

Berni: narrativas argentinas

Berni: narrativas argentinas

Roberto Amigo
CURADOR

Presidenta de la Nación
Cristina Fernández

Vicepresidente de la Nación
Julio César Cobos

Secretario de Cultura de la Nación
Jorge Coscia

Director Ejecutivo del Museo Nacional de Bellas Artes
Guillermo Alonso

Consejo Consultivo del MNBA
Sergio Alberto Baur,
Silvia Marta Fajre
Alberto Petrina
Mirta Adriana Rosenberg
Hugo Sigman
Nelly Arrieta de Blaquier



La edición de este catálogo ha sido posible gracias al apoyo de Citibank

Créditos exposición

Curaduría

Roberto Amigo
Martha Nanni

Diseño de montaje

Silvina Echave

Documentación y Registro

Paula Casajus
Ana Bertollo

Gestión de Colecciones

Mercedes de las Carreras
Darío Aguilar, Bibiana D'Osvaldo,
Antonio Facchini, Natalia Novaro,
Jimena Velasco

Coordinación

Candela Gómez

Montaje

Francisco Amatriain, Pedro Osorio,
Gastón Arismendi, Daniel Galán,
Fabián Belmonte, Leonardo Teruggi,
Alberto Álvarez, Carlos Cortés,
Ramón Álvarez

Créditos catálogo

Coordinación editorial

Roberto Amigo

Autores

Roberto Amigo
Silvia Dolinko
Guillermo A. Fantoni
María Florencia Galesio
María José Herrera
Paola Melgarejo
Martha Nanni
Isabel Plante

Diseño

Susana Prieto

Fotografía

Horacio Mosquera, Matías Iesari,
Miguel Bustos, Oscar Ramirez.

Fotografía: Berni, *Chacareros*

Otilio Moralejo

Corrección de textos

Julia Ariza

Impresión

Agradecimientos

Laura Buccellato, Jorge Castillo, Eduardo Costantini, Anibal Jozami, María Isabel Larrañaga, Hernán Lombardi, Marcelo Pacheco, Marcela Povarche, Marcela Römer, **ABOGADO LILI**.
Especialmente a todos los coleccionistas que prestaron sus obras para la exposición,

Índice

Presentaciones	10
Jorge Coscia	
La narrativa de Berni a la luz del Bicentenario	11
Dr. Guillermo Alonso	
Berni: narrativas argentinas	13
Prof. Arq. Alberto Petrina	
Berni en el MNBA: la tercera no siempre es la vencida	16
Arq. María Isabel de Larrañaga	
El Chacareros de Berni: apuntes sobre una pintura y su odisea	18
Ensayos curatoriales	21
Roberto Amigo	
El corto siglo de Antonio Berni	23
Martha Nanni	
Ramona	63
Exposición	73
Listado de obras expuestas 122	
Lecturas	125
Guillermo A. Fantoni	
Sueños de Antonio Berni	127
Silvia Dolinko	
Juanito, Ramona y la consagración del grabado	145
Isabel Plante	
Antonio Berni entre Buenos Aires y París: itinerarios de los años sesenta	163
Berni en el MNBA	183
María José Herrera	
Antonio Berni en el Museo Nacional de Bellas Artes: los destinos institucionales	185
María Florencia Galesio - Paola Melgarejo	
Entre utopías y realidades. El viaje de Antonio Berni por la América andina y su presencia en el MNBA	191
Colección Berni	206
Antonio Berni, biografía	233

PRESENTACIONES

La narrativa de Berni a la luz del Bicentenario

La gran exposición dedicada a Antonio Berni por el Museo Nacional de Bellas Artes adquiere, vista a la luz del Bicentenario, una perspectiva más que especial: aquella que señala la persistencia de una batalla inacabada por la definición de nuestro perfil como nación soberana. La presencia de su obra ciclópea –una de las más trascendentes del arte argentino del siglo XX– abre la posibilidad de redescubrir aquellos significados que siempre estuvieron vivos en la intención del maestro, los que adquieren en la actual hora una nueva y trascendente dimensión.

En un momento en que el país vive el descarnado contraste entre dos proyectos que buscan determinar su futuro y el de sus gentes, la visión de Berni viene a alumbrar el escenario en forma excepcional, atravesando el tiempo como una lanzadera y colocando delante de nuestros ojos no solo los asuntos capitales, sino la metafísica que emana de ellos. La crudeza de su mirada no cede al oportunismo y no prescinde de la ternura, aunque esta última nunca se aviene a ser coartada; es por ello que el infierno en el que sus criaturas sobreviven no resulta un espectáculo inocuo, ya que la indiferencia es sacudida por una subyacente vibración de incomodidad y puntualmente señalada por el rescoldo de la vergüenza.

Aunque la vida suponga un permanente ejercicio de la opción, hay momentos en que esta asume una calidad determinante, que trasciende la mera circunstancia personal para adoptar una dimensión colectiva. Durante los últimos doscientos años, la Argentina ha vivido varias de tales encrucijadas –1810, 1816, 1852, 1853, 1880, 1910, 1916, 1930, 1945, 1955, 1976, 2001–, en las cuales se jugó parte sustantiva del destino nacional. Es en dichas ocasiones que los hombres quedan sometidos a la probanza de su verdadero valor individual y social. En el caso particular de los artistas, las señales de esa prueba quedan indeleblemente reflejadas en su obra bajo el auspicio de la felicidad o la desdicha, y solo en los más grandes se validan como un oráculo del porvenir. A esta rara y exclusiva categoría pertenecía Berni, quien nunca le hurtó el bulto a la virtud de asentar en la tela, con el mismo vigor con que aplicaba la pintura, la meridiana expresión de su compromiso con el pueblo al que tan bien supo interpretar.

Pintor de aliento heroico –tanto por su envergadura conceptual cuanto por su temática–, Antonio Berni exalta con su arte no solo la dimensión de la Argentina profunda, sino su encuadre humano y cultural en el marco de la Patria Grande latinoamericana. Es en tal tesitura que su nombre añade, a la grandeza intrínseca de una obra impar, el horizonte moral de un hombre cabal, digno y lúcido intérprete de su tiempo y su tierra.

Jorge Coscia

Secretario de Cultura de la Nación



La pesadilla de los injustos, 1961, detalle

Berni: narrativas argentinas

Presentación

En el año del Bicentenario de la Revolución de Mayo, el Museo Nacional de Bellas Artes propone un conjunto de exposiciones que presentan el arte argentino del siglo XX. La primera muestra, curada por Sergio Baur, exhibió la sólida investigación *Martín Fierro en las artes y en las letras*, iniciando con las vanguardias de los años veinte el recorrido planeado por el último siglo. En esta ocasión se exhibe la obra de Antonio Berni; será la única muestra dedicada a un artista individual ya que las siguientes se ocuparán de dos movimientos relevantes: la Otra Figuración y el arte cinético y óptico. Optar por el artista rosarino es una elección difícil porque ha sido objeto de muestras destacadas desde aquella recordada de 1984, curada por Martha Nanni, cuando un público numeroso recorría las salas de este museo con el fervor de la recién recuperada democracia. La actual, con la curaduría principal de Roberto Amigo, ha contado con la colaboración de Nanni; así el Museo fortalece uno de sus objetivos: pensar la institución en una larga duración, que recupere los hechos y actores valiosos del pasado para construir un museo abierto, crítico y dinámico hacia el futuro.

La observación del conjunto selecto de las pinturas de Antonio Berni reunidas en el Pabellón del MNBA –construido para otro momento conmemorativo: el sesquicentenario, en 1960– confirma lo acertado de la apuesta de presentar a este artista al público por tercera vez. Su segunda exhibición en el Museo se llevó a cabo en 1997, reuniendo una gran cantidad de obras. La exposición actual se encuentra en las antípodas: el espectador se enfrenta sólo ante obras maestras, que recorren la trayectoria del artista desde una mirada crítica, que bien expresa este catálogo.

Sin duda, la impactante fuerza visual de las imágenes creadas por el artista permite volverse hacia el pasado siglo para reflexionar sobre el presente de la Argentina, ya que con su obra intervino en las discusiones centrales de la política internacional y local, acorde con su condición de intelectual comprometido. Además, la vitalidad del artista en el diálogo con la escena más reciente lo convirtió en el transmisor de las nuevas ideas estéticas y de un hacer artístico siempre renovado. Así, su obra no solo permite indagar el curso de la historia argentina –gracias a su mirada letrada a los sectores populares– sino también más específicamente la de los cambios de la figuración artística desde las vanguardias modernas hasta la explosión pictórica de los años ochenta.

Una pequeña sala reúne escogidos retratos y figuras de Antonio Berni, realizados en los años treinta y cuarenta; las pinturas establecen vínculos formales e iconográficos, con un aire melancólico que eleva lo cotidiano a una instancia mágica. *La mujer del sweater rojo*, *Primeros pasos*, *Composición* y *Autorretrato con cactus*, *Paule* y *Lili* y *Lili* se encuentran entre las obras más importantes del arte argentino en sus respectivos géneros; al pertenecer a diversas colecciones es un placer poder contemplarlas juntas.

La curaduría ha reunido las obras de tema social capitales de los años treinta, ya bajo el impacto del muralismo de David Alfaro Siqueiros. Así, el público puede observar detenidamente en el mismo espacio, luego de casi tres décadas, a las célebres telas monumentales *Manifestación*, *Desocupados* y *Chacareros*, expresión de la teoría del nuevo realismo desarrollada por Berni en aquellos años en polémica con el artista mexicano. Estas pinturas refieren a la Argentina de la crisis social y económica pero también a la de la construcción de nuevos sujetos políticos, con sus sueños y expectativas. En un guión que no se sujeta al mero recorrido cronológico, estas grandes obras dan paso a la sentimental serie de Santiago del Estero, con dos piezas que muestran la situación del noreste de nuestra patria en los años cincuenta: las migraciones de las familias campesinas por la cuestión de la tierra. La fundamental *Marcha de los cosecheros* y *El agua*, con sus frontales grupos de figuras de hombres y animales recortados ante paisajes diversos, logran transmitir la soledad con la misma intensidad. Luego observamos una pintura de ideas también de los años cincuenta donde flamean las banderas picassianas de los Frentes por la Paz en el velorio de un luchador caído; su rostro –con un balazo en la sien– es el de nuestra América profunda. En la misma sala, dos obras impactantes de los años setenta: *Contraste* y *Tailor*, en las que los sujetos populares están resueltos sin color oponiéndose al fuerte cromatismo de la riqueza del consumo de New York. Reunidas frente a las pinturas de los años treinta generan un relato sobre las injusticias del sistema en la reiteración de sus crisis cada vez más impías con los desocupados y trabajadores.

Luego un conjunto de obras de las series de Juanito Laguna y Ramona Montiel, con la fuerza visual de los ensamblajes de desechos urbanos, indican la nueva mirada del artista a los sectores populares en los años sesenta y setenta. Además la selección impacta por las diferencias técnicas entre las obras iniciales y las piezas tardías de ambas series, apreciables en una secuencia de obras claves, entre las que se encuentran *Juanito Laguna lleva la comida a su padre peón metalúrgico*, *La Navidad de la familia de Juanito Laguna*, junto a *Juanito Laguna aprende a leer*, más cuatro estupendos “Juanitos” de los años setenta ya como un chico de las villas miseria más que un niño proletario. *La gran ilusión*, una fuerte alegoría sobre la sociedad de consumo, dialoga con *El examen* con su montaje de fuerte visualidad, que muestra el nuevo erotismo de Ramona en los años setenta, tan distante de la vida de la joven de barrio de *La boda* de 1959.

Finalmente, la muestra cierra con una síntesis histórica y artística: *Medianoche en el mundo* de 1937, cartel republicano sobre la tragedia de la guerra civil española; *La pesadilla de los injustos* de 1961, un alegato del artista sobre la injusticia; los robots polimatéricos de *La masacre de los inocentes* de 1971; y la obra inconclusa de 1981, abierta a diversas interpretaciones por la figura femenina tendida en la playa bajo un avión en un vuelo nocturno.

El libro-catálogo presenta posiciones novedosas sobre la obra de Antonio Berni, a cargo de los curadores Roberto Amigo y Martha Nanni, más los investigadores invitados Guillermo Fantoni, Silvia Dolinko e Isabel Plante, que complementan una mirada a la trayectoria del artista con aspectos no tratados en la exposición, como la etapa surrealista, el impacto de su obra en grabado, y su fortuna crítica durante su estadía parisina. De este modo se difunde en una publicación del Museo, para un público amplio, el saber elaborado en las universidades. Este aspecto no es anecdótico, sino que forma parte de la política del Museo para consolidar el debate académico y cultural, y el pensamiento sobre el patrimonio puesto en escena en cada exposición.

La relación de Berni con el MNBA se desarrolla en los textos del equipo del área de investigación: María José Herrera, Florencia Galesio y Paola Melgarejo. Una sección del catálogo incluye el inventario de obras del artista que custodia el Museo, fondo enriquecido el año pasado con la extraordinaria adquisición de *La pesadilla de los injustos*.

Quiero agradecer especialmente a Hernán Lombardi, ministro de Cultura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, por su apoyo para los préstamos de obras centrales del artista en posesión de museos de la Ciudad, agradecimiento extensivo a Laura Buccellato, directora del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, y a María Isabel de Larrañaga, directora del Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori. Agradezco al Museo Castagnino de Rosario y al Malba-Fundación Costantini por haber facilitado obras centrales de su patrimonio y de sus guiones museográficos.

Los coleccionistas privados han facilitado obras emblemáticas del artista para que puedan ser disfrutadas por el público en ocasión del Bicentenario, un agradecimiento fuerte para ellos ya que sin su generosa colaboración no se hubiera logrado la calidad extraordinaria de pinturas reunidas.

Desde ya a la Asociación de Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes por su apoyo constante a los proyectos del Museo, y al CITI que inicia con esta exposición un camino de colaboración.

Finalmente, pero no en último lugar, al personal del MNBA que ha llevado a cabo la producción integral de *Berni: narrativas argentinas*.

Un último deseo: que al recorrer la muestra el espectador piense la historia del último siglo, que los relatos visuales de Berni activen las preguntas que permitan comprender nuestro presente, para construir un país que incluya en su futuro a Juanito Laguna.

Dr. Guillermo Alonso
Director ejecutivo del MNBA

Berni en el MNBA: la tercera no siempre es la vencida

Tras dos paradigmáticas exposiciones previas, a razón de una por década –la dirigida por Martha Nanni en 1984 y la megamuestra realizada bajo el reinado de Jorge Glusberg en 1997–, el Museo Nacional de Bellas Artes rinde un nuevo homenaje a Antonio Berni. La presente puesta, curada por Roberto Amigo, viene así a culminar una serie que algunos podrían considerar *a priori* reiterativa. Claro que, por poco que nos sumerjamos en la nueva propuesta, tal conclusión queda nítidamente excluida: no se intenta replicar aquí ni la erudición clasificatoria y fundacional de Nanni ni la obsesión por los récords de Glusberg. Como en el caso de un intérprete que arranca a una partitura muy sabida acordes que llegan a parecer inéditos (aunque allí estaban desde siempre), el mérito de Amigo reside en haber puesto de relieve perfiles poco –o tendenciosamente– frecuentados de la obra polifónica de Berni.

Es así que la política tensa todo el panorama que las obras reunidas ofrecen a la vista. ¡Chocolate por la noticia!, dirán algunos, tratándose de Berni. Pero sí, chocolate, porque esta vez se nos enfrenta no solo al “compromiso” o a la virtuosa perseverancia ideológica del maestro (declamados *ad nauseam*), sino a la contaminación irremediable que la política adquiere en el terreno impiadoso de la realidad, revistiendo a sus criaturas con su fervor y su mugre y, a su través, alertando la mirada entrenada del artista ante revelaciones tal vez resistidas por su voluntad consciente, pero demasiado poderosas para extirparlas de la matriz raigal de su pensamiento.

A este respecto, me viene a la memoria una aguda reflexión de Daniel Santoro acerca de Berni y sus collages de Juanito Laguna: “Qué raro que entre tanta chapa oxidada no haya encontrado alguna que clamase ‘Perón vuelve’, o simplemente ‘Viva Perón’; y eso justo a fines de los 60 y principios de los 70... con la resistencia peronista ya sin freno. Realmente curioso, ¿no? ¿O es que Juanito sería marxista?”. Siguiendo el hilo, no es difícil imaginarnos a Ramona Montiel en su cuarto desastrado, dirigiendo una breve mirada entre cliente y cliente a la repisa desde donde la estampa de una Evita enojada le sonreía eternamente. ¿Y todavía es posible pensar que todo esto haya escapado a la atención de Berni? ¿Es que nuestro artista padecía de una ceguera selectiva, que le permitía abstraer a sus sujetos del escenario al que pertenecían? Suponer esto sería como ignorar a una tarántula posada en medio de un plato de crema (gracias, Raymond Chandler).

Y es aquí que conviene abundar sobre el asunto citando al propio Amigo: “La serie de Juanito Laguna puede ser comprendida como la expresión de la fascinación creciente de la izquierda con el peronismo en el marco de las crisis y rupturas del PC argentino”. Fascinación. Buen término para describir ese alumbramiento –¿o deslumbramiento?– que se produce entonces y aún parece tener cuerda para rato.

¿El curador nos señala a Antonio Berni como a uno de los oficiantes iniciales de esa comunión? Si lo sugiere, lo hace sirviéndose del discurso enunciado por la propia obra del aludido: el idealizado internacionalismo comunista de los treinta y los cuarenta deviene en el registro social autóctono de los

cincuenta, para desembocar en la inequívoca y definitiva localidad –geográfica y política– de los setenta. De las brigadas internacionales de la guerra civil española a la Argentina montonera de Cámpora. Quien quiera ver, que vea.

Berni despliega ante nosotros un universo de visiones regidas por pesadillas recurrentes y sueños reparadores, enfrentándonos a un material que desbordaría el imaginario de artistas de menor estatura, dando lugar a una mera sucesión de “etapas”. En su caso, en cambio, toda esa riqueza temática, toda esa multiplicidad de propósitos, estilos y técnicas se ajustan como un guante a un plan más grande y persistente: la reivindicación de la condición humana como cifra central de una poética anclada en su vínculo con un territorio preciso y con la circunstancia histórica y social de sus habitantes. Porque aunque el artista refiera su saga a un horizonte de validación universal, los personajes de su drama provienen de los obrajes santiagueños, de los talleres rosarinos o de las villas miseria del suburbio bonaerense. Finalmente, su nunca desmentido gusto por el realismo lo ha obligado a ir cambiando uno a uno los actores de su escena pictórica: aquella robusta campesina gringa fue dejando lugar a la chirusa tucumana, el anarquista español al metalúrgico cordobés, el intelectual centroeuropeo al albañil paraguayo.

Antonio Berni observa así cómo el orden de su disciplinada coreografía comunista es desbordado por una inesperada turbamulta de bailarines demasiado insumisos, contradictorios y festivos. Peronistas se dicen. ¿Es que será ese el tono que asumirá entre nosotros la revolución? ¿Se manifestará por medio de este malón indiferente a las normas y costumbres, y que además exige abrir cancha para prácticas sin teoría conocida? Pues parece que sí, que habrá que dejarlos hacer... Entretanto, se dedica a convertirlos en el núcleo gravitante y rabioso de su obra.

El gran pintor que puliera su educación en París ha transmutado, al fin, en uno de los mayores artistas de nuestra América. Las tempranas enseñanzas de Lhote, la seducción de De Chirico y la influencia avasalladora de Siqueiros han sido digeridas y transformadas en una manera propia e inconfundible. Y el mundo en el que se formó lo reconoce así en Venecia, celebrando su genio y su distingo. Todo lo que sigue después estará imantado por el aura aleatoria y dorada de la gloria.

Por todo ello nuestro primer Museo, bajo el auspicio de su nombre, instala con todo acierto esta epifanía que celebra el Bicentenario de la Patria. Y es ahora el mismo artista quien nos grita en silencio por medio de la encendida ascua de su obra. ¿De qué hablamos entonces? Apenas si de arte; del de más alto vuelo de nuestro siglo XX. Y de quien tan bien supo alcanzar –como un rayo o un ángel– lo esencial de su tierra y de su pueblo. De ese ardiente fulgor llamado Antonio Berni.

Prof. Arq. Alberto Petrina

El *Chacareros* de Berni: apuntes sobre una pintura y su odisea

La gran exposición retrospectiva que el Museo Nacional de Bellas Artes dedica en el año del Bicentenario a Antonio Berni, uno de los mayores artistas de nuestro siglo XX, propone un esfuerzo que excede el marco jurisdiccional de la institución convocante y que, debido a la trascendencia de la fecha y a la representatividad de la muestra, amerita esta contribución especial del Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, tanto más porque nuestra colección atesora una obra fundamental dentro de la vasta producción del maestro.

La pintura en cuestión es el célebre *Chacareros*, hoy uno de los íconos indiscutibles del acervo del Sívori, con una particular historia que es pertinente compartir y difundir, teniendo en cuenta que está directamente relacionada con la incorporación de la obra al Museo y, en consecuencia, con su definitiva accesibilidad pública.

Berni pinta *Chacareros* en 1935, sobre tela de arpillera. Este soporte provenía de antiguas bolsas de azúcar cosidas entre sí, recurso mediante el cual el artista consiguió totalizar una superficie de 2 x 3 metros, inusual para la época, pero que le otorgó a la obra una envergadura y un aliento de tenor muralístico. No debemos olvidar que tras su regreso de Europa, a inicios de los años treinta, el artista abandona el surrealismo para instalar una nueva mirada de fuerte compromiso social, que él bautizará como “nuevo realismo”. Esta etapa, claramente influenciada por el prestigioso ejemplo del muralismo mexicano –representado aquí por David Alfaro Siqueiros, arribado al país en 1933–, dejaría tres obras paradigmáticas: *Desocupados* y *Manifestación*, ambas de 1934, y la que inspira estas líneas.

La disputa entre el antiguo Concejo Deliberante y el Museo Sívori por la tenencia de la obra de referencia –y de muchas otras de indudable trascendencia– se enciende en 1957. Ahora bien, el fondo de la cuestión era meridianamente claro: como se trataba de premios adquisición concedidos por el Ejecutivo municipal, tal categoría los constituía automáticamente en bienes propios de la institución porteña dedicada al arte argentino y encargada, por añadidura, de la organización del Salón Manuel Belgrano. Tal perfil, sobra aclararlo, corresponde al actual Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, al que la obra estaba asignada y en el que figuraba originalmente inventariada.

No obstante ello, el Concejo –luego Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires– sostenía su postura de considerar propio el conjunto de obras aludido, del que sobresalía *Chacareros*, manteniendo el

Sívorí su permanente reclamo sobre dicho patrimonio. Como al momento de asumir quien escribe la dirección del Museo el tema acumulaba décadas de indiferencia y “cajoneo”, resolvimos convertir al trámite de recuperación en una de las obsesiones de nuestra gestión. Más allá de la legitimidad de los títulos que nos otorgaba el ya citado origen de las obras –títulos avalados por dos dictámenes de la Procuración General porteña–, se imponía un criterio de simple sentido común: el patrimonio artístico público debe estar a la vista y servir al disfrute de la mayor cantidad posible de gente. Mantener las obras en recintos de acceso restringido es, por el contrario, condenarlas a un destino de injusta y estéril invisibilidad.

Esta posición fue sumando un creciente número de adeptos, entre quienes se contaban artistas de la relevancia de Carlos Gorriarena o Luis Felipe Noé, la Defensoría del Pueblo de la Ciudad de Buenos Aires, los delegados sindicales del Museo y las entonces diputadas Teresa de Anchorena e Inés Urdapilleta, cuyo activo concurso contribuyó a motorizar las gestiones dentro de la Legislatura,^{*} paralelas a las que nuestra dirección impulsaba en el ámbito del Ejecutivo. Finalmente, en diciembre de 2006 Santiago de Estrada –en esa época vicepresidente 1º del cuerpo legislativo porteño– condujo la votación en la que se resolvió favorablemente y por unanimidad la restitución de esas piezas al Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívorí. De tal modo, los habitantes y visitantes de la Ciudad de Buenos Aires recuperaban un conjunto de 32 obras de incalculable valor artístico, al frente de las cuales sobresalía el estuendo *Chacareros* de Berni.

A su vez, el actual Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires –en la persona del señor ministro de Cultura Hernán Lombardi–, de igual modo que la Legislatura porteña, han querido honrar el compromiso de visibilidad pública que alentara aquel histórico acto de restitución. Y lo hacen atendiendo a un sentido de inusual y meditada excepción, ya que *Chacareros* ocupa el centro neurálgico del acervo del Sívorí y es, por lo mismo, una pieza que solo un Bicentenario justifica desplazar de su sede permanente. Es por ello que hoy arriba al Museo Nacional de Bellas Artes para sumarse a una conmemoración irrepetible, como irrepetible es el vigoroso mensaje que el artista dejara expuesto en la apretada trama del tiempo y su memoria.

Arq. María Isabel de Larrañaga
Directora del Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívorí

^{*} La decisión de la Legislatura porteña derivó del trabajo de una comisión especial que analizó la situación planteada y que estuvo integrada por Teresa de Anchorena (ARI); Juan Manuel Olmos e Inés Urdapilleta (Frente para la Victoria); Carlos Araujo, Santiago de Estrada y Diego Santilli (Juntos por Buenos Aires) y Norberto La Porta (Socialismo).



ENSAYOS CURATORIALES



Juanito Laguna bañándose sobre latas, 1974, detalle



Marcha de los cosecheros, 1953, detalle

El corto siglo de Antonio Berni

Roberto Amigo

Antonio Berni es, tal vez, el artista argentino con mayor conciencia de la fortaleza de las imágenes para intervenir en la historia e impedir ser devorado por ella. Su constante renovación formal, homogénea con lo emergente del entorno artístico, es resultado de adoptar sin rubor en cada coyuntura las herramientas necesarias para resolver la obra, con dos ejes que se entrecruzan: la denuncia y el sentimiento. El carácter discursivo de sus imágenes fue acompañado con la obligación militante de la escritura, si dentro de una línea figurativa constante supo canalizar los cambios visuales también encontró fácilmente una explicación intelectual para justificarlos desde el arte y la política. De cierta manera, aquello que aún nos convoca de Berni es que su obra es la propuesta de la modernidad llevada a su límite, la convicción de un artista que se considera capaz de generar las condiciones objetivas para la transformación teniendo como campo principal de batalla el arte y –paradójicamente– un sujeto que no estaba dispuesto a renunciar a su individualismo programático. Como afirmó el propio Berni en 1936: “el verdadero artista y el verdadero arte de un pueblo es aquel que abre nuevos caminos impulsados por las cambiantes condiciones objetivas”.¹

La vida de Berni está estrictamente encerrada dentro del corto siglo XX, la era de los extremos tal como la caracterizó Eric Hobsbawm. Es posible agrupar la obra del artista dentro de aquellos bloques que señaló el historiador británico en su clásico libro para interpretar el pasado siglo (“era de las catástrofes”, 1914-1945; “edad de oro”, 1945-1973; y “derrumbamiento”, 1973-1991).² Como todo intelectual argentino, Berni estuvo obligado, de manera explícita o velada, a tomar posición hacia el peronismo; curiosamente es difícil encontrar alguna referencia escrita sobre el mismo, aun cuando toda su obra parece girar en torno del intento por comprenderlo. En cierta forma, en un ambiente artístico marcado por la tradición liberal, Berni se constituyó como expresión visual del anhelo paternalista de la “burguesía nacional”.

En este ensayo –y en la elección selecta de las obras para la exposición–, la política no es una referencia sino la estructura del relato. No es factible acercarse a la obra de Berni zanjando su relación con el comunismo, en la simple anotación de su afiliación partidaria en 1931 y su rápida “independencia” de la organización. Fue un compañero de ruta toda su vida de la política del comunismo, y su obra

debe ser vista desde las lecturas de la sociedad ofrecidas por los intelectuales orgánicos; sus compradores fueron miembros de la “burguesía nacional” de profesionales e industriales próximos al Partido Comunista. Tal vez, por su filiación comunista es que su obra logró dar cuenta del imaginario peronista (burgués y obrero) con mayor fortaleza que cualquier otra realizada por los artistas peronistas.

Berni actuó probablemente con los mismos dilemas del personaje de la novela de John Berger *Un pintor de hoy*, publicada en 1958:

Pero la oblicuidad del artista no es completamente arbitraria. Laszlo quería que se escribieran poemas y novelas sobre el Partido y los nuevos altos hornos y luego cayó oblicuamente, convirtiéndose en un traidor o en un mártir. Y hoy yo, aunque incapaz de olvidar a Laszlo y el odioso precio que he tenido que pagar para tener mejor fortuna, empiezo a pintar un cuadro que es una celebración popular. El arte sale de apuros mucho más rápido que la política. Utilicémoslo como si fuéramos hurones, y no como si fuéramos caballos de tiro. Por más noble que suene esta segunda función.

Caballo de tiro y hurón fueron modelos posibles para la actuación del artista político, y ambos fueron asumidos; es posible ver las obras de los años treinta y cincuenta como las de un “artista-caballo de tiro”: manifiestos que no niegan su condición panfletaria sino que la potencian a nivel estético; en sus palabras “si hay arte, no hay pancarta”. El de “artista-hurón” es el papel asumido por el Berni de los años sesenta y setenta. El hurón, cazador y mascota, permite distanciarse del dilema de ser traidor o mártir.³

La era de las catástrofes

Berni adquirió una extraordinaria madurez en un corto plazo: desde los experimentos surrealistas aprendidos en París que exhibió a su regreso en Amigos del Arte en 1932,⁴ en dos años ya realizaba sus grandes telas realistas. Además, bajo el impacto de la llegada de David Alfaro Siqueiros, potenció aspectos que ya se encontraban latentes: la práctica del trabajo en grupo, la experimentación compositiva de perspectivas y puntos de vista, la exploración de nuevos materiales y la escritura de polemista en la defensa de un programa. El nuevo realismo de Berni fue resultado —como ya ha sido señalado por diversos autores— de la asimilación dispar de diversas tendencias contemporáneas (surrealismo, *scuola metafisica*, muralismo mexicano, nueva objetividad) más que de la influencia artística directa del mexicano, aunque tampoco debe soslayarse la misma. Generalmente, se olvida el acercamiento temprano del artista rosarino a la pintura española en su viaje de 1926; momento en el que conoció la tradición “realista” que entendió conformada en tres líneas complementarias expresadas en El Greco, Goya y Velázquez. Cada uno de ellos ejemplificaba cualidades esenciales, respectivamente: trascendencia, lucha del pueblo y virtuosismo técnico;⁵ cualidades que afanosamente tratará de lograr en la concreción de su propia obra, en particular desde las dos primeras. Berni nunca alcanzó un virtuosismo técnico que consideraba innecesario para hacer una obra de arte potente, a diferencia de compañeros cercanos, como es el caso de Lino E. Spilimbergo, cuyo dominio del

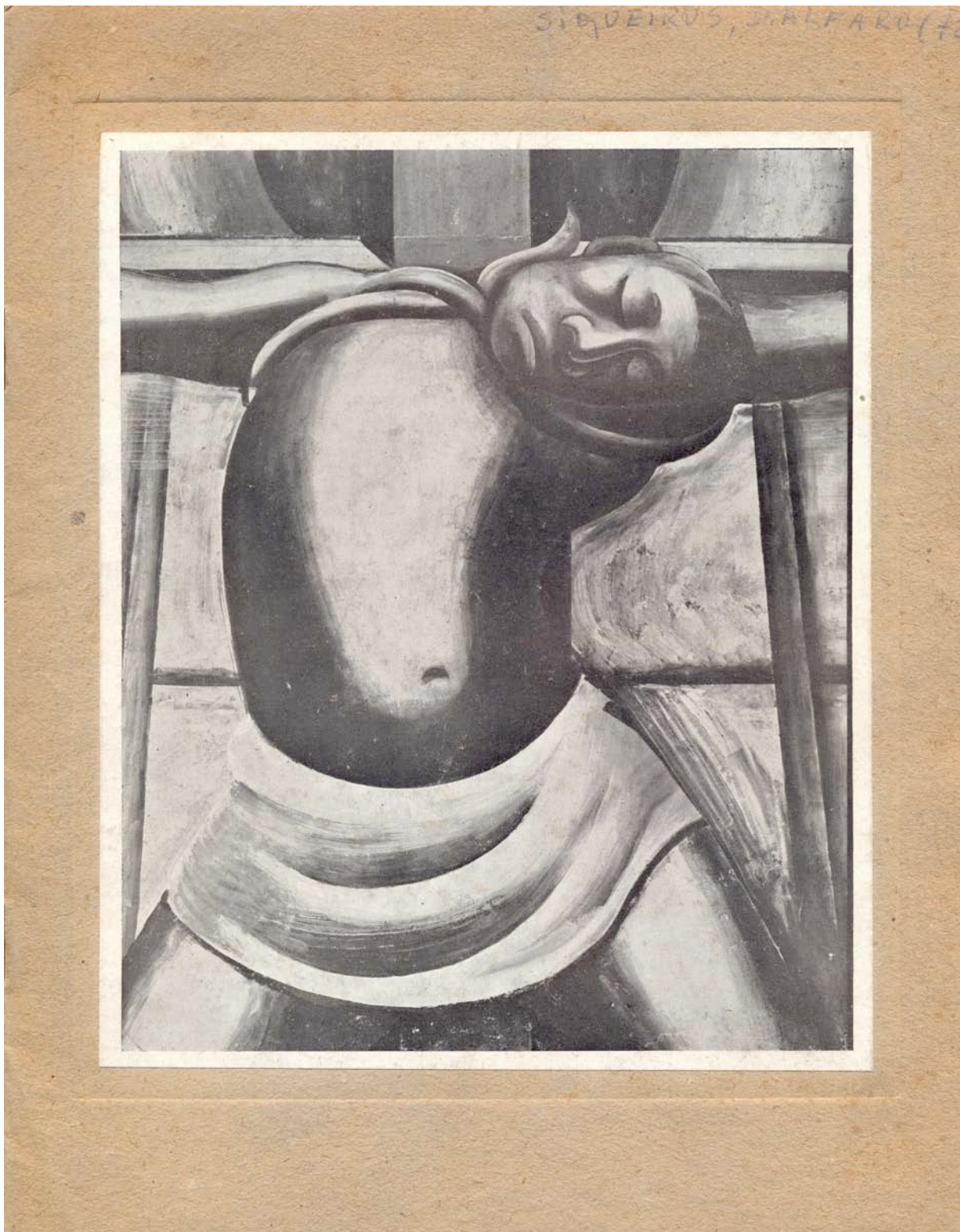
lenguaje plástico tradicional puso un freno a la innovación contemporánea. Esa ausencia de virtuosismo le abrió un campo experimental a los materiales extra-artísticos y a la diversidad de técnicas que fueron, a fin de cuentas, su sello distintivo. La lectura de la tradición española le permitió, además, un puente de contacto con la modernidad francesa que facilitaba el posterior salto intelectual para acceder a la vanguardia artística y política. Sin embargo, podemos indicar que la obra de Berni, vista en su totalidad, realizó otro recorrido español: del realismo metafísico de Zurbarán, con sus fuertes volúmenes en el tratamiento de las figuras, al naturalismo sentimental de Murillo.

La prédica sobre la pintura mural como arte público impactó en aquellos que asumían el compromiso político como parte inherente a su práctica.

Como bien señala Gabriel Peluffo Linari, la llegada apocalíptica de Siqueiros vulneraba las tres patas del sistema artístico burgués: la pintura de caballete, el taller individual y el Salón.⁶ Ninguna de estas patas fue cortada por Berni. Si se considera que la acción artística del mexicano no fue estrictamente compatible con su discurso, no es importante cotejar hasta qué punto se aceptaron localmente sus postulados destructivos del sistema plástico; por el contrario, sí es de interés pensar cómo fue factible llevar a cabo parte de tal programa revolucionario. Berni optó por la organización de los artistas, el trabajo en equipo, la escuela-taller y, en menor lugar, la innovación en el uso de los materiales. Desde luego el análisis preciso de la etapa cultural permitía justificar la inserción en el sistema (docencia académica, envío a salones, aceptación de premios, encargos oficiales, comitencia burguesa).⁷ La disconformidad de Berni con el maximalismo de los postulados del mexicano era un disenso sostenido en el análisis coyuntural del contexto político argentino y del muralismo como opción privilegiada del arte proletario.⁸ Sin embargo, una lectura política conjunta de las críticas de Berni y del *Manifiesto por una plástica dialéctica subversiva* del mexicano permite encontrar no solo una matriz común de pensamiento sino también una opinión semejante sobre la diversidad de técnicas y materiales para la etapa propagandística, aunque el afán izquierdista sobre la relación arte-técnica como ejemplo material de la sociedad contemporánea no alcanzó otro nivel que el de expresión ideológica. La concepción purista del arte sin clases del “mañana” es la meta que justifica el realismo trascendente del humanismo integral. Para Antonio Berni la decadencia del arte era producto del divorcio entre



Folleto *Ejercicio plástico*, Buenos Aires, 1933



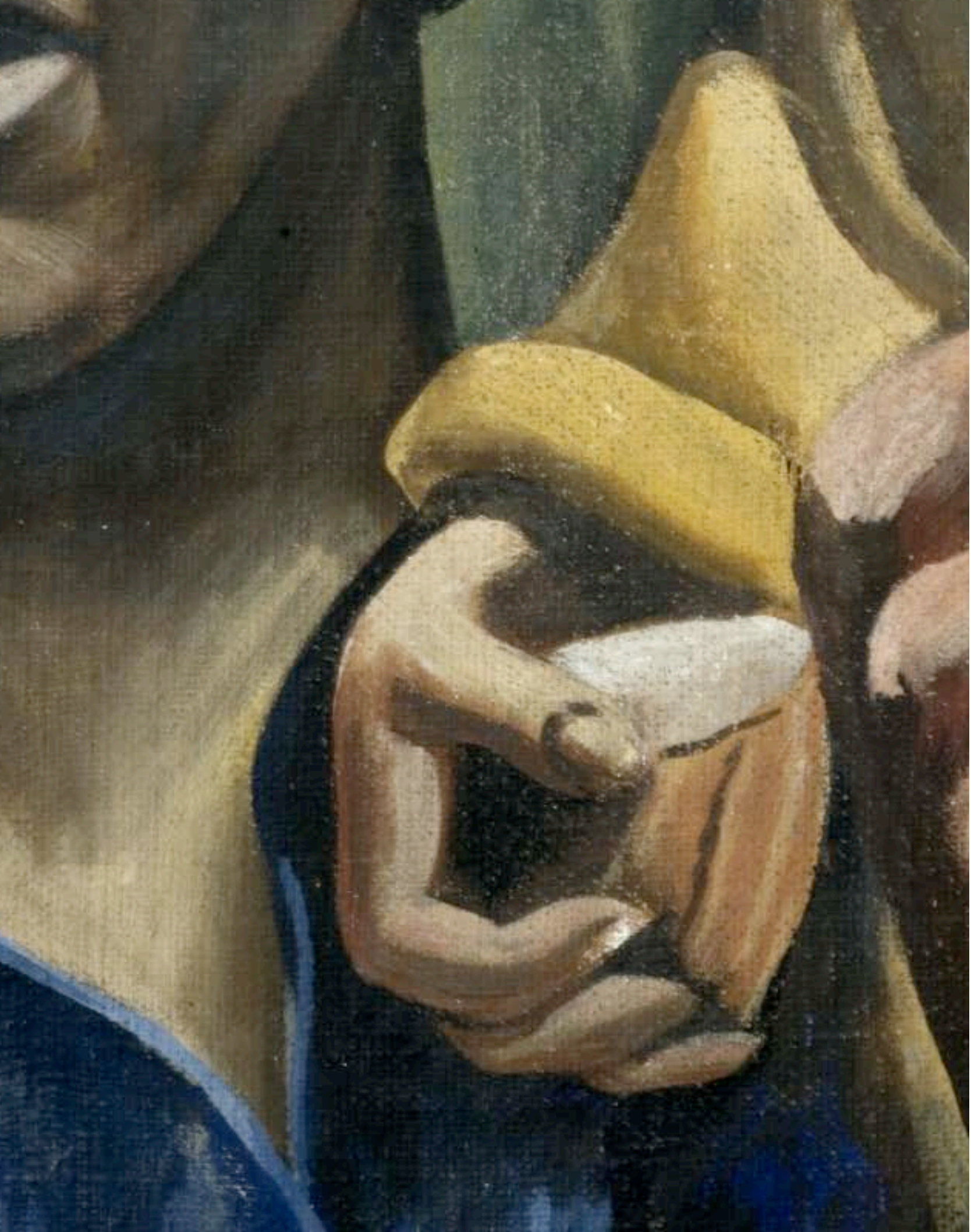
América tropical, reproducida en el catálogo *Siqueiros*, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1933

el artista y el público, y si el arte siempre había planteado la búsqueda de realismo, este estilo era el único que podía zanjar ese divorcio. El nuevo realismo tenía el ambicioso objetivo de dar cuenta sugestivamente de la realidad espiritual, social, política y económica. Esa búsqueda de realismo tenía una genealogía —en la que el surrealismo tenía un papel central— en el alcance de la verdad objetiva y técnica. De este modo, el nuevo realismo, como distinción del valor pictórico, era una cruzada contra la deshumanización impulsada por el capitalismo; y su única posibilidad de desarrollo se encontraba en América Latina.⁹

La divergencia entre ambos artistas, al fin y al cabo, se basó más en una diversa caracterización objetiva de la etapa en la que se encontraba el contexto argentino que en diferencias conceptuales de fondo sobre el papel del arte en la sociedad futura.¹⁰ A fin de cuentas solo pudieron realizar un mural privado, *Ejercicio plástico*, cuyas condiciones plásticas y técnicas permite calibrar su restauración reciente. En otras cuestiones, por ejemplo en la organización sindical de los artistas plásticos, ya existía una activa militancia local, en la cual el mutualismo artístico estuvo presente en disputa con el asociacionismo profesional de raíz liberal desde la década de 1910.

