desde el campo artístico con esa realidad. Como señalaba, volver al país implicó más tarde el pasaje de una fase puramente intelectual a una etapa de compromiso político: “del plano especulativo y abstracto, al plano concreto y real” (Berni, 1976).

Como sostengo desde las páginas del catálogo que acompañó la exposición, Berni:

concebía al arte como “testimonio” y como “acción”, estableciendo como objetivo principal el contar “cosas”. Y esa necesidad de “narrar” lo impulsó a experimentar, permanentemente, con todos los lenguajes, técnicas y medios e incluso a crear nuevas formas que lo llevaron de su producción pictórica al muralismo; del trabajo con diversas técnicas de grabado a concebir sus xiyo-collage-relieves con los que desarrolló la saga de sus dos personajes paradigmáticos Juanito Laguna y Ramona Montiel; de la bidimensionalidad a ocupar el espacio real con sus construcciones polimáticas y sus ambientaciones en donde se valió de recursos performáticos, audiovisuales y sonoros. (Rabossi, 2025, p. 6)

Así, la exposición ponía de relieve, además de los temas tratados por el artista desde un realismo crítico, la búsqueda permanente por encontrar la forma para

² El evento, organizado por la Secretaría de Cultura de Rosario, albergó en el Museo Castagnino las exposiciones: *Narrativas urgentes* (curaduría C. Rabossi); *Manifestación* del Grupo Mondongo y *Los Manifestantes* de Nicolás Panasiuk, que se realizó en la explanada del Museo. La exposición *Narrativas urgentes* se extendió del 28 de marzo al 3 de agosto de 2025.

poder expresar lo que quería decir. Se evidenciaba en el recorrido propuesto la recurrencia en la utilización del collage, recurso que Berni no dejará de emplear a lo largo de toda su producción artística desde la década del 30 y que llevó a otra dimensión.

Otro aspecto presente en el guion curatorial fue el rescate de la palabra del artista. Las ideas, posicionamientos y reflexiones que volcaba en sus escritos o en sus declaraciones en diversas entrevistas se citaron en el espacio expositivo para articular los problemas y temas propuestos.

Para ingresar a la exposición era necesario subir al primer piso. En ese ingreso, además de la presencia del título, un autorretrato del artista de 1967/70 recibía a los visitantes. Pero mientras se ascendía por las escaleras, una primera cita de Berni daba indicios de las decisiones curatoriales propuestas:

quiero destacar que la línea de fuerza de toda mi trayectoria ha sido la temática, y en función de ella se han producido todos los cambios formales y cromáticos, porque el estilo para mí no es solo una manera de hacer, sino también una manera de pensar trascendiendo. (Berni, 1974)

En ese acceso se incluía una vitrina con una serie de documentos pertenecientes al archivo histórico del Museo, como los formularios de inscripción de las obras de Berni en los salones de la década de los 20 o las argumentaciones para poder presentar *Hombre herido* en el Salón de 1935. Me interesaba poner en valor el material del archivo que aludía a obras presentes en la exposición.

La primera sala contenía una videoinstalación inmersiva³ que introducía a los visitantes en la infancia del artista, su formación, las primeras exposiciones, la obtención de la beca del Jockey Club de Rosario que le permitió viajar a Europa, el impacto de lo que vio durante su estadía europea así como sus vínculos con las vanguardias, el regreso al país, su inserción en el campo artístico rosarino, la concepción del Nuevo Realismo, el encuentro con Siqueiros, la Mutualidad de Artistas Plásticos y sus obras de 1934. Para la realización de esta introducción audiovisual propuse invitar a Guillermo Fantoni, doctor en Humanidades y Artes y especialista en la obra de este período de la producción berniana. El museo apoyó la iniciativa y convocó también a Federico Actis, director y guionista, quien escribió y dirigió la pieza inmersiva documental basada en el libro *Berni, entre el surrealismo y Siqueiros* de Fantoni⁴.

³ Antonio Berni videoinstalación inmersiva documental fue realizada por Pez Cine, 2025.

⁴ Editado por Beatriz Viterbo, Buenos Aires, 2014.



Figura 1. Vista de la videoinstalación documental inmersiva de la primera sala.

Foto: Cecilia Rabossi.