Las grandes pinturas del treinta son el resultado de una hábil manipulación plástica para que la visibilidad “mural” tuviese como soporte una obra de “caballete”, sensación potenciada por la inteligente adopción del temple sobre arpillera y el tratamiento monumental de las figuras. Sin embargo, la manipulación fracasa porque no logra resolver la relación con el espectador, siendo estática por la condición mueble, que anula el dinamismo de los espacios físico y pictórico del muralismo. Inevitablemente estas obras actúan ante el público “de salón” reduciendo el “muralismo” a simple formalismo y cuestión temática, si obviamos su carácter de manifiesto político. En su formato salón —dejando de lado la intención formal de alejarse del verismo y su heredero socialista— pueden entenderse como el retroceso expositivo a las telas decimonónicas de asunto histórico o social que la modernización plástica había rechazado. Si aceptamos este punto de vista, *Manifestación* dialogaría más con la iconografía de la huelga decimonónica¹¹ que con la obra de los discípulos argentinos de París. Por ello es comprensible la aceptación por el jurado de *La mujer del sweater rojo*, que actualiza la iconografía de la melancolía, y el rechazo de *Desocupación* en el Salón de 1935. La posterior premiación en el Salón Municipal de *Chacareros*, como sostiene Marcelo Pacheco,¹² se entiende en parte por el uso tradicional del óleo, que favorece el atractivo cromático. Aunque debe haber pesado su asunto menos irritante políticamente.

En Europa, Berni se había acercado a los surrealistas y al pensamiento de las izquierdas en un momento de fuertes disputas políticas entre los integrantes históricos de aquel movimiento de vanguardia. Su relación más estrecha parece haber sido con Louis Aragon, ariete cultural de la Internacional Comunista en Francia.¹³ De regreso a Rosario su actuación sindical y educativa estaba en el marco de las tareas planteadas por el comunismo para el crecimiento partidario en sectores intelectuales, la Mutualidad puede ser un buen ejemplo de los espacios de ideologización de la periferia, al igual que la AIAPE (Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores).¹⁴ Berni, aparentemente, se afilió al





Manifestación, 1934, detalle

Partido Comunista Argentino (PCA) en 1931: el año es significativo ya que en mayo se realizó en Rosario la Primera Conferencia Nacional partidaria.¹⁵ Se ha señalado que la pertenencia duró pocos meses; sin embargo, el testimonio de Juan Grela sobre la Mutualidad como una célula comunista demuestra que continuaba como militante orgánico ya que era el responsable de la zona centro rosarina.¹⁶ Su respuesta dogmática en la revista francesa *Commune* a la pregunta sobre el destino de la pintura es prueba de que sabía “comportarse” acorde a los dictados ideológicos.¹⁷

Para el momento de la incorporación de Berni, la situación del PCA era singular: había logrado liquidar las polémicas internas y consolidado la dirección de Victorio Codovilla.¹⁸ La línea política impuesta a comienzos de los treinta era la “proletarización”, la estrategia de “clase contra clase”. La aspiración del PCA era convertirse en el partido de masas del proletariado y, aunque su participación en las huelgas de trabajadores de la carne y construcción tuvo cierta importancia, y destacados dirigentes, fue un objetivo a largo plazo incumplido. En 1935 puso en marcha un viraje táctico en su línea de acción, mitigando el peso de la proletarización, para proponer los frentes populares contra el nazi-fascismo al



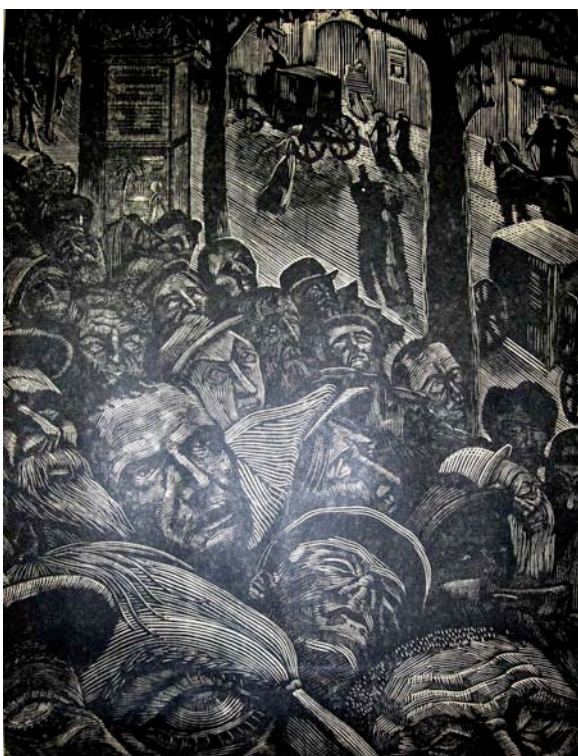
Desocupados, 1934, reverso de bolsas de ingenio azucarero

modo europeo. Desde entonces el frente con partidos de las burguesías nacionales se justificaría por la necesidad de cumplir las tareas pendientes de la revolución democrática burguesa. Por ello, los frentes antifascistas permitieron el objetivo de un marco de alianzas amplísimo, que incluía a los antes vilipendiados socialistas, radicales, demócratas progresistas, etc. Esto se trasladaba al terreno de las artes, así Berni podía exponer en Amigos del Arte junto a Aquiles Badi, Héctor Basaldúa, Horacio Butler, Emilio Pettoruti —denostados antes como defensores del arte puro—, Ramón Gómez Cornet y el camarada Spilimbergo en defensa del arte nuevo atacado por los reaccionarios culturales.

Distinguir entre las dos líneas políticas del PCA es de importancia, ya que generalmente se entienden las obras de Berni desde la segunda de ellas, es decir la de los frentes populares y antifascistas. Esta última se consolida recién en 1935 con el VII Congreso de la Internacional Comunista al ser presentada por el búlgaro Dimitrov. Aunque había ejemplos previos en las tareas intelectuales, el modelo de alianzas fue exitoso electoralmente en España y Francia en 1936 y desde allí se replicó como mecanismo para América Latina.

Sin duda, podemos encontrar la línea política de la proletarianización en *Manifestación* y *Desocupación*, ambas de 1934. Hay que tratar de evitar que la relación se reduzca a tal linealidad, ya que Berni es un artista complejo que actúa en diversos niveles. El espectador, sin duda, podía establecer una pronta relación de las pinturas con la situación económica y social producto de la crisis internacional; en la segunda, además, la figura del pequeño burgués pauperizado facilitaba la identificación con el espectador urbano. Berni —con su registro fotográfico— había logrado asimilar intelectualmente el impacto subjetivo producido por la crisis, por ello algunos gestos ante la cámara fueron transformados por la acción pictórica en rostros sufrientes.¹⁹ La expresión de la conciencia subjetiva de la clase la expresa en la desesperanza que transmiten los obreros de *Manifestación* y en el sueño profundo de las figuras de *Desocupación*, actitud asociada con los “durmientes” de la estación de trenes portuaria.

En la década del treinta el sujeto social está en disputa. El comunismo local necesita captar a la clase obrera, desligarla tanto de sus “ataduras” religiosas como de la fascinación nacionalista, que en el contexto local eran complementarias desarrollándose en el integrista católico, nacionalista e hispanista. Para la historia de la Iglesia argentina el año en que Berni realizó *Manifestación*, 1934, es clave: el de su salida a la calle en la enorme movilización del Congreso Eucarístico Internacional, con el delegado papal cardenal Eugenio Pacelli, futuro Papa, oficiando la misa central.²⁰ Fueron más de un millón de católicos en Palermo orando ante la enorme cruz blanca que cubría el *Monumento de los españoles*, arte público de una simpleza y un mensaje político formidable: la cruz es España. Las celebraciones eucarísticas, realizadas desde entonces con regularidad, se tornaron en el “principal momento de confluencia entre la vida religiosa y la dimensión social del catolicismo”.²¹



Victor Delhez, *Les Aveugles*, en *La Prensa*, 4 de junio de 1933

La educación católica y el catecismo parroquial habían dado sus frutos: más de cien mil niños desfilaron para tomar la eucaristía durante el Congreso. En *Manifestación* el niño lleva en su mano un pan, a su lado el puño clasista, centrados en el triángulo de las miradas compasivas de los trabajadores hacia lo alto. Desde ya la relación directa es con el cartel que aparece en el fondo con la leyenda “Pan y trabajo”. Sin embargo, un niño con un pan, en brazos de su madre, podía ser también comprendido como la representación de la comunión, más en el año en que la Iglesia argentina realizó la puesta en acto de la doctrina de Pío X sobre la comunión de los niños, preparados a lo largo del año para la celebración.²² La mirada hacia lo alto de los trabajadores parece parodiar el versículo del Libro de la Sabiduría (16, 20) cantado en las solemnidades eucarísticas: “Nos diste el pan bajado del cielo”.

Sin duda el éxito de la movilización estaba sostenido en la actividad parroquial y educativa, pero su vanguardia eran los jóvenes de la Acción Católica que consideraban a la parroquia su primera célula en la obediencia. El papado de Pío XI tuvo entre sus objetivos la convocatoria a un nuevo apostolado misionero, bajo la disciplina jerárquica de la Acción Católica.²³ La organización en ramas, según el modelo italiano, potenció el alcance del accionismo católico en ámbitos específicos de recristianización de la sociedad, alternativo tanto al liberalismo individualista como al colectivismo comunista. La convocatoria al apostolado de los fieles era clara, los laicos debían prepararse para luchar e instaurar el reinado social de Jesucristo. Como sostiene la declaración de los obispos de 1931:

Los tiempos son duros para las almas: el paganismo de las ideas y de las costumbres se va enseñoreando de los pueblos y de los gobiernos, de las leyes, de la prensa, de las cátedras y de la vida social, de las diversiones públicas y de las relaciones domésticas; [...] No podremos luchar contra los nuevos enemigos y contra la nueva táctica, con las armas de antaño y con la táctica de otros tiempos. Sería deplorable la suerte del más intrépido caballero, si cometiese la imprudencia de presentarse ante una ametralladora moderna, con la lanza de Alejandro, con el escudo de Julio César y con la espada del Cid. No restamos ningún mérito a los antiguos paladines; pero sabemos que aquellos héroes se valdrían hoy en día de otra clase de instrumentos y de táctica diferente, conservando el mismo valor y desplegando igual maestría. La nueva organización del apostolado seglar, denominada Acción Católica, es un regalo que nos envía la divina Providencia, para ayudarnos a triunfar con mayor éxito, en las nuevas batallas del Señor.²⁴

Manifestación pretendió actuar en el frente de batalla entre dos concepciones totalizadoras de la sociedad. Berni asumió con su pintura la autocrítica del PCA por la oportunidad perdida durante la crisis del treinta, pero la obra es también una respuesta irónica a los católicos organizados para su Congreso Eucarístico. La salvación debe encontrarse en el puño cerrado del obrero, no en la mirada de cordero hacia lo alto. Como sostuvo un folleto comunista dirigido a la juventud (que consideraba los sermones como expresión del clerofascismo, acto de propaganda nacionalista, guerrera y religiosa), los comunistas debían realizar un “trabajo de esclarecimiento sobre el significado real de este Congreso y la repercusión de éste sobre el nivel de vida y trabajo de todas las masas oprimidas, y fundamentalmente el rol decisivo que ha de jugar el mismo para arrastrar al mundo a la guerra”. La Iglesia, agregaba, trata de imponer a las masas la convicción de que “la intensa crisis económica actual no tiene solución en el mundo de los hombres y que ella ha sido enviada por Dios para redimir el mundo de sus pecados, y tratan de esa forma de que las masas se resignen haciéndoles desviar su atención y que capitulen ante el hambre, el fascismo y la guerra”.²⁵ La disputa en la calle, la educación, el barrio y la prensa (el diario de los católicos se denomina justamente *El Pueblo*) estaba planteada con virulencia, y en la esfera más limitada de la cultura de elites la pintura ocupó un lugar en el combate, escasamente estudiado. En este contexto, Berni resolvió apropiarse para realizar *Manifestación* de una composición del principal artista moderno católico de comienzos del treinta: el belga Victor Delhez.²⁶

En 1922 comenzaron los Cursos de Cultura Católica, principalmente de teología y lectura de las Sagradas Escrituras, que aglutinaron también a artistas, escritores y arquitectos, que se reunieron en la peña Convivio y participaron de la revista *Criterio*, bastión del resurgir de la cultura religiosa y del combate al comunismo. Delhez participó de este movimiento cultural católico con una obra de calidad notable. Su producción xilográfica integra la renovación de la vanguardia belga, bajo el influjo de Michel Seuphor. Sin duda, Berni conocía su obra –al igual que Lino E. Spilimbergo, del que aparentemente era amigo–²⁷ ya que el belga expuso en Amigos del Arte en 1932 y 1933. Además compartían, a pesar de profundas diferencias ideológicas, el interés en realizar una figuración modernista. En 1933 Delhez ilustra con extraordinarias planchas *Las flores del mal* de Charles Baudelaire, desde una interpretación cristiana de los poemas. Uno de los grabados, *Les Aveugles*, representa una manifestación de ciegos en la cual sólo el poeta tiene los ojos abiertos. Una lectura sugestiva de la crisis del treinta, que parece tener presente la encíclica *Caritate Christi Compulsi* como sustrato motivador. Carlos Alberto Leumann describió con sutileza *Les Aveugles* de Delhez:

Una muchedumbre de ciegos caminan como arrastrándose fijos en el cielo sus ojos sin luz. Las caras dolorosas, parálticamente alzadas, en el primer plano de la estampa parecen mirar más allá de la negrura que los envuelve. Y en medio de ellas está el único rostro que ve, el rostro de Baudelaire. Mira también hacia lo alto, angustiado y maravillado. Forma con ellos una sola masa, una sola ansiedad. En el segundo plano hay la prolongación de una calle, algunas vagas siluetas que corren por la ciudad bulliciosa.²⁸





Desocupados, 1934, detalle

La semejanza compositiva con *Manifestación* es notoria; por ejemplo, las figuras están resueltas mediante encuadres angulares y *close-ups*. Es más que probable que Berni haya utilizado como modelo esta obra de Delhez, reproducida en el diario *La Prensa* en 1933, no simplemente como una “apropiación” formal, tan habitual en el artista, sino porque mediante la cita a la obra de Delhez obliga a pensar su pintura como un llamado a discutir con los católicos en la esfera cultural, sumando otro registro de lectura para una minoría ilustrada, un círculo aún más pequeño que el par de miles de comunistas que podían estar al tanto de las discusiones internas del PCA. Los “ciegos” de Delhez y los “dormidos” de Berni también mantienen una relación: la de aquellos que no pueden ver el verdadero mundo. Sólo el poeta y el artista comprometido pueden revelarlo. Así, en estos templos sobre arpilleras, Berni se distancia del discurso heroico de la clase trabajadora –habitual en los artistas comunistas– para afirmar el carácter de la opresión que sufre la misma. No existe la propuesta de un sujeto revolucionario, por ello no hay signos políticos visibles salvo un cartel con la consigna general de “Pan y trabajo”²⁹ y el puño de un obrero ubicado centralmente bajo el niño cuya mirada convoca al espectador. En *Manifestación* la conciencia de la clase es un terreno en disputa, el artista presenta a un sujeto social que no ha adquirido todavía un programa revolucionario: puede ser captado por cualquiera de los movimientos de masas de la década del treinta, desde el nacionalismo fascista hasta el accionismo obrero católico. Como resaltó la consigna del comunismo en 1934: “obrero y obrera católicos: tu puesto está al lado de tus hermanos de clase”.³⁰

En *Desocupación* tal incertidumbre se transforma en estado de inconsciencia. El hombre de izquierdas, tal vez, podía hacer una lectura de mayor complejidad: *Manifestación* era la expresión plástica de la autocrítica de la dirección comunista, firmada por Codovilla, por no haber sabido captar a las masas trabajadoras golpeadas con el hambre y la desocupación por la crisis del treinta.³¹ Esta autocrítica acompañó como discurso voluntarista a la línea de la proletarización repetida luego por las diversas direcciones partidarias, por ejemplo en el caso del comunismo santafesino que debía asumir la “mala orientación en nuestro trabajo” como causa de la ausencia de células obreras que le permitieran tener una “sólida base de apoyo para la movilización de las masas”.³² Los proletarios argentinos *aún* no eran comunistas; por eso la desesperanza de los representados en *Manifestación*; sin embargo, la subjetividad combativa de algunos escasos rostros y la mirada frontal del niño señalan que es probable el camino hacia la conciencia revolucionaria. Berni con objetividad presenta la “etapa actual de la lucha proletaria” en términos de la dialéctica subversiva, bajo la línea doctrinaria de “clase contra clase”. También remite a la discusión planteada en la propaganda comunista de 1934 sobre el sostenimiento del culto por el Estado, sintetizada en que el dinero de los obispos y arzobispos fuese destinado a los desocupados. Si los proletarios dormidos de *Desocupación* metaforizan el estado inconsciente de la clase, más allá de cierta pervivencia de la fascinación surrealista por el sueño, notoriamente la figura con los ojos abiertos, es decir consciente, es una *madonna* indígena, y esto remite a otra cuestión de fuerza ideológica dentro del PCA.

En esta notable imagen encuentro otra de las pistas que nos permiten afirmar la intervención de Berni en la discusión central del comunismo mediante sus pinturas sobre arpilleras. A través de la imagen de la india despierta con su niño en brazos afirma que solo mediante los pueblos originarios podemos encontrar el futuro. En 1933 la discusión central del PCA fue el problema de la “nacionalidad”, entendida en términos de autodeterminación de los pueblos según la propuesta leninista-estalinista. El informe de Rodolfo Ghioldi sobre la cuestión es una pieza formidable de la traslación soviética a la realidad nacional con la consigna de liberación de las nacionalidades oprimidas por el Estado nacional, incluyendo a los indios y a los colonos judíos.³³ Desde entonces, los indígenas comienzan a ser una cuestión a discutir en las filas comunistas, antes más preocupadas por la cuestión de la inmigración a causa del peso de los militantes extranjeros y del internacionalismo inicial en la constitución del Partido. Los diversos orígenes raciales de los tipos de *Manifestación* y *Desocupación* presentan la discusión de la nacionalidad en los términos locales planteados con Ghioldi. El espectador politizado podía entender la situación de las nacionalidades oprimidas, la situación colonial que el artista denunciaba con estas pinturas. No debemos descartar el conocimiento de Berni de los 7 *Ensayos* de José Carlos Mariátegui, publicados en 1928, donde se trata en términos marxistas la cuestión del indio y el problema de la tierra, aunque en el caso argentino la reforma agraria planteaba desafíos diversos a los de la realidad peruana. Sin embargo, en regiones del interior podía ser más fácilmente aplicable la relación entre raza (nación oprimida) y producción económica. Esto nos lleva a pasar a la tercera pintura de Berni: *Chacareros*.

El debate sobre el carácter de clase del campesinado es un tópico de la discusión de la Internacional Comunista, particularmente por el desafío de la Revolución china, expresado en la consigna “dictadura democrática del proletariado y el campesinado” y en la política del “bloque de las cuatro clases” (obreros, campesinos, pequeña burguesía urbana y burguesía nacional). *Chacareros* puede leerse desde este contexto de discusión internacional pero no debe desdeñarse la impronta local (al estilo de la dirección del PCA que trataba de ajustar la interpretación de la realidad nativa a la caracterización global impuesta por el Secretariado Latinoamericano), y la personal: el abuelo materno de Berni era chacarero en Roldán, donde vivió el joven ya aficionado al arte luego de la partida de su padre a Italia; su madre también fue propietaria de una chacra, fraccionamiento de la de su padre; y su tío materno era corredor de cereales.³⁴ En resumen: identificación de clase con los chacareros. Ya Rodolfo Puiggrós —el principal intelectual al que se acercó Berni a su regreso europeo— había apoyado a la Federación Agraria Argentina, alejándose luego por la política conciliadora con la Concertación de los dirigentes de aquella federación. Es interesante anotar la colaboración del artista en *Brújula*, publicación en defensa de los intereses chacareros, cuya dirección fue del mencionado Puiggrós.

La crisis económica del treinta afectó la renta diferencial y las ganancias tanto de los terratenientes como de los arrendatarios.³⁵ El PCA, atado a una definición estalinista de campesinado feudal y a la

política de alianza de clases, no logró comprender las relaciones capitalistas de la producción rural. Berni posiblemente compartiese la extendida caracterización de los chacareros, más que como burguesía agraria, como campesinado no capitalista, por lo tanto sujeto de explotación.³⁶ La esperanza de conformar una clase de agricultores propietarios pronto se vio desvanecida, como también que la reforma agraria fuese impulsada por los propios chacareros. La pobreza creciente desde el *crack* impactaba en todos aquellos que vivían de los buenos precios de los granos, que comenzaban su migración de las zonas rurales a la ciudad.³⁷ *Desocupación* representa este traslado popular impulsado, además, por el creciente proceso de industrialización (cuyo prototipo visual será luego la familia de Juanito Laguna). Es interesante señalar que algunos personajes de *Chacareros* están resueltos desde las fotografías de desocupados tomadas durante la crisis por el propio Berni, generando la práctica del artista una unidad intelectual entre los tres lienzos. Aunque la conflictividad rural fue menos intensa que en las décadas anteriores, en 1935 se agudizó el conflicto de los recolectores de maíz del sur de Santa Fe.³⁸ ¿No es probable que *Chacareros* represente una de las tantas asambleas de esa lucha rural? Si había representado en *Manifestación* los conflictos urbanos, ahora tocaba representar los de las zonas rurales. Si ya había pintado una movilización, ahora correspondía una asamblea. Las “Concentraciones realizadas en las zonas agrícolas del País” en 1935 elaboraron un programa cuyos puntos principales eran el no pago de las deudas, el aumento del precio del grano y la reducción de los arrendamientos, impulsados también en la propaganda comunista. Era un programa aceptable para un bloque popular que demonizaba a los terratenientes latifundistas. Berni representa en *Chacareros* a los actores sociales que pueden integrar la defensa de la cuestión agraria; para ello utiliza el mismo recurso que en *Desocupación* estableciendo como encuadre visual dos figuras tipológicas. Entre el gaucho y el pequeño burgués, empleado pueblerino, presenta la diversidad del trabajo rural: maquinistas, estibadores, recolectores, chacareros, corredores de granos, caseras. La figura “gauchesca” se encuentra un paso adelante de los restantes personajes de la asamblea, como si el artista quisiera demostrar que el pasado debiera abrir la lectura a una sociedad rural más compleja con diversidad de actores. Berni representa la pampa gringa en conflicto, anulando la mirada bucólica, costumbrista o caricaturesca de lo rural que presentaba entonces el arte argentino. La referencia general al “campo” en la pintura juega en el mismo sentido por la carga sentimental del término en el imaginario nacional. Berni advierte que el campo son chacras y gringos, maquinistas y recolectores, propietarios y arrendatarios. No es un espacio idealizado sino el territorio de las relaciones de clase. Sin embargo, por su concepción estalinista de la misma representa pictóricamente la necesidad de la alianza contra los latifundistas y las cerealeras, no de la lucha del proletariado rural. Es decir, el pasaje del “proletariado” al frente de “los cuatro bloques”. Esta alianza se expresa en la materialidad de las pinturas: del temple y la arpillera de *Manifestación* a los más nobles óleo y lienzo de *Chacareros*. En resumen, esta última obra concluye el par visual y político de *Manifestación* y *Desocupación* desplazándose a la nueva línea política comunista: representación de la alianza de clases para finalizar las tareas democráticas. La política del Frente Popular ya tenía su “cuadro”.





Medianoche en el mundo, ca. 1937, detalle

Un aspecto que la historiografía sobre Berni ha señalado reiteradamente es la apropiación o cita de la iconografía religiosa en su obra, como simple recurso erudito, parodia o simbolismo arquetípico.³⁹ Sin discutir tales aproximaciones, la iconografía religiosa en Berni es una herramienta política que permite el acercamiento sensible a asuntos de complejidad programática. Es fácil suponer que toda mujer con un niño en brazos es una *madonna*, y ver por tal lente las de *Manifestación* y *Desocupación*. Sin duda la *madonna* de *Chacareros* es la figura central en la composición de una sacra conversación, encantador guiño intelectual para la representación de una asamblea de huelga: la asamblea como conversación sagrada. Más aún si la virgen chacarera porta los colores revolucionarios de la Pasión. El Niño Jesús está resuelto físicamente de la manera tradicional y pareciera sostener la demanda política de los chacareros con su gesto. Su madre está conturbada, como si estuviera sometida a los temores por la premonición de la futura muerte trágica de su hijo. En esta sutileza iconográfica se expresa la desesperanza heroica que define la temática social en la pintura del artista.

Berni tenía un ejemplo reciente de la utilización de la iconografía cristiana por un pintor estalinista: *América tropical*, obra realizada en Los Ángeles por Siqueiros. Fotografías de la misma fueron expuestas en Amigos del Arte, reproducidas en el catálogo de la muestra y en la prensa de la época. El motivo principal es la crucifixión del indígena como denuncia de la política norteamericana hacia los trabajadores migrantes. Desde luego la apropiación de la iconografía cristiana era habitual en los artistas políticos para facilitar la comprensión del mensaje por la familiaridad del pueblo con el repertorio iconográfico de la Iglesia. Además, las pinturas siempre dialogan con otras pinturas anteriores en una autonomía difícil de quebrar hasta para los artistas “comprometidos”.

El motivo pictórico se transforma en la totalidad de la obra *Medianoche en el mundo* (1936-37) en una Deposición. El llanto sobre el cadáver de Cristo —su referencia pictórica aquí es el Giotto— adquiere una profunda reflexión política sobre la tragedia española de la guerra civil. Pintura de apoyo a la causa republicana, sin embargo no deja de ser rigurosa en su contenido evangélico: la Madre sostiene el cuerpo de su hijo, mientras que la Magdalena está ubicada a los pies en el momento previo a besarlos. Cristo es aquí un obrero muerto, y las mujeres que lo lloran son el pueblo de España. La escena se reitera en menor escala en la profunda perspectiva de la calle iluminada apenas con faroles en la profunda medianoche, como si fuese un eco de la escena principal para afirmar la eternidad del sacrificio. Así, Berni parece haber leído al Cartujano: “el llanto era tan ardiente y vivo que su eco no solamente retumbaba en las peñas del monte, sino hasta en las calles y plazas de la ciudad. Todos lloraban a la vez, y todos a porfía adoraban rendidamente el Cuerpo y las llagas sacratísimas de Jesús”. Berni interviene en la encrucijada moral que atravesaba a los católicos liberales argentinos obligados a pensar su lugar en el mundo: cómo lograr apoyar a la República cuando el franquismo se tornaba en la causa de la Iglesia. Tal vez Berni subraya el carácter de obra de combate al firmar en un adoquín arrancado de la calle.

Además, el artista había tenido en cuenta la disputa entre política y religión en el arte como instancia de sentido; por ejemplo, al discutir la creación de una academia en Rosario en 1935 afirmó que “pensar que al enseñar plástica por medio de una naturaleza muerta o un desnudo se le puede dar un sentido religioso o marxista” era desconocer los fundamentos del arte.⁴⁰ Si había una adquisición de capital técnico que consideraba simplemente material, el sentido del arte pertenecía ya al terreno ideológico de las ideas políticas o religiosas, y si estas perdían fuerza en el tiempo las obras quedarían como simple documento de aquellos combates.⁴¹ Si no existía la búsqueda de sentido por parte del artista, el arte se deshumanizaba sin posibilidad de trascendencia. La discusión sobre el humanismo era central entre los católicos argentinos por el peso creciente de las ideas de Jacques Maritain sobre el humanismo integral, impulsadas por los viajes del pensador francés a la Argentina. De la misma manera el concepto de deshumanización orteguiano pareciera tener ecos en el discurso de Berni de una forma simple más que teórica: así como era un apropiador de formas también actuaba como un apropiador de términos que circulaban por los sectores ilustrados para defender mediante ellos la práctica artística como un compromiso con el humanismo trascendente y sostener que el estilo pictórico para expresarlo era el nuevo realismo.

La edad de oro

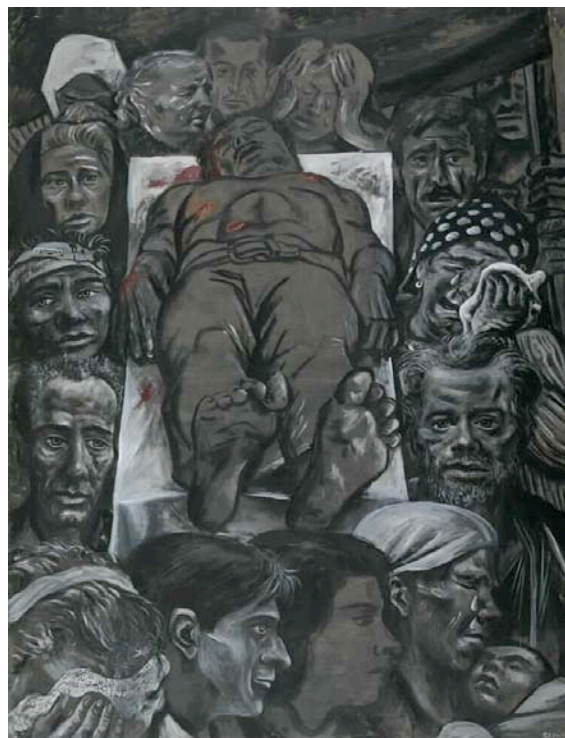
Una obra clave para comprender el Berni de los años cincuenta es una pintura poco destacada dentro del contexto general de su producción: *El caído*, de 1953. El interés en esta pintura es su explícita condición panfletaria por un lado y, plásticamente, el método del artista de unir dos obras anteriores, *Obrero muerto* de 1949 y *Manifestación* de 1951, en una síntesis compositiva que genera una nueva lectura en que se reúnen el internacionalismo y la realidad latinoamericana.

La Iglesia obtuvo importantes beneficios al comienzo del gobierno justicialista: legalización de la enseñanza religiosa, alto presupuesto destinado al sostenimiento del culto y neutralización del acercamiento de la clase obrera a ideas radicales gracias a la “justicia social cristiana”. Sin embargo, la polarización de la sociedad fue rompiendo el acuerdo entre el régimen y la Iglesia, potenciado además por la existencia de un “cristianismo peronista” –visible tanto en los textos escolares oficiales como en la “santificación” de Evita– que trataba de capturar a los sectores más humildes. El enfrentamiento hizo eclosión con las medidas anticlericales y la campaña contra la Iglesia del final del régimen (1954-55), que distanciaría al “justicialismo” de la tan deseada utopía social católica.⁴² Si hubo una valoración discursiva del Cristo trabajador y humilde por el peronismo, la misma no tuvo fuerte presencia ni en los afiches de propaganda ni en la plástica argentina de la época, tal vez por la centralidad de las imágenes de Perón y Evita en la liturgia pseudo-religiosa del régimen.⁴³ Por este motivo la imagen del Cristo obrero pudo convertirse en un argumento antiperonista en el proceso de secularización de la imagen cristiana. En 1949, durante una de sus estadías europeas, Berni resolvió finalmente la analogía entre Cristo y el obrero mártir

mediante una cita clásica de la iconografía de la Deposición: *Cristo muerto* de Andrea Mantegna de la Pinacoteca di Brera. El escorzo del cuerpo reitera el de la obra renacentista, aunque ya había utilizado uno similar en *El dominio de las fuerzas naturales*, pechina pintada con Lino E. Spilimbergo en las Galerías Pacífico de Buenos Aires.⁴⁴ En *Obrero muerto* obliga al espectador a centrar la mirada en los pies desnudos del cadáver, el lugar destinado a Magdalena, para luego rodear al cuerpo siguiendo los rostros humildes que son los de la Virgen y San Juan en la pintura de Mantegna. La sucesión de las diversas expresiones de dolor recuerda a los obreros sin esperanza de la mencionada *Manifestación* de 1934. Ahora, los rostros del proletariado circundan a su Cristo, cuyo cuerpo está herido de bala, sin mirarlo: es, a la vez, lamentación y negación ante el cadáver de la clase. Lamentación de un comunis-

ta crítico ante la derrota inevitable de su organización por el peronismo en la conquista de la conciencia del proletariado. Esta pintura cierra entonces el discurso abierto con *Manifestación*, la mirada desesperanzada que se abría a la posibilidad de la conciencia de clase no se constituyó en el esperado partido de clase, sino que esas masas disputadas al nacionalismo católico encontraron su identificación en el peronismo. No es, entonces, la situación de la posguerra europea la que define a *Obrero muerto* sino un mensaje sobre la situación de la clase obrera argentina, donde sectores de la izquierda suponen que el fascismo ya derrotado sobrevive en el régimen peronista. Si era factible la lectura universalista de la situación obrera bajo el capitalismo, también un espectador local, formado políticamente, podía comprender que Berni refería a la persecución de los comunistas llevada a cabo por el gobierno justicialista, en particular al asesinato policial del zafrero tucumano Aguirre del año 1949.

Berni en sus escritos traduce al campo del arte la estrategia comunista, en particular durante el proceso abierto en los años cuarenta. Así, cuando el PCA se encontraba activo en el enfrentamiento contra la revolución de 1943, que lo llevó a integrar la Unión democrática, el artista publicó el programa común para el arte frente al fascismo en la revista *Latitud*,⁴⁵ con la excusa de comentar el Primer Salón de Arte Plástico organizado por la revista en la ciudad balnearia de Mar del Plata en el mes de febrero. La exposición de los artistas modernos en un homenaje a tres artistas históricos (Prilidiano Pueyrredón,



Obrero muerto, 1949, pigmento al agua y albúmina sobre tela, 254 x 195 cm. Colección privada



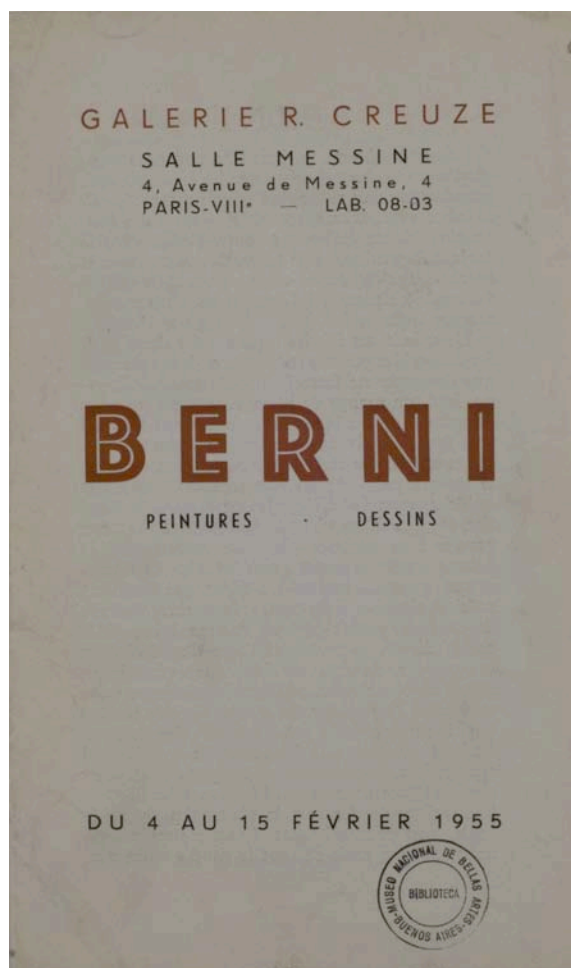


El caído, 1953, detalle

Eduardo Sívori y Martín Malharro) facilitó un comentario teórico sobre la necesidad de construir un medio apto para el desarrollo del arte, y postular que la posición independiente del artista ha coincidido con la modernidad y progresismo de su práctica, asunto central para tejer alianzas antifascistas en el campo plástico contra el movimiento nacionalista local. El criterio de selección de los artistas de la muestra fue explícito: “aquellos que tienen el anhelo de la libre creación en un mundo positivo”, dispuestos a organizarse en defensa del “mundo libre”. Así, este documento se convertía en un texto programático de la política del frente de clases antifascista en la política local, a la vez que era un antecedente del Salón Independiente organizado también en 1945 como contra-salón del Salón Nacional con los mismos argumentos. Las ideas del artista parten del supuesto de la pervivencia local del pensamiento fascista en su ataque a la cultura humanista, aunque hubiera sido derrotado en el campo de batalla internacional.⁴⁶

Los asuntos representados se modifican según las necesidades partidarias. Cuando el PCA revisó su posición hacia el peronismo en 1946 –bajo la política de constituir un Frente de Liberación Nacional y Social–, Berni dedicó principalmente sus telas a los sectores populares urbanos y rurales. Desde ya que esta era una preocupación constante en su obra desde los años treinta, pero entonces se volvió más marcada por las tácticas del PCA en la búsqueda de las masas (por ejemplo, *Club Atlético Nueva Chicago* de 1937 no puede entenderse sin acercarse al peso del fútbol en el ocio obrero y a las decenas de clubes barriales fundados por comunistas que llegaron a agruparse en una federación deportiva obrera). Cuando en 1949 el PCA retomó la caracterización del “naziperonismo” luego de la reforma constitucional,⁴⁷ la pintura de Berni se tornó nuevamente militante.

La siguiente obra política será un alegato de los frentes por la paz y la ciudadanía de las mujeres: la *Manifestación* realizada en 1951. Aquí un grupo mayoritariamente de mujeres del pueblo, nuevo sujeto de la acción política, porta una bandera con la paloma de la paz. Berni asume las nuevas consignas políticas elaboradas en el Congreso Mundial por la Paz de 1949. Pero, además, la presencia de la mujer en 1951 tiene una



Catálogo Berni. *Peintures, dessins*, París, Galerie R. Creuze, 1955

fuerza especial: la de la ciudadanía, ya que por primera vez ejercería su derecho al voto. Este hecho histórico era clave en la política del PCA en su disputa por la mujer como madre-trabajadora y ciudadana oponiéndose al accionar de Evita; para ello contaba con su propia organización, la Unión de Mujeres de la Argentina, grupo de opinión con capacidad de movilización, entre cuyos objetivos se contaba la lucha por la paz: la guerra se lleva a “nuestros hijos”.⁴⁸ De este modo, la pintura de Berni siempre encuentra la forma visual de condensar la coyuntura política en todas sus variantes, permitiendo distintos niveles de lectura: el del público general y el del militante que estaba al tanto de la política específica de la mujer obrera y ciudadana impulsada por el PCA. Todo artista compañero de ruta del comunismo estaba obligado a entrar en la órbita picassiana, si Berni se mantuvo ajeno —cuestión de interés—, alejado de toda influencia formal del español, aceptó con libertad el uso del emblema y la pintura cartel. Si en *Manifestación* de 1934 el proletariado aún no era comunista y estaba en disputa, ahora las mujeres movilizadas son comunistas, actúan en la esfera pública, y tienen un programa independiente al impulsado desde el gobierno para la mujer. Las figuras masculinas, secundarias en la pintura, remiten a la idea de igualdad.

Vale la pena recordar la reactivación comunista de Berni en los años cincuenta, cuando consolidó su pensamiento estético y su pintura narrativa. En 1951 se había encontrado con Lino E. Spilimbergo en Santiago del Estero, y sintomáticamente su ideología comunista se expresó públicamente con *Manifestación*, que al ser exhibida en *Pinturas y esculturas de diez artistas argentinos* ocasionó el rechazo de los artistas liberales encabezados por Horacio Butler, Héctor Basaldúa y Jorge Larco. Artistas con los que ya había gastado pólvora en la década del treinta antes de la política de alianza de clases,⁴⁹ que en el arte se denominó “defensa del arte nuevo”.

La estadía en París fue central: primera escala antes del recorrido del buen “revolucionario” por los países del Este, con una muestra en Bucarest, a la que se suman Berlín, Leipzig, Praga, Varsovia y Moscú.⁵⁰ *El caído* es resultado de este contexto de reafirmación de artista político: se pierde aquí la referencia cristiana para reforzar el carácter de velorio obrero, con la manifestación portando banderas simbólicas con la paloma de la paz. La guerra de Corea, la posibilidad de una Tercera Guerra Mundial y la amenaza nuclear están presentes en esa apelación a un mundo fraterno, que despide a uno de sus héroes obreros, luchadores anónimos. La pintura manifiesto de los treinta es ahora un panfleto sentimental. El rostro indígena del muerto es iluminado por un collage que hace de mortaja y permite ver el rojo de la herida de bala en la sien.

Louis Aragon prologó su exposición en la galería R. Creuze de 1955 continuando la relación política iniciada a fines de los años veinte.⁵¹ En esta muestra Berni presentó pinturas y dibujos de la serie de Santiago del Estero, que ya había expuesto en Buenos Aires, entre ellos los grandes templos *Los hacheros*, *La marcha de los cosecheros* y *Escuela rural*. Esta iconografía de la miseria y explotación rural de los obreros era una lectura singular del programa de liberación de los pueblos oprimidos y luchas campesinas que postulaba la Internacional Comunista, pero también era producto de la maceración de una realidad

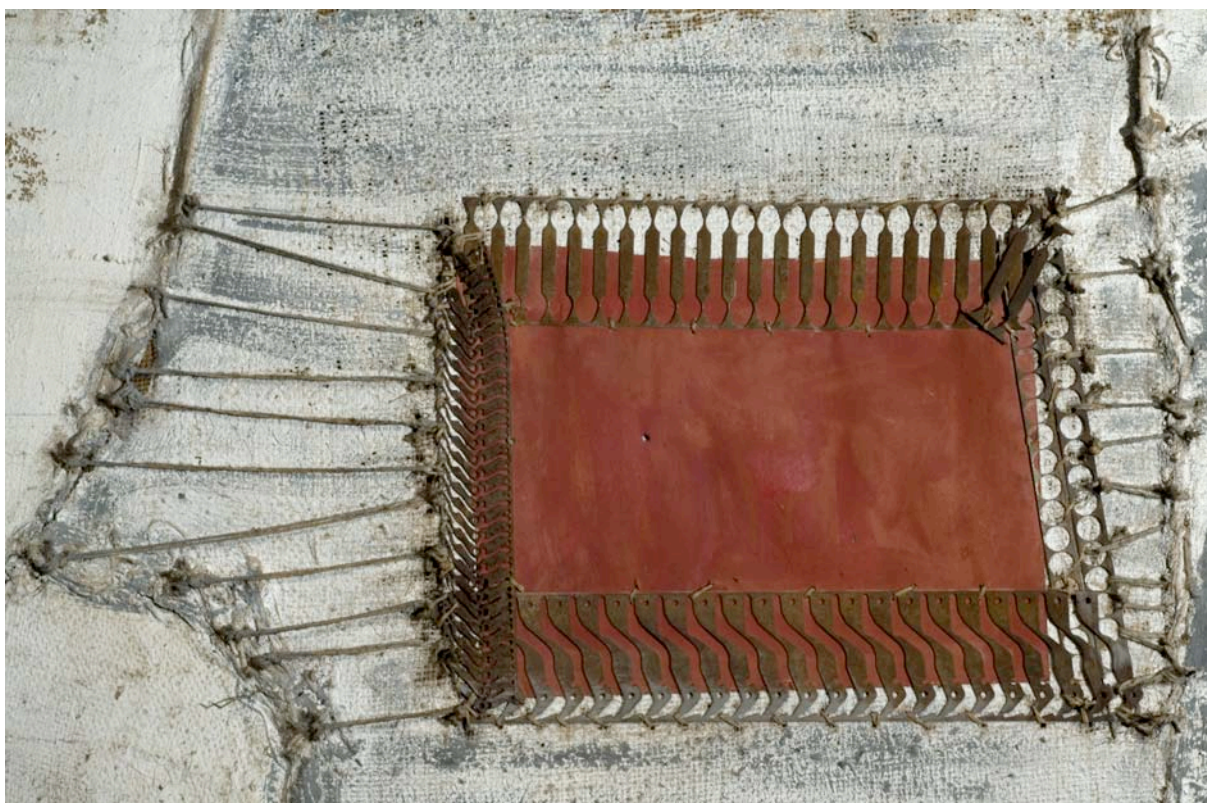
latinoamericana que había conocido en su viaje andino de 1942, con una beca de la Comisión Nacional de Cultura, cuyo primer resultado pictórico había sido *Mercado indígena*. En este sentido, el aspecto trascendental del “nuevo realismo” se potenció al acercarse a la pintura mural y la imaginería colonial; significativamente detiene su mirada en la serie de los Profetas de la Iglesia de la Compañía de Quito.⁵² Aún más, en 1950 fue desde la lectura llevada a cabo del arte colonial que modificó la definición del “nuevo realismo” como un método de análisis que permitía “ubicar estética y socialmente un conjunto de obras de arte” desde un enfoque “valorativo y reivindicativo”.⁵³ El viaje al Norte le ofreció otro don: mirar el refinamiento popular, con su estética de colores vibrantes, que años más tarde –al comprender el impacto del consumo popular urbano– utilizó como plataforma visual.

La idea de representar las migraciones y las miserias del norte rural argentino continuará luego en obras de la misma serie de migrantes rurales, como la estupenda *El agua* de 1956, con una composición reiterada con pocas variantes que indica la certeza del artista en cuanto a su efectividad discursiva, y le permite explorar una materialidad mayor de la textura pictórica, trabajar contrastes y vibraciones de color, y poner en escena al sujeto social cuyo destino era la proletarización (el peón metalúrgico, padre de Juanito Laguna) o la marginalidad (el mismo Juanito pareciera perder la carga de familia proletaria para tornarse en pauperizado villero) si no adquiría la conciencia revolucionaria que lo liberaría de su opresión.

Estas pinturas son un contrapunto a la política de pintura ministerial de la etapa peronista de los salones de arte o de los encargos decorativos burocráticos en los que debían presentarse las distintas regiones con imágenes de su capacidad productiva y el mundo idealizado del trabajo. Berni discutió el mundo ideológico de la pintura peronista, pero lo hizo subiendo la apuesta con una representación paternalista y sentimental del “pueblo”. Es una mirada letrada a la pobreza rural con un sentimentalismo que hasta entonces le era ajeno por la búsqueda de objetividad del realismo. El artista abandona la trascendencia para optar por la emotividad.

¿Qué implica pintar campesinos en los años cincuenta? Todo artista preocupado por el contenido político de sus imágenes debería tener presente la discusión de la Revolución china de los años cincuenta. Algunos buscaron en ella refugio ante la desilusión con la burocracia estalinista o luego del contacto con el socialismo real en los viajes a la URSS; es el caso por ejemplo de Juan Carlos Castagnino. Es factible entender la representación incesante de campesinos sin tierra, migrantes y hacheros como eco de la discusión central sobre el papel del campesinado en el proceso revolucionario mundial, que se expresaba localmente en la consigna central del PCA: “revolución agraria y antiimperialista”. Berni argumentó plásticamente con la serie de Santiago del Estero por qué tal revolución debía ser llevada a cabo, accionando su mejor estrategia: artista del comunismo en el contexto internacional, y artista nacional de los territorios y hombres olvidados en el contexto local.

El populismo sentimental de la pintura de Berni alcanzó su máxima expresión en la serie dedicada a Juanito Laguna; si en el inicio la narración subraya el carácter de migrante rural –continuidad urba-



Juanito Laguna aprende a leer, 1961, detalle

na de su ciclo santiagueño— y la condición de clase de una familia sometida a la condición de explotación, a las injusticias del mundo, y al peligro de la pauperización, lentamente el personaje inventado se vuelve un niño villero, rodeado de latas, cuya pobreza se torna secundaria como mensaje en beneficio de la visibilidad de los materiales y el color adeudado al pop, dejando atrás el color terroso, oxidado, de metales carcomidos. El programa de Berni se expresó plenamente en *La pesadilla de los injustos*: un juicio final, redención de los humildes en el deseo de que los poderosos sean castigados. Los monstruos de Berni son la realidad ocultada más que la acción de nuestro inconsciente —tal como puede suceder en la obra de Jorge de la Vega—. Desde *La pesadilla* la serie inicial de Juanito cobra su sentido pleno: el alegato por un mundo más justo. La instalación *La masacre de los inocentes* es la puesta en escena de aquellas figuras que mostraban su terribilidad en *La pesadilla*, sujetas ahora a la mecanización del mundo en el ejercicio de la violencia. *La pesadilla* es, además, un enorme reservorio de la imaginería del artista: cita sus obras del pasado, pero también proyecta las obras del futuro.

La serie de Juanito Laguna puede también ser comprendida como la expresión de la fascinación creciente de la izquierda con el peronismo, cuando el PCA estuvo sometido a crisis continuas y rupturas —en particular en los años 1963-1967— tanto por las represiones en los países del Este y el impacto ideológico de las Revoluciones china y cubana como por la creciente radicalización de la juventud que la alejaba de un

partido reformista y etapista que aún esperaba la “revolución democrática”. Cuba modificó la agenda y permitió pensar los problemas nacionales y la construcción del socialismo; la serie de Juanito Laguna es un inventario de los males sociales latinoamericanos. Berni en algunas obras de fines de los años sesenta mostró imágenes más radicalizadas, acordes con los nuevos tiempos de la política del fusil, pero ninguno de sus collages políticos de esta época logró constituirse en una imagen cuya potencia haya dejado una marca visual significativa.

Al comienzo de la serie, presentó una sencilla historia obrera: la familia Laguna es migrante de Santiago del Estero a los márgenes de la metrópoli, luego tiene una ubicación territorial concreta en el bajo Flores —espacio también representado por el pintor comunista Enrique Policastro—, el padre es peón metalúrgico (Juanito le lleva comida en una de las mejores obras del primer conjunto, el niño es apenas una figura pequeña en la escala monumental del gasómetro), Juanito accede a la alfabetización. La familia es central en el comienzo de la serie, en particular la concluyente *La Navidad* con la sidra y el pan dulce en la mesa. La comida familiar del mundo obrero y campesino era ya un tópico en la obra de Berni, y tal vez se encuentre en esta iconografía una reserva conservadora en la ideología del artista. La mirada hacia la cotidianidad de los pobres del Tercer Mundo pareciera obligarlo a convertir a Juanito en un niño-símbolo de los lugares comunes paternalistas y de un positivismo clásico aplicado a su propia pintura; así, los paisajes realizados entre 1952 y 1957 eran la representación de la realidad de la que surge Juanito Laguna.⁵⁴ Es el propio artista el que inaugura la tendencia de buscar la génesis del personaje en la obra previa, como si toda ella condujera inevitablemente a su invención sintética; sin embargo, políticamente es la aceptación del relato peronista sobre la vida obrera. Con Juanito Laguna, Berni aceptó finalmente que el niño que llevaba el pan en *Manifestación* de 1934 probablemente se convirtió en un joven peronista. Así, los Juanitos más lúdicos son los del año 1972 y 1974: la época de la esperanza del triunfo popular. Juanito Laguna es un niño que juega con trompos, barriletes, toca la flauta, se va —ya joven— de vacaciones en una noche estrellada. Si en la imagen de Juanito niño perdura aún la conjunción catequista sobre la niñez compartida por el comunismo y el peronismo, cada vez más Juanito adquiere un físico de joven. Berni es consciente de que tanto en las artes visuales como en la política eran los tiempos de la Juventud.

Ramona Montiel siempre estuvo sujeta a la metáfora de la prostitución como capitalismo, a la mercancía dominante de la sociedad consumista, su hacer se integra al mundo del trabajo como el ángel caído de los deseos pequeñoburgueses: casarse, conocer el futuro, tener amigos poderosos, enriquecerse. Sin embargo, la polaridad entre la condición de clase (*Ramona obrera*) y las ofertas tentadoras de la sociedad de consumo (*La gran tentación, Ramona espera*) inauguran la serie en 1962. La contradicción entre mujer obrera y deseo consumista, Berni la resuelve clásicamente, tornando a la mujer en prostituta (*Ramona y el viejo*), intercalando metáforas barriales, Ramonas tangueras y costureras. Esta iconografía —en



Juanito Laguna going to the factory, 1977, detalle

tiempos de liberación sexual— solo remarca la literatura envejecida que sostiene narrativamente la serie, en contradicción con la innovación técnica y el riesgo en el uso de los materiales. *Ramona en España* y *El matador* finalmente convierten a todo el conjunto retrospectivamente en una *vanitas*.⁵⁵ Luego de este punto, la serie pierde densidad ideológica, matices, para aceptar los nuevos tiempos sexuales: el cuerpo se exhibe; ya no tiene Ramona la brutalidad del sistema en su cuerpo de trabajadora, sino la imagen mediática del cuerpo femenino bajo el capitalismo. Ramona del suburbio se convierte en modelo del centro.

Ramona surgió en paralelo al reconocimiento de Berni en la XXXI Bienal Internacional de Arte de Venecia en 1962.⁵⁶ Al exponer en París en 1963 a una mujer del arrabal que ejerce la prostitución, en la técnica del xilocollage-relieve, contaba ya con aquel lauro prestigioso y el apoyo de los camaradas. Así, el crítico francés Michel Ragon, que había entrevistado al artista para *Arts* luego del éxito veneciano, encontraba en Berni un espíritu semejante al suyo como especialista en historia de la literatura del proletariado y novelista de temas sociales.

Sin embargo, no hay postura redentora en Berni, ni siquiera la expresión real de una situación de explotación como en la magnífica serie *Historia de Emma* de Spilimbergo, y menos aún inicialmente una mirada erótica. La figura poderosa de Ramona —que se va devorando a un Juanito cada vez más sentimental y más reiterado en sus soluciones técnicas— consiste en la relación materia/cuerpo.



La Navidad de Juanito Laguna, 1960, detalle

Tal vez, solo con *Juanito dormido* es probable que el artista –continuando las claves de lectura de la obra de los años treinta– haya querido advertir contra un estado de inconsciencia ante la situación represiva en la obra posterior al golpe de 1976. Paradójicamente, cuanto más es reprimida por el Estado la clase a la que debería pertenecer Juanito más festiva continúa la serie: una mariposa surge del basural, Juanito va feliz a trabajar a la fábrica. Sin embargo, en esta última obra de 1977 los materiales de la basura son realizados con descartes de la sociedad consumista norteamericana, incluida la Navidad. Con Berni en Nueva York, Juanito se convierte en un chicano.

Marta Traba vislumbró con claridad, en un artículo escrito con motivo de la exposición del artista en el Museo de Bellas Artes de Caracas en 1977,⁵⁷ el quiebre en el relato. Traba sostiene que la obra envejeció mal, el collage se ve ahora como un empastelamiento gratuito, tiene todos los defectos imaginados: ñoñez, mal gusto, repetición mecánica de efectos, trivialidad de recursos. De manera similar, Ramona es, ahora, una prostituta barata sin parentesco con la costurera protagonista de “una rica mitología de lo cotidiano”. Las creaciones últimas sobre estos dos personajes se han tornado arte vulgar, sin poder contestatario: Berni ya no pelea con nadie. La crítica reconoce que la obra de Juanito había sido una buena respuesta a la coyuntura “estetizante y sofisticada del Di Tella”, pero afirma que hay un trasfondo político en esta pérdida de poder contestatario en la serie de Ramona y Juanito: “¿O es que ya ha renunciado a ese poder, como parece demostrar el inadmisibles hecho de ser patrocinado por la Embajada Argentina, representante de una dictadura cuya filosofía y práctica nazi-fascista ha superado los peores modelos europeos?”⁵⁸

El derrumbamiento

A comienzos de la dictadura, Berni hace juegos de palabras: es un artista comprometido que no habla de política. Sus viejas argumentaciones sobre la trascendencia del arte adquieren un nuevo soporte reaccionario. Por ejemplo, en junio de 1977, aparece en una entrevista la pregunta habitual: “¿Son compatibles el arte y el compromiso?”. Berni responde:

Todo arte es arte comprometido. Aun el arte abstracto es un arte comprometido, aunque su contenido filosófico no es manifiesto. Si yo tengo un compromiso en mi obra es manifiesto. Mi intención es encontrar una verdad que en el ambiente en que me encuentro responde al espíritu y, en este caso, creo que es de grandeza porque en países como los nuestros –donde todo está en vías de construcción– no podemos quedarnos enfrascados en una tranquilidad absoluta de espíritu; cosa que es posible, de alguna manera, en naciones donde han alcanzado, momentáneamente, el desarrollo integral en lo económico, en lo político y en lo social.⁵⁹

La exposición en la galería Bonino de Nueva York define para la historiografía la actividad de Berni del año 1977. Se presentan obras importantes de su producción tardía (*Chelsea Hotel*, *Promesa de castidad*) sin referencia a la realidad argentina⁶⁰ (aunque es irónico pensar el título de la muestra desde ella: lo “mágico de la

vida cotidiana”). Por otra parte, la obra neoyorquina actúa en estas oportunas relecturas formales que el artista explora para diferenciarse del hiperrealismo o del pop americano, mientras fagocita las sucesivas modas visuales de las que es contemporáneo. Es parte de la estrategia de ampliar o bien restringir el alcance del “nuevo realismo” (la “marca” Berni): puede ser un movimiento universal, una estética del Tercer Mundo, arte político o una variable del realismo mágico. Según los interlocutores. La mencionada exhibición en Bonino ha dejado en el olvido la retrospectiva en Caracas. A pesar de que esta última tiene el interés agregado del retorno a la escritura sobre la obra de artistas latinoamericanos, que había sido constante en el Berni de décadas anteriores. La anécdota de la visita al taller de Armando Reverón le permite escribir sobre lo habitual en los setenta: la deshumanización, el dominio del mercado del primer mundo, la sociedad de consumo.⁶¹ Además del contenido del texto, que en lo específico propone a Reverón como un artista conceptual, interesa el medio en que fue publicado: la revista *Meridiano 66*, editada por el Instituto Argentino-Venezolano de Cultura. En el mismo número se encuentra el primer esbozo de la futura teoría de los dos demonios de Ernesto Sábato.

Berni continuó sin hablar de política: sus temas son la sociedad de consumo y la libertad del artista, ejemplificada en Reverón. La libertad es un lugar común en el discurso plástico en los años de la dictadura militar. Una idea del papel del artista que, por su bagaje romántico, era aceptable para el público de clase media que aplaudía al Berni mediático. La palabra “libertad” es el titular de diversas entrevistas realizadas al artista en aquellos años de campos clandestinos de detención. Entre varios ejemplos, destaca la entrevista publicada en *Pájaro de Fuego*,⁶² revista que entre sus notas incluía los programas culturales de los funcionarios de la dictadura tan preocupados como Berni por la deshumanización y la pérdida de valores en la cultura contemporánea. Libertad es una palabra cara al artista. En el libro publicado en 1976 por José Viñals encontramos su definición: el pintor tiene la capacidad de crear en libertad, escapar a la autocensura y esperar el tiempo adecuado para exponer.⁶³ Así, la libertad, en tiempos de represión, se torna no en una demanda política sino en una defensa de la autonomía del artista, aunque no del arte.

En 1978, en el concurrido *vernissage* de la muestra *El ámbito de Juanito Laguna antes de Juanito Laguna (1954-1960)* en la galería Imagen se presentaban los paisajes urbanos de miseria pintados entre 1954 y 1960.⁶⁴ La entrevista publicada en *Correo de Arte* luego de la descripción de la inauguración permite a Berni retomar los mismos puntos que había desarrollado en la conferencia del Encuentro Iberoamericano de Críticos y Artistas Plásticos, realizado en junio de 1978 en Caracas, difundida ampliamente en Buenos Aires, entre otros por *Artemúltiple*, que ilustra la nota con fotografías del artista restaurando los murales de las Galerías Pacífico, lugar de su público encuentro con el almirante Massera.⁶⁵ Las revistas de superficie relacionadas con el comunismo, como *Contexto*, también cubrieron las tareas del artista en los murales y el papel de los funcionarios en la conservación de los mismos.⁶⁶

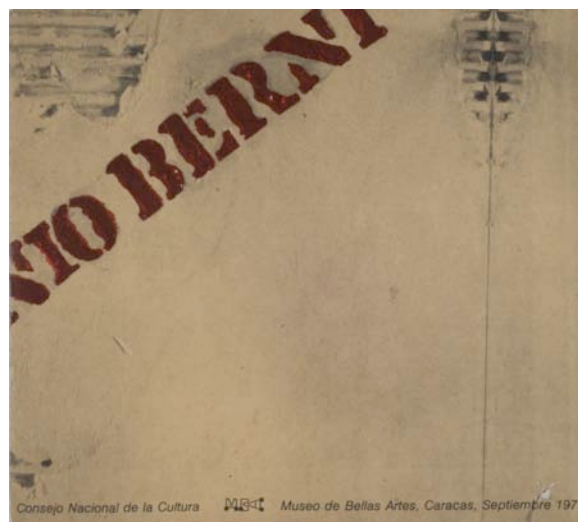
La publicitada conferencia de 1978 es la matriz de todos los discursos posteriores de Berni, redundantes en sus conceptos sobre los medios de comunicación, la imposición de las modas en el arte, la

defensa de una praxis artística tradicional, el dominio mercantil en lo artístico, los problemas museológicos, la sociedad de consumo, la relación entre países desarrollados y en desarrollo y la función del artista en la sociedad actual, con juicios esencialistas sobre la cultura y la historia latinoamericana. Algunos de estos temas, más superficialmente, los retoma en su discurso de ingreso a la Academia Nacional de Bellas Artes en 1979: el artista preocupado por la realidad no hace ninguna referencia a ella.⁶⁷

Hay, entonces, una imagen pública de Antonio Berni complaciente con el régimen militar.⁶⁸ De no haber muerto demasiado rápido, es probable que su recorrido hubiera sido similar al de otros intelectuales que tuvieron el tiempo necesario para transitar el camino de la convivencia con el régimen a la defensa democrática. Podemos afirmar, entonces, que el artista mediático Antonio Berni acepta un pacto: exposiciones oficiales, fotos en la prensa, honores institucionales, pero no ocupa ningún cargo en el régimen y continúa en algunas de sus pinturas con la denuncia al sistema represivo, sin siquiera apelar a las metáforas para evitar la censura; son obras tan explícitas como las de los años cincuenta que no necesariamente deben ser expuestas. Para ello estaba su obra histórica, sus Juanitos, su pintura neoyorquina, obras como *Contraste* o *Tailor* donde la denuncia –resuelta en contraste de color/blanco y negro para las figuras “sociales”– es de la sociedad de consumo americana.

Desde estas tensiones podemos recuperar a un Berni distante del que presenta Marta Traba, un Berni tardío militante del comunismo de la guerra fría. En sus últimos años sus posiciones estéticas se fueron adaptando a las viejas directrices comunistas, valga como ejemplo su ataque a las vanguardias –su desprecio, por ejemplo, de la obra de Alberto Greco–. Su última nota publicada en *Artinf* es ya el texto de un académico, defensor de la técnica tradicional, que advierte a los jóvenes de no caer en extremismos (ni políticos, ni sexuales, ni artísticos). Sin embargo, la imagen que ilustra el texto potencia las contradicciones del propio artista: *Enigma doloroso*, una mujer embarazada con su hijo que observa la silueta de su marido desaparecido en un espacio que recuerda al de los Cristos obreros.⁶⁹ La pintura, como la política, escribe, es el “arte de lo posible”. A pesar de sus posiciones tardías, poco después de su muerte, su figura era útil para legitimar el regreso de la pintura en los años ochenta y las nuevas vanguardias de la transición democrática que forman su genealogía a partir de él.⁷⁰

A fines de la dictadura militar, Berni regresó a la iconografía cristiana con los murales sobre el *Apocalipsis* y la *Crucifixión* en la capilla del Instituto San Luis Gonzaga del pueblo de Las Heras (1981),



Catálogo Antonio Berni, Caracas, Museo de Bellas Artes, 1977

canto de cisne de su obra pictórica. Al comentar su propia obra, Berni ofreció una lectura, a la vez universal y particular, una buena estrategia para referirse bajo la dictadura a la realidad argentina de comienzos del ochenta:

El Cristo está sobre la tierra, no está en el cielo. Es el Cristo que ha bajado a la tierra [...] Yo he querido darle a las imágenes la idea del dolor humano, por el sacrificio, pero los personajes son de todos los tiempos. Ese que está ahí el del turbante, es la ley; el soldado romano, con una metralleta en sus manos, simboliza la represión, la represión de todos los tiempos; están plasmadas todas las edades que simboliza la sociedad. Por eso están también los dormidos, o sea los indiferentes; y la madre con sus hijos, con un dejo de irritación en la mirada por el drama que están viviendo.⁷¹

Estas pinturas se expusieron con otras que reafirman su interpretación política: *Cristo en el garage*, realizada en el año 1981, intentaba que el espectador comprendiese la represión del régimen en el cuerpo del Cristo clasista. Berni regresaba, así, a la crítica política, nuevamente acorde con los vaivenes del comunismo local.⁷² Pero principalmente en *Apocalipsis* se encuentra la certeza de un mundo conocido que termina, la certeza de que la humanidad no ha sabido superar la barbarie.

Una de sus últimas obras representa un cuerpo femenino tendido en una playa, al borde del mar, mientras un avión atraviesa un cielo nocturno. Esta obra inacabada –fundamentalmente en la posición de los pies que modificaría la lectura del cuerpo como cadáver– se abre a la interpretación de una representación de los “vuelos de la muerte”, sin embargo es factible que Berni haya trabajado con la ambigüedad característica de sus últimas obras de iconografía religiosa. Ambigüedad que señala con mayor claridad su relación con el gobierno militar que cualquier pintura literal –*La torturada* de 1976 es la obra más explícita al respecto–. Un simple desnudo en un paisaje nocturno que retoma el surrealismo juvenil o una velada referencia a la represión y la violencia del sistema. La obra finalizada hubiese, tal vez, zanjado la cuestión.

A fin de cuentas, Berni fue fundamentalmente un sujeto político educado en la certeza a largo plazo de la política del Partido. Era sólo un obrero –como le gusta definirse en la entrevista con Viñals–, aunque con la vanidad suficiente para no rechazar homenajes, exposiciones y tapas de catálogo oficiales y la mirada de un “burgués nacional” a los sectores populares. Es aquí donde se mezclan la obediencia partidaria y aspectos personales: posiblemente confiado en que el haber alcanzado un lugar de legitimación cultural lo colocaba por encima de las terrenales coyunturas políticas. La política del PCA –en su trágico “seguir haciendo política” con la línea “moderada” de la dictadura militar– le permitió no tomar ninguna decisión radical; ser comunista es funcional a su estrategia artística. Alcanza con ser simplemente un obediente camarada de ruta. Aunque la ruta conduzca al abismo.

A fin de cuentas, tiene razón John Berger: el arte sale de apuros mucho más rápido que la política.



Contraste, 1977, detalle

¹ Antonio Berni, “Nuevo realismo”, *Forma. Revista de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos*, Buenos Aires, n° 1, agosto de 1936.

² Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX. 1914-1991*, Barcelona, Grijalbo, 1997.

³ Este ensayo retoma indagaciones que he planteado ya en textos publicados e inéditos: “El hurón. Una lectura tendenciosa de algunas obras de los treinta”, en Cristina Rossi (comp.), *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente*, Buenos Aires, Eudeba-Eduntref, en prensa, pp. 17-30; “Antonio Berni va a Moscú. En dos actos y un intermedio”, en Ana Longoni, Daniela Lucena y Julia Risler (comp.), *Políticas culturales y artísticas del comunismo argentino*, Buenos Aires, La Montaña, en prensa; “Whisky y claveles. Antonio Berni: de la guerra fría a la guerra sucia”, *Ramona*, Buenos Aires, n° 84, septiembre de 2008, pp. 43-49.

⁴ Antonio Berni exhibió en los sesenta su obra surrealista como una etapa desconocida de su producción. Véase su presentación en el catálogo de la exposición en la galería Peuser, 19 de abril al 3 de mayo de 1961. Para la exposición de 1932, el ensayo de Guillermo A. Fantoni, “Sueños de Antonio Berni”, en este mismo catálogo.

⁵ “Del pintor argentino Antonio Berni”, *La Capital*, Rosario, 27 de mayo de 1926. Archivo Antonio Berni, Fundación Espigas (en adelante AAB-FE).

⁶ Gabriel Peluffo Linari, “Siqueiros en el Río de la Plata: arte y política en los años treinta”, en Olivier Debroise (ed.), *Otras rutas hacia Siqueiros*, México, INBA-Curare, 1996.

⁷ A tal punto que una de sus actividades públicas principales fue lograr el establecimiento de la academia rosarina, a la par que activaba la escuela taller de la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos.

⁸ Antonio Berni, “Siqueiros y el arte de masas”, *Nueva Revista*, Buenos Aires, enero de 1935, p. 14. Berni dictó en 1942 una serie de conferencias en los países andinos, desde Bolivia a Colombia, sobre técnicas de la pintura moderna y en particular sobre los problemas planteados por el muralismo; la conferencia central se tituló “La pintura mural en América y mi experiencia con el pintor Siqueiros”, contenido que reiteró en 1943 en la Universidad de Montevideo. Si en la posición de Berni era central la definición del régimen y gobierno para activar la pintura mural, en la década del cuarenta su política es solicitar concursos públicos de murales y demandar la capacitación técnica para realizarlos. En cierta forma estas conferencias anuncian la actividad mural del artista argentino en los años cuarenta. Véase: Antonio Berni, “La pintura mural en la Argentina”, *Forma. Revista de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos*, Buenos Aires, n° 23, noviembre de 1942, p. 2-3.

⁹ Véase: Antonio Berni, “Nuevo realismo”, *Forma. Revista de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos*, Buenos Aires, n° 1, agosto de 1936, p. 8 y 14; y “Arte y sujeto”, *Forma. Revista de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos*, Buenos Aires, n° 6, agosto de 1938, p. 6.

¹⁰ Es probable que Berni —a pesar de sus críticas— y Siqueiros consideraran el folleto sobre *Ejercicio plástico* parte de la agitación y una buena pantalla justificativa de la realización de un mural decorativo privado, además de un registro escrito sobre la utilización de materiales novedosos y la viabilidad del método de trabajo en equipo.

¹¹ Véase el catálogo *Streik. Realität und Mythos*, Berlín, Deutsches Historisches Museum, 1992.

¹² Marcelo Pacheco, “Antonio Berni: un comentario rioplatense sobre el muralismo mexicano”, en Olivier Debroise (ed.), *Otras rutas hacia Siqueiros*, op. cit.

¹³ Para el tránsito del surrealismo al nuevo realismo como una interpretación política, véase: Diana B. Wechsler, “Intersección entre arte y política. Obras y textos de Antonio Berni (1929-1935)”, en *V Jornadas de estudios e investigaciones en artes visuales y música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2002, pp. 493-501.

¹⁴ Cf. Guillermo A. Fantoni, “Vanguardia artística y política radicalizada en los años 30: Berni, el nuevo realismo y las estrategias de la Mutualidad”, *Causas y azares*, Buenos Aires, a. IV, n° 5, otoño de 1997, pp. 131-141.

¹⁵ Para una historia crítica del PCA, véase: Jorge Abelardo Ramos, *El Partido Comunista en la política argentina. Su historia y su crítica*, Buenos Aires, Coyoacán, 1962. Para la relación con Moscú, véase: Silvia Schenkolewski-Kroll, “El Partido Comunista en la Argentina ante Moscú: deberes y realidades, 1930-1941”, *E.I.A.L.*, Tel Aviv, vol. 10, n° 2, julio-diciembre de 1999.

¹⁶ Rafael Sendra, *El joven Berni y la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario*, Rosario, UNR Editora, 1993, p. 42.

¹⁷ Véase: Cristina Rossi, “¿Adónde va la pintura? Dos respuestas de Antonio Berni a una misma pregunta”, en *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis. II Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes/X Jornadas del CAIA*, Buenos Aires, CAIA, 2003, pp. 455-472, y de la misma autora “En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción”, en María Amalia García, Luisa Fabiana Serviddio y Cristina Rossi, *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX. Sus interrelaciones*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2004.

¹⁸ Para la política del PCA, véase: Hernán Camarero, *A la conquista de la clase obrera: los comunistas y el mundo del trabajo en la Argentina, 1920-1935*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

¹⁹ Las fotografías están reproducidas en Martha Nanni, *Antonio Berni. Obra pictórica 1922-1981*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1984.

²⁰ Véase: Roberto Di Stefano y Loris Zanatta, *Historia de la Iglesia argentina. Desde la Conquista hasta fines del siglo XX*, Buenos Aires, Mondadori, 2000. En 1934 se reorganiza institucionalmente la Iglesia. La figura del párroco es central en el control social, por eso luego del Congreso Eucarístico aumenta sistemáticamente el número de parroquias extendiendo el dominio territorial (y la construc-

ción de nuevas iglesias, la mayoría en estilo neogótico), potenciando un proceso iniciado en la década del veinte. De la misma manera aumenta el número de diócesis (de once a veintiuna) que permite un mejor funcionamiento y conocimiento de la realidad nacional.

²¹ Roberto Di Stefano y Loris Zanatta, *Historia de la Iglesia argentina, op. cit.*, p. 413.

²² Doctrina afirmada en la encíclica *Quam singulares* (1910) y uno de los ejes de la acción parroquial de monseñor De Andrea, el principal activista de la doctrina social de la Iglesia y organizador de los círculos de obreros católicos. A tal punto que para la decoración del ábside de la Iglesia de San Miguel, realizada por Augusto Ferrari, eligió pintar una escena del mencionado Papa dando la eucaristía a los niños. Véase: Roberto Amigo, “La fuerza del pasado. La obra pictórica de Augusto César Ferrari”, en *Augusto César Ferrari*, Buenos Aires, Licopodio, 2003, pp. 115-138. Otra encíclica de Pío X, *Sacra Tridentina Synodus* (1905), refiere a la comunión frecuente.

²³ Véase la encíclica *Ubi arcano* (1922) que acompañaba la devoción a Cristo Rey (*Quas primas*, 1925).

²⁴ *Boletín Oficial de la Acción Católica Argentina*, Buenos Aires, 15 de mayo de 1931.