Las salas del museo se caracterizan por tener espacios entre una y otra que se utilizan como zona de exhibición, pero en este caso esos espacios –que llamé de pasaje– los ocupé con las citas textuales de Berni, así como con algunos elementos documentales. De esta manera, en el primer espacio se presentaba el texto curatorial y frases de Berni que introducían o dialogaban con lo que se presentaba en la sala contigua. Se tomaron decisiones con relación a los recursos gráficos empleando como unos sobredimensionados corchetes que señalaban el signo de puntuación con dos sentidos, el de añadir información adicional (la voz de Berni) y el de señalar que en la cita se omitió una parte del texto original. En este primer espacio de pasaje trabajé con textos donde Berni reflexionaba sobre el impacto que le produjo la realidad social al regresar al país y las ideas del Nuevo Realismo⁵, concepción estética formulada por el artista que buscaba que el arte interprete y refleje la realidad social.

Inmediatamente después se pasaba a la sala donde se exhibía *Desocupados* (1934), cuyas dimensiones de 218 x 300 cm le otorgan carácter de pintura mural, obra que se inscribía en la nueva concepción estética sostenida por el artista. La exposición revelaba su método de trabajo al exhibir el material documental tomado de diversos medios gráficos o fotografiado por él, que sirvió tanto para la construcción de la composición como para retratar a algunas de las personas representadas. Es interesante que pese a que representa un grupo de individuos anónimos a la espera de la posibilidad de obtener trabajo, muchos de los personajes responden a sujetos reales que fueron tomados en estos registros fotográficos.

⁵ Formuló su teoría en 1933 pero difundió sus posicionamientos en el primer número de la Revista *Forma*, en agosto de 1936.

El cuadro ocupaba la centralidad del espacio expositivo, solo interrumpido por la presencia, en la pared de enfrente, del *Autorretrato* del artista de 1938, lo que generaba una fuerte conexión entre el pintor y su obra.



Figura 2. Vista de la sala. Foto: Cecilia Rabossi.

Saliendo de esa sala, casi inmediatamente, se disponían las fotografías empleadas por Berni en la ejecución de *Desocupados* así como citas del artista sobre la pintura mural, el *Ejercicio plástico* y su discusión con el muralista mexicano David A. Siquieros.

En la siguiente sala, además de retratos realizados en la década del 30, se presentaba una copia de exhibición a escala real (320 x 200 cm) de la obra *Hombre herido*, realizada en colaboración con A. Piccoli y ejecutada en silicato, piroxilina con soplete de aire, en 1935. Luego de ser exhibida en el Salón de Rosario, la pieza fue emplazada en la Asociación del Magisterio de Rosario y se destruyó a causa de un incendio. Y aquí se pone el foco en otro punto importante del guion curatorial, que era el de señalar las ausencias del patrimonio artístico producidas por diversos motivos, recurso que se reiteró en dos ocasiones en el recorrido de la exposición.



Figura 3. Gigantografía a escala real de la obra *Hombre herido*. Destruída.
Foto: Cecilia Rabossi.

En ese mismo espacio, haciendo un salto de diez años, se exhibieron dos gigantografías del panel central y la pechina realizada por Berni en la cúpula de las Galerías Pacífico, proyecto que llevó a cabo como integrante del Taller de Arte Mural junto a J. C. Castagnino, M. Colmeiro, L. E. Spilimbergo y D. Urruchúa en 1945 y cuyo programa iconográfico, en el contexto de la inmediata posguerra, se focalizó en el hombre:

[...] el TAM concedía el protagonismo al hombre que habitaba ese territorio de geografía variada pero que continuaba representando la fuente de la riqueza argentina. No obstante, ese hombre no solo se vinculaba con los recursos naturales, sino que en sus manos estaba la posibilidad de transformarlos en riqueza económica, para tributarlos al progreso del país [...] (Rabossi y Rossi, 2008, p. 12)

Junto a las gigantografías de la *Germinación*, tema desarrollado por Berni, se desplegaron los estudios anatómicos realizados por el artista, en los que se revelaba el sistema de pasaje al muro.

Volviendo a proponer un salto temporal en el recorrido, en las tres salas subsiguientes se desplegaron los personajes Juanito Laguna y Ramona Montiel, cuyos espacios estaban definidos por el uso del color que cubría tanto el techo como los muros de la sala. El gris definió el espacio dedicado a Juanito y el negro delimitó el espacio de Ramona. En la sala central esa división, además del uso del color, estaba producida por el empleo de un panel.

En una pequeña sala introductoria se presentaba a Juanito a través de la palabra de Berni; alrededor de una decena de citas reflejaron cómo el artista lo caracterizaba. El visitante quedaba rodeado de las definiciones textuales de Berni y frente a una temprana tinta⁶, fechada en 1956, donde representa a un pequeño niño que sostiene un baldecito en sus manos y que aparece nominado como Juanito Laguna. Para asistir a la presentación oficial del personaje en la galería Witcomb de Buenos Aires habría que esperar a 1961. Junto a esta tinta se presentaba un taco de Juanito Laguna de 1963 donde se apreciaba el xilocollage, técnica creada por el artista, en la que conviven la talla de la xilográfia con elementos clavados en la matriz.