²⁵ “Sobre el Congreso Eucarístico”, *Congreso Juvenil Antigüerrero y Antifascista. Boletín del C.R. de la Capital*, Buenos Aires, n° 1, junio de 1934, [p. 2].

²⁶ Llegó a Buenos Aires en 1926 y permaneció hasta 1933, cuando se radicó en Bolivia hasta 1937. Vivió luego en Santiago de Chile y Córdoba, para radicarse definitivamente en Chacras de Coria, Mendoza, donde murió en 1985. Entre otras obras colaboró en la *Biblia Argentina Ilustrada* de 1944. Son de singular belleza formal sus grabados sobre el Apocalipsis.

²⁷ Esta relación es mencionada en Henri Delanghe, “Victor Delhez et l’art latino-américain”, en Eddy Stols y Rudy Bloys (dir.), *Flandre et Amérique Latine. 500 ans de confrontation et métissage*, Anvers, Fonds Mercator, 1993.

²⁸ Carlos Alberto Leumann, “Un ilustrador de Baudelaire”, *La Prensa*, Buenos Aires, 4 de junio de 1933, sección tercera, p. 1, col. 1-6.

²⁹ Consigna general incluida en los volantes propagandísticos del PCA de la década del treinta, junto con la de liberación de los presos políticos y la oposición a la guerra; se ha interpretado en términos plásticos como cita a la conocida pintura de Ernesto de la Cárcova. Por ejemplo, Marcelo Pacheco, “Antonio Berni: un comentario...”, en Olivier Debroise (ed.), *op. cit.*

³⁰ Citado en Camarero, *op. cit.*, p. 258.

³¹ PCA, *Boletín interno*, Buenos Aires, a. II, n° 13, 25 de marzo de 1932, p. 5-7.

³² “Documento de discusión para la Conferencia Regional”, *Boletín interno*, Rosario, a. I, n° 1, octubre de 1933.

³³ PCA, *Boletín interno*, Buenos Aires, a. III, n° 18, octubre de 1933, pp. 6-10.

³⁴ Véase la larga entrevista de José Viñals, *Berni*, Buenos Aires, Imagen Galería de Arte, 1976, p. 18.

³⁵ Silvia B. Lázaro, “Estado y arrendamientos rurales durante la década de 1940: los perfiles de una tensa relación”, *Archivos de la Universidad de La Plata*, La Plata, vol. 1, n° 1, 1999, p. 10. La intervención del Estado fijaba normas contractuales que se aplicaban escasamente, por ejemplo la reforma de la Ley Contractual Agraria en 1932, que avanzaba sobre la estabilidad del arrendatario.

³⁶ Para una discusión de esta caracterización véase: Marina Rabat, “La renta diferencial y el desarrollo del sector chacarero (1880-1930)”, *Razón y Revolución*, Buenos Aires, n° 5, otoño de 1999, pp. 109-116; y el clásico de Ismael Viñas, *Tierra y clase obrera*, Buenos Aires, Achával Solo, 1973.

³⁷ Véase: Roy Hora, *Los terratenientes de la pampa argentina. Una historia social y política 1860-1945*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, pp. 313-321.

³⁸ Véase: Waldo Ansaldi, “Cosecha roja. La conflictividad obrera rural en la región pampeana 1900-1937”, en Waldo Ansaldi (comp.), *Conflictos obrero-rurales pampeanos 1. 1900-1937*, Buenos Aires, CEAL, 1993.

³⁹ Entre otros Jorge López Anaya, *Antonio Berni*, Buenos Aires, Banco Velox, 1997; y los ensayos reunidos en *Berni y sus contemporáneos. Correlatos*, Buenos Aires, Malba-Colección Costantini, 2005.

⁴⁰ “La futura academia de Bellas Artes de Rosario”, *Cinema*, Rosario, 1935. AAB-FE.

⁴¹ *Crítica*, Buenos Aires, octubre de 1937. AAB-FE.

⁴² Véase: Lila M. Caimari, *Perón y la Iglesia Católica. Religión, Estado y sociedad en la Argentina (1943-1955)*, Buenos Aires, Ariel, 1995.

⁴³ Sobre la representación visual del trabajador durante el peronismo véase: Marcela Gené, *Un mundo feliz. Las representaciones de los trabajadores en la propaganda del primer peronismo (1946-1952)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.

⁴⁴ Los murales fueron realizados por el Taller de Arte Mural integrado por Berni, Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino, Manuel Colmeiro y Demetrio Urruchúa.

⁴⁵ Antonio Berni, “Hablan los artistas argentinos”, *Latitud*, Buenos Aires, a. 1, n° 2, marzo de 1945, p. 10. *Latitud* se publicó mensualmente en el primer semestre de 1945; colaboraban en sus secciones, además de Antonio Berni –director de la correspondiente a pintura y grabado–, Enrique Amorim, Leopoldo Hurtado, María Rosa Oliver, Horacio Coppola, Luis Falcini y Juan Carlos Paz, entre otros.

⁴⁶ Antonio Berni, “Cultura y reacción”, *Latitud*, Buenos Aires, a. 1, n° 4, mayo de 1945, p. 10.

⁴⁷ Véase: Carlos Altamirano, *Bajo el signo de las masas (1943-1972)*, Buenos Aires, Ariel, 2001.

⁴⁸ Adriana María Valobra, “Tradiciones y estrategias de movilización social en los partidos opositores durante el peronismo. El caso del Partido Comunista y la Unión de Mujeres de la Argentina”, *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*, julio de 2005, edición electrónica.

⁴⁹ Antonio Berni, “Cada uno en su lugar”, *Brújula*, Rosario, n° 2, 1 de enero de 1932, p. 9.

⁵⁰ Antonio Berni, *Expozitia de arta plastica. Antonio Berni, pictor argentinian*, Bucarest, Instituto de Relaciones Culturales, 1956.

⁵¹ Louis Aragon, *Berni: peintures, dessins*, París, Galerie R. Creuze, 1955.

⁵² Antonio Berni, “El arte de la época colonial. Gorivar, un pintor quiteño”, *La Prensa*, Buenos Aires, 31 de mayo de 1942; “La escultura quiteña de la época colonial”, *La Prensa*, Buenos Aires, sección segunda, 25 de abril de 1943.

⁵³ Antonio Berni, “Consideraciones sobre el arte colonial en América”, *Saber Vivir*, Buenos Aires, vol. 8, n° 89, marzo-abril de 1950, p. 33-36.

⁵⁴ “Berni: collages para el tercer mundo de la mano de Juanito y Ramona”, *Análisis*, Buenos Aires, 17 de junio de 1968, p. 35.

⁵⁵ Véase el catálogo: *Antonio Berni. Historia de dos personajes, Juanito Laguna y Ramona Montiel*, Madrid, Sala de exposiciones temporarias, 1995.

⁵⁶ Véase el ensayo de Silvia Dolinko en este catálogo.

⁵⁷ Marta Traba, “No todo antihéroe es bueno”, *El Nacional*, Caracas, diciembre de 1977. AAB-FE.

⁵⁸ Berni le responde con una catarata de insultos misóginos: “Histórica del Ku-Klux-Klan”, de “conciencia culpable y contaminante metida en su siquismo”, “fracasada intelectual”, con “anafilaxia incurable”, “desubicada y rechazada por la real atmósfera latinoamericana”, “pobre columnista” cuya “crítica, aunque se vista de democrática ideológicamente no puede ser otra cosa que expresión de un nazismo larvado del que a veces ni siquiera se tiene conciencia”. Antonio Berni, “Respuesta a un artículo titulado ‘No todo antihéroe es bueno’, aparecido en el diario ‘El Nacional’ de Caracas”, Buenos Aires, sin fecha. AAB-FE.

⁵⁹ “Berni, el literato de la imagen”, *Vigencia*, Buenos Aires, n° 2, junio de 1977, p. 19.

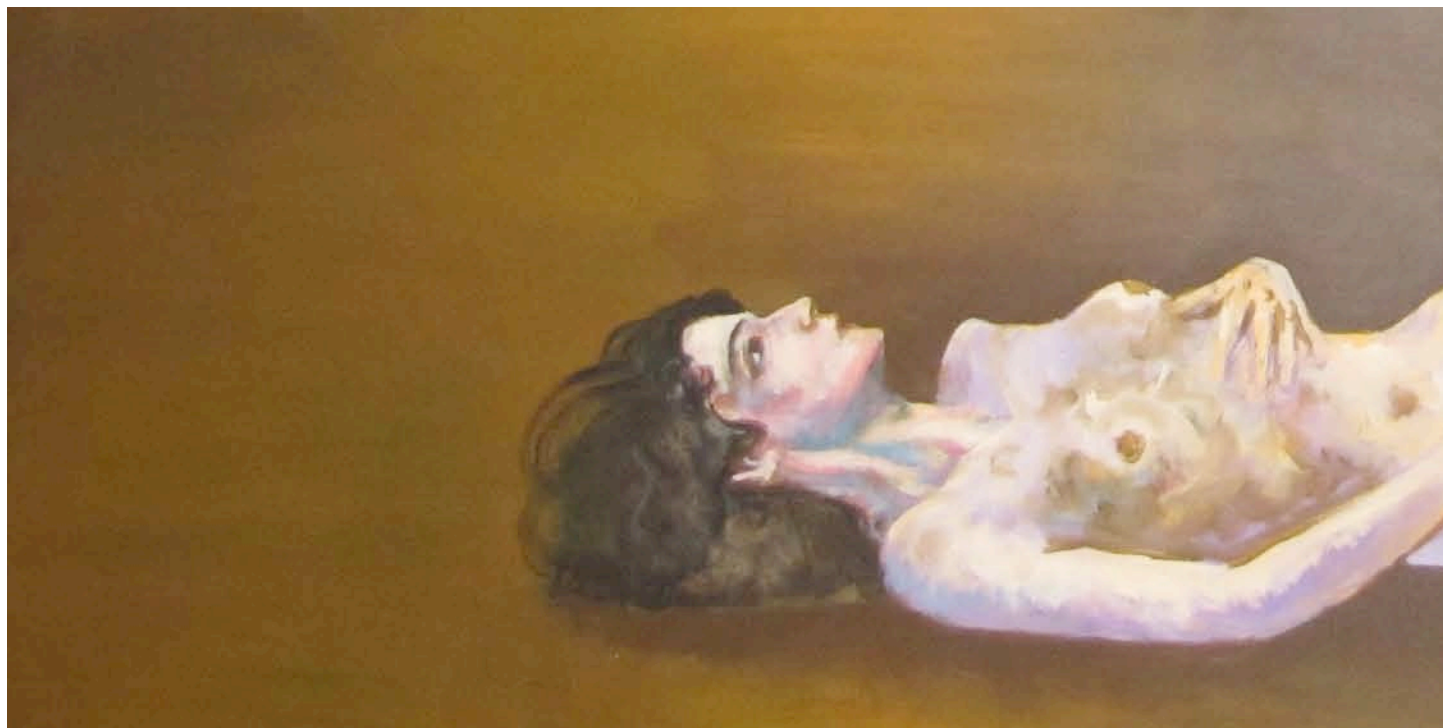
⁶⁰ El corresponsal de *La Nación* en Nueva York festeja el encuentro con un Berni despolitizado y festivo. Santiago Ferrari, “Comiendo y gritando con Berni en N. York”, *La Nación*, Buenos Aires, 2 de mayo de 1977. Fundación Espigas, recortes de prensa.

⁶¹ Antonio Berni, “Armando Reverón el creador”, *Meridiano 66*, Buenos Aires, vol. 1, n° 2, diciembre de 1977, pp. 45-49.

⁶² Marcos Victoria, “Berni: la plena libertad”, *Pájaro de Fuego*, Buenos Aires, vol. 1, n° 2, noviembre de 1977, pp. 46-53; y, entre otras, María Esther Gilio, “Para crear en libertad: Antonio Berni”, *Clarín*, Buenos Aires, 24 de mayo de 1980, p. 26.

⁶³ José Viñals, *op. cit.*, p. 68.

⁶⁴ “Whisky y claveles. Inauguración en Galería Imagen. Entre el sereno entusiasmo y la displicencia, Berni dialoga con los invitados. Se diría que el maestro luce un humilde aire de distracción, actitud que en definitiva es ajena a la verdad. [...] La afluencia y característica del público va definiendo el acontecimiento: Líbero Badii, Forte, Ernesto Sábato, críticos, coleccionistas, viejos amigos del maestro, y la presencia del ex Comandante en jefe de la Armada, almirante (RE) Emilio Eduardo Massera”, “Antonio Berni. El pensamiento y la trascendencia”, *Correo de Arte*, Buenos Aires, a. II, n° 6, septiembre de 1978, p. 58.



⁶⁵ Antonio Berni, “Berni. Ponencia del pintor Antonio Berni para el Encuentro Iberoamericano de Críticos y Artistas Plásticos, realizado en junio de 1978 en Caracas (Venezuela)”, *Artemúltiple*, Buenos Aires, a. 2, n° 5, agosto de 1978, pp. 1-4.

⁶⁶ “Qué pasa con los murales en el país”, *Contexto*, Buenos Aires, n° 10, 1978, pp. 20-23. Raúl Lozza, el artista concreto, escribe en apoyo de una ley de estímulo al arte en las nuevas construcciones edilicias, es decir al mural, por lo que podemos suponer que la revitalización del muralismo es una posición oficial del comunismo vernáculo. Raúl Lozza, “El mural en la Argentina”, *Contexto*, Buenos Aires, n° 12, 1979, pp. 17-18.

⁶⁷ Antonio Berni, *Discurso académico*, Buenos Aires, 1979. Dactiloscrito con correcciones manuscritas, 3 hojas numeradas. AAB-FE.

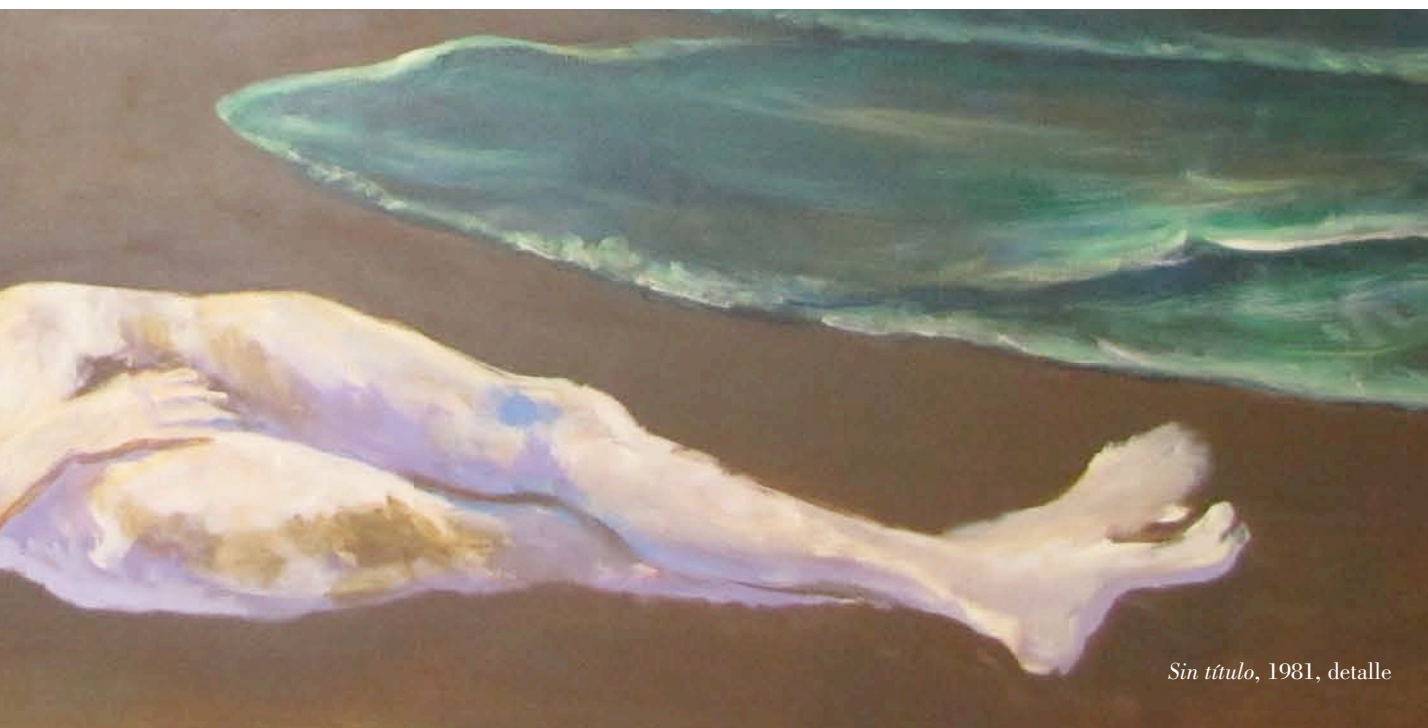
⁶⁸ Esta relación ha sido señalada recientemente por Fernando García, *Los ojos. Vida y pasión de Antonio Berni*, Buenos Aires, Planeta, 2005, y Andrea Giunta, “Berni, Delisio Antonio”, en Horacio Tarcus, *Diccionario biográfico de la izquierda argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2007, pp. 63-67.

⁶⁹ Antonio Berni, “La extrema vanguardia. El gran artista Antonio Berni toma posición respecto a las condiciones en que el arte se desarrolla en Latinoamérica”, *Artinf*, Buenos Aires, vol. 5, n° 26-27, junio-julio de 1981, p. 19. Sobre la iconografía de Cristo obrero, véase: Roberto Amigo, “Letanías en la Catedral. Iconografía cristiana y política en la Argentina: Cristo Obrero, Cristo Guerrillero, Cristo Desaparecido”, en Mario Sartor (cur.), *Esperimenti di Comunicazione. Studi Latinoamericani/Estudios Latinoamericanos*, Udine, n° 1, 2005, pp. 184-227.

⁷⁰ Jorge Glusberg, *La nueva imagen. Berni, Bobbio, Bueno, Cambre, Castilla, Deira, De la Vega, Eckell, Kemble, Kuitca, Macció, Méndez Casariego, Monzo, Noé, Renzi, Wells*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Galería del Buen Ayre, noviembre de 1982. Guillermo Whitelow y Jorge Glusberg, *La postfiguración. Homenaje a Antonio Berni: Mildred Burton, Diana Dowek, Norberto Gómez, Hugo Sbernini, Elsa Soibelman*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, noviembre de 1982.

⁷¹ Citado en Marcelo Pacheco (ed.), *Berni. Escritos y papeles privados*, Buenos Aires, Temas, p. 73.

⁷² El Partido Comunista Argentino en un primer momento había caracterizado como “dictablanda” al gobierno del general Videla, en oposición a una “línea dura” al estilo de la chilena. Berni fue un artista siempre presente en las muestras de las instituciones oficiales durante el régimen militar, además de participar en el envío a la Bienal de Tokio de 1980. Desde luego, estos contactos con Berni fueron publicitados en beneficio del armado político de Massera, quien con un discurso populista antiliberal intenta fundar el Partido de la Democracia Social. El sepelio de Berni fue la puesta en escena de estas contradicciones: las declaraciones militares de homenaje, con Massera y Viola a la cabeza, y los discursos de despedida de los camaradas comunistas. Véase, entre otros: “Hoy, el último adiós a Berni”, *Crónica*, Buenos Aires, 14 de octubre de 1981, p. 9.





El examen, 1976, detalle.

Ramona

Martha Nanni

Uno mira siempre las pinturas con la esperanza de descubrir un secreto. No un secreto sobre el arte, sino sobre la vida. Y si lo descubre, seguirá siendo un secreto porque, después de todo, no se puede traducir en palabras. Con las palabras, lo único que resulta posible hacer es trazar, a grandes rasgos, un mapa que nos oriente hacia él.

John Berger, *Modos de ver*

‘Invisibilidad’ –para muchas sociedades la invisibilidad y el silencio de las mujeres forman parte del orden natural de las cosas.

Michelle Perrot, *Mi historia de las mujeres*

A lo largo de 1933 aparece en el diario *Crítica* una sección fija titulada “Las crónicas de Villa Desocupación”, escrita por Raúl González Tuñón. Son historias de desocupados en su mayoría turcos y polacos en un asentamiento precario en las cercanías de Puerto Nuevo. Al año siguiente, *La Vanguardia* y *La Nación* recogen la información. Y la campaña callejera de los cigarrillos Condal afirma “Combatimos la desocupación, no usamos máquinas que multiplican fabulosamente las ganancias del industrial y llevan la miseria a los hogares”.

Antonio Berni es testigo de las secuelas en Santa Fe del *crack* económico internacional. Enclavada en la zona triguera, Rosario, ciudad-puerto, sufre la gran recesión impuesta por los países europeos a la importación de trigo y maíz. Se describen “los nuevos parias argentinos”, los colonos expulsados de los campos del sur.

“¿Adónde irá a parar la enorme masa de desocupados que se va formando en la campaña?”, se preguntan Puiggrós y Berni desde la revista *Brújula*, orientada a los pequeños agricultores santafesinos.

Esto impulsa al joven pintor y militante político, vecino de la zona, a proyectar una “pintura de agitación o de propaganda social” con la participación de una “brigada artística” que colabora con organizaciones sindicales. Junto a un alumno, Anselmo Piccoli, envía al Salón de Otoño de Rosario de 1935 *El obrero herido*, que formó parte de esa experiencia.



Manifestación, 1934



Desocupados, 1934

Ya antes de la crisis del treinta existía en Rosario, tanto en la ciudad como en el campo, un clima de agitación y protesta que motivaba sus obras de esos años. El archivo de fotografías del diario *Crítica* y sus propios registros fotográficos sirven de base a los personajes de *Manifestación*, luego de *Desocupados* y *Chacareros*, titulado “Chacareros del litoral en una reunión gremial”, todas obras ejecutadas entre 1935 y 1936 e inspiradas en el mismo clima de agitación. En *Desocupados* los personajes dormidos que tienen como fondo las barrancas del río derivan de un reportaje fotográfico publicado bajo ese título. Al modo de la antigua tradición italiana, Berni reúne al tinterillo de pantalón a rayas, sombrero y corbata, el peón de campo, los cargadores del puerto, las lavanderas... Una asamblea de trabajadores que asisten a la lectura del diario *El Campo* es el tema de *Chacareros*. Una madre con reminiscencias de *madonna* italiana se ve rodeada por un grupo de trabajadores, el pequeño burgués de la ciudad, artesanos, jornaleros; personajes con marcada diferenciación racial y de indumentaria sobre un fondo de arquitectura italiana. Sus estudios de la pintura mural en el Camposanto de Pisa están aquí volcados por tratamiento y color.

En 1936 Berni se traslada a Buenos Aires. El ciclo de las pinturas heroicas se ha cerrado. Sólo lo retoma en ocasión de *Medianoche en el mundo*. Se presume —es interesante observar— que originariamente era un mural transportable sobre el tema de la guerra civil española; mostrar obras a la salida de los talleres era una práctica frecuente para promover discusiones políticas.

Berni comienza a recorrer el interior del país, así nacen sus sagas que narran en imágenes las migraciones internas de los sin tierra del norte y el litoral argentino. Es testigo de las carretas cargadas de campesinos y sus enseres. Poblados abandonados por la ausencia de agua y los sistemas intensivos de cultivo de algodón y tabaco, y por el desmonte estéril. Llegan al borde de la gran ciudad y allí permanecen.

Ahora el escenario se desarrolla sobre grandes telas hechas con bolsas de arpillera. El espectador asiste a una teatralización. Berni dispone sus actores sobre la horizontal de un espacio escénico y los



Chacareros, 1935

personajes desfilan ante un fondo que oficia de decorado. Desecha medios expresivos que no son funcionales para trabajar aquello que se le presenta.

Durante ese tiempo va descubriendo personajes. Y nuevos materiales, insólitos. La carga expresiva está dada por desechos industriales, latas, papeles, chapas, cartones que rodean a un niño primero, luego a una prostituta como personaje central de una extensa narración a lo largo de varios años. Ha advertido que los medios expresivos clásicos no son funcionales para trabajar aquellos temas de los que quiere hablar.

En la pintura europea de fines del siglo XVII ya aparecen retratos femeninos excluidos de mujeres decrépitas y prostitutas que han perdido su belleza. Las más recordadas tienen a Caravaggio y luego a Goya por autor. Es en el mundo escénico donde adquieren protagonismo asociadas a lo obscuro, lo grotesco e indecoroso.

En Santa Fe el joven Berni, convocado por el periodista Rodolfo Puiggrós, releva los prostíbulos de la ciudad de Rosario. Sin darle nombre todavía, un personaje femenino comienza a nacer. Allí surge el tema y lo registra con su pequeña Kodak. Buenos Aires, Rosario, Mendoza y la Patagonia centralizan los envíos desde Varsovia y Marsella de jóvenes mujeres atraídas por promesas de nuevas ciudades que han crecido rápidamente.

Su memoria primaria le devuelve imágenes del campo del litoral donde nació, pero allí solo quedan mujeres ya viejas. Las jóvenes se han ido marchando. Son sus pinturas de silencio.

Pero hubo una extensa obra marginada, silenciada por la crítica en general, tal vez por incomodar el gusto burgués de la época o el mandato político. Hoy nadie se escandaliza por el carácter grotesco de la serie dedicada a Ramona.

Desde el principio Antonio Berni inventa una especie de folletín de una mujer en situación de prostitución, dentro de los mandatos patriarcales de la época. Son extensos dioramas que trata a modo de episodios de una vida. A veces dispone un cubo cortado por uno de sus ángulos para abrir la escena al observador, en otros es una acción paralela con una cruel carga paródica que entra en el imaginario político. Los personajes pierden identidad, se van haciendo máscaras que disfrazan el deseo y la degradación.

El discurso del progreso industrial no está. La metrópolis que rechaza a los olvidados con sus ropas humilladas les otorga muy pocas claves de acceso. Las viejas prostitutas europeas son reemplazadas por muchachas frescas.



Ramona en la caverna, Buenos Aires, Galería Rubbers, 1967

Corroídos los lazos familiares, el padre se ha marchado, los chicos quedan con los miembros ancianos de la familia hasta que alcanzan una edad para marcharse a buscar trabajo a otros pueblos. Así llegan a Buenos Aires.

La frontera entre los habitantes de la ciudad y los marginados se ha ensanchado. Juanito Laguna merodea pero no entra en el espacio urbano que se presenta como una hilera cerrada de edificios en alto. Sólo una vez se acerca a la fábrica donde trabaja su padre, peón metalúrgico, para llevarle comida. Recorre los bordes de desechos de la ciudad. Allí vive entre la basura.

Ramona hace las calles de los suburbios. Son los grandes collages sobre chapa de 1964. Es sabido que en el imaginario social instalado en Buenos Aires y en toda Hispanoamérica se califica como masculinas las actitudes de decisión, iniciativa y poder sobre el otro. Con frecuencia, los

sentimientos de temor, incertidumbre, humillación, no son tolerados por quienes ejercen el poder. Estas alteraciones se traducen frecuentemente en violencia, y un modo habitual de descarga es la sexual. Se fabula que este es uno de los motivos que justifican el prostituir a las mujeres. Actúan como espejos deformantes de la realidad cotidiana.

El abuso de poder, la voluntad de someter es uno de los móviles. En su extrema indefensión, la mujer, allí donde se juegue la afectividad, desprovista de todo deseo sexual, tiende a refugiarse en la fantasía. Ramona Montiel se rodea de cursilería de fotonovela. Lo humano se desvanece en un mundo artificial y la pulsión erótica regresa de tal modo reprimida que desestabiliza las normas estéticas, el orden social por el sudor y el barro de las sendas caminadas. No hay deseo. Hay ausencia de pudor sentimental. Todo es extravío, rudeza, torpe vulgaridad.

Berni asocia libremente materiales y procedimientos varios, pintura, collage, ensamblajes, fotografía, *comics*, carteles publicitarios, desechos urbanos, pacotilla al servicio de la narración que se va tramando. El grotesco irreverente, la parodia, el absurdo, la caricatura, el doble mensaje, son algunas de las estrategias dirigidas a la crítica de las instituciones consagradas, particularmente hacia las consecuencias sociales provocadas por crisis varias, dictaduras, el poder de los militares y de la Iglesia, políticas autoritarias, la condición de la mujer, el juego de influencias, la pérdida de identidad.

Con frecuencia sus asociaciones son suficientemente ambiguas, recorta, altera imágenes de su vida rural, el pueblo chico, la gran ciudad, la villa miseria, el desierto salitroso, la vida precaria.

Se intuye la línea del relato. Al principio es la precocidad de las muchachas proletarias fascinadas por la fantasmagoría urbana, la Naná concebida por Émile Zola y pintada por Édouard Manet está desprovista de vulgaridad o de intención satírica. Pero Ramona Montiel no recibe en el tocador a los visitantes de frac y chistera sino en el fango junto con otras compañeras.

Ramona desciende del personaje de *Nacha Regules* concebido por Manuel Gálvez, con su doble moral, y anticipa a la Cándida Eréndira, a las “visitadoras” del barco de Vargas Llosa o al Larsen de *Juntacadáveres*, que no escapan a las exigencias de ese orden moral patriarcal.

Luego la carga paródica se vuelve máscara. A esta época pertenecen *El gran mundo*, *El examen*, *La boda*, *Ramona en el café-concert*. La protagonista ya no “hace la calle”. Ha dejado la vida de burdel. Desempeña su oficio en el *burlesque*, se ha tornado en una mercancía cuya tranquilidad financiera aseguran protectores respetables de los estamentos del poder social. Su exclusión es funcional a los intereses de esos sectores. Época de caudillos y parodias electorales.

Ramona nada tiene de las antiguas diosas ni de la tradición erótica de la *femme fatale*. No es la Naná de Émile Zola pero se le aproxima en cuanto a sus soluciones. Está en la lista de sus sucesivos protectores; militares, marinos, personajes religiosos registrados en tintas y grabados donde Berni vuelca secuencias de su narración.

En París Berni rememora aquello que ha visto tantas veces en Buenos Aires. Allí realiza *Ramona espera*, donde muchachas con ojos desmesurados por el pincel y altos tacones desfilan en el fango en un vaivén de muestrario. La *rue Saint Martin* en el antiguo barrio rojo parisino, transitado también por los peregrinos a Santiago, tiene más fantasía y color. *La gran tentación* (1962), igualmente realizado en París, es un enorme collage (245 x 241 cm), fragmento recortado de una publicidad callejera donde asoma la cabeza de una rubia de enorme sonrisa de propaganda norteamericana sobre una cerca caótica de desgaces de autos ofreciendo un automóvil americano en una mano y en la otra un brillo alterado de monedas.

Abajo, en primer plano, miran cautivados un viejo trapero flaco con algo de polichinela, gran nariz y chistera grasosa, cargando bolsas, un perro de hojalata, un bizco desdentado, una vieja *cocotte* maquillada con una pluma raída y rostros masculinos estampados a lo largo de su cuerpo consumido. Recuerdos de otras épocas. La fascinación por el brillo urbano y el lujo, la pulsera de diamantes de cartón en una mano y el Pontiac en la otra. Y por un momento, esos marginados envilecidos, ellos también se sueñan consumidores. Solo que la vieja *cocotte* fue antes mercancía fatigada.

Berni comenta:

El artista, el escritor, tienen que estar en la calle y meter la calle en los libros y en los cuadros [...]. Especialmente la calle me dio a Juanito Laguna y a Ramona Montiel. Son personajes urbanos. Por supuesto están las calles del centro y las calles del suburbio. A mí me han alimentado y me interesan más las calles del suburbio.





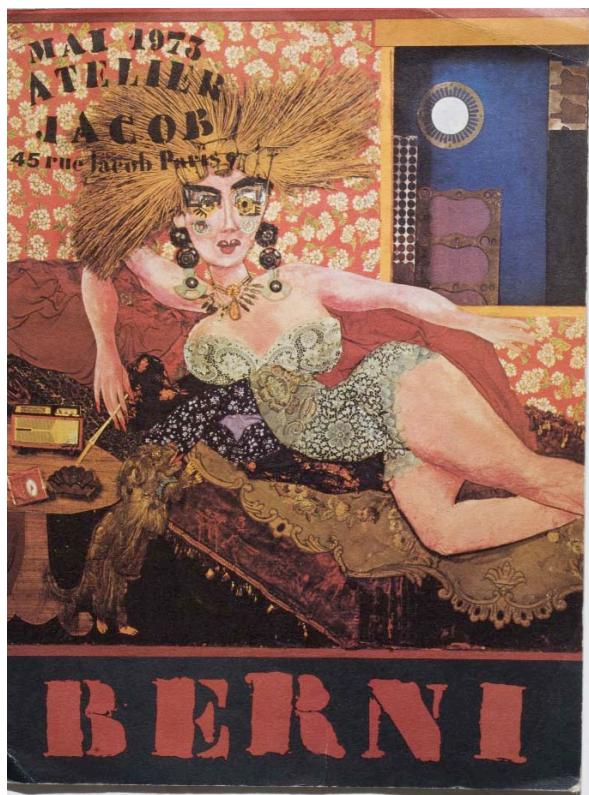
La gran ilusión, 1962, detalle

La vida urbana genera pautas de exclusión social. La fealdad demoniza, las distorsiones del cuerpo son estigmas esencialmente antiburgueses. Lo envilecido confronta con estados de fragilidad.

En *El examen* (1976), un collage-relieve de grandes dimensiones y alto de color, una mujer fálica con ojos rapaces y mentón masculino, enmascarada tras capas de maquillaje, el torso intencionadamente desplazado, porta charreteras militares que le confieren autoridad y, sobre zapatos dignos de Freud, y ligero, se alza para examinar a una pupila sometida, quitándose un vestido hecho de mantel de plástico y guantes de goma. Alteraciones absurdas que hacen más intolerable la escena. Y en ese mundo de abalorios desfilan *poupées* patéticas, fetiches mutilados. La mujer mercancía entra en el juego del dinero y el poder.

Yo, a Juanito Laguna lo veo y lo siento como arquetipo que es; arquetipo de una realidad argentina y latinoamericana; lo siento como expresión de todos los Juanitos Laguna que existen. Para mí no es un individuo, una persona: es un personaje; en él están fundidos muchos chicos y adolescentes que yo he conocido, que han sido mis amigos, con los que me he mezclado, con los que he jugado en la calle. También es una parte de mí mismo; no me identifico ni puedo identificarme totalmente con él, porque yo no fui un niño de las villas miseria; aunque fuera pobre en mi persona real y concreta, es un símbolo que yo agito para sacudir la conciencia de la gente. Juanito Laguna no pide limosna, reclama justicia.

Ramona Montiel es el símbolo de una realidad social cargada de miseria. Es una esclava, descubre que con las relaciones con sus patrones su cuerpo puede serle más rentable.¹



Berni, París, Atelier Jacob, 1973

Personaje popular, Juanito ingresa en el teatro y en el tango. Es presentado en 1962 en Venecia y París.

Berni trabaja desde el caos, acumula todo aquello que atrae su mirada. Ramona Montiel es producto de esa visión selectiva. Alucinado hurga en el caos del mercado de pulgas de París acompañado por Pierre Restany y Louis Aragon. Muy pocas veces proyecta la imagen estereotipada de la prostituta como víctima indefensa. Sus obsesiones sexistas se apoderan cada vez más de su mirada.

La crítica francesa de los años sesenta considera a Berni un precursor de la figuración narrativa presentada por Gérald Gassiot-Talabot por primera vez en la exposición *Mythologies quotidiennes*, realizada en 1964. En los años siguientes Suzanne Pagé, Gérald Gassiot-Talabot y Pierre Gaudibert lo invitan a participar en

Bande dessinée et figuration narrative y *Le monde en question* en el ARC (Animation Recherche Confrontation).

Las sagas de Antonio Berni resultan anticipatorias de ciertas escenografías abyectas en la periferia de los centros urbanos visibles a partir de la década de los setenta en nuestro país. Los cordones de basura han crecido junto con las crisis, la anomia, la fragmentación social, la precarización del trabajo y la violencia. Frederic Jameson en su análisis de la última etapa del capitalismo tardío lo llama el “ocaso de los afectos”.

La residencia neoyorquina de Berni agregó nuevos estímulos a su mirada y un sentido burlón. En la capital del imperio se instaló en Chelsea. Ahora es la mirada de un paisano de las pampas algo melancólico. Las calles, las imágenes publicitarias, todo ronda en derredor de una vida sofisticada, el sexo y sus mensajes más o menos explícitos. No juzga lo que allí se promete, sino los ensueños.

Berni muere en 1981. Un tiempo atrás había comenzado varias obras. Quizás un retorno a la pintura. Su humor se filtró en *Tailor, sastrería masculina*. Colores casi lisos, densos. Tres sacos de perfecto corte sobre maniqués anónimos. Local muy iluminado. La anécdota es simple y muy vieja: un hombre gris sin rostro recoge un cigarrillo de la calle. Ante esos tres testigos mudos y elegantes.

Hay otro personaje gris, pero no anónimo, dormido bajo la vidriera de un restaurante. El espectáculo de luz es tan alto, con sus flores, los dorados de sus ornamentos, los brillos ostentosos de alta burguesía que enseguece la mirada.

Sólo después, bajo la sombra proyectada, la luz esconde a Juanito Laguna.

¹ Antonio Berni, en Marcelo Pacheco (ed.) *Berni, Escritos y papeles privados*, Buenos Aires, Temas, 1999.

Bibliografía

- Armus, Diego (comp.), *Mundo urbano y cultura popular. Estudios de historia social argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1990, pp. 41-67, 283 y ss.
- Berger, John, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974, p. 154.
- Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el Proyecto de los pasajes*, Madrid, Visor, 1989, pp. 207-221.
- Foster, Hal, *Belleza compulsiva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008, pp. 193-209.
- Gassiot-Talabot, Gérald, *Le monde en question ou vingt six peintres de contestation*, catálogo de exposición, París, ARC, 1967.
- Hofmann, Werner, *Naná. Mito y realidad*, Madrid, Alianza, 1991, pp. 89-106, 181 y ss.
- Jameson, Frederic, *Postmodernismo. La lógica cultural del capitalismo tardío*, Barcelona, Paidós, 1991 [1984], pp. 18 y ss.
- Kristeva, Julia, *Poderes de la pervisión*, México D.F., Siglo XXI, 2000.
- Kupchik, Christian (comp.), *La ruta argentina. El país contado por viajeros y escritores*, Buenos Aires, Planeta nómade, 1991, pp. 83 y ss.
- Londres, Albert, *El camino de Buenos Aires (La trata de blancas)*, Buenos Aires, Ediciones Aga-Taura [1927], pp. 161 y ss.
- Nanni, Martha, *Antonio Berni. Obra pictórica 1922-1981*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 198
- Pacheco, Marcelo (ed.), *Berni. Escritos y papeles privados*, Buenos Aires, Temas, 1999.
- Perrot, Michelle, *Mi historia de las mujeres*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2008, pp. 206 y ss.
- Roh, Franz, *Realismo mágico. Post expresionismo*, Madrid, Revista de Occidente, 1927, pp. 34 y ss.
- Troche, Michel y Gérald Gassiot-Talabot, *Berni*, París, Georges Fall, 1971.
- Vázquez, Elizabeth, “Sin pan y sin trabajo, denuncia y resistencia en la novela *El trabajo*, de Aníbal Jarkowski”, *A Contracorriente*, Raleigh, vol. 7, n° 3, primavera de 2010.