⁶ Esta pieza fue encontrada durante el trabajo de investigación en el archivo Berni, en 1996, mientras estábamos trabajando junto con Laura Buccellato para la exposición *Antonio Berni. Cuaderno de viajes y otras anotaciones* que se realizó en el Instituto de Cultura Iberoamericana de Buenos Aires en agosto–septiembre de ese año / Centro Cultural Parque de España, Rosario, octubre de 1996. El hallazgo permitió rectificar la fecha que Berni daba para la aparición del personaje.



Figura 4. Espacios dedicados a Juanito Laguna. Foto: Andrea Rabossi.

Esta sala se abría al siguiente espacio donde se presentaban cuatro de los cinco xilocolleges de Juanito con los que obtuvo el premio de Grabado y Dibujo en la Bienal de Venecia de 1962 y que el museo Castagnino atesora en su colección desde 1963. Estas piezas dialogaban con el collage *Juanito tocando la flauta* (1973). Como sostengo en el ensayo del catálogo: “Frente a las propuestas optimistas del pop art respecto de la sociedad de consumo, Berni ofrece una visión crítica empleando esos objetos producidos por dicha sociedad pero degradados, en desuso y reciclados por el artista para producir su obra” (Rabossi, 2025).

En la otra sección de la sala, en el espacio dedicado a Ramona, los xilo-collages-relieves, e incluso un taco de *Ramona obrera* (1962), dialogaban con el registro fotográfico⁷ realizado en 1932 por Berni para ilustrar un artículo sobre los burdeles de la calle Pichincha de Rosario, escrito por Rodolfo Puiggrós para *Rosario Gráfico*⁸ en el marco de la discusión por la vigencia o no del sistema reglamentarista de la prostitución que regía en el país desde 1874. Puiggrós, bajo el pseudónimo de Facundo, señalaba a Rosario como la metrópoli de los prostíbulos y la explotación como una cuestión central en su crónica.

La investigación visual encargada al artista debía ser realizada clandestinamente y por ese motivo había que seleccionar los burdeles que tuvieran la mejor luz natural. Berni debió disimular la presencia de su cámara, muchas veces ocultán-

⁷ Si bien este dato, así como la reproducción de dos fotos del registro, se citó en diversas publicaciones, la serie fotográfica se presentó por primera vez en la exposición *Ramona y otras mujeres curada por mí* y presentada en el Museo de Calcografías E. de la Cárcova de Buenos Aires en 2018.

⁸ Facundo (seudónimo de Rodolfo Puiggrós), “En la atmósfera infecta del burdel extingue su voluntad la juventud”, *Rosario Gráfico*, Rosario, 11 de febrero de 1932.

dola debajo de la mesa o camuflándola con algún elemento sobre ella, lo que lo llevó a la concreción de fotografías con encuadres, puntos de vista y fuera de foco que les otorgan un carácter que las aleja de lo meramente documental.

Este material fotográfico, sin duda, constituye un antecedente en el desarrollo del mundo de Ramona Montiel en la década del 60 y sirvió, en el año 1980, como disparador para la realización de una serie de dibujos en la que retoma el mundo prostibular.



Figura 5. Sala de Ramona Montiel. Foto: Cecilia Rabossi.

Hacia fines de la década del 60 e inicios de los 70, el personaje se escapa de los límites de los collages y los xilocolages para ocupar el espacio real. En esa experimentación constante que la exposición destacaba, Berni incursiona en las ambientaciones –*La caverna de Ramona* en la galería Rubbers (1967), *El mundo animico de Ramona* en el teatro Ópera (1969) y *El mundo de Ramona* en Expo show en la Sociedad Rural de Buenos Aires (1970)– asociándose con otros artistas y especialistas para concretarlas y trabajar con recursos como el sonido y la iluminación. Estas proposiciones estuvieron presentes en el espacio expositivo en formato video conviviendo con diversos documentos originales como el boceto del afiche de la Caverna de Ramona, invitaciones, críticas, etc.