EXPOSICIÓN

La pesadilla de los injustos, 1961, detalle

El arte sale de apuros mucho más rápido que la política

John Berger: , *Un pintor de hoy*, 1958



El matador, 1965, MNBA

La obra de Antonio Berni (Rosario, 1905 - Buenos Aires, 1981) permite pensar el corto siglo XX. En el año del Bicentenario de la Revolución de Mayo ofrece una mirada condensadora al transcurso del último siglo: las luchas obreras, los combates ideológicos; la situación de los migrantes rurales, la vida cotidiana de los sectores populares; la represión y el terror.

La política no es una mera referencia sino la estructura del relato de esta exposición. Antonio Berni supo encontrar en los cambios artísticos contemporáneos, en cada momento de su trayectoria, la herramienta visual para expresar la verdad como manifiesto y como sentimiento. Estos dos aspectos, caras de una misma moneda, han guiado la elección de las obras expuestas.

Estas no se presentan en un orden cronológico, sino en una secuencia narrativa en la que algunos tópicos se retoman en creaciones distantes en el tiempo; con diversa resolución formal, pero siempre desde la convicción realista, denuncian los mismos problemas irresueltos: la injusticia de la sociedad y la deshumanización.



La mujer del sweater rojo, 1935, Colección MALBA - Fundación Costantini



Autorretrato con cactus, 1934, Colección privada



Composición, 1937, Museo Municipal de Bellas Artes J. B. Castagnino + macro, Rosario



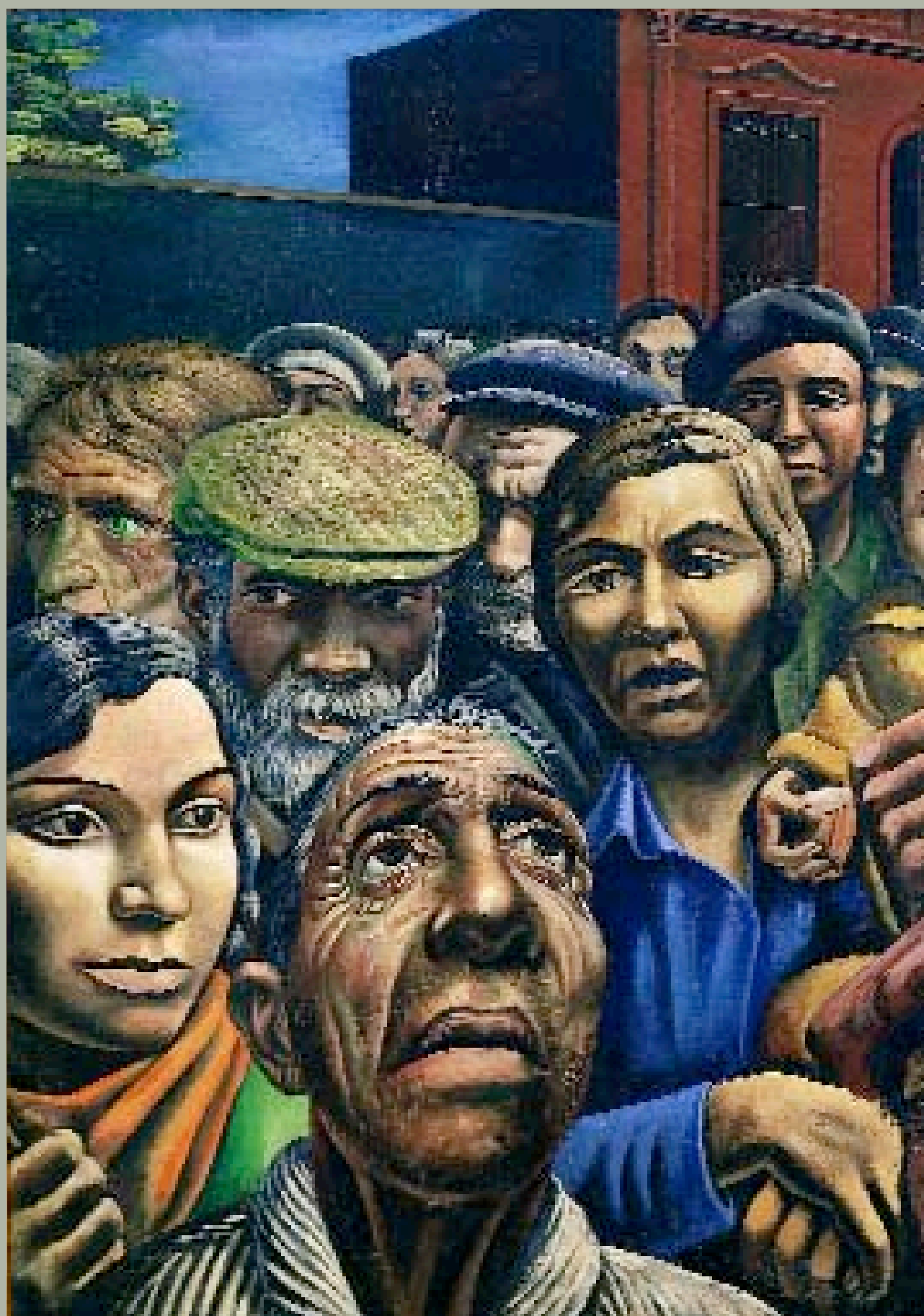
Paule y Lili, 1941, Colección privada



Lili, 1943, MNBA



Primeros pasos, 1936, MNBA





Manifestación, 1934, Colección MALBA - Fundación Costantini





Desocupados, 1934, Colección privada





Chacareros, 1935, Colección Museo Sívori



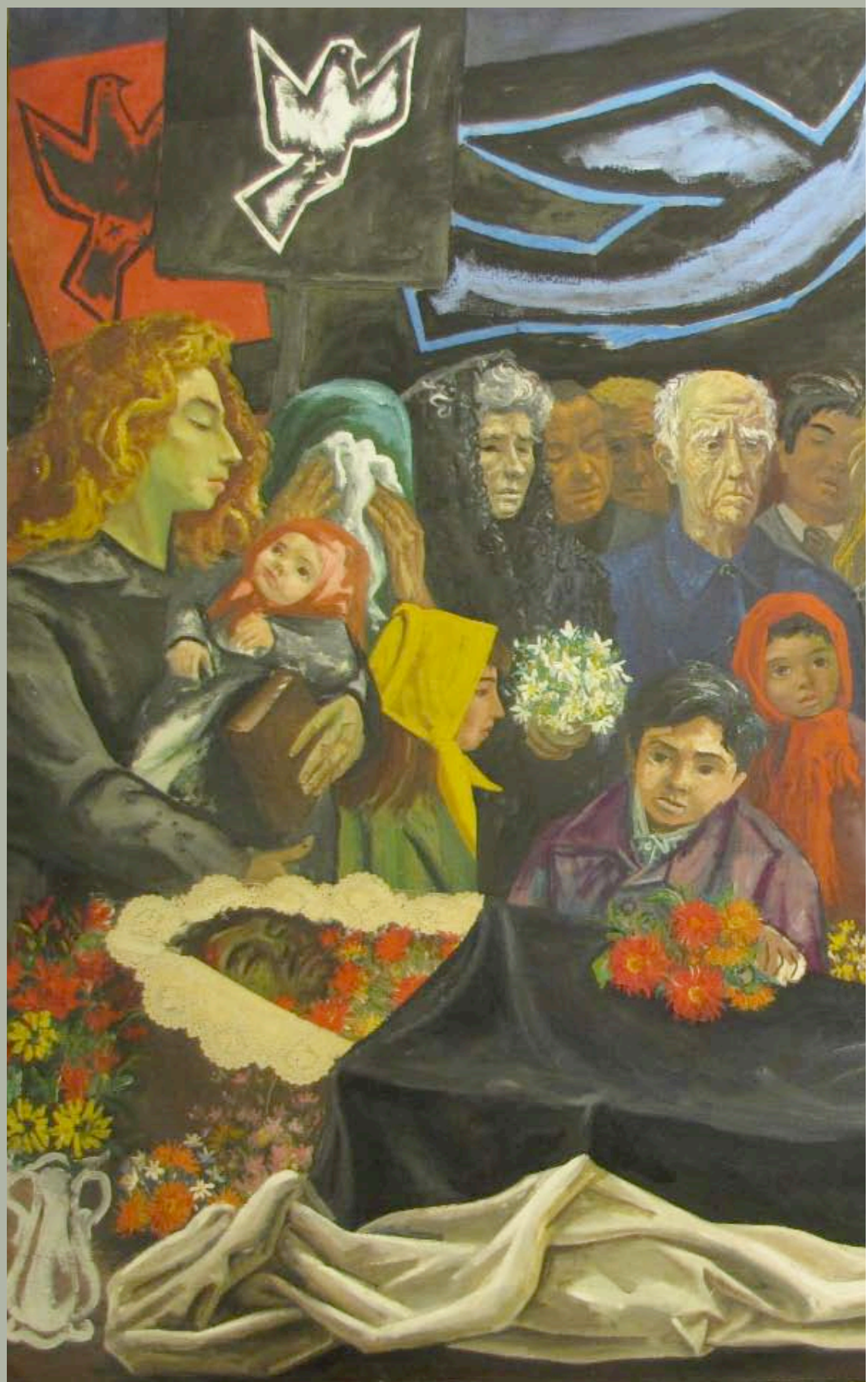


Marcha de los cosecheros, 1953, Colección privada





Agua, 1956, Colección privada





El caído, 1953, Colección privada



Contraste, 1977, Colección privada



Tailor, 1978, Colección privada



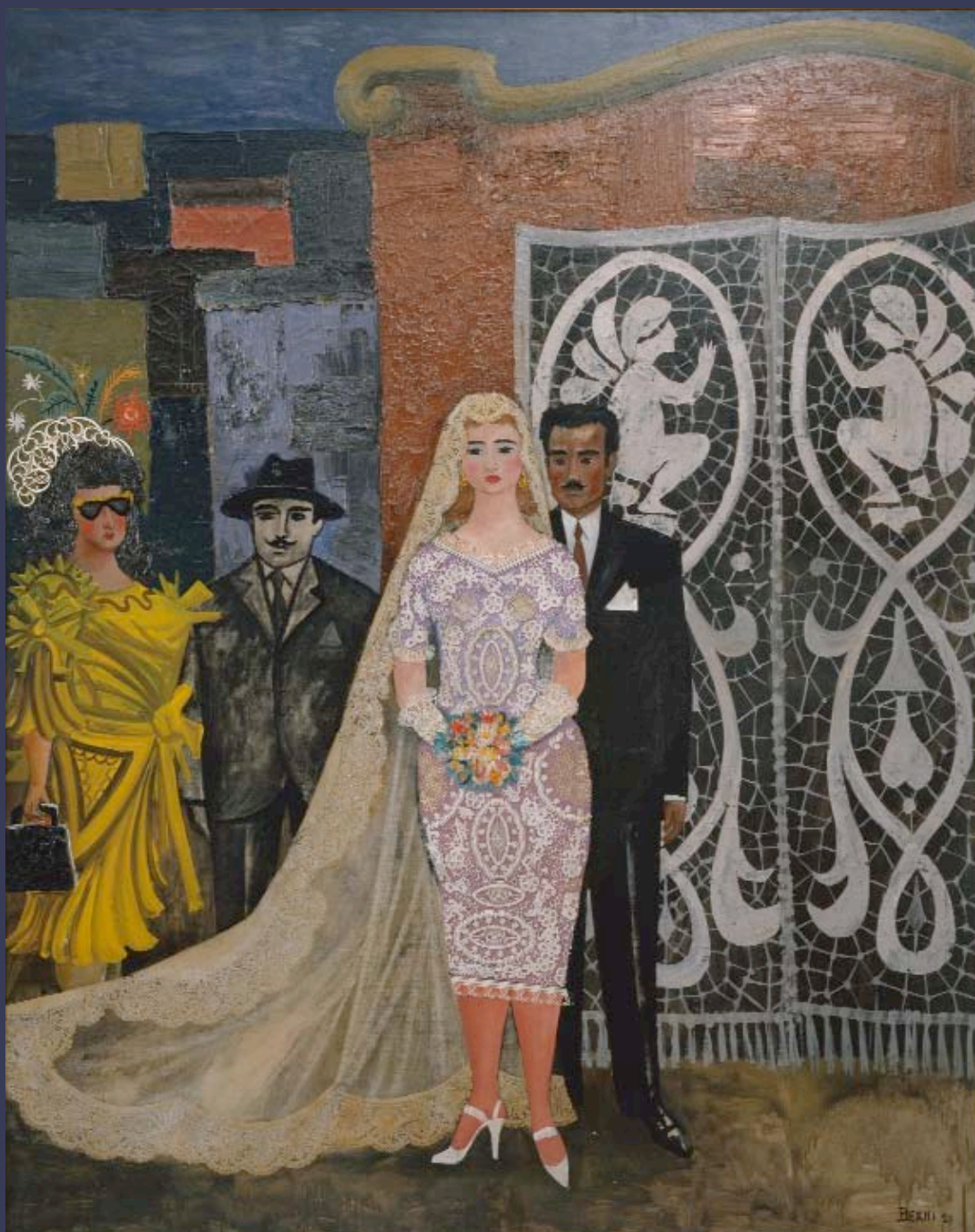
El Coronel, 1964, Colección privada



El examen, 1976, Colección privada



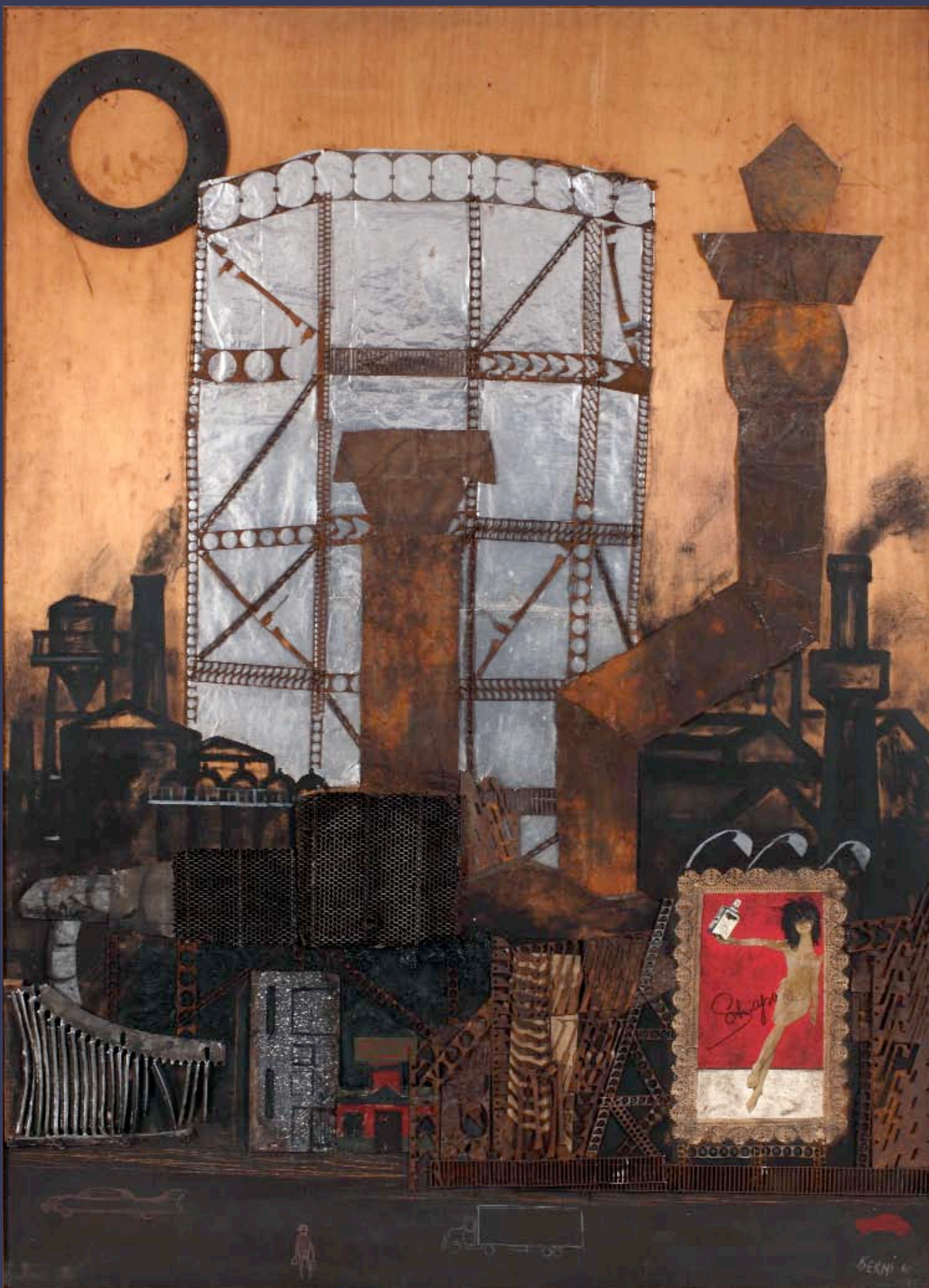
La gran ilusión, 1962, Colección MALBA - Fundación Costantini



La boda, 1959, Colección privada



Navidad de Juanito Laguna, 1960, Colección privada



Juanito Laguna lleva la comida a su papá peón metalúrgico, 1961, Colección Museo de Arte Moderno





Juanito Laguna aprende a leer, 1961, MNBA



Juanito Laguna remontando un barrilete, 1973, Colección privada



Juanito Laguna going to the factory, 1977, Colección Jozami



Juanito Laguna bañándose sobre latas, 1974, Colección privada



Juanito dormido, 1974, Colección privada



La familia del peón, 1975, Colección Fundación Federico Jorge Klemm

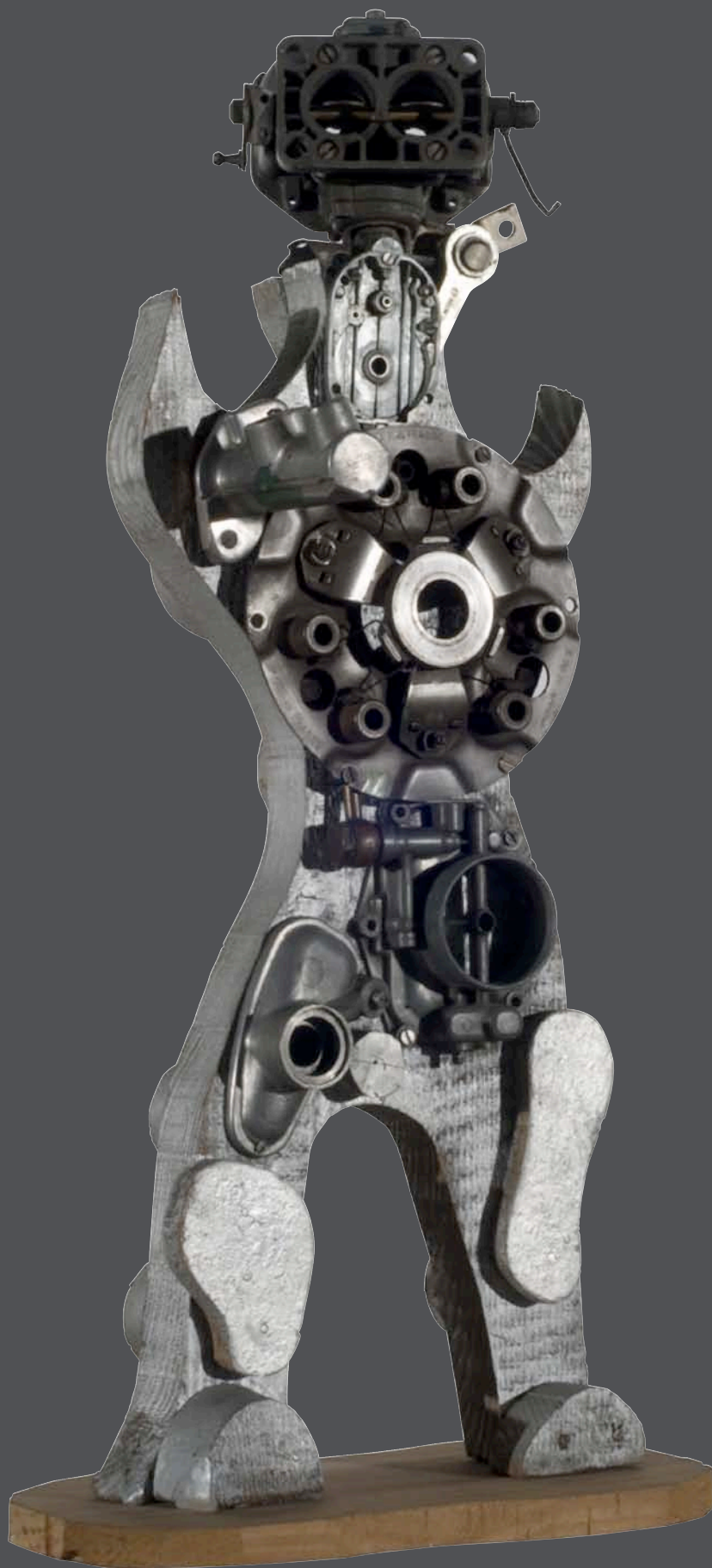




Medianoche en el mundo, ca. 1937, Colección privada



Robot - La masacre de los inocentes, 1971, MNBA



Robot - La masacre de los inocentes, 1971, MNBA





Sin título, 1981, Colección privada





Pesadilla de los injustos, 1961, MNBA

Autorretrato con cactus, 1934
Temple y óleo sobre arpillera, 110 x 85 cm
Colección privada

Manifestación, 1934
Temple sobre arpillera, 180 x 249 cm
Colección Malba-Fundación Costantini,
Buenos Aires

Desocupados o Desocupación, 1934
Téuple sobre arpillera, 220 x 300 cm
Colección privada

Chacareros, 1935
Óleo sobre arpillera, 230 x 330 cm
Colección Museo de Artes Plásticas Sívori,
Buenos Aires

*Figura o Retrato de sweater rojo o
La mujer del sweater rojo*, 1935
Óleo sobre arpillera, 108 x 92,3 cm
Colección Malba-Fundación Costantini,
Buenos Aires

Primeros pasos, 1936
Óleo sobre tela, 200 x 181 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Medianoche en el mundo, ca. 1937
Óleo sobre arpillera, 195 x 289 cm
Colección privada

Composición, 1937
Óleo sobre arpillera, 116 x 87 cm
Colección Museo Municipal de Bellas Artes J. B.
Castagnino+macro, Rosario

Paule y Lili, 1941
Óleo sobre tela, 130,5 x 98 cm
Colección privada

Lili, 1943
Óleo sobre tela, 100 x 70 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

El caído, 1953
Óleo sobre tela, 197 x 250 cm
Colección privada

Marcha de los cosecheros, 1953
Temple sobre tela, 201 x 277 cm
Colección privada

Agua, 1956
Óleo sobre tela, 210 x 296 cm
Colección privada

La boda o El casamiento de Ramona, 1959
Óleo y collage sobre tela, 200 x 160 cm
Colección privada

Navidad de Juanito Laguna, 1960
Óleo sobre arpillera, 311 x 210.5 cm
Colección privada

*Juanito Laguna lleva la comida
a su papá peón metalúrgico*, 1961
Óleo y collage sobre madera, 212 x 154 cm
Colección Museo de Arte Moderno
de Buenos Aires

Juanito Laguna aprende a leer, 1961
Óleo y collage sobre tela, 200 x 300 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Pesadilla de los injustos o La conspiración del mundo de Juanito Laguna trastorna el sueño de los injustos, 1961
Óleo y acrílico sobre tela, 300 x 405 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

La gran tentación o La gran ilusión, 1962
Óleo, madera, arpillera, tela, papel, vidrios, adornos, hierro, cartón, plástico, pegamento e imagen litográfica y plumas sobre madera, 245 x 241 cm
Colección Malba-Fundación Costantini, Buenos Aires

El coronel, 1964
Óleo, gouache y collage sobre madera, 39 x 32 cm
Colección privada

El matador, 1965
Xilografía y gofrado sobre papel (24/25), 102 x 50,8 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Robot (de *La masacre de los inocentes*), 1971
Construcción polimática, 83 x 34 x 20 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Robot (de *La masacre de los inocentes*), 1971
Construcción polimática, 76 x 29 x 20 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Juanito Laguna remontando un barrilete, 1973
Óleo y collage sobre madera, 192 x 109 cm
Colección privada

Juanito dormido, 1974
Acrílico y collage sobre madera, 161 x 105 cm
Colección privada

Juanito Laguna bañándose sobre latas, 1974
Temple sobre madera, 165 x 105 cm
Colección privada

La familia del peón, 1975
Óleo sobre arpillera, 201 x 200 cm
Colección Fundación Federico Jorge Klemm, Buenos Aires

El examen, 1976
Collage sobre madera, 250 x 150 cm
Colección privada

Juanito Laguna going to the factory, 1977
Collage sobre madera, 180 x 120 cm
Colección Jozami, Buenos Aires

Contraste, 1977
Acrílico y papel sobre tela, 197,5 x 192 cm
Colección privada

Tailor o El último pucho, 1978
Acrílico sobre tela, 200 x 200 cm
Colección privada

Sin título, 1981
Óleo y acrílico sobre tela, 160 x 200 cm
Colección privada



LECTURAS



Juanito Laguna aprende a leer, 1961, detalle



Objetos en el espacio, 1931, óleo sobre cartón entelado, 48,5 x 38,2 cm. Colección privada

Sueños de Antonio Berni*

Guillermo A. Fantoni

Cuadros de una exposición

En junio de 1932 Berni presentó en Amigos del Arte de Buenos Aires una exposición de pinturas y collages de corte surrealista, la primera muestra individual del artista luego de su regreso definitivo al país, y más específicamente a Rosario, su ciudad natal, en los últimos meses de 1931. Era también la primera muestra en Argentina que reunía un conjunto de cuadros verdaderamente radicales en los términos del movimiento liderado por André Breton y que incluía, además, fuertes marcas de la pintura metafísica italiana, muy particularmente procedimientos, modos compositivos y repertorios de imágenes vinculados a la influyente obra de Giorgio de Chirico. Asimismo, se trataba de uno de los primeros eslabones de una serie de producciones y formulaciones teóricas polémicas, de actividades estéticamente audaces y políticamente comprometidas, que tuvieron a Berni como protagonista privilegiado durante la década del treinta e incluso mucho más allá de ella. Obras y escritos, actividades e intervenciones públicas que durante ese significativo decenio puntuaron los debates no solo por la defensa del arte moderno en la Argentina sino por la definición de un perfil dentro del mismo, ya que primero el surrealismo y después el lanzamiento de una nueva forma de realismo no solo alejaron a Berni de las vertientes luministas y espiritualistas que había cultivado en sus exitosas muestras juveniles sino que lo distanciaron definitivamente de las modalidades estéticas de carácter eminentemente formalista que había compartido con varios de sus compañeros del Grupo de París y que ahora se afianzaban ganando espacios institucionales, impregnando diversas expresiones visuales y condicionando los hábitos perceptivos del público. Una consolidación de lo moderno¹ que involucraba desde la realización de exposiciones itinerantes de artistas extranjeros hasta la conformación de agrupaciones como Signo; desde la publicidad en los diarios de gran tiraje hasta la programación de la ecléctica Asociación Amigos del Arte; desde las ilustraciones de libros y revistas hasta las escenografías para óperas y fiestas celebradas en el Teatro Colón.

En el catálogo de su muestra surrealista, y a diferencia de su individual de 1929 realizada en la misma sala, las obras no aparecen tituladas sino solamente numeradas, agrupadas por años y reunidas por designaciones genéricas tales como “Plasticismo”, “Composiciones realistas subjetivas”, “Pesadillas” y “Realismo objetivo”, a excepción de *La guerra nos acecha en cada esquina* y *[La] Tranquilidad de los barrios aristocráticos* que parecen exceder esas clasificaciones. Salvo las obras reunidas dentro del “Plasticismo”, que corresponden al año 1928, las demás están asignadas al lapso comprendido entre 1929 y 1931.² Sin embargo, el artista produjo durante 1932 por lo menos seis pinturas³ claramente insertas en la serie y que seguramente integraron la muestra, tal como indicaría su inclusión en las reposiciones de la misma realizadas en 1969 en la galería El Taller y en 1974 en la galería Imagen. Para la primera de esas reposiciones Berni escribió en el catálogo:

La mayor parte de los cuadros que se exponen en la Galería “El Taller” fueron mostrados en junio de 1932 en la ex sociedad de Amigos del Arte cuya actividad cultural se desarrollaba en las salas de la actual galería Van Riel.

Hace treinta y siete años el público no estaba preparado para aceptar la forma y el espíritu de esas obras, ni tampoco la crítica oficial que las rechazó rotundamente. Por primera vez, en Buenos Aires, se hacía y se mostraba “collage” como los de *Susana y el viejo* o *La tranquilidad de los barrios aristocráticos*. Años después de esta exposición surgieron nuevos surrealistas, ortodoxos unos, meramente formales otros, pero yo no los acompañé, estaba preocupado ya por otras disciplinas estéticas.

Las obras de los años 1928-29 aunque no son específicamente surrealistas valen en el contexto por esa insinuación de lo extraño e insólito que más tarde se incorpora a todo lo significativo de mi obra.

Algunos óleos que sufrieron deterioro fueron restaurados. Muchos años de indiferencia del medio por la obra creada determinaron largos estados de abandono o descuido del propio patrimonio.⁴

Aunque significativo en cuanto a los señalamientos sobre “la forma y el espíritu” de las obras, sobre la irrupción de un recurso técnico por entonces prácticamente inédito en Buenos Aires como el collage en base al fotomontaje, por la “insinuación de lo extraño e insólito” aun en las pinturas más tempranas (y convertido luego en una suerte de constante), y por supuesto por el llamado de atención sobre el giro hacia “otras disciplinas estéticas”, el escrito nada nos dice sobre aquellas designaciones empleadas en 1932. De todos modos, “Plasticismo” podría aludir a aquellas pinturas de 1928 relacionadas con el fauvismo y el cubismo que habían impregnado su producción inmediatamente anterior al surrealismo y que como indicó en diversas oportunidades eran tendencias que le habían permitido afianzar el dominio de los medios plásticos dotándolos de una nueva funcionalidad para ensayar nuevas torsiones formales. Con motivo de su retrospectiva de 1947 en la galería Witcomb, Berni reafirmó este concepto al referirse a uno de los géneros cultivados en ese período de indagaciones de estilo: “Las naturalezas muertas son ejercicios de plástica pura, donde la sensibilidad se ha despojado de todo convencionalismo estilístico para buscar el contenido sugestivo manifestado en una natural selección y ordenamiento plástico”.⁵

Por el contrario, es muy difícil saber a qué se refería cuando aludía a “Composiciones realistas subjetivas” y “Realismo objetivo”, más allá de que puedan ser entendidas como ciertas dislocaciones y

asociaciones situadas en las fronteras de lo imposible propias de la imaginación artística del surrealismo o como formas de representación precisa y detallada en sintonía con las tendencias restaurativas y clasicistas del *rappel à l'ordre*. De todos modos, ciertos párrafos de la misma fuente estarían indicando, a través del juego de oposiciones, algunos indicios sobre esas designaciones:

El surrealismo ya tuvo para mí otro incentivo teórico, además del técnico. Como se sabe, el surrealismo es la reacción frente al realismo en el arte, que preconiza la pintura por la pintura. Reproducir la realidad objetiva es la misión esencial y casi única del pintor realista. El surrealismo introduce otros elementos: lo subjetivo, que nace y se prolonga en el subconsciente y se manifiesta a través de imágenes simbólicas, surgidas en la imaginación o en el sueño. El sueño es el laboratorio donde se elabora la imaginación del subconsciente. De ahí la anécdota del poeta surrealista, que cuando se iba a dormir colocaba este cartel a su puerta: “No molestar; el poeta trabaja”.⁶

La revalorización de la dimensión onírica identificada por Berni como un aspecto central del surrealismo al igual que la capacidad de imaginar, debe confrontarse aquí con otra aseveración del artista: aquella que asigna a esta tendencia la responsabilidad de reingresar a la realidad.

Por primera vez, junto al surrealismo, me sentí contemporáneo; ya no se trataba de ir descubriendo un mundo de fenómenos estéticos, para ponerme al día, sino de encontrarme conmigo mismo. [...] curiosamente, mi amigo [Louis] Aragon –a quien considero un maestro literario– y yo seguimos, en nuestras respectivas artes, una ruta paralela: el ingreso a la realidad por vía del surrealismo, del que nunca nos hemos apartado del todo.⁷

Esta significativa afirmación, fuertemente vinculada con algunas intenciones⁸ de ese movimiento como la liberación de la imaginación siempre ligada a la realidad, la fusión del arte y la vida y la superación del formalismo estético, resulta fundamental para comprender la penetrante mirada sobre el mundo implícita en este importante segmento de la producción del artista y su posterior despliegue en lo que denominó “nuevo realismo”. En consecuencia, la serie de obras desarrolladas a partir de 1928 y fundamentalmente entre 1930 y 1932, no solo se relacionaría con sueños, evocaciones de viajes y experiencias europeas, sino con un estado de crisis que el artista comenzó a percibir en el Viejo Mundo y experimentó con mayor dramatismo al regresar al país. Treinta años después de la retrospectiva de Witcomb, otras declaraciones del artista sugieren nuevamente la convivencia de diversas modalidades y sectores reunidos en la muestra de 1932 así como su escandalosa recepción por parte de un público y una crítica desconcertados.

Al poco tiempo de estar en París comenzó a surgir la pintura surrealista que me interesó vivamente. [...] Porque le encontraba un lenguaje con un trasfondo significativo que tanto el fauvismo como el cubismo habían soslayado. La preocupación fundamental de esas dos corrientes era alcanzar la mayor depuración en el campo de la pura plasticidad y, en ese campo, estaba todo dicho, y muy bien dicho, desde hacía años. [...] La del surrealismo fue una etapa intelectual pura. Pasé en ella cinco años. [...] La exposición surrealista de 1932 se realizó por invitación de Amigos del Arte en la hoy galería Van Riel. Allí empleaba yo el collage, lo que en Buenos Aires era escandaloso. Algunas imágenes –el caso del tornillo y el botón– por su crudeza, también promovieron críticas. Y no le cuento lo que pasó con un tenedor y un obje-

to de la más cruda realidad, como un bidet de baño. Todo aquello provocó la irritación de la crítica y del público independiente. Todos ellos se encontraron con una expresión que consideraban irreverente, para el criterio convencional, de lo que debían ser las bellas artes.⁹

De ese “campo de pura plasticidad” emergió tempranamente, entre 1927 y 1928, *La casa del crimen*, un insólito paisaje nocturno donde las cosas parecen habitadas por una vida secreta y misteriosa, y que probablemente ilustra como ninguna otra obra los resultados del acelerado proceso de experimentación estética evocado por Horacio Butler en sus memorias:

Otro día llegó hasta el restaurante un joven compatriota de origen rosarino. Antonio Berni había ido ascendiendo en rápido recorrido de Roldán a Rosario, de esta a Buenos Aires y de allí a París al obtener una beca. La suerte le había sido favorable y encaraba el porvenir con un gran optimismo, cayéndonos en gracia por su alegría de vivir, su inexperiencia y la admirable facilidad con que afrontaba el clásico proceso de la hora, pasando con la mayor soltura del postimpresionismo a una pintura de tono delirante.

Spilimbergo y Berni, al trabajar en París y enviar como nosotros sus mejores obras a los salones porteños integraron el “grupo de los muchachos de París”, como empezó a llamarnos el mundillo oficial de aquella época, dando así mayor fuerza al movimiento.¹⁰

Cuando Alfredo Chiabra Acosta, con motivo de la muestra individual de Berni realizada en 1929, recordó las obras expuestas un año antes con sus compañeros de grupo, se refirió a *La casa del crimen* como un “intento de surrealismo”.¹¹ Esta sugestiva designación para una obra que combinaba de un modo infrecuente edificios pintoresquistas, árboles antropomorfos y cuerpos celestes similares a curiosas luminarias, seguramente coincidía con las intenciones del propio artista que la incluyó en su excéntrica exposición de 1932 dentro del rubro “Plasticismo”, y años más tarde en las dos recreaciones posteriores. Así, la “pintura de tono delirante” de la que habla Butler bien podría relacionarse con ese “contenido extraño, distinto”¹² que Berni atribuía al surrealismo. Por otro lado, al mencionar en sus declaraciones de 1977 ciertos objetos deliberadamente banales y por lo tanto irreverentes para lo que se consideraba el ámbito del arte, Berni parece referirse a los componentes de tres obras realizadas en 1931: *El botón y el tornillo*, *Objetos en la ciudad* y posiblemente *Pesadilla*, en las que aquellos se organizan en provocativas naturalezas muertas, dialogan agresivamente con figuras en situaciones insólitas o se acumulan en enigmáticas imágenes de sueños.

En cuanto a las “Pesadillas”, existen cuatro obras cuyos títulos mencionan en forma explícita situaciones que exceden el estado de vigilia: *Pesadilla y Sueño de una noche de verano a orillas del lago Garda* de 1931, *El sueño del argelino* y *La siesta y su sueño* de 1932. Sin embargo, sabemos por una nota periodística que recoge una narración del artista que *La muerte acecha en cada esquina* —evidentemente una variación del título *La guerra nos acecha en cada esquina*— se basa en una pesadilla que atormentó al artista por largo tiempo.¹³ Por tal motivo se puede suponer, como sugerirían algunos indicios, que otras situaciones biográficas y oníricas también podrían haber generado o contaminado parcialmente otras tantas obras de la misma serie.