Continuando el recorrido, en el núcleo siguiente se exhibía la serie *Obsesión de la belleza* (1976), compuesta por doce obras en las que Berni trabaja combinando en la misma pieza dos técnicas de grabado como son la litografía y la serigrafía para hablar de la presión que ejerce la publicidad sobre el cuerpo femenino. Incorpora en el ámbito privado del hogar los aparatos de última generación anunciados desde la publicidad de los institutos de belleza, pero domesticados por el artista al reemplazarlos por electrodomésticos o instrumentos caseros. Los anuncios, presentes en las páginas de las revistas femeninas de la época, y es-

pecíficamente los del Instituto Vilma Nievias⁹, sirvieron de fuentes directas para la realización de las obras. La serie estaba acompañada de un video en donde se volcaba toda la investigación realizada.

Introduciendo la sala centrada en la violencia, en el espacio de pasaje, se realizaba otro señalamiento de una obra ausente al presentar una copia documental de una fotografía en blanco y negro de la pieza *La tranquilidad en el barrio aristocrático* (1931), de la cual se desconoce su paradero. Esta se presentó en la exposición Amigos del Arte de Buenos Aires en 1932 junto a sus trabajos de carácter surrealista-metafísico. Es interesante que desde las páginas del diario *La Nación*, el crítico José L. Pagano (1932) denosta al artista al considerar sus obras meros acertijos o adivinanzas pasatistas y agradece el retiro de tres piezas por parte de los responsables de la sala. Estas ausencias se debieron a la carga política que las imágenes poseían, como en el caso de la obra citada, donde esa tranquilidad es quebrantada por la presencia de tres cuerpos que yacen en la calzada en primer plano.

En esta sala se presentaban obras donde se aludía a la violencia, ya sea la de la represión policial, la presencia militar en los gobiernos de facto o el conflicto bélico de Vietnam contextualizado en nuestra tierra. La muerte del Che Guevara no le fue indiferente; en su pieza *Sin título* (c. 1967-1968), Berni se apropió de la fotografía de Freddy Alborta, mundialmente reproducida, que exhibía el cuerpo del Che rodeado de militares. En su obra, el cuerpo del Che ocupa el centro de la escena dentro de un televisor rodeado de sus asesinos representados como seres cadavéricos.

Reflejando su preocupación sobre la violencia, en la exposición decidí presentar el registro documental realizado por José Antonio Berni, hijo del artista, de la ambientación *La masacre de los inocentes* exhibida en el Musée de la Ville de París en el marco de su exposición retrospectiva de 1971. Una ambientación cuyo título remite a un episodio bíblico, pero no partió de la iconografía religiosa sino que empleó la contundencia de las palabras y su significado para señalar la violencia contemporánea (Rabossi, 2010). Presentada como un gran pesebre, la escena exhibe un espacio arrasado, personas muertas o violentadas y un ejército de seres deshumanizados, entre robóticos y monstruos, que generaron el horror. Estos seres creados por materiales de desecho se distribuyen dentro de un espacio que emplea recursos sonoros y lumínicos. Pensarlo como pesebre le permite actualizar una forma de arte popular para darle un significado diferente, "...pasar de la representación religiosa a la política, de lo sagrado a lo cotidiano". Berni afirmaba que la obra:

⁹ Para la exposición *Ramona y otras mujeres*, de 2018, hice un exhaustivo relevamiento en revistas femeninas de la época, desde 1972 a 1976, y encontré cinco anuncios publicados en la *Revista Para Ti* durante el año 1976 que el artista utilizó como fuentes directas para la realización de las obras.

forma parte de un contenido de carácter tajante, realista y agresivo, es una representación concreta y una denuncia del desastre que amenaza diariamente al hombre.

En resumen, es la expresión de agresión bélica, abusos militares, asalto policial indiscriminado, terror intelectual que actúa sin piedad sobre las familias, los trabajadores y los niños indefensos. (Berni, 1971)



Figura 6. Vista de *La masacre de los inocentes*. Foto: Cecilia Rabossi.

El texto de Berni que acompañó la exposición en 1971, las diversas vistas de la ambientación a partir del registro documental se completaban con la presencia corpórea en el espacio expositivo de uno de los integrantes de la soldadesca arrasadora.

Finalizando el recorrido propuesto, la última sala se centraba en el contraste, confrontando realidades diversas en una serie de paisajes de 1978. Berni enfrentaba grandes edificios, autopistas, interiores de diseño, con villas miserias. Como señalaba en 2004 para referirme a estos paisajes: “Berni señala la convivencia de ambas realidades, desigual e injusta. Al registrar las aplanadoras y excavadoras en el espacio de las villas, denuncia la amenaza permanente que se cierne sobre esas poblaciones inermes” (Rabossi, 2004).