La puerta abierta, 1932, óleo sobre cartón, 55 x 45 cm. Malba-Fundación Costantini, Buenos Aires

Fuera de la pintura, fuera del arte

En reiteradas oportunidades, Berni se refirió a las reacciones que habían producido sus cambios estéticos en el público y la crítica de Rosario y Buenos Aires y a continuación, con sentido explicativo, a la distancia existente entre estas ciudades y aquellos centros europeos como Madrid –donde había realizado sus primeros viajes y contactos con la gran historia del arte y con las nuevas formas de la pintura moderna– y París, cuya vida artística polifacética y babélica lo había seducido intensamente, definiendo su radicalización por varios años. “Cuando volví del viejo mundo –dice el artista–, la gente de Rosario no podía creer lo que habían hecho conmigo: evidentemente, me habían mandado a Europa para que volviera convertido en un pintor serio, como ellos lo entendían. Y volví imbuido de una concepción del arte novedosa.”¹⁴ La afirmación guarda una curiosa afinidad con el testimonio de Luis Ouvrard, uno de los más representativos pintores rosarinos de la llamada “primera generación”. Este amigo y compañero de Berni, que compartió las situaciones previas a su partida y también las alternativas posteriores a su retorno, recordó con detalle el impacto de esos cambios radicales y las no menos contundentes expresiones de la crítica porteña sobre el sector de aficionados que frecuentaba las exposiciones de la sucursal rosarina de la casa Witcomb y se reunía en los salones del Jockey Club: ciudadanos adinerados y notables que habían gestionado exitosamente, primero ante esa entidad y luego ante el gobierno provincial, las becas que habían posibilitado una larga estadía europea de la que Berni regresó no solamente como un pintor sólidamente formado sino como un cumplido artista de vanguardia.

Berni –recuerda Ouvrard– manda los primeros cuadros desde España y después los que hace en París y claro, en Buenos Aires despertó una protesta bárbara y acá en Rosario los Vila que habían trabajado para conseguir la beca del Jockey Club no sabían qué decir a toda esa gente que no entendía que ese cambio era una evolución, que posteriormente podía pintar como antes o no, que eso no quería decir nada. [...] Entonces fue cuando Amigos del Arte organiza una exposición con Berni, Butler, Basaldúa y dos o tres más, y después le organiza una exposición individual. Entonces se desató León Pagano que dijo unas cuantas cosas, en verdad para el ambiente, para todos, imagínate, todo eso era una cosa tremenda [...]. De su exposición particular no conocí los trabajos, pero sí los que mandaba al Salón Nacional. No eran cosas tan raras ni tan extrañas, más bien eran como reproducciones en otro sentido, eran trabajos sobre cuadros de pintores españoles del mil quinientos o del mil seiscientos, transformados, arreglados en algunas partes con recortes de papel que sacaba de revistas y colocaba en la obra. Lo que le dijo León Pagano es que terminó por transformar la pintura en una cosa que no era pintura, que era collage. Después hubo aquello de que los pintores franceses hicieron collage propiamente dicho y otro concepto de lo que era el collage, que se le consideró pintura, pero hubo críticos buenos y serios que no consideraron nunca al collage pintura, aunque en realidad con cualquier cosa se puede hacer arte.¹⁵

Ouvrard –que también era amigo de Lucio Fontana, Manuel Musto y Augusto Schiavoni, de Alfredo Guido y Emilia Bertolé, por citar solamente a algunos de los artistas que cimentaban un campo para el arte y al mismo tiempo protagonizaban las primeras formas de diferenciación estética–, por su mirada atenta sobre

los modernos pintores franceses, españoles y especialmente los del Novecento italiano,¹⁶ había migrado en el transcurso de los años veinte de una pintura de matriz luminista a una figuración de nuevo cuño. Por esta razón, las renovadas apelaciones a la historia propias de las vueltas al orden le resultaban tan suscitadoras como los procedimientos heredados de las primeras vanguardias, entre ellos el collage. Aunque no lo practicara y lo concibiera dentro de una modalidad eminentemente pictórica, podía hacer gala de su permeabilidad estética concluyendo de una manera radical: “con cualquier cosa se puede hacer arte”. Aunque en su relato la secuencia de los acontecimientos aparezca un tanto difusa y la aplicación del collage de la exposición surrealista se extienda a otros episodios, Ouvrard no se equivoca en su apreciación sobre la presencia de la historia de la pintura en los envíos de Berni a los Salones durante los años 1927 y 1928 y en las muestras individuales realizadas en Amigos del Arte de Buenos Aires y el Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario en mayo y julio de 1929 respectivamente. Hacia 1928 Berni pintó obras como *Fraile*, también conocida como *Toledo y el religioso* y *El torero calvo*, que muestran esa “insinuación de lo extraño e insólito” señalada por el artista como un componente que se incorporaría de un modo constante a lo más significativo de su producción. En estos ensayos, desde un registro que guarda evidentes compromisos con las tradiciones, y a partir de la confrontación de perspectivas, pisos en damero y fondos escenográficos, Berni comienza a aproximarse a una de las características del surrealismo: las asociaciones insólitas y, en consecuencia, la subversión de las relaciones entre las cosas. Pero la postura y la ubicación de la figuras en el espacio, particularmente el solemne ademán del fraile, recuerda de un modo elocuente a *El ídolo hermafrodita* de Carlo Carrà y más genéricamente a sus versiones de musas y personajes metafísicos aislados en interiores despojados y geométricos; una mención ya formulada por Pagano con motivo de la individual de 1929 en Amigos del Arte: “Su excentricidad halla antecedentes en otros ilustres pintores; por ejemplo, en Carrà, en Severini, en Picasso, en Braque”.¹⁷

La misma apelación a las imágenes de los antiguos artistas españoles e italianos combinada con un tratamiento modernista también puede observarse en el *Retrato de mujer* que ilustra las críticas periodísticas de su individual en el Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario. Se trata de una figura femenina cubierta por un manto y con sus manos sobre el regazo, similar por su clima sereno y melancólico a las maternidades de Gino Severini.¹⁸ Ella vuelve a aparecer con un tratamiento realista, sosteniendo un niño y enmarcada por una ventana, como un cuadro dentro del cuadro, en una enigmática escena familiar titulada *La siesta*. En 1974 Berni escribió: “En la nueva muestra que ahora hace la galería Imagen se presenta, con las obras ya vistas en la galería El Taller, el óleo *La siesta* del año 1943, obra alejada del surrealismo pero que deja ver todavía la clara continuidad de ese pensamiento”.¹⁹ Se trata, sin dudas, de aquellas pinturas que ilustran de un modo ejemplar ese “carácter mágico con que suele revestir aun a los personajes más directamente tomados de lo real”, de acuerdo a lo planeado por Aldo Pellegrini en el mismo catálogo.²⁰

El propio Berni había señalado los beneficios del contacto con las obras de los museos y el saldo que obtenía de esta cercana e intensa relación con los grandes pintores del pasado a la par que se acercaba a las novísimas manifestaciones de los modernos artistas españoles. Si bien, como se ha visto, algunas de las obras de 1928 comenzaron a insinuar una extrañeza que permanecería como un rasgo constante de su producción, aquella alcanzó niveles extraordinarios en su serie surrealista, enfatizada por el uso del collage y generando, en consecuencia, reacciones inusitadas en la crítica y el mundo del arte. Con relación a la crítica es preciso distinguir entre las crónicas porteñas que en cierta medida retacearon o deliberadamente impugnaron los valores de la producción berniana y las reseñas rosarinas que desde los inicios y hasta la muestra de 1929 asumieron un carácter sumamente exaltador, ponderando por encima de las excentricidades estéticas los progresos de orden plástico realizados por el artista en Europa. Más allá del gusto de la crítica local y de los notables que lo habían patrocinado, nadie impugnó públicamente aquello que se había impulsado como una suerte de proyecto que contribuía a conjurar, enviando a un joven promisorio a Europa, la imagen de una ciudad fenicia volcada exclusivamente a las actividades materiales. Al fin y al cabo, espiritualizar la ciudad dotándola de un linaje cultural hallado en los Andes míticos había sido la propuesta de la lujosa *Revista de El Círculo*,²¹ cuyos allegados no eran otros que los adquirentes de las obras realizadas por el “niño prodigio” que poco después enviarían a formarse en el viejo continente. Seguramente, la exposición surrealista —con sus imágenes y técnicas revulsivas y el realismo que le sucedió, con sus tomas de posición públicas desde una perspectiva política muy radicalizada— marcó un límite entre aquella producción moderna que paulatinamente ganaba hasta los gustos más conservadores y las intensidades de una nueva militancia de vanguardia que pondría en cuestión no ya el mundo del arte sino las ideas que sostenían el orden social.²² En ese sentido, la crítica de Pagano señaló claramente aquello que los sectores más tradicionales no podían tolerar pero muy significativamente puso de manifiesto lo que los ámbitos modernizados tampoco podían asimilar:

Estas obras de Berni abarcan un período de cuatro años —1928-1931—. ¿Qué pensar de ello? Berni se coloca algunas veces fuera de la pintura y otras fuera del arte. En uno y otro caso exige del contemplador que descifre las charadas expuestas en forma de cuadros. En una de las paredes de esta sala se ven los números 4, 12 y 13, indicadores de obras ausentes, de cuadros que se juzgó oportuno no exhibir al público. Es un indicio. Las autoridades encargadas de tarea tan penosa debieron auspicarle con mayor largueza y reducir a muy pocos cuadros esta “muestra”, que ni favorece al pintor ni beneficia a los Amigos del Arte.²³

Años más tarde, Pagano reafirmó sus posiciones sobre el uso del collage como una práctica aborrecible: “En uno de sus avatares —el menos afortunado— se le vio incidir en el papelismo. [...] Con ello se ponía fuera de la pintura unas veces, y fuera del arte otras. Eran en verdad recursos vitandos, en nada conformes con la pureza de la creación”.²⁴ En el texto de la reposición de la muestra surrealista en la galería El Taller, Berni advirtió la sorpresiva y golpeante recepción de obras que incluían no solo imágenes desconcertantes sino una técnica insólita, ya que, al parecer, por primera vez se mostraban en Buenos Aires

collages como *Susana y el viejo* o *La tranquilidad de los barrios aristocráticos*, realizados en 1931. De todos modos, vale recordar que si bien podía ser la primera vez que el artista mostraba obras de estas características, en fecha tan temprana como 1927 había abordado la técnica del collage en base a la aplicación de fotografías recortadas de publicaciones contemporáneas. Un dibujo de ese año –basado en el modelo de *Las tres bañistas* de Raoul Dufy de 1919 o en la obra del mismo nombre realizada por Picasso un año antes en Biarritz– muestra la silueta de tres mujeres en la playa con sus trajes de baño a la moda. Con relación a las modelos en sus atuendos recortados de revistas, la imagen de un gramófono apoyado sobre la arena, también tomado de la publicidad gráfica, opera como contrapunto tecnológico en esa pastoral del siglo XX, anunciando el motivo central de uno de sus más conocidos collages surrealistas: *La torre Eiffel en la pampa* de 1930. Efectivamente, el año 1927 abundó en experimentaciones, pero la posterior aplicación del collage a la manera surrealista produjo un quiebre en las percepciones asumiendo en muchos



Objetos en la ciudad I, 1931, óleo sobre cartón, 45 x 54,5 cm. Colección privada

casos un carácter deliberadamente político. Por estos motivos, al emplear papeles pegados Berni se colocaba “fuera de la pintura” y por referirse a situaciones que subvertían hábitos y comportamientos, ideas y valores, “fuera del arte”. En otras palabras, en el terreno de la política.²⁵ Pagano señaló con números los cuadros que Amigos del Arte había considerado “oportuno no exhibir al público”: solo sabemos que se trataba de una de sus “Composiciones realistas subjetivas” y dos de sus “Pesadillas”. El carácter de estas obras y la consiguiente reacción de una institución que aparecía como liberal y modernizadora nos ilustran sobre el final de una etapa donde la realización de novedades estéticas parecía llenar casi todas las expectativas de las vanguardias y de los sectores que las acompañaban. La nueva coyuntura, abierta en el mundo con una crisis financiera y en el país con un golpe de Estado, aseguraba tiempos difíciles y con ellos una convergencia de los movimientos renovadores en el arte con la izquierda más radicalizada. La censura parcial a la muestra de Berni, más acechada por el silencio que por el escándalo, marcó el comienzo de un itinerario que se continuó al año siguiente con la suspensión, también en Amigos del Arte, de la provocadora exposición y las ruidosas conferencias de David Alfaro Siqueiros, detonante de las polémicas que continuaron en la nueva agrupación Signo, en la revista *Contra* y en el diario *Crítica*. Córdova Iturburu, poeta martinfierrista devenido en militante comunista, expresó de manera contundente los cambios de orientación que se producían en los comienzos de la nueva década como condicionantes de las prácticas culturales y de sus fundamentos de valor. Un momento donde, más allá de los males del presente, se preveía un futuro revolucionario:

Nuestro tiempo, es necesario decirlo, no es el tiempo del cok-tail [*sic*]. Ni de la jazz. Ni de las alegres danzas americanas. Ni del deporte, siquiera. Nuestro tiempo es el tiempo de las luchas del hombre por su emancipación. Nuestro tiempo es el tiempo hermoso y dramático de las luchas de las masas por el establecimiento, en el mundo, de una mayor justicia. Estas luchas son las que dan el tono, el clima y el color a nuestro tiempo. Están con nuestro tiempo, por eso, los que están con las clases trabajadoras. Marchan a contramano de la historia, por eso, los que forman en las filas de los enemigos de las clases trabajadoras.²⁶

El año 1933 fue álgido en cuanto a los debates que protagonizaron los creadores modernos sobre los roles asignados al arte y la literatura y su posible utilización “al servicio del problema social”, en un momento en que para las franjas de izquierda parecía jugarse el destino del mundo. Las discusiones sobre el “arte puro” y el “arte de propaganda” tuvieron uno de sus canales privilegiados en las páginas de la radicalizada revista *Contra*, y desde ese ámbito Córdova Iturburu sostuvo con firmeza que “la doctrina” no impedía el “pleno juego de la fantasía y la sensibilidad en que consiste el arte”. Y para concluir, exhibiendo un espíritu revolucionario que sintonizaba con las más extremas estéticas de vanguardia, afirmaba:

El arte, revelación de lo mejor y lo peor del hombre, no puede en modo alguno dejar de prestar su poderoso acento a la preocupación dominante de nuestro tiempo. El más vigoroso e interesante grupo de artistas de la actualidad, el grupo surrealista francés, ha comprometido a tal extremo esta fatalidad que rige el arte de hoy que la revista suya se denominó *El Surrealismo al Servicio de la Revolución*.²⁷

Por su parte, Berni consideraba al surrealismo como “una visión nueva del arte y del mundo”, y más específicamente como “la corriente que representaba a toda una juventud, su estado anímico” y “su situación interna después de terminada la Primera Guerra Mundial”,²⁸ con lo cual se distanciaba de otros creadores contemporáneos, que a pesar de haber vivido experiencias similares durante sus estadías en la capital francesa, solo habían visto en sus manifestaciones públicas “un propósito de escándalo y publicidad”. Horacio Butler, compañero de Berni en sus andanzas parisinas, expresó de modo paradigmático las actitudes de los vanguardistas argentinos de los años veinte sobre la tendencia:

Ya me sentía más afirmado en mis ideas, cuando un día el azar me llevó a una de las primeras manifestaciones realizadas por los surrealistas.

En una vieja cochera del Faub. Saint Honoré un afiche colocado en la puerta anunciaba esa muestra, mientras en la sala interior se repartía el consabido manifiesto redactado en una jerga confusa e indigesta.

La sala impresionaba desde el primer instante por un conjunto de imágenes desgarradas y alucinantes que alternaban con objetos inauditos; corroídos y acoplados entre sí, provocaban el clima de angustia premeditada.

Entre viejas bañeras, espejos rotos y novias envueltas por mugrientas telarañas, un público azorado y poco numeroso se interrogaba qué significarían esas extravagancias... qué se proponían esos históricos visionarios de aquellas Apocalipsis... En verdad, esas premoniciones de un mundo en vías de destruirse nos parecían a mil leguas de la aparente paz y la seguridad de que gozábamos, y en ese momento no vimos otra cosa que un propósito de escándalo y publicidad.

Recién años más tarde, cuando el surrealismo impuso su estética, al punto que pareció que arrasaba con todo, recordé aquella muestra y comprendí su sentido: las luchas civiles sociales y políticas ponían punto final al mundo amable en que nos complacíamos.

Una vez más confirmé que en París, ciudad múltiple, podían ocurrir las cosas más importantes, pasando inadvertidas ante nuestras narices...²⁹

A pesar de que los textos y documentos surrealistas circularon tempranamente en Buenos Aires, solo fueron receptados por los integrantes de pequeños círculos de iniciados como el que integraba Aldo Pellegrini, promotor de la revista *Qué*, cuyos dos únicos números, publicados en 1928 y 1930, constituyen una extraña y prematura floración de la tendencia en lengua española. Por su parte, el movimiento artístico y literario que se expresaba a través del periódico *Martín Fierro* lo asimiló selectivamente, en un plano estrictamente formal y sin percibir su dimensión revolucionaria, más allá de que tradujera poesía de Paul Éluard y reprodujera collages de Max Ernst y algunos ensayos iniciales de Salvador Dalí, cuando todavía no era un verdadero artista surrealista. En un artículo tardío, Berni apuntó con precisión el itinerario del arte argentino moderno al caracterizar las actitudes de los movimientos renovadores de los años veinte y las alternativas que habían definido el nuevo paisaje artístico al comenzar los años treinta:

Después del impresionismo, parecía que la preocupación de los nuevos artistas argentinos se orientaba dentro de una línea única cada día más ajena a la temática, o más bien dicho, con la temática tomada como pretexto para realizar la pintura y sólo la pintura.

Pero esta línea se bifurca pronto, la exposición de Berni de neto contenido surrealista realizada en Amigos del Arte en 1932, es el arranque de otra rama del árbol artístico argentino que tuvo su continuador



La siesta y su sueño, 1932, óleo sobre cartón, 52,5 x 69 cm. Malba-Fundación Costantini, Buenos Aires

en Batlle Planas, preocupado por objetivos temáticos y formales cargados de un mundo onírico, mágico, propio de una fiel ortodoxia surrealista. Otra rama surge de esta línea alimentada por el acaecer social, sin perder por ello las anteriores savias de modernidad formal. Fue una corriente particular del arte latinoamericano cuyo foco principal se encendió en México con los grandes muralistas.³⁰

En verdad, se trataba también de precisar su propio itinerario y el comienzo de su ubicación definitiva en un sector dentro del moderno arte argentino del cual nunca se apartó. Un lugar cimentado primero con el surrealismo y luego con la formulación teórica y la práctica de un nuevo realismo³¹ que de manera concluyente condensaría la adhesión a la realidad objetiva y el ejercicio de la imaginación. Una formulación que, al igual que la experiencia estética que la había precedido, estaba atravesada por la convicción de que no puede haber una revolución artística confinada exclusivamente en la transformación de las variables técnicas y formales, y que el artista y su obra necesariamente deben mantener un vínculo intenso con las realidades históricas que los envuelven: “El problema para el artista de hoy –afirmó Berni en 1947– no se limita al ‘cómo pintar’, sino que le preocupa también ‘lo que pintar’, debido al ineludible fenómeno de la sensibilidad artística y de conciencia que le crea el momento espiritual que le toca vivir”.³²

Una realidad que rompía los ojos

Cuando Córdova Iturburu se refirió a la exposición de pinturas y collages de 1932, precisó —seguramente por haber sido espectador de ese acontecimiento— que allí estaban presentes “las deformaciones expresivas, las aproximaciones insólitas de imágenes y hasta la intención política extremista de los poetas y pintores surrealistas”. El “pleno conocimiento del antecedente francés”³³ que el crítico reconocía en Berni se fundaba en la inmersión del artista en los postulados del movimiento, el conocimiento de sus obras y autores y la utilización de sus procedimientos y técnicas creativas. También, en el acercamiento más formal y consecuente a las posiciones del marxismo y la militancia en movimientos contrarios al colonialismo y el imperialismo junto a minorías americanas, asiáticas y africanas que residían en París. Un categórico deslizamiento hacia las cuestiones de orden político a partir de la profunda y duradera amistad que entabló con el poeta Louis Aragon y el sociólogo Henri Lefebvre y reforzado también por la relación con Paule Cazenave, su primera esposa, estudiante de escultura y asistente de Henri Barbusse, con quien compartió las simpatías comunistas que definieron sus prácticas desde entonces. Pero antes de aproximarse a los clásicos del marxismo, Berni había leído a los grandes escritores modernistas y la obra de Sigmund Freud. Y si bien en sus declaraciones se refirió a varias de estas cuestiones, nunca hizo mención de un episodio verdaderamente capital: el descubrimiento, dentro del universo surrealista, de la obra de Giorgio de Chirico. Posiblemente, Berni tomó contacto con la pintura metafísica a partir de la exposición *Obras antiguas de Giorgio de Chirico* en la Galería Surrealista, realizada entre febrero y mayo de 1928. La muestra reunía las pinturas del primer período de De Chirico que poseían los miembros del grupo y Louis Aragon escribió para el catálogo un prefacio-panfleto titulado “El folletín cambia de autor”.³⁴ Por entonces, las relaciones de los surrealistas con el artista que había definido las elecciones de varios de ellos y motivado la atención de Breton, quien coleccionaba sus obras y se fotografiaba estratégicamente junto a ellas, llegaban a un punto de ruptura sin retorno. El abandono de ciertos motivos del período inaugural de la metafísica, su llamado a retornar al oficio y el carácter especulativo que el artista italiano asumía ante el mercado habían deteriorado una relación guiada hasta entonces por la fascinación. No sabemos cuál fue la posición de Berni con respecto a esta actitud de los surrealistas, pero una mirada sobre su obra parece indicar que se sentía tan atraído por los temas metafísicos iniciales desarrollados por De Chirico en Italia y Francia como seducido por los motivos de su segundo período parisino coincidente con su propia estancia en la capital francesa. Esto es, puede percibirse en sus pinturas y collages la sugestión de las plazas italianas con sus arcadas y forzadas perspectivas, de las estatuas y maniqués solitarios, de las larguísimas sombras y cielos crepusculares y de las fábricas y chimeneas, los trenes y estaciones ferroviarias modernos conviviendo con los espectros del pasado. También se percibe en esa serie un seguimiento de las reelaboraciones tardías del artista, tanto de los arqueólogos —una variación de los maniqués de madera— y los objetos esparcidos en exteriores como de la serie de muebles en el valle o su contraparte, los

fragmentos del paisaje natural invadiendo los interiores domésticos. A partir de las nuevas referencias estéticas, Berni realizó una pintura capaz de provocar el asombro mediante la acumulación de objetos enigmáticos, la creación de misteriosas imágenes de sueños y extrañas transformaciones del cuerpo humano. Progresivamente su obra se fue encaminando hacia la plasmación de situaciones extraordinarias y, como en el caso de De Chirico, “recortada en la dimensión alucinada del sueño y el juego intelectual”.³⁵ Pero así como Berni podía mantener una independencia frente a las posiciones del grupo sobre De Chirico, también mostraba su autonomía acompañando a uno de los sectores en pugna durante las polémicas desarrolladas dentro del movimiento,³⁶ al punto de afirmar con convicción su “acuerdo con Aragon y con sus tesis del compromiso del arte con la revolución y con las luchas de liberación de los pueblos”.³⁷ También, después de un tiempo de haber regresado al país y enfrentado una situación excepcionalmente dura, podría rechazar “los aspectos meramente psicológicos e individualistas en que se había quedado cierta parte del surrealismo”³⁸ en pos de una elaboración de carácter realista.

De todos modos, en los meses previos a su exposición en Amigos del Arte y mientras continuaba con su producción dentro de la tónica surrealista, una ilustración de tapa de la revista *Brújula*³⁹ indicaba el nacimiento de una perspectiva más específicamente realista y la utilización deliberadamente política de recursos heredados de Dadá y del movimiento de Breton. Bajo una suerte de editorial sobre los efectos de la crisis en el mundo, un montaje de recortes fotográficos mostraba lo que Berni observaba en uno de sus textos más dramáticos: la presencia en las calles de “la crueldad palpable de la miseria”.⁴⁰ No es difícil encontrar en el uso de materiales fotográficos que representan desalojos, hombres durmiendo a cielo abierto o guarecidos en improvisadas tolderías, la prefiguración de los temas de las grandes telas del nuevo realismo. Pero no es menos difícil ver aquí, por ejemplo, en el dibujo de la cabeza de un hombre que mira perplejo el panorama de la miseria, la presencia de la cabeza de bigotes prominentes y avanzada calvicie que Berni pintó en *La muerte acecha en cada esquina*; ni tampoco en la perspectiva de una calle rodeada de edificios el equivalente de las fugas de la arquitectura de *La tranquilidad de los barrios aristocráticos*; ni en la escena de muebles y objetos abandonados sobre la vereda un remedo de *Pesadilla* y otros cuadros que, a su vez, recuerdan vivamente la serie de los muebles en el valle de Giorgio de Chirico, basada en el recuerdo infantil de una mudanza. Si todos estos indicios hacen del fotomontaje de *Brújula* una suerte de expresión visual de ese repertorio de la miseria que se percibía en las ciudades argentinas, varias de las obras presentadas en 1932 podrían corresponderse con otra exaltada declaración de Berni. La frase donde enumera las manifestaciones más visibles de la crisis y finaliza con una aseveración que parece tomada del repertorio de imágenes surrealistas, más precisamente, de aquellas vinculadas con las figuras de lo siniestro⁴¹ que tanto fascinaron a los integrantes del movimiento: “El artista está obligado a vivir con los ojos abiertos y, en ese momento, la dictadura, la desocupación, la miseria, las huelgas, las luchas obreras, el hambre, las ollas populares, eran una tremenda realidad que rompía los ojos”.⁴²



BERNI

EL SURREALISMO · 1928 · 32

Catálogo Berni. *El surrealismo, 1928-1932*, Buenos Aires, Galería El Taller, 1969

* Quiero señalar aquí el carácter acotado y sesgado de estas notas que se inscriben en un trabajo de mayor aliento. Algunas cuestiones sobre las que no insisto en esta oportunidad, como las articulaciones entre surrealismo y nuevo realismo o la gravitación de los repertorios surrealistas y metafísicos en la obra del artista, han sido abordadas respectivamente en “Una reevaluación de los años 30 a partir de la obra de Antonio Berni. De la experiencia surrealista a la formulación del nuevo realismo”, en *Estudios Sociales*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, a. 3, n° 4, primer semestre de 1993, pp. 175-185 y en “Berni y el surrealismo: imágenes del viaje, visiones de la ciudad”, en *II Jornadas de estudios e investigaciones en artes visuales y música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1996 (publicado en el volumen respectivo en 1998). Diana B. Wechsler planteó cuestiones vinculadas a estos temas en diversos trabajos, entre los cuales destaco el más reciente, *Territorios de diálogo. España, México y Argentina 1930-1945*, Buenos Aires, Fundación Mundo Nuevo, 2006.

¹ Cf. Martha Nanni, “Los modernos”, en AA.VV., *Historia crítica del arte argentino*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Críticos de Arte/Telecom, 1995, pp. 56-69.

² 1-3 Plasticismo, año 1928; 4-9 Composiciones realistas subjetivas; 10-13 Pesadillas; 14-16 Realismo objetivo; 17 *La guerra nos acecha en cada esquina*; 18 *Tranquilidad de los barrios aristocráticos*, años de 1929 a 1931. *Antonio Berni*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Asociación Amigos del Arte, junio de 1932, sala III.

³ Se trata de *La metamorfosis del pájaro azul*, *La puerta abierta*, *La muerte acecha en cada esquina*, *Landrú en el hotel*, *El sueño del argelino*, *La siesta y su sueño*, a las que posiblemente en la muestra de 1932 se les asignó otra fecha de realización. Quizás el propio Berni, consciente de la radicalidad de las mismas y el impacto que podrían provocar, intentó asociarlas al prestigio de París como centro del arte moderno, dotándolas así de una mayor legitimidad. Martha Nanni, en el catálogo de la exposición *Antonio Berni. Obra pictórica 1922-1981*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1984, da por sentada la inclusión de las mismas en dicha muestra.

⁴ Antonio Berni, *Berni. El surrealismo 1928-32*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Galería El Taller, noviembre de 1969.

⁵ Andrés Muñoz, “El pintor Antonio Berni”, *Mundo Argentino*, Buenos Aires, 17 de septiembre de 1947, p. 15.

⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁷ Ernesto Schoo, “Berni: cómo desollar la realidad”, *Primera Plana*, Buenos Aires, n° 127, 13 de abril de 1965, p. 41.

⁸ Cf. Antonio Bonet Correa (coord.), *El surrealismo*, Madrid, Cátedra, 1983.

⁹ “Berni: literato de la imagen”, *Vigencia*, Buenos Aires, n° 2, junio de 1977. Reproducido en Marcelo Pacheco (ed.), *Berni. Escritos y papeles privados*, Buenos Aires, Temas, 1999, p. 247.

¹⁰ Horacio Butler, *La pintura y mi tiempo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966, p. 78-79.

¹¹ “El muy joven pintor, Antonio Berni, quien lo es bajo todo concepto y aun más por su prematuro aplomo [...] se presenta en esta singular ocasión un poco más homogéneo en su obra pictórica, que otras veces. Sus quince óleos evidencian cierta unidad de propósitos. No acontecía lo mismo cuando expuso con el grupo que llamaremos de París: Badi, Basaldúa, Butler y Spilimbergo. En aquel entonces mecíase, desde un intento de surrealismo –*La casa del ahorcado*, una hábil pochade– a un matisismo [*sic*] de segunda mano, un poco del sello de Friesz en algunos de sus paisajes y una nota fresca, vigorosa de factura; una avenida arbolada [...]” Alfredo Chiabra Acosta (Atalaya), “Exposiciones”, en *1920-1932: Críticas de arte argentino*, Buenos Aires, Manuel Gleizer, 1934, pp. 311-313.

¹² “Berni: cómo desollar la realidad”, art. cit., p. 41.

¹³ Una exhaustiva descripción del episodio que origina esta obra aparece en Pedro Patti, “El pintor Berni y su enigma indescifrable”, *Aquí Está*, Buenos Aires, a. XII, n° 1120, 10 de febrero de 1947, pp. 6, 7 y 9.

¹⁴ Hugo Monzón y Alberto Szpunberg, “Antonio Berni y su típica”, *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, 10 de agosto de 1975, p. 2.

¹⁵ Guillermo A. Fantoni, “Aproximación a la historia de vidas: conversaciones con Luis Ouvrard”, *Anuario*, Rosario, Escuela de Historia, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, segunda época, n° 11, 1985, p. 308.

¹⁶ Cf. Diana B. Wechsler, “Itinerarios del *novecento*. Encuentros y apropiaciones de una tradición en las metrópolis del Río de la Plata”, *Separata*, Rosario, CIAAL, Universidad Nacional de Rosario, año VI, n° 11, noviembre de 2006, pp. 3-18.

¹⁷ José L. Pagano, “Antonio Berni”, *La Nación*, Buenos Aires, 1929.

¹⁸ Sobre la melancolía y los temas emparentados del sueño, la soledad, la ensoñación o la espera, particularmente a través de figuras femeninas, cf. Jean Clair, *Malinconia. Motivos saturninos en el arte de entreguerras*, Madrid, Visor, 1999. La presencia de estas cuestiones en el artista y en algunos de sus discípulos fue desarrollada por Adriana Armando en “Entre telas: las mujeres en las obras de Alfredo Guido y Antonio Berni”, *Separata*, Rosario, CIAAL, Universidad Nacional de Rosario, a. IV, n° 7-8, octubre de 2004, pp. 37-57, y en *Figuras de mujeres, imaginarios masculinos. Pintores rosarinos de la primera mitad del siglo XX*, Rosario, Fundación OSDE, 2009.

- ¹⁹ Berni. *Óleos y collages*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Galería Imagen, octubre de 1974.
- ²⁰ Aldo Pellegrini, *ibid.*
- ²¹ Cf. Adriana Armando, “Imágenes de Argentina y América: los murales de Alfredo Guido”, en Mario Sartor (cur.), *Esperimenti di Comunicazione. Studi Latinoamericani/Estudios Latinoamericanos*, Udine, n° 1, 2005, pp. 89-102.
- ²² Cf. Guillermo A. Fantoni, “Modernos y revolucionarios en los años '30. Berni y los artistas de la Mutualidad rosarina”, en Ana Longoni, Daniela Lucena y Julia Risler (coords.), *Políticas culturales y artísticas del comunismo argentino*, Buenos Aires, La Montaña, en prensa.
- ²³ José L. Pagano, “Otras exposiciones”, *La Nación*, Buenos Aires, 4 de julio de 1932, p. 7.
- ²⁴ José L. Pagano, *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, L'Amateur, 1944, pp. 402-403.
- ²⁵ Julio Llinás, posiblemente a partir de testimonios del propio Berni, afirmó: “No creo que sea muy arriesgado señalar a este pintor como el primer surrealista deliberado en la pintura argentina. A su vuelta a Buenos Aires, expuso en la Asociación Amigos del Arte, entidad que se negó a exhibir una media docena de sus obras, signadas –a pesar de su tinte surrealista– por una virulenta intención político-social”, “El surrealismo en la Argentina”, en *Pintura argentina actual. Dos tendencias: geometría-surrealismo*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1976, pp. 20.
- ²⁶ Cayetano Córdova Iturburu, “Henri Barbusse y la clase obrera”, en *Cuatro perfiles y otras notas*, Buenos Aires, Problemas, 1941, pp. 71-72.
- ²⁷ Cayetano Córdova Iturburu, “Literatura y propaganda”, *Contra*, Buenos Aires, n° 1, abril de 1933, p. 5.
- ²⁸ José Viñals, *Berni*, Buenos Aires, Imagen Galería de Arte, 1976, pp. 40-41.
- ²⁹ Horacio Butler, *op. cit.*, p. 82-83.
- ³⁰ Antonio Berni, “Semblanza del arte argentino desde 1900 a 1950”, en Gabriel Levinas (ed.), *Arte argentino contemporáneo*, Madrid, Ameris, 1979, p. 12.
- ³¹ Cf. Guillermo A. Fantoni, “La pura objetividad y lo más íntimo de los seres: claves de un nuevo realismo”, en Cristina Rossi (coord.), *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente*, Buenos Aires, Eduntref, en prensa.
- ³² Andrés Muñoz, “El pintor Antonio Berni”, *art. cit.*, pp. 14-15.
- ³³ Cayetano Córdova Iturburu, *80 años de pintura argentina. Del pre-impressionismo a la novísima figuración*, Buenos Aires, Librería La Ciudad, 1978, p. 65.
- ³⁴ Sobre la exposición de De Chirico y la Galería Surrealista, cf. Oliva María Rubio, *La mirada interior. El surrealismo y la pintura*, Madrid, Tecnos, 1994, p. 121, y Georges Sebbag, *El surrealismo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003, p. 35, respectivamente.
- ³⁵ Mario De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Córdoba, Editorial Universitaria de Córdoba, 1968, p. 179.
- ³⁶ Cf. Jacqueline Chénieux-Gendron, *El surrealismo*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 83-87.
- ³⁷ José Viñals, *op. cit.*, p. 50.
- ³⁸ *Ibid.*, p. 59.
- ³⁹ *Brújula. Revista independiente de arte e ideas*, Rosario, segunda época, n° 2-16, enero de 1932.
- ⁴⁰ José Viñals, *op. cit.*, p. 60.
- ⁴¹ El ojo mutilado, al igual que los miembros separados, los muñecos y los autómatas forman parte del elenco de temas de lo siniestro freudiano al que los surrealistas fueron particularmente afectos. Véase al respecto Briony Fer, “Surrealismo, mito y psicoanálisis”, en Briony Fer, David Batchelor y Paul Wood, *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras, 1914-1945*, Madrid, Akal, 1999, pp. 200-203.
- ⁴² José Viñals, *op. cit.*, p. 56.



Juanito pescando (serie *Juanito Laguna*), 1962, xilocollage, 194 x 145 cm. Colección Museo Castagnino+macro, Rosario

Juanito, Ramona y la consagración del grabado

Silvia Dolinko

En el fondo de su taller, pincel y lata de pintura en mano e inclinado sobre una construcción de paja, chapas y perillas de madera, Antonio Berni trabaja sobre su obra actual y rememora episodios de su extensa carrera. El cruce de referencias temporales atraviesa la nota que *Primera Plana* dedicaba en su número del 13 de abril de 1965 a un artista maduro pero destacado en el campo de la joven vanguardia contemporánea. Berni protagonizaba esa edición del semanario ya desde el connotado espacio de la portada, donde la imagen que registraba su realización de uno de los monstruos de las pesadillas de Ramona Montiel adelantaba la que, dos meses después, sería parte central de su exposición en el Instituto Torcuato Di Tella.¹

Dando cuenta del relevante lugar que la producción contemporánea de Berni conllevaba para el arte nacional, el título que cruzaba esa portada con la fotografía del artista consignaba: “La pintura argentina abre caminos”. Sin embargo, su principal obra de ese momento no se enmarcaba, en sentido estricto, dentro de lo que se podía considerar “pintura”, sino que eran imágenes realizadas a partir de materiales de desecho combinados con pigmentos, construcciones polimatéricas y, principalmente, grabados; en verdad, xilo-collage-relieves, de acuerdo a su definición.

En las páginas internas de la revista, otros retratos fotográficos de Berni acompañaban el artículo en el que el artista repasaba distintas circunstancias de su vida y de su producción, en un recorrido entre la revisión del pasado y la proyección a futuro. Junto a la reproducción de cuatro pinturas “históricas”, se incluye allí una estampa en la que se observa a una mujer parada en el interior de una habitación, junto a una foto de Carlos Gardel y bajo una lámpara de evocación picassiana, en un entrelazamiento entre “alta cultura” y “cultura popular”. El grabado en cuestión, *Ramona vive su vida*, había sido realizado poco tiempo después de que con su conjunto de xilografías sobre su otro célebre personaje, Juanito Laguna, obtuviera en la Bienal de Venecia el máximo galardón de su carrera. Heterodoxo tanto por sus dimensiones como por el trabajo de la xilografía conjugada con collage, presentaba una impactante imagen de Ramona por medio de una resolución técnica novedosa.

Precisamente, en *Primera Plana* se mencionaba que “las fronteras de la pintura, la escultura y el grabado ya no son tan nítidas como lo imaginó la preceptiva clásica; y Berni es, en gran medida, responsable de esa compenetración, de esa ráfaga de libertad que ahora agita a los creadores en todas partes. Su Gran Premio Internacional de Grabado y Dibujo en la Bienal de Venecia de 1962 conmovió a los observadores de arte en todo el mundo”.² No era casual, en este sentido, la elección de *Ramona vive su vida* para acompañar la nota, ya que esa obra condensa las búsquedas, logros y particularidades técnicas e iconográficas que el artista activó en su redefinición de la gráfica en esos años. También el impacto de su grabado se potenciaba por el poderoso aval que conllevaba la mención del premio veneciano. Esta distinción, que resulta hasta el presente una referencia recurrente para dar cuenta de la trascendencia de la obra de Berni, fue en ese momento una plataforma para su reconocimiento en el plano internacional y su reposicionamiento en el campo cultural local. En este sentido, al indagar sobre su particular reformulación del grabado, en el cruce entre la tradición y la experimentación, este trabajo apunta a plantear cómo esta producción se convirtió en un factor de consagración para el artista.

En efecto, luego de cuatro décadas de carrera artística, Berni había iniciado entre fines de los años cincuenta y principios de los sesenta un replanteo de su obra; sin dejar de lado la representación de temas sociales que la habían caracterizado hasta ese momento, dio lugar a una notoria transformación de su producción al incorporar en ella “la realidad” a partir de materiales heterogéneos, en un reajuste de su imagen y sus procedimientos frente al cambio en los discursos sobre la materia y la representación contemporáneas. En ese marco, el artista desarrolló un extenso conjunto gráfico en el que su redefinición de la práctica del grabado le permitió sustentar una reconocible y novedosa imagen.

Sin embargo, también en la nota de *Primera Plana* se sostenía que “Berni no era un recién llegado a las artes de la estampa. Desde sus años de estudiante había ejercido las técnicas del grabado”; por su parte, el artista recordaba que “fue Max Jacob, en París, quien un día me invitó a acompañarlo a un taller donde iba a ejecutar unas litografías; y entonces me enamoré de ese *métier* y lo practiqué yo también”.³ Berni relataba así su encuentro con una disciplina que en tiempos de ese artículo ya le resultaba una fórmula probada, reconocida y exitosa: las imágenes impresas de Juanito Laguna, Ramona Montiel y sus amigos le habían resultado vehículos eficaces para su afirmación profesional. Pero en verdad su “enamoramiento” de ese *métier* no había sido sostenido hasta ese momento de su carrera por una relación prolongada sino que lo había abordado en incursiones esporádicas y más bien convencionales. Sus anteriores aguafuertes o litografías, realizados dentro de los parámetros de la ortodoxia gráfica, no permitían addivinar el deslumbrante cambio que pondría en acto en sus numerosas estampas de los años sesenta. ¿Qué tipo de grabado venían a trastornar los xilocollages de Juanito? ¿Qué discursos y prácticas conmovía la serie gráfica de Ramona?

Parte de la tradición

La atención de Berni hacia el grabado ya se manifestaba en 1935 cuando, al responder a la propuesta muralista que David Alfaro Siqueiros desplegara dos años atrás durante su estadía rioplatense, señalaba que “las formas de expresión del arte proletario en régimen capitalista serán múltiples, abarcando todos aquellos medios que nos puedan ofrecer la clase trabajadora o las contradicciones mismas de la burguesía, desde el periodismo, pasando por el *affiche*, *el grabado* y el cuadro de caballete hasta la formación de Blocks de pintores muralistas”.⁴

En esos momentos, su interés en este tipo de producción se basaba en gran medida en el fundamento de su multiejemplaridad, ya que la particularidad de este medio radicaba en su posibilidad de difundir discursos visuales en forma plural. El potencial efecto movilizador de la circulación amplia de imágenes de cuestionamiento y denuncia social sostuvo la noción del grabado como un “arte comprometido” ligado a las luchas populares, a la crítica social o la sátira, conformando uno de los tópicos dentro de la tradición de esta disciplina. Si Goya o Daumier constituyeron dos de sus más reconocidos referentes históricos, no era casual que desde esta perspectiva —o, mejor, desde una perspectiva francesa— el crítico Georges Peillex definiera a Berni en 1962 como un “Daumier sudamericano”.⁵

Construido desde las primeras décadas del siglo XX, el canon del grabado en la Argentina se basó en estrictos parámetros iconográficos y técnicos a través de los cuales los artistas difundieron un imaginario figurativo, de fácil decodificación visual, multiplicado en estampas en blanco y negro, de pequeño formato y realizadas a partir de reducidas modalidades de impresión —xilografía, aguafuerte, litografía— de las cuales se valoraba especialmente el virtuosismo técnico en la realización. Extendida como recurso artístico, esta práctica era a mediados de los años treinta muy frecuentada especialmente por artistas del campo local vinculados a las políticas culturales de las izquierdas.

En 1935 Berni compartió el espacio de exhibición del Primer Salón de Arte de la antifascista Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE) con la producción de algunos de los principales referentes del grabado social: allí expuso su pintura *Desocupación* junto a obras de Pompeyo Audvert y del recientemente fallecido Guillermo Facio Hebequer, entre otros.⁶ Tres años más tarde volvió a presentar una pintura en el salón de la AIAPE, participando entonces junto a artistas gráficos como Clement Moreau, Víctor Rebuffo, Luis Seoane, Demetrio Urruchúa y Abraham Vigo, de reconocida militancia antifascista.

Si bien consideraba relevante a este tipo de práctica, Berni no había desarrollado un corpus dentro de la gráfica. Sin embargo, en ese mismo año de 1938 se presentó en dos importantes eventos del circuito de difusión del grabado. Por una parte, incluido en el XXV Salón Anual de Acuarelistas y Grabadores en el Salón Witcomb, fue considerado dentro del grupo de expositores “de primera fila [...]”



Cabeza de mujer [Paule], 1938-42, litografía sobre papel

un bloque de contados nombres que se halla en plena producción y que ha alcanzado ya un nivel considerable dentro de nuestro panorama artístico”.⁷ Por otra parte, participó en el Segundo Salón de Grabados del Instituto Argentino de Artes Gráficas, institución relevante dentro del sistema de establecimientos de enseñanza de Buenos Aires –que también incluía a la Academia organizada por Pío Collivadino y a la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova– desde el que se consolidó el quehacer gráfico.

En el evento organizado por el Instituto Argentino de Artes Gráficas también participaron nombres destacados como Rebuffo, Audivert, Urruchúa, Adolfo Bellocq, Lino Spilimbergo, Carlos Giambiagi y José Planas Casas. Frente a este conjunto de grabadores “profesionales”, la institución brindó a Berni un claro reconocimien-

to por su presencia en el Salón al reproducir una de sus estampas en un lugar privilegiado: la portada de su publicación oficial, la revista *Anales Gráficos*.⁸ Bajo la genérica denominación *Litografía*, se presentaba allí una imagen de su esposa Paule con un lápiz –herramienta básica para el litógrafo– en mano. Se trataba de una versión gráfica del género del retrato pictórico que Berni desplegaba en sus óleos de la época, en los que en diversas ocasiones se podía ver a la misma mujer de boca firme, ojos grandes, cabeza levemente inclinada en posición de tres cuartos de perfil y mirada lánguida.

Esta misma litografía, ya con el título de *Figura*, fue la única obra de Berni en la vasta muestra *El grabado en la Argentina 1876-1942* que, organizada por los coleccionistas Alfredo y Alejo González Garaño, tuvo lugar en el Museo Municipal de Artes Plásticas Juan B. Castagnino de Rosario en 1942. Al presentar un notable trabajo de sistematización de un corpus hasta ese momento poco accesible en términos de visibilidad institucional, esta exposición y su correspondiente catálogo fueron referentes para consagrar un conjunto de nombres y cristalizar un canon de la gráfica argentina.

La presencia de Berni en estos eventos no redundó en una labor continua dentro del grabado sino que –más allá de alguna producción aislada, como una serie de aguafuertes de 1951 sobre temáticas del Noroeste argentino– su trabajo de los años cuarenta y cincuenta se acotó a la pintura. A comienzos de los sesenta retomó el género del retrato realizado en litografía en la serie de diez rostros de niños carenciados

que, agrupados bajo el título *Niños de Villa Cartón* en un álbum impreso por Editorial Joraci, fue lanzada en Buenos Aires en mayo de 1961, meses antes de la presentación pública del personaje Juanito Laguna en la galería Witcomb.⁹ Esta era la línea de la tradición gráfica que Berni había desarrollado hasta ese momento. Su siguiente serie de grabados seguiría centrada en la temática del niño de “villa miseria”, pero ya desde una imagen renovada a partir de su apertura a la experimentación con el procedimiento xilográfico.

Un nuevo grabado

La exploración iniciada por Berni a principios de los sesenta en torno a las nuevas posibilidades de la gráfica se inscribió en un momento de intensa renovación de esta práctica: si las artes visuales de esos años fueron transformadas a partir de la incorporación de nuevas poéticas, soportes y procedimientos, el grabado fue parte medular de estas mutaciones.

Las redefiniciones de la praxis y la circulación del grabado eran por esos años una cuestión que iba más allá de la acotación a unos cuantos nombres propios o a límites nacionales. A partir del impulso dado por la instalación de *ateliers* especializados en edición, la acción de galerías que sostenían una fuerte apuesta por la obra impresa o el establecimiento de un circuito de certámenes que otorgaban un lugar destacado al grabado, entre otros factores, esta producción cobraba mayor visibilidad en la agenda del arte; parafraseando a Baudelaire, se sostenía que “la estampa estaba de moda”.¹⁰ Particularmente, esta práctica tuvo entonces en la Argentina una actividad y legitimación inéditas. A partir de un complejo proceso vinculado a cambios socioculturales y a replanteos en el campo artístico local, desde fines de los años cincuenta había comenzado a tener lugar una renovación de la gráfica a partir de una relectura de su propio canon.¹¹

Esta práctica que transitó en esos tiempos por un inédito nivel de experimentación en relación con sus convenciones, ampliando sus procedimientos e iconografía, sus discursos y sus vías de circulación, dialogaba a la vez con la propia tradición. Esta relación se condensa de forma ejemplar en las propuestas en torno a la xilografía —la técnica de impresión más antigua en Occidente—, redefinida desde las búsquedas de diversos artistas sobre las posibilidades expresivas de la materia y la resolución de la imagen cercana a los postulados modernistas. Dentro de esta producción, se destacaban las xilografías con collage desarrolladas por Luis Seoane desde fines de los años cincuenta, en las que incorporaba bandas de cinta adhesiva sobre la textura irregular de la madera, resaltando la cualidad bidimensional de la estampa.

Es entonces en un marco de apertura y sostenida legitimidad de la disciplina que se inscribe el trabajo gráfico de Berni, continuando en sus grabados su histórica opción por la figuración social imbricada con el collage como recurso actualizado. En efecto, el uso plástico de materiales procedentes del mundo de lo cotidiano estaba en boga por aquellos años, tanto en el plano internacional —en los *combine*

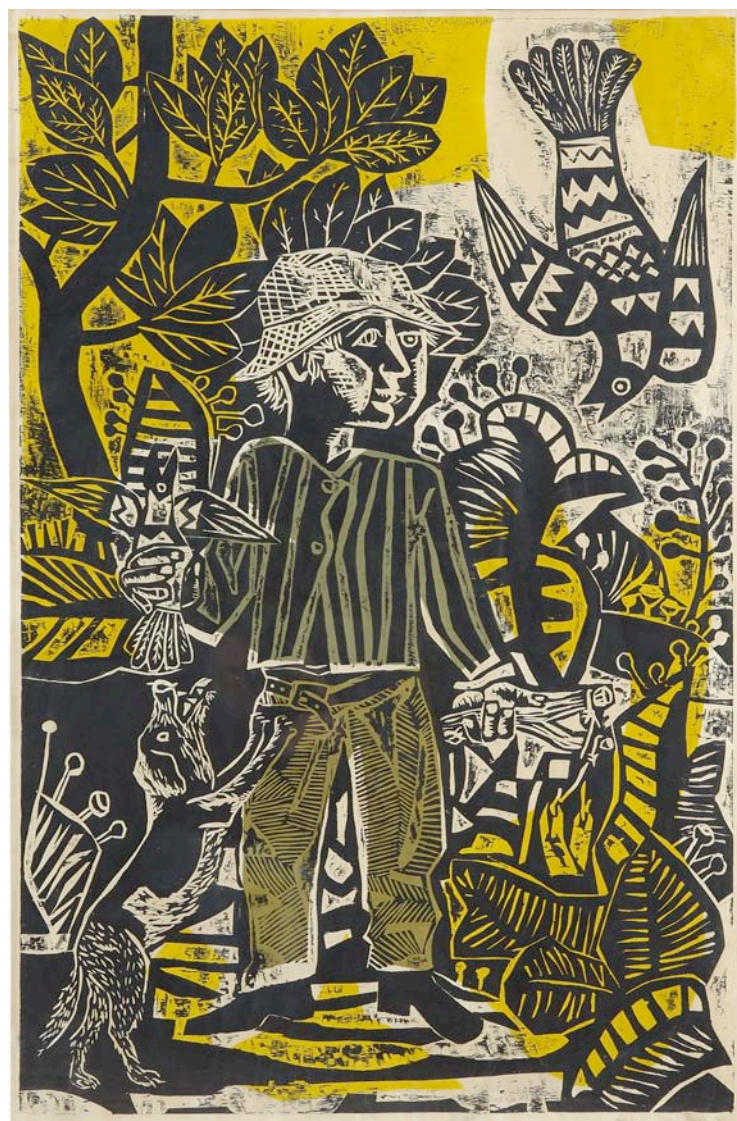
paintings de Robert Rauschenberg o los *assemblages d'empreintes* de Jean Dubuffet, por ejemplo— como en el campo local, con las chapas, maderas y telas desgastadas, ásperas y vulgares empleadas por los jóvenes informalistas.¹²

Berni incluía en su nueva obra objetos de desecho a los que les otorgaba un sentido narrativo al vincularlos a la historia del personaje representado. Su apelación al recurso del collage se remontaba a mediados de los años cincuenta, cuando comenzó a incorporar elementos en la superficie de sus pinturas en virtud de su cualidad “figurativa”; pero mientras que en ese momento integraba telas y papeles discretamente en la superficie pictórica, el protagonismo de los materiales en las pinturas-collage que realizó desde los sesenta dominó su planteo estético, aunando la composición formal al contenido simbólico.

En el caso de la serie de Juanito Laguna, Berni sostenía su relato sobre el chico de “villa miseria” a partir del uso de chatarra y madera, elementos básicos en este tipo de construcciones precarias. En este sentido, destacaba “la identificación ajustada entre el mundo de la miseria que representaba el personaje, y los míseros materiales de desperdicio extraídos de ese mundo y empleados con todo el rigor y con todas las reglas del arte”.¹³ El personaje era un vehículo para la puesta en

imagen por Berni de las contradicciones del proyecto desarrollista, en el que la política de expansión industrial a través de la inversión extranjera auguraba también al propio Juanito la incorporación a un optimista *mundo prometido*: un mundo donde el sombrío primer plano de una pared constituida por materiales precarios y corroídos contrasta con el fondo en el que una aglomeración de pequeños papeles luminosos conforma un atractivo y a la vez amenazante hongo atómico, símbolo de la latente guerra fría.¹⁴

Fue dentro de ese proceso de redefinición y “actualización” de su obra que el artista inició a fines de 1961 sus Juanitos xilográficos. Mientras que a nivel iconográfico continuaba con la versión de



Juanito cazando pajaritos (serie *Juanito Laguna*), 1961, xilografía, 174 x 128 cm. Colección Museo Castagnino+macro, Rosario



Juanito bañándose (serie *Juanito Laguna*), 1961, xilocollage y gofrado sobre papel, 162 x 117 cm. Colección Museo Castagnino+macro, Rosario

denuncia social que desarrollara en su pintura, su renovación de materiales y soportes gráficos resultaba inaugural. El mayor impacto de esta serie estaba dado por la elección de unos materiales y un formato insólitos no solo para el canon de la gráfica sino también frente a las experiencias que se estaban desarrollando contemporáneamente.¹⁵ En momentos en que se reactualizaban las lecturas sobre el linaje vanguardista del collage, Berni incorporaba este recurso a la histórica xilografía: entre la tradición y la experimentación, su imbricación entre grabado en madera y materiales bastos resultaba un novedoso cruce del arte “alto” y los materiales “bajos”.

Berni trabajaba con tacos de madera terciada, soporte poco convencional para la xilografía: se trata de un material industrial y económico que posibilita la utilización de una gran superficie de impresión, algo difícil de obtener con otro tipo de madera. Si en los primeros Juanitos xilográficos —*Juanito con pescado*, *Juanito cazando pajaritos*— la matriz estaba realizada íntegramente por desbastado convencional, en las siguientes obras de esa serie la imagen también surgía por sumatoria o ensamblado de elementos heterogéneos sujetos a la base con clavos o con grampas metálicas.¹⁶ Así,

en *Juanito bañándose*, *Juanito pesca con red* o, especialmente, en *Juanito pescando*, el agregado en el taco de madera de distintos elementos de desecho industrial —como chatarra y recortes de enchapado— para referir al escenario del personaje resultaba muy provocativo: si el collage todavía encontraba resistencias en Buenos Aires,¹⁷ su inclusión en un grabado aparecía como un gesto aún más revulsivo. Sin embargo, al no presentar las variables cromáticas de las pinturas-collage, la diversidad material del collage era, una vez impresa, transmutada en una alusión sutil en la estampa. El blanco y negro con notas de color en los planos de fondo oblitera el efecto sensorial de la herrumbre o de la corrosión, y así la atmósfera proporcionada por el historial de desgaste de los materiales es “suavizada”.

Si esta obra implicaba una fuerte apuesta de Berni por lo experimental desde el punto de vista del procedimiento, a nivel discursivo se situaba como una relectura de la tradición del grabado social local, no solo por su anclaje en la narratividad y la figuración sino también por su elección iconográfica, apuntando más a un diálogo innovador que a una tajante ruptura. En efecto, a diferencia de las pinturas-collage de esta serie, situadas en un marco urbano y fabril, las xilografías de Juanito Laguna se despliegan con el telón de fondo del puerto de Buenos Aires: no es sino en el Riachuelo donde transcurren los baños y la pesca del niño.¹⁸ Con esta elección del tópico portuario, Berni se inscribía en una genealogía que incluía imágenes de los Artistas del Pueblo José Arato, Guillermo Facio Hebequer y Adolfo Bellocq, y la de otros artistas gráficos como Mario Cecconi o Víctor Rebuffo. Berni también releía en clave contemporánea el tópico del niño que transita los basurales en busca de su sustento, tal como lo había representado Abraham Vigo en los años veinte en *Pibes de la Quema* o el rosarino Juan Grela en los cuarenta con sus *Juntadores* en las *Colinas de la basurita*.¹⁹

Berni retomaba en los años sesenta estas líneas de la gráfica argentina, reactualizándolas en Juanito a partir de otro repertorio de materiales y una resolución técnica que conmocionaba la convención xilográfica. A través de esta operación, el artista expandía las posibilidades del grabado a partir de la conjunción de dos variables: el aval de la narrativa social histórica y la exploración sobre un recurso de la vanguardia. Así, partiendo de una tradición iconográfica del grabado en la Argentina, su desarrollo de la imagen del niño pobre le valdría su consagración internacional.

El triunfo en la Bienal de Venecia

El Gran Premio Internacional en Grabado y Dibujo en la XXXI Bienal de Venecia constituyó el más resonante reconocimiento público recibido por Berni. Se trató de una instancia que redimensionó y dinamizó su carrera, otorgándole otra proyección internacional, tal como enfatizaba el crítico francés Gérald Gassiot-Talabot cuando sostenía que si ese premio “no se hubiese enfocado súbitamente sobre la obra y la personalidad de Berni, acaso la fama de su trabajo hubiera quedado limitada a algunos países de Latinoamérica, y en especial [a la] Argentina”.²⁰ En efecto, mientras que en esa edición las principales recompensas en pintura para Alfred Manessier y en escultura para Alberto Giacometti continuaban una línea de celebración de la tradición moderna europea sostenida en la *Biennale* desde la posguerra,²¹ resultó una sorpresa que el 16 de junio de 1962, al momento de la inauguración oficial, la principal distinción en grabado fuera otorgada a Berni, quien hasta ese momento era un artista poco conocido en el circuito internacional.²² Frente a las muy conocidas (y poco novedosas) imágenes de esos representantes de dos generaciones de la Escuela de París, se ponían en relieve los rasgos innovadores del conjunto del argentino.

En un momento de gran impulso a los proyectos de promoción e internacionalización de la plástica argentina,²³ y en el que los premios implicaban una fundamental validación simbólica, este logro resultó a la vez una destacada vía para la jerarquización del arte nacional: se trataba de la mayor recompensa lograda por un artista argentino hasta ese momento, obtenida en el más relevante certamen internacional que operaba como connotada vidriera para la mirada de los expertos de todo el mundo.

Presentado en una sala especial, el conjunto de Berni incluyó diez pinturas-collage sobre Juanito Laguna, cinco tintas de la serie *Pampa y cielo* y las cinco xilografías de grandes dimensiones, desconocidas en la Argentina con excepción de *Juanito cazando pajaritos*, ya presentada en el 27° Salón de Otoño de la SAAP en mayo de ese año.²⁴ Se trató de una instancia con una fuerte carga inaugural: era la primera vez que se exponían obras de Berni en la Bienal de Venecia, y también era la presentación pública de las xilografías sobre Juanito Laguna. Asimismo, era la primera vez que se enviaban grabados argentinos al evento veneciano.



Vista de sala de la serie *Juanito Laguna* en la XXXI Bienal de Venecia

Junto a la presentación del “maestro” Berni, el envío argentino incluía pinturas de Rómulo Macció, Mario Pucciarelli, Kazuya Sakai y Clorindo Testa, y esculturas de Federico Brook, Noemí Gerstein y Claudio Girola. La elección de la producción de los jóvenes pintores, ubicada dentro de los lineamientos del informalismo y la abstracción gestual en boga en esos momentos, parecía una opción segura para demostrar el grado de “avance” y modernidad del arte argentino en el mayor foro del circuito artístico internacional. En ese sentido, la distinción a la obra de Berni significó un triunfo inesperado y paradójico respecto de las expectativas y los discursos sobre la producción de vanguardia y la imagen actualizada del país que se pretendía sostener entonces desde la trama institucional local.

En efecto, el rosarino era en ese momento el candidato menos pensado para representar al *nuevo arte argentino* promovido por las estrategias modernizadoras establecidas desde fines de los años cincuenta. Particularmente, el proyecto estético sostenido por Jorge Romero Brest –jurado seleccionador del envío argentino, presentador oficial del conjunto²⁵ y luego miembro del jurado internacional en la Bienal– no brindaba especial consideración a la figuración social. Desde la perspectiva del entonces director del Museo Nacional de Bellas Artes, la producción del “maduro” Berni corría el riesgo de ser decodificada por la mirada europea bajo el signo del pintoresquismo regional.²⁶ Sin embargo, contradiciendo ese prejuicio, el conjunto sí llamó la atención de los otros miembros del jurado internacional. Como luego recordara el artista, su obra “se vio como algo revulsivo, no ya por el contenido solamente, sino por la intención expresiva [...] lo que el jurado vio y distinguió fue el planteo innovador y original... vio las justas equivalencias estéticas entre el tema y su realización”.²⁷

Frente al aparentemente monótono panorama general del certamen, Berni sostuvo que “mi obra llamó la atención... ¡fui el primer sorprendido! Se diferenciaba del resto, que era no figurativo; [...] la ‘nueva figuración’ es un movimiento que está interesando a Europa y dio la casualidad que el conjunto que yo mandé es una expresión de esa tendencia”.²⁸ Precisamente, este fue uno de los principales aspectos de la obra de Berni destacados por las revistas internacionales especializadas en arte –sobre todo las de origen francés– que en ese momento se refirieron a lo exhibido en la *Biennale*. La saga de Juanito Laguna aparecía como una de las pocas excepciones a la regla abstracta de la competición; como señalaba Michel Ragon, “el *nuevo realismo* no encuentra puesto en [la Bienal] y la *nueva figuración* no está más que abordada. Son movimientos demasiado nuevos. Se puede prever, sin embargo, que la Bienal de 1964 estará provista de ellos”.²⁹

Si bien lo presentado por Berni incluía las llamativas pinturas-collage sobre el personaje de Juanito Laguna, el conjunto premiado fue el de las cinco xilografías sobre el mismo tema. Un corpus reducido pero significativo. ¿Cuál fue la justificación de esta premiación? Romero Brest, testigo y a la vez protagonista de las deliberaciones, comentaba que: “[al jurado] Berni los conquistó con esos grabados de enorme tamaño, como jamás se han visto, aun desde el punto de vista del oficio. Fueron doblemente valorados

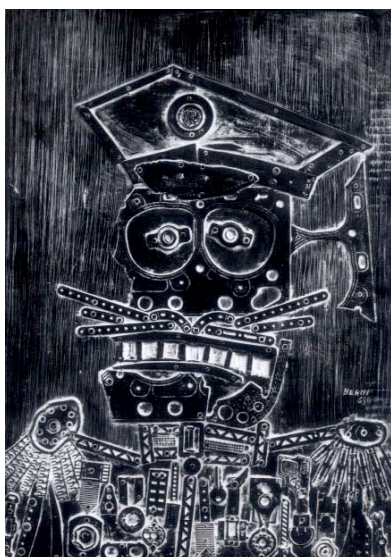
cuando se supo que la incisión era realizada sobre grandes tacos de madera, y no sobre linóleo como lo consideraron erróneamente al principio”.³⁰ De este comentario se desprende que fue el virtuosismo en la realización –atributo de resabios tradicionalistas asociado en este caso a una producción que estaba proponiendo una fuerte innovación– el factor que jugó una carta fuerte en la valoración de esta obra.

Sin embargo, es evidente que esas estampas no solo habían resultado impactantes por la técnica puesta en juego sino también por su potente imagen, sustentada, eso sí, por un procedimiento original y llamativo. Con su intervención creativa sobre la antigua xilografía, Berni se afirmaba en un terreno que hasta entonces no había resultado central en su carrera pero que, gracias a su validación en la mayor competencia artística internacional, lo posicionaba en un lugar privilegiado en esos tiempos de gran visibilidad de la disciplina. Así, se puede pensar que fue a instancias del éxito en Venecia que Berni intensificó su indagación sobre el grabado, profundizando en los siguientes años su experimentación en torno a sus posibilidades. De hecho, su siguiente personaje fue desplegado especialmente a través del xilocollage.

Ramona vive su vida

Ramona Montiel, quien de inocente niña y joven costurera pasa a vivir su vida como prostituta, surgió en forma concatenada con el impacto que Juanito Laguna suscitaba en los foros europeos, y en particular en París.³¹ En septiembre de 1962, Berni conversaba con Ragon sobre su *nouvelle figuration*, comentándole también que estaba trabajando en un nuevo personaje.³² Su bataclana comenzaba a esbozarse en esas declaraciones que –con el paso del tiempo y los sucesivos escritos sobre el artista– cobrarían visos de relato legendario o mito de origen francés. Si, de acuerdo con las referencias de Berni, Ramona había usado vestidos del *marché aux puces* en sus primeros momentos, luego se conformaría a partir de diversos objetos y materiales incluidos en las distintas situaciones protagonizadas por el personaje, y que sirvieron de vehículo para que el artista, cada vez más alejado del enfoque tradicional de la pintura, expandiera en esa década sus recursos expresivos a las instalaciones, “construcciones policromadas” y, especialmente, xilocollage-relieves a partir del gofrado.³³

Berni desplegó la serie gráfica de Ramona a partir de la impresión de materiales heterogéneos conjugados en el todo compositivo de la matriz. A través del uso de elementos de consumo masivo resemantizados en la imagen –Ramona está “atrapada por la telaraña de la sociedad de consumo”, sostenía–³⁴ la saga apunta a dar cuerpo a ese cuerpo a ser consumido por los representantes del *establishment* local. Destacados por efecto del leve volumen agregado al xilocollage, el coronel, el marino, el burgués y el embajador –es decir, algunos de los poderosos “amigos” o protectores de la mujer– tenían en las estampas de Berni espesor de papel, mientras que su impronta real tomaba un lugar cada vez mayor en la política argentina de los años sesenta.



El coronel amigo de Ramona, 1964,
taco xilográfico con collage y gofrado
sobre papel, 99,9 x 64,4 cm.
Colección privada

Si el artista había recurrido a chatarra y maderas para plasmar el entorno portuario de Juanito, ahora ampliaba este arsenal de recursos. Mantelitos de plástico que imitaban encaje —un popular objeto contemporáneo que simulaba o traducía a un soporte barato y de nula calidad una cierta idea de refinamiento— componían las ropas de la prostituta, junto con botones recargados, recortes de metal perforado con máquinas industriales o piezas de mecano. Mientras que esos elementos respondían al repertorio de materiales de la sociedad de consumo internacional, la vinculación localista estaba dada por el uso referencial de las imágenes: la alusión a la “costurerita que dio el mal paso” de Evaristo Carriego o la presencia de íconos locales como Carlos Gardel incluido en *Ramona vive su vida*.

Además del estricto uso del blanco y negro, algunos rasgos de la gráfica ortodoxa volvían a aparecer en esta obra experimental. Junto al recurso de la narratividad secuencial,³⁵ Berni revisitaba un “polo de gravedad iconográfica”, ya que la imagen de la prostituta había sido desarrollada desde los años veinte por distintos grabadores argentinos: el personaje de Rosalinda Corrales de *Historia de arrabal* de Manuel Gálvez xilografiada por Bellocq en 1922, las “mujeres de la calle” representadas por Facio Hebequer a principios de los años treinta, la serie de monocopias de la *Breve historia de Emma* realizadas por Spilimbergo en 1935-1936 o aquella figura femenina del salón de puerto en la serie *La quimera* de Rebuffo a inicios de los años cincuenta.³⁶ Sin embargo, mientras que en esas obras anteriores se apuntaba a presentar oscuros relatos sobre la prostitución como un mal social, el tema deviene en los grabados de Berni en ironía sobre los “pilares” de la sociedad nacional que aparecen caricaturizados, torciendo la impronta de sufrimiento presente en la tradición de la gráfica de crítica social hacia una mirada burlona, irreverente.

Con la presentación de doce xilografías-collage, el lanzamiento de Ramona Montiel tuvo lugar en París en mayo de 1963;³⁷ luego, en el mes de agosto, en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. La exhibición porteña fue un gran acontecimiento: junto a la serie de estampas de Ramona y sus amigos, también se exponían los grabados sobre Juanito. Al fin el público porteño tenía acceso directo a este conjunto exhibido hasta ese momento solo en Europa, y que conocía a través de fotos publicadas en diarios y revistas: había llegado el momento de tener en Buenos Aires la muestra de un Berni redimensionado por el premio veneciano. Desde la prensa se sostenía que “la nueva presentación de este artista, después de haber obtenido en la última Bienal de Venecia uno de los tres grandes premios que en ella se otorgan, alcanza

una jerarquía inusitada en las exposiciones de grabados. Inicialmente sorprende al espectador el tamaño infrecuente de las obras impresas; en la amplia sala del museo, los grabados de Berni ocupan los muros y paneles como suelen hacerlo los grandes cuadros que funcionan como murales”.³⁸

Las obras de Juanito aparecían como eje simbólico de un conjunto de treinta estampas y tres matrices xilográficas. La exhibición del soporte para la impresión resultaba anómala respecto de las reglas implícitas que operaban en una muestra de este tipo, ya que lo que se considera *un grabado* es la estampa en sí y no la matriz que la genera. Expuestas en forma autónoma, estas superficies de impresión mostradas a modo de *assemblages* monocromáticos operaban como un paso más en el corrimiento de Berni de la tradición gráfica, apuntando no solo su independencia respecto de las convenciones de la disciplina sino también otorgándole, paradójicamente, una cierta valorización aurática: frente a la serie de estampas, la matriz marcaba el anclaje en una dimensión “original”.

Era entonces en varios sentidos que este conjunto de Berni conmocionaba la escena local. Aunque se inscribía dentro del contemporáneo proceso de resignificación de la gráfica, sus obras se situaban en un plano diferencial: la deslumbrante conjunción entre el gran tamaño de las estampas, la novedosa composición de elementos y la potencia de su discurso narrativo lo alejaban de las búsquedas más discretas o menos “ambiciosas” de sus colegas. Esa obra era entendida como un descubrimiento o, mejor, un hallazgo: “quizás todo esto, cuando algún día las cosas se vean con otra perspectiva y no prive el gusto por este ‘hallazgo’, reneguemos de toda esta contingencia. Pero, en tanto no ocurra, es necesario dejar el testimonio de nuestra complacencia por estas formas. Cuando Berni presentó su personaje de Juanito Laguna, algo se trastornó en el grabado”.³⁹

Un mes después de la exposición en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, *Ramona vive su vida*, *El coronel protector de Ramona* (o *El coronel amigo de Ramona*) y *El amigo espiritual de Ramona* eran exhibidos en la V Exposición



Ramona en el show, 1964,
xilocollage y gofrado sobre papel, 83 x 48 cm

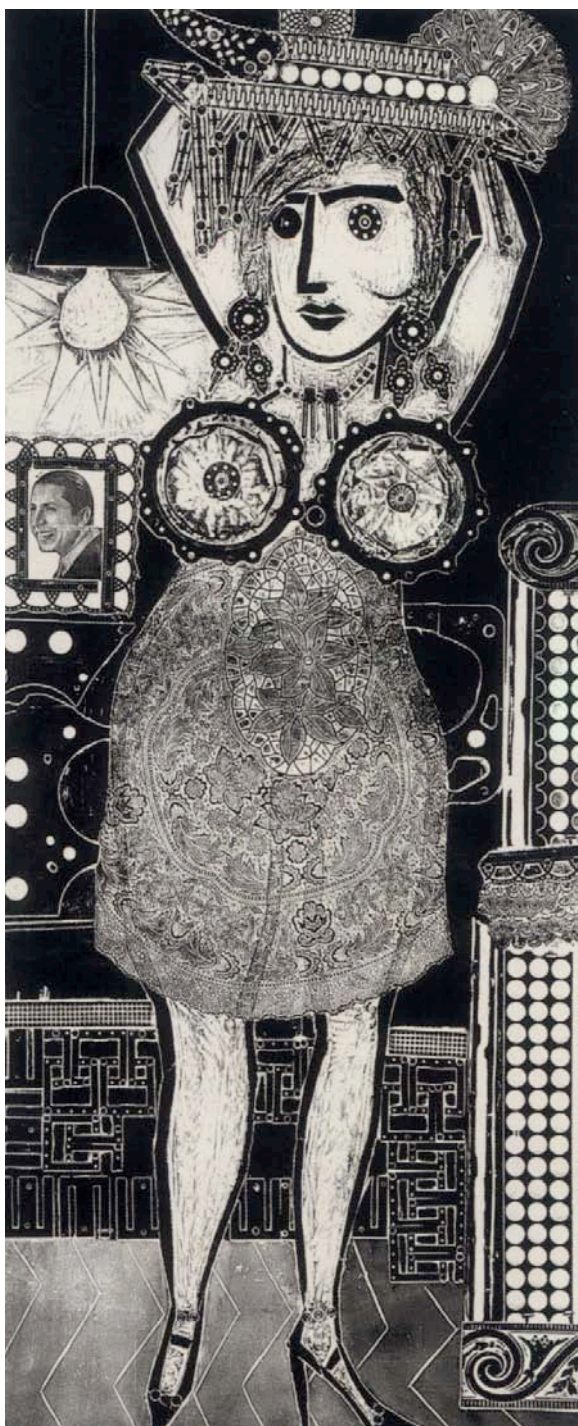
Internacional de Grabado en Ljubljana, uno de los más antiguos y consolidados eventos dedicados a la disciplina; se trataba de la edición en la que Robert Rauschenberg obtenía un premio por su revolucionaria litografía *Accident*. Dos años más tarde –un año después de que el norteamericano triunfara también en Venecia– sería turno del rosarino para ser distinguido en la sexta edición del encuentro de arte gráfico en la lejana Yugoslavia. En esa ocasión era premiado su xilocollage-relieve *El matador*, en los mismos momentos en que, debido a las posibilidades de circulación múltiple del grabado, otra estampa de esta tirada se encontraba exhibida en la vidriera artística más resonante de Buenos Aires.

Berni en el centro de la vanguardia

En junio de 1965, a continuación de *La menesunda* –instalación emblemática del arte de los sesenta– se desplegaba en el Centro de Artes Visuales (CAV) del Instituto Torcuato Di Tella la obra figurativa y social de un artista sexagenario que presentaba el suficiente sentido de “actualidad” como para ser destacado en ese ámbito vanguardista. Hasta ese momento no se habían realizado en dicha institución exposiciones individuales de artistas argentinos: por ejemplo, un año atrás Romero Brest, director del CAV, le había negado esa posibilidad a Alberto Greco.⁴⁰ Resulta notable entonces que el primero en tener ese lugar fuera Berni, quien pocos años antes no hubiera sido siquiera considerado para formar parte del programa que sostenía ese espacio orientado a la cultura joven y de avanzada experimental. Evidentemente, su validación en la Bial de Venecia había funcionado como una de las motivaciones principales para que Romero Brest incorporara una extensa muestra retrospectiva de Berni en el centro de la vanguardia de Buenos Aires.⁴¹

Ya anticipada tiempo atrás desde *Primera Plana*, la exhibición –que incluyó óleos, collages-altorrelieves, xilografías, matrices y construcciones policromadas– resultó un éxito de público: de las muestras realizadas por el Instituto en ese año, fue la que tuvo más asistentes y, dentro de su historia, fue la tercera más visitada, luego de la exposición de Julio Le Parc y de la muestra de grabados de Pablo Picasso, ambas de 1966.⁴²

El conjunto de *Los monstruos* conformó uno de los puntos más sobresalientes de la muestra de Berni: además de su impacto visual, se trataba de una obra inédita, lo más reciente de su nueva producción. Sumado a estas construcciones se presentaba otro grupo de obras novedosas, su serie de xilocollage-relieves donde junto al mayor volumen del gofrado de las impresiones se destacaba el sentido ornamental de la composición, con objetos moldeados con yeso piedra y adheridos a la matriz, como en *El obispo* o en *Ramona en el show*.



Ramona vive su vida, 1965,
xilocollage y gofrado sobre papel, 148 x 62,9 cm

“*Berni is at his best in the engravings*”, señalaba la crítica del *Buenos Aires Herald*⁴³ para dar cuenta de las vistosas estampas de los religiosos y los toreros, presentadas junto a otras de Juanito y de Ramona ya convertidas en los exponentes más reconocidos y de mayor repercusión del grabado argentino de los años sesenta. La eficacia de esas imágenes gráficas, potenciada por su notable grado de innovación de las técnicas, resultaba de una contundencia indiscutida.

Como un contrapunto visual entre el pasado y el presente de la obra de Berni, xilocollages como *El matador* y *El picador*, entre otros, se desplegaban en un recodo de la sala principal del Instituto Torcuato Di Tella, por detrás del emblemático lienzo *Manifestación* de 1934. Así, en esa exposición retrospectiva se daba cuenta, tres años después de la consagración en Venecia, de que el innovador grabado del viejo pintor ya era un nuevo clásico del arte argentino contemporáneo.