Contraste (1977), una de las obras que realizó en su estancia neoyorquina y que presentó en la exposición *The Magic of Everyday Life* en la Galería Bonino de esa ciudad, se exponía como una pieza central. La escena muestra una pareja comiendo en un restaurante, exhibiendo obscenamente su riqueza, y en la parte inferior de la tela un joven durmiendo sobre un collage realizado por hojas de

periódicos a modo de colchón. Berni trabaja contrastando zonas de intenso color con figuras realizadas en escala de grises, como si los que se encuentran por fuera de la sociedad no tuvieran ni derecho al color.

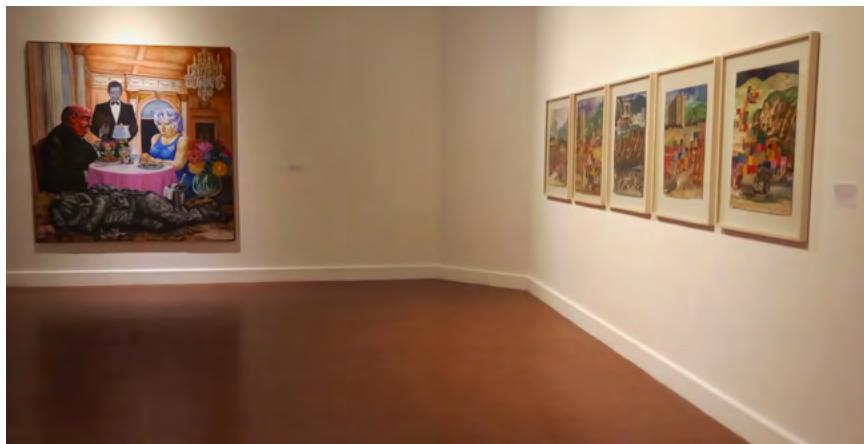


Figura 7. Vista de la sala Contrastes. Foto: Cecilia Rabossi.

Cerrando el recorrido, un último señalamiento sobre la pérdida del patrimonio mostraba una copia de exhibición a escala real de *La mayoría silenciosa*, pieza que junto a otras catorce de Berni fueron robadas el 26 de julio de 2008 mientras se realizaba el traslado desde un depósito de obras a la casa de su hijo. El conjunto, que se extiende desde 1932 a 1981, iba a ser cedido en comodato por la familia al Museo Nacional de Bellas Artes para una sala dedicada al artista.

En el primer aniversario de robo, su hijo José Antonio Berni organizó la exposición que llamó *Patrimonio ausente* en el Centro Cultural Borges de Buenos Aires, con reproducciones a escala real de las obras robadas para señalar la inmensa pérdida patrimonial que significó dicho robo –hasta el día de hoy continúan desaparecidas–.

Abría el planteo curatorial, en el ingreso a la exposición, citando a Berni y lo cerraba recurriendo nuevamente a su palabra tomada de la entrevista realizada por Viñals en 1976, en la que el artista planteaba:

yo no concibo el arte sino como acción y testimonio y eso excluye toda tesis meramente esteticista, desglosada de la realidad cuya expresión lo hace necesario. Por eso cuento cosas, sobre todo porque tengo cosas para contar, para decir. Sin esto el arte pierde sentido, su objetivo original en ésta o en cualquier otra época de su historia, adopta las formas que quiera, se abra a cualquier experiencia. Si no está vertebrado por esta necesidad de decir, no servirá [...]. (Berni, 1976)

Referencias bibliográficas

- BERNI, A. (1971). Documento sobre *La masacre de los inocentes*. Musée de la Ville de París, París. Archivo Antonio Berni.
- (1974). Catálogo de exposición *Berni. Óleos y collages*. Imagen Galería de Arte, Buenos Aires, 9 al 28 de octubre.
- PAGANO, J. L. (4 de julio de 1932). Otras exposiciones. *La Nación*, 7.
- RABOSSI, C. (2004). Berni y sus paisajes. En catálogo de exposición *Paisaje de Berni ¿sólo paisajes?* (pp. 15-19). Museo Metropolitano.
- . (2010). Creencias y supersticiones. En Rossi, C. (Comp.), *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente* (pp. 113-122).
- . (2025). Antonio Berni. Narrativas urgentes. En catálogo de exposición *Berni infinito*. Ediciones Castagnino-Macro / Editorial Municipal de Rosario.
- RABOSSI, C. y Rossi, C. (2008). *Los Muralistas en las Galerías Pacífico*. Centro Cultural Borges.
- VIÑALS, J. (1976). *Berni. Palabra e imagen*. Imagen Galería de Arte.