- ¹ Semanario de amplia repercusión y fuerte intervención pública, *Primera Plana* fue uno de los principales medios gráficos que propagaban el imaginario modernizador de los sesenta; sus estrategias de mediación sobre las pautas de consumo cultural posicionaron a la publicación como *taste-maker* para la clase media intelectualizada, tal como ha sostenido Oscar Terán en *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina, 1956-1966*, Buenos Aires, Puntosur, 1991, p. 82.
- ² Ernesto Schoo, “Berni: cómo desollar la realidad”, *Primera Plana*, Buenos Aires, n° 127, 13 de abril de 1965, p. 42.
- ³ *Ibid.*, p. 44.
- ⁴ Antonio Berni, “Siqueiros y el arte de masas”, *Nueva Revista*, Buenos Aires, enero de 1935, p. 14. Reproducido en Marcelo Pacheco (ed.), *Berni, Escritos y papeles privados*, Buenos Aires, Temas, 1999, p. 198. El destacado es mío.
- ⁵ En “La XXXIe Biennale de Venice”, *Art Actuel*, Lausana, n° 24, 1962.
- ⁶ “La exposición de la AIAPE atrae mucho público”, *Crítica*, Buenos Aires, octubre de 1935. Archivo Antonio Berni, Fundación Espigas.
- ⁷ “Un salón de gran interés artístico es el de la Sociedad de Acuarelistas y Grabadores”, *Crítica*, Buenos Aires, 8 de octubre de 1938, *loc. cit.*
- ⁸ *Anales Gráficos*, Buenos Aires, a. XXXI, n° 5-6, mayo-junio de 1938. La misma obra de Berni también fue reproducida en “El II Salón de grabados organizado por el Instituto Argentino de Artes Gráficas de Buenos Aires”, *La Prensa*, Buenos Aires, sección cuarta, 12 de junio de 1938.
- ⁹ *Berni en el tema de Juanito Laguna*, Buenos Aires, Witcomb, 6 al 18 de noviembre de 1961.
- ¹⁰ Bernard Gheerbrandt, “L’estampe est à la mode”, *XXe Siècle*, París, a. 20, n° 10, marzo de 1958, p. 53, retomando a Charles Baudelaire, “L’eau forte est à la mode”, *Revue anecdotique*, abril de 1862 (incluido en *Salones y otros escritos*, Madrid, Visor, 1999, pp. 307-308).
- ¹¹ Cf. Silvia Dolinko, *Entre la tradición y la experimentación. El auge del grabado en los años de su transformación*, Buenos Aires, Edhasa, en prensa.
- ¹² Algunas lecturas sobre la relación entre el informalismo y los collages de Berni en Marcelo Pacheco, “Kenneth Kemble, contra el conformismo”, en *Kenneth Kemble. La gran ruptura, obras 1956-1963*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 1998, p. 13; Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001, pp. 124-127; Adriana Lauría, “Correlatos entre Berni y sus contemporáneos”, en *Berni y sus contemporáneos. Correlatos*, Buenos Aires, Malba-Colección Costantini, 2005, p. 23.
- ¹³ José Viñals, *Berni*, Buenos Aires, Imagen Galería de Arte, 1976, p. 89.
- ¹⁴ Me refiero al collage *El mundo prometido a Juanito Laguna* (1962). Una lectura sobre esta cuestión en Andrea Giunta, “Cita con la vanguardia. Imaginarios del arte argentino de los sesenta”, en *Arte y política*, Santiago de Chile, Universidad Arcis, 2005, pp. 124-125.
- ¹⁵ Por ejemplo, *Juanito pescando* mide 194 x 145 cm.
- ¹⁶ Un análisis de los procedimientos de construcción de las matrices y las técnicas de impresión en J. L. de Santa María, “Sobre las técnicas”, en *Antonio Berni (1905-1981), grabados*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Galería Vermeer, 1985.
- ¹⁷ En la presentación de la exposición *Collage* (Buenos Aires, Galería Lirolay, 19 al 31 de marzo de 1962), Hugo Parpagnoli sostenía que “el collage no se impuso todavía en Buenos Aires como lenguaje plástico. No es culpa del collage. Salvo las personas que tienen la obligación de ser cultas, el público ve en él casi siempre demostraciones de novelaría, a menudo de impertinencia y rara vez el producto de un juego posible, al cual, por otra parte, le atribuye poca importancia”. En dicha muestra participaron Roberto Aizenberg, Juan Batlle Planas, Antonio Berni, Noemí Di Benedetto, Nicolás García Urriburu, Kenneth Kemble, López Anaya, Marta Minujín, Emilio Renart, Alberto Reyna, Rubén Santantonín, Antonio Seguí y Luis Alberto Wells.
- ¹⁸ A la vez, la alusión a Juanito como “niño del bañado de Flores” refiere a sus actividades de rebusca en el inmenso basural porteño —el “bañado”— que se encontraba en el bajo Flores, una zona inundable que en el siglo XIX incluía una laguna pero que hacia mitad del siglo pasado ya solamente se encontraba atravesada por el estrecho arroyo Cildáñez.
- ¹⁹ Cf. Emilio H. Ghilioni (comp. y coord.) y Jorge M. Taverna Irigoyen, *Juan Grela G. Obra gráfica*, Rosario, Laborde editor-Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 2008, pp. 82-90.
- ²⁰ Gérald Gassiot-Talabot, *Berni*, París, Georges Fall, 1971, p. 9.
- ²¹ En el caso del grabado, desde 1948 se habían otorgado las máximas distinciones a Marc Chagall, Frans Masereel, Emil Nolde y Joan Miró, entre otros; recién en 1958, el Gran Premio en Grabado se otorgó, por primera vez, a una artista latinoamericana, la brasileña Fayga Ostrower.
- ²² Cf. Silvia Dolinko, “Antonio Berni y la Bienal de Venecia de 1962: recepción de un premio internacional”, en *III Jornadas de estudios e investigaciones en artes visuales y música. Europa y Latinoamérica*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1998.
- ²³ Cf. Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, *op. cit.*
- ²⁴ Las pinturas-collage (*Retrato de Juanito Laguna*, *Juanito Laguna lleva comida a su padre peón metalúrgico*, *Juanito Laguna se gana la vida*, *Un cosmonauta saluda a Juanito Laguna*, *Juanito Laguna ayuda a su madre*, *La familia de Juanito Laguna un domingo*, *Incendio en el barrio de Juanito Laguna*, *La familia de Juanito Laguna se salva de la inundación*, *La conspiración del*

mundo de Juanito Laguna trastorna el sueño de los injustos y Juanito Laguna aprende a leer) ya se habían exhibido en la exposición de Witcomb de 1961; los grabados aparecen mencionados en el catálogo como *Juanito Laguna pescando, Juanito bañándose, Figura, Juanito dormido, Juanito cazando pajaritos*. Un recorrido sobre el personaje de Juanito Laguna en la Bienal de Venecia en Cecilia Rabossi, “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, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2002, pp. 11-19.

²⁵ Jorge Romero Brest, [s/t], en *XXXI Bienal Internacional de Arte de Venecia, participación argentina*, [Buenos Aires], Dirección General de Relaciones Culturales, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, 1962. Recordemos que Romero Brest era en ese momento director del Museo Nacional de Bellas Artes.

²⁶ Sobre la postura de Romero Brest, cf. Silvia Dolinko, “La Bienal de Venecia, o cómo tener un lugar en el mundo”, en Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (comps.), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005, pp. 115-134.

²⁷ Declaración de Berni en entrevista con José Viñals, *op. cit.*, p. 89.

²⁸ “El argentino que triunfó en Venecia”, *La Razón*, Buenos Aires, 17 de noviembre de 1962. Además de los artistas premiados, la prensa internacional destacó las obras de Louise Nevelson, Friedensreich Hundertwasser, Jean-Paul Riopelle, Serge Poliakoff y Arshile Gorky presentadas en esa edición.

²⁹ Michel Ragon, “XXXI Bienal de Venecia”, *Cimaise*, París, n° 61, septiembre-octubre de 1962, p. 33. Efectivamente, Robert Rauschenberg fue distinguido en la siguiente edición de la Bienal de Venecia por su conjunto de pinturas y *combines* que rompían con la hegemonía de la abstracción europea dominante hasta ese momento en los premios en pintura.

³⁰ Hernández Rosselot, “Juanito Laguna, el Triunfador de Venecia”, *La Razón*, Buenos Aires, 7 de junio de 1962, p. 11. Declaraciones similares de Romero Brest en Hebe Boyer, “La Bienal de Venecia ‘descubre’ a Berni”, *Vea y Lea*, Buenos Aires, n° 403, diciembre de 1962, p. 93: “impresionaron mucho los grabados por el tamaño desacostumbrado de los mismos. A nadie escapó el esfuerzo técnico para realizarlos”.

³¹ Sobre las relaciones parisinas del artista, cf. Isabel Plante, *Consagración artística y crítica institucional entre París y Buenos Aires durante los sesenta (1962-1973)*, tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires, 2009.

³² Michel Ragon, “Antonio Berni peint en 20 tableaux le roman feuilleton de son nouveau personnage: Ramona Montiel”, *Arts*, París, 18 de septiembre de 1962.

³³ La incorporación del relieve del papel en la estampa como recurso expresivo y compositivo también había sido explorada por Fernando López Anaya desde fines de los años cincuenta en su serie de grabados abstractos.

³⁴ Comentario de Berni en Viñals, *op. cit.*

³⁵ Presente, por ejemplo, en la obra de Masereel, ganador del Gran Premio en Grabado en la Bienal de Venecia de 1950, o en la de Rebuffo en el plano local.

³⁶ Cabe también recordar que a principios de los años treinta el propio Berni había realizado un registro fotográfico de los prostíbulos de Rosario junto a Rodolfo Puiggrós.

³⁷ *Berni. Gravures récentes*, París, Galerie du Passeur, 15 al 31 de mayo de 1963.

³⁸ “Berni”, *La Prensa*, Buenos Aires, 18 de agosto de 1963.

³⁹ Hernández Rosselot, “Berni, Ramona, un homenaje al gaucho y un ombú”, *La Razón*, Buenos Aires, 18 de agosto de 1963.

⁴⁰ Romero Brest le respondía a uno de los más radicales artistas de la vanguardia argentina de los años sesenta: “Pero te has dado cuenta cómo por debajo de tus bromas también [hay?] un espíritu solemne? Tanto como que se trataría nada menos que de organizarte una exposición de tus obras en el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella. Si esto es lo que te interesa debo decirte sin solemnidad que esto no será posible, porque debido a la pequeñez de las salas no podemos organizar exposiciones individuales”. Carta de Romero Brest a Alberto Greco, Buenos Aires, 23 de julio de 1964. Archivo Jorge Romero Brest, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, c22s6-263.

⁴¹ *Berni. Obras 1922-1965*, Buenos Aires, Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, 18 de junio al 11 de julio de 1965.

⁴² La exposición de Le Parc en el ITDT también fue realizada a continuación de que el artista obtuviera el Gran Premio en la Bienal de Venecia.

⁴³ “Monsters galore at Berni’s one-man show”, *Buenos Aires Herald*, Buenos Aires, 2 de julio de 1965. Archivo Antonio Berni, Fundación Espigas.



La gran ilusión, 1962, detalle

Antonio Berni entre Buenos Aires y París: itinerarios de los años sesenta

Isabel Plante

—¿Por qué París?

—Es mi segunda capital. He venido cinco veces después de la guerra. No podemos apartarnos de París.
Es la capital artística del mundo.

—¿No piensa Usted que Nueva York puede tomar el relevo de París?

—También voy a Nueva York a veces. Y no me ofrece un panorama artístico tan grande como el de París.
Es una ciudad que aún conserva un carácter local. Mi “cuartel” está en París. En el futuro,
espero vivir aquí la mitad del tiempo.

Entrevista a Antonio Berni por Michel Ragon, 1962¹

París fue una constante con diversos matices en la larga trayectoria de Antonio Berni. Una beca de estudio le permitió una primera estadía francesa entre 1926 y 1930, cuando asistió a los talleres de Othon Friesz y André Lhote, conoció a su primera mujer —Paule—, frecuentó al grupo de los surrealistas y trabó una larga amistad con el escritor Louis Aragon.² Años más tarde, un viaje en 1949 y aquel que incluyó la exposición individual en París de 1955 estuvieron signados por sus contactos con el círculo comunista. Pero el Gran Premio de Grabado en la Bienal de Venecia de 1962, el certamen artístico internacional más tradicional y prestigioso, le abrió las puertas (de regreso) a París. Entre 1962 y 1971, Berni presentó a Ramona Montiel en sociedad en la Galerie du Passeur, participó en varias exposiciones francesas de lo que el crítico Gérald Cassiot-Talabot llamó *figuration narrative* y se le dedicó una retrospectiva en el Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

Meses después de ganar el premio veneciano y de confesar a la prensa francesa su deseo de vivir allí, instaló un estudio en la calle parisina cité Prost. En ese lugar, que prestó por un tiempo al recién llegado Antonio Seguí en 1963 y compartió hasta 1967 con Julio Le Parc, Berni pasó buena parte de los años

que siguieron. Sin instalarse de modo definitivo en la ciudad luz, a partir de este momento su carrera adquirió un perfil internacional. A lo largo de la década, se multiplicaron tanto sus exposiciones individuales como sus participaciones en exhibiciones de arte argentino y latinoamericano en Europa y los Estados Unidos. En cada reportaje, Berni afirmaba que París era su segunda capital. Seguramente era allí, mejor que en ninguna otra parte, donde podía desplegarse como artista comprometido, un proyecto que desarrollaba desde comienzos de los años treinta. La capital francesa combinaba un mercado de arte atractivo con una tradición de intelectuales comprometidos y un Partido Comunista nutrido desde la posguerra. En efecto, desde fines de los años cuarenta Berni no solo viajaba a Francia, también participaba de las reuniones internacionales del PC y se integraba al círculo comunista francés más que ningún otro artista argentino.³

En los años sesenta la esfera cultural de buena parte del globo estuvo signada tanto por el impacto del pop norteamericano como por un profundo antiamericanismo que incluía el rechazo de la política exterior de los Estados Unidos así como el de su modelo cultural. Y si bien el imperialismo se perfilaba como una categoría central para entender la historia nacional y muchas veces se asociaba a un sentimiento antieuropeo, en Europa también crecía una nueva ola de antiamericanismo que se hizo visible en la producción y los discursos de muchos de los artistas de diversas nacionalidades que trabajaban en París. Este era el caso de Gassiot-Talabot y de los pintores con los cuales Berni compartió muestras en Francia. Sin embargo, la prensa local tendió a desconocer el perfil político de las exhibiciones parisinas que incluyeron a Berni, y las equiparó con la circulación de su obra por los Estados Unidos o la retrospectiva de 1965 en el Instituto Torcuato Di Tella (ITDT). Obsesionados por dar cuenta de los éxitos de la cultura argentina, los periódicos nacionales informaron acerca de la inserción de Berni en el medio artístico francés en términos de “triunfo en París”.

El presente artículo analiza la producción de Berni en relación con su sede parisina y sigue las tensiones entre la puesta en obra de una crítica al desarrollismo y la circulación efectiva de sus cuadros, grabados y *assemblages*. Se compara la fortuna crítica del artista rosarino en el medio francés con la imagen de esta en los periódicos argentinos, a fin de desmontar los modos en los cuales Berni se integró al elenco de “estrellas culturales” en momentos de la ampliación del público tanto hacia adentro como hacia afuera de las fronteras nacionales.

1. Iconografía y circulación de Ramona Montiel

El collage *Ramona espera* (1962) formó parte de *L'art argentin actuel*, la exposición de arte argentino organizada en el Musée national d'art moderne entre diciembre de 1963 y febrero de 1964. Parte de la saga de este personaje creado por Berni —una joven costurera que se prostituye—, esta obra muestra un momento de

la jornada de Ramona y sus compañeras, la espera del cliente. Puntillas, tacos altísimos y maquillaje abundante caracterizan a las cuatro mujeres delineadas entre los materiales heteróclitos con los cuales Berni dio forma a este paisaje fabril. En el ángulo superior derecho de este cuadro de gran tamaño, por encima del personaje frontal del primer plano sobresale una tapa de Pepsi.

Los primeros años sesenta vieron el auge del desarrollismo en la Argentina. Pero la llegada de grandes empresas multinacionales fue paralela a la multiplicación de las “villas miseria” en las áreas metropolitanas. Así, los márgenes urbanos que Berni representaba estaban poblados por muchos de los que habían llegado a las ciudades buscando un empleo, pero también queriendo disfrutar de los beneficios del progreso. La publicidad y los nuevos hábitos de consumo que incluían el automóvil, los electrodomésticos y las bebidas gaseosas, pasaban a ser una realidad cotidiana para buena parte de la población.⁴ En efecto, si a comienzos de los años cincuenta la Coca-Cola se veía en Argentina como una bebida exótica, hacia mediados de esa década su venta se regularizaba y en 1967 se instalaba una nueva

planta embotelladora en Catamarca. Por otra parte, como estrategia de competencia con Coca-Cola, la Pepsi local orientó sus esfuerzos publicitarios a un público joven al igual que en los Estados Unidos.

En el contexto del reemplazo de las teorías del desarrollo por las de la dependencia en las izquierdas latinoamericanas, no era casual la referencia de Berni a una de las marcas representativas de la “cultura joven” que se difundía a través de la televisión y las revistas. En este sentido, *Ramona espera* puede considerarse una suerte de anti-propaganda. La “chapita” de unos 50 centímetros de diámetro —una publicidad volumétrica de la gaseosa— que Berni colocaba en el borde de su obra parecía ironizar con la idea de que Pepsi también auspiciaba el lado oscuro del desarrollismo y las actividades de la joven Ramona.



Catálogo *Arte d'oggi allaXXXI Biennale di Venezia*



Ramona espera, 1962, óleo y collage sobre hardboard, 300 x 200 cm.
Reproducida en *Opus International*, París n° 24-25, mayo de 1971

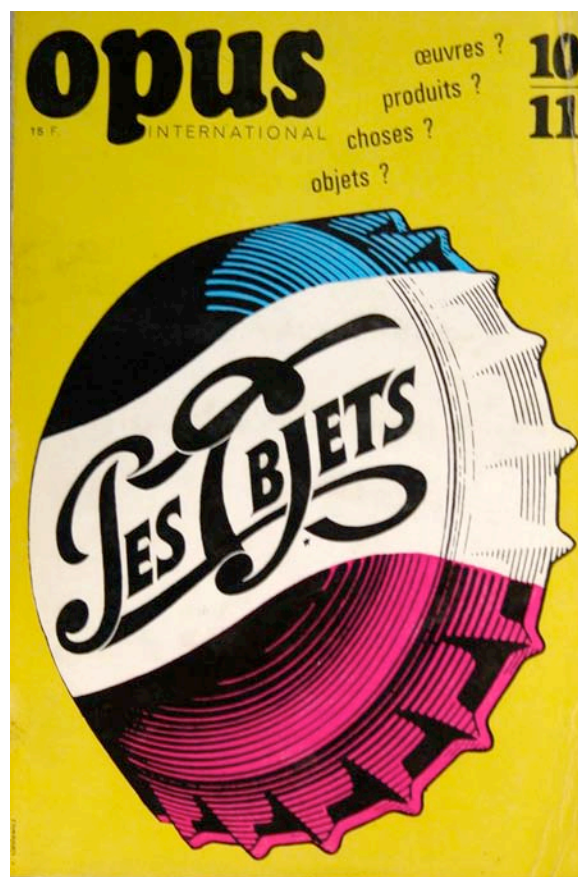
En abril de 1969, la revista francesa *Opus International* dedicó su décimo número al “objeto del mundo contemporáneo”. La portada llevaba la imagen de una tapita de gaseosa modificada en la que en vez de “Pepsi” se leía “*Les objets*”. Slavoj Žižek considera la Coca-Cola como “la más acabada mercancía capitalista y, como tal, el plus-de-goce encarnado”,⁵ pues trasciende cualquier valor de uso inmediato. De modo similar, para buena parte de la izquierda francesa este producto condensaba el conjunto de objetos a través de los cuales se trasladaba a Europa el sistema capitalista a la norteamericana.⁶ En este sentido, muchas de las obras que Berni realizó en esos años se acomodaban en el horizonte de preocupaciones de quienes, por un lado, veían un paralelo entre “la colonización de la vida cotidiana”⁷ en Francia, la intervención de los Estados Unidos en Vietnam y el “subdesarrollo” del Tercer Mundo y, además, creían más en los poderes de la imagen figurativa que en la idea de unir arte y vida por medio de la desmaterialización de la obra de arte.

Dos años más tarde, en mayo de 1971 *Opus International* llevaba la tapa ilustrada por Berni y en el interior reproducía *Ramona espera* al lado de otra obra de gran tamaño realizada en París, *La gran ilusión* (1962). Al igual que *Ramona espera*, este ensamblaje de materiales varios combina pintura al óleo con piezas metálicas y trozos de arpillera, tela, papeles y cartón, entre otros objetos recolectados y adheridos a los dos paneles verticales. Ramona lleva un tocado de plumas (reales), medias, ligas y zapatos de

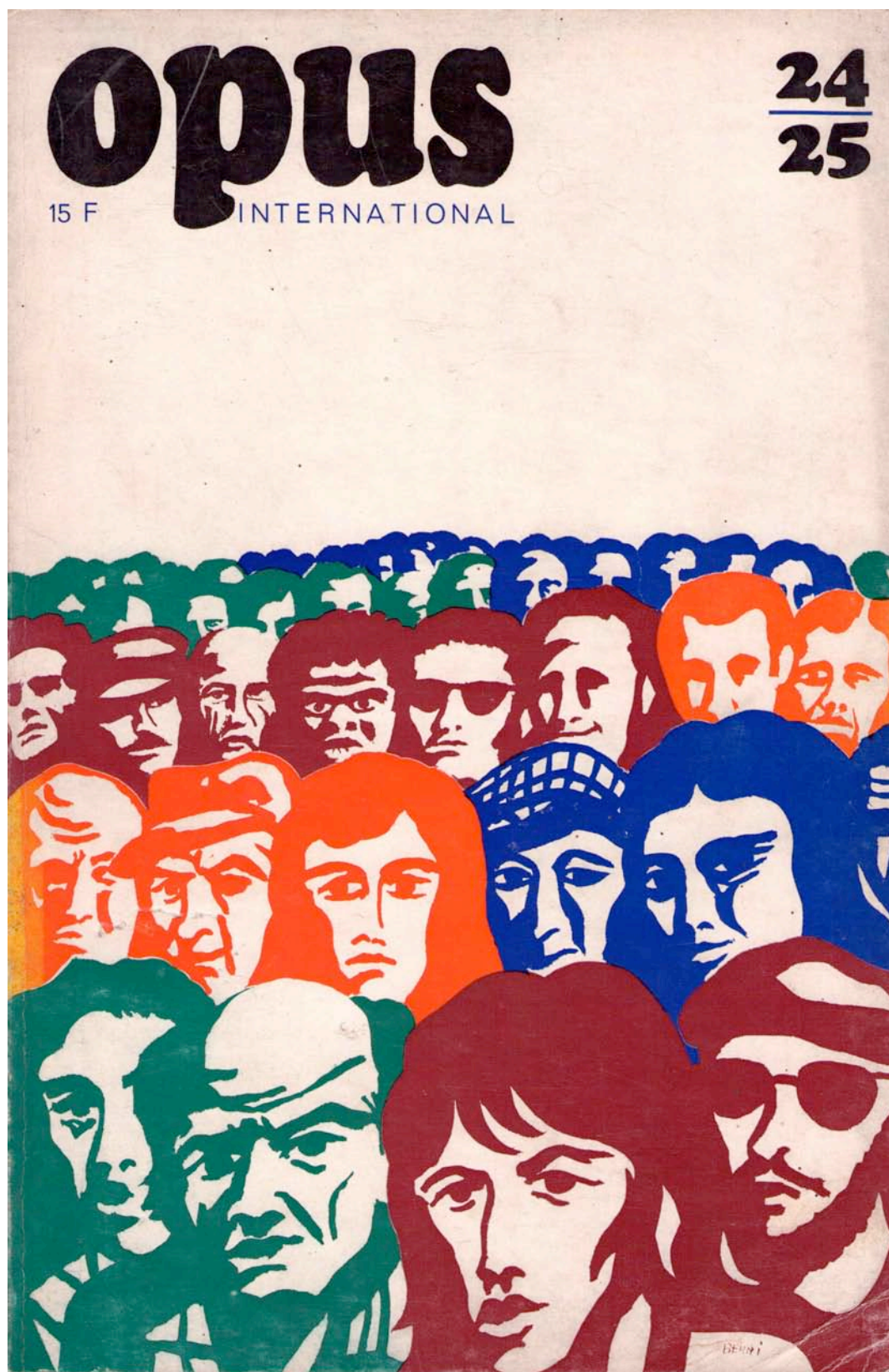
taco como única indumentaria, y se la ve rodeada de criaturas pesadillescas en medio de un paisaje cons-
truido con restos. Por detrás, asoma como un sol el rostro de una mujer rubia –recortada de un cartel
publicitario– que lleva un automóvil en una mano y monedas (francos franceses clavados) en la otra.
Mientras este personaje dirige sus ojos claros en dirección a los habitantes de los márgenes, estos miran
boquiabiertos su rostro de belleza angelical. La incongruencia de los espacios que ocupan el grupo de
Ramona y esa suerte de aparición publicitaria, separados ambos por una barrera metálica que parece
infranqueable, enfatiza el contraste entre el primer plano poblado de criaturas oscuras y el fondo, donde
se encuentran el dinero y el auto. La obra alude con claridad a las promesas incumplidas (o las falsas pro-
mesas) del desarrollismo. Para Berni, la espera de Ramona iba más allá del cliente del día.

Desde el siglo XIX el realismo se proponía dar forma a las experiencias de los individuos mar-
ginados por la modernización, aquellos para quienes la abundancia se traducía en una degradación de las
condiciones de vida.⁸ Durante la posguerra los films y novelas producidos en un registro realista aporta-
ron una crítica de la representación oficial de una Francia próspera que adoptaba una cultura de masas y
nuevos hábitos de consumo.⁹ En el ámbito de la plástica, los artistas ligados a la *figuration narrative* no
hacían un arte realista en sentido estricto, sino
que recreaban una figuración crítica despreocu-
pada de los cánones tradicionales de verosimili-
tud. Por su parte, desde 1958 Berni actualizaba su
nuevo realismo con algunos recursos del informa-
lismo como la pincelada empastada o el collage.

Sin embargo, con la saga de Ramona
Montiel, retomó un *topos* de la literatura y pintura
realistas del siglo XIX: la prostituta como metáfora
del capitalismo.¹⁰ El personaje de Ramona actuali-
zaba esta cuestión por medio de la tematización del
consumo, la publicidad y la industria cultural. Si
las producciones europeas pretendían desnudar lo
que la “democracia del consumo” en verdad era,
Berni sumaba la inequidad entre Primer y Tercer
Mundo, donde los excluidos se multiplicaban.
Ramona no solo no compraba los bienes que la
publicidad ostentaba, sino que su cuerpo era con-
sumido por los poseedores de los grandes automó-
viles. Uno de los monstruos polimatéricos que el



Opus International, París, n° 10-11, abril de 1969



Portada de Berni en *Opus International*, París, n° 24-25, mayo de 1971

artista construyó para la retrospectiva de 1965 organizada en el Instituto Torcuato Di Tella lo mostraba con claridad, aunque no sin humor. *La voracidad* (1965) representa una suerte de lagarto de casi tres metros de largo hecho de madera, sellos de goma, bobinas cónicas de hilo (¿una referencia a Ramona costurera?), tapias de gaseosa y lapiceras de colores. Entre sus fauces sobresalen dos piernas de maniquí con medias y ligas. Como en una pesadilla, Ramona es devorada por una criatura quimérica conformada con restos de la “sociedad de consumo”. En la ficción dentro de la ficción –las pesadillas de Ramona–, su cuerpo era literalmente consumido.

Ramona espera y *La gran ilusión* presentan escenas de los márgenes de lo que en ese momento comenzaba a definirse como megalópolis, metrópolis engrosadas por un crecimiento urbano acelerado.¹¹ Si hacia fines de los años cincuenta las barriadas conformadas por viviendas de gran precariedad constituían un tópico frecuentado por diversos intelectuales locales,¹² estas obras de Berni tienen algunos puntos en común con la novela de Bernardo Verbitsky que había rebautizado esas barriadas, *Villa Miseria también es América* (1957). Los personajes de Verbitsky, habitantes de estos márgenes de la ciudad, conciben el centro y son vistos desde allí como una total ajenidad.¹³ De modo similar, en los cuadros de Berni el paisaje urbano aparece como un telón de fondo con el que los personajes no se vinculan. Pero desde comienzos de los años sesenta, este artista se alejaba de la retórica miserabilista vinculada a los lineamientos culturales del comunismo de posguerra. A diferencia de la serie de Santiago del Estero realizada a mediados de los años cincuenta, su propuesta incorporaba notas irónicas, su paleta se tornaba más estridente y sus figuras adquirían un aspecto grotesco de mayor empatía con el espectador.

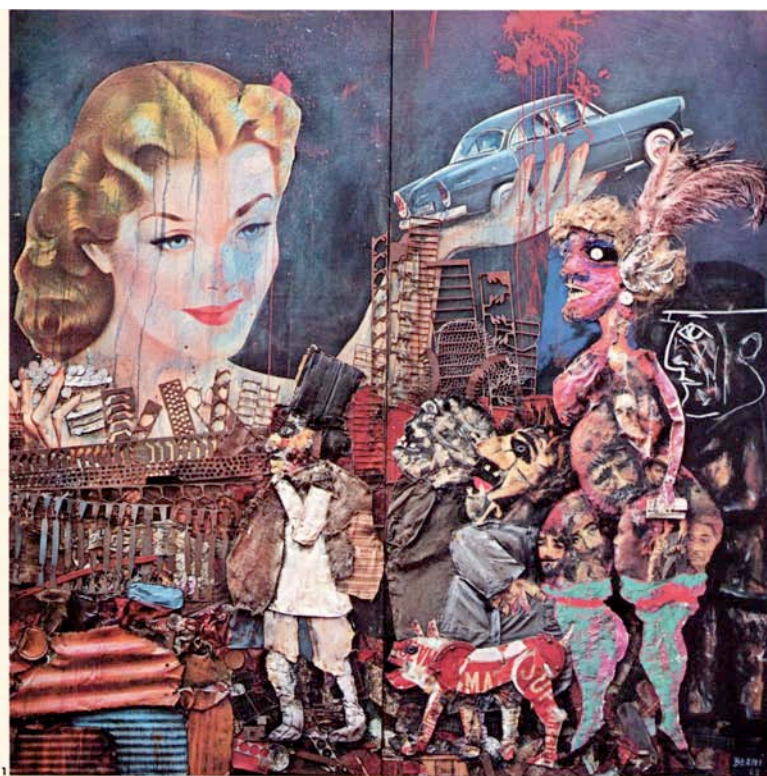
De cualquier modo, la ironía no fue la única manera en que Berni se vinculó con la Pepsi. El artista también apareció en las chapitas de la bebida. En 1964, el mismo año en que *Ramona espera* se exhibió en París, Berni formó parte del *Álbum Pepsi de caras famosas* lanzado como promoción publicitaria. El *Álbum* incluía la figurita de Berni entre los cincuenta rostros célebres, junto con Carlos Gardel, Charles Darwin, Sigmund Freud, Franz Kafka o Alfonsina Storni. Para quienes acertaran todos los nombres había más de 2.000 premios que iban desde automóviles hasta televisores, productos de belleza y sartenes. Además, en 1964 Berni también estuvo entre los artistas de *Buenos Aires 64*, una exposición inaugurada en los salones del edificio neoyorquino de la Pepsi-Cola.¹⁴ Y si bien la selección había estado a cargo de Hugo Parpagnoli, por entonces director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, la exposición se ligaba más a la campaña publicitaria de la empresa que al circuito artístico.¹⁵

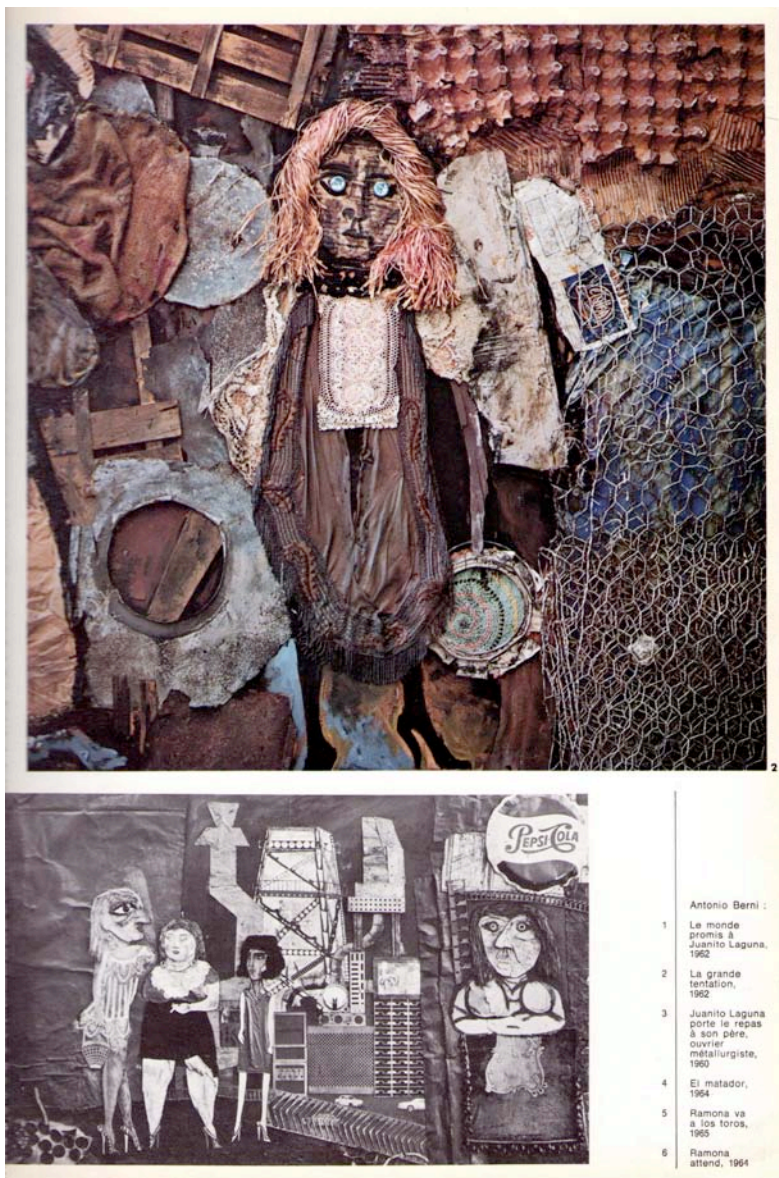
Así, Berni parece haber dado cuenta de dos caras del desarrollismo con su propia trayectoria. Por un lado, su obra ofrecía una visión crítica de los resultados de estas políticas; por el otro, sus pinturas, grabados y collages (y su rostro) también circulaban por los canales que abrían las actividades culturales de empresas multinacionales dentro y fuera del país. ¿Cómo interpretar estas “contradicciones” sin simplificar el problema de la consagración? Un repaso abreviado de la fortuna crítica de Berni entre Buenos Aires y París puede echar luz sobre las tensiones entre ser un artista *engagé* y a la vez una celebridad.

2. Fortuna crítica en Francia

Una nota de *Les Lettres françaises* sobre la edición de 1962 de la Bienal veneciana señalaba que, más allá de la especulación de mercado que generaba, el evento permitía “mostrar los progresos de los creadores de países que no jugaban un gran rol en la vida artística internacional”.¹⁶ En este sentido, aunque la asimetría entre países centrales y periféricos solía ser desfavorable para estos últimos a la hora del reconocimiento internacional, Berni parece haber capitalizado los matices pintoresquistas que muchas veces filtraban las miradas desde el centro. Poco después de ganar el premio con su serie de Juanito Laguna, en una entrevista para la prensa francesa el artista rosarino anticipaba que estaba desarrollando un nuevo personaje femenino “de tango, de comparsita”.¹⁷ Desde la década del diez, pasando por el éxito de Gardel durante los años veinte, hasta la segunda posguerra el tango había hecho furor en París; en los años sesenta, aun si el rock copaba los oídos jóvenes, el dos por cuatro rioplatense conservaba su halo sensual en el imaginario francés.¹⁸ Presentar a Ramona como tanguera era, además de la puesta en obra de la propia identidad y del interés por la cultura popular, un gesto astuto para generar expectativa a partir de rasgos diferenciales en términos fácilmente comprensibles por el público europeo.

En mayo de 1963, Berni presentó a Ramona Montiel en la Galerie du Passeur. El texto del catálogo, a cargo de Michel Ragon, enfatizaba tanto los orígenes franceses como el anclaje local: “personaje de arrabal, como surgida de un tango”, Ramona se vestía con bordados y pasamanerías adquiridos en los mercados de pulgas parisinos.¹⁹ Sin embargo, la crítica francesa no parece haber sido efusiva. En Argentina, la revista *Atlántida* afirmaba que la muestra había “despertado mucho interés en el público francés, siempre a la busca de lo nuevo y original”, pero a su vez comentaba que los asistentes a la





Obras de Berni reproducidas en *Opus International*, París, n° 24-25, mayo de 1971

inauguración habían sido en su mayoría intelectuales argentinos radicados en París (Leopoldo Torres Agüero, Gyula Kosice, Damián Bayón, Miguel Ocampo, Samuel Oliver, entre ellos).²⁰

En julio de 1964, el Musée d'art moderne de la Ville de Paris inauguró *Mythologies quotidiennes*, una exposición clave en el desarrollo de la figuración crítica en Francia. Berni participaba con cuatro obras entre los 34 artistas convocados por Gassiot-Talabot. Artista y crítico se habían conocido dos años antes, hacia mediados de 1962, y concordaban en sus respectivas concepciones acerca de un arte figurativo de contenido político. Si desde los primeros años sesenta se multiplicaban los signos de la emergencia de una nueva pintura no abstracta, esta exhibición definía de forma más precisa las condiciones del retorno a la figuración. El recorte que Gassiot-Talabot realizaba a partir de criterios formales y políticos pretendía dar cuenta de una realidad cotidiana transformada por la euforia modernizadora en Francia. El procedimiento que caracterizaba a la *figuration narrative*, tal como la denominaba este crítico, era la puesta en valor de la narración en las artes plásticas.²¹

En este sentido, frente a la avanzada del pop (o la “colonización norteamericana”),²² los artistas de la exposición se negaban “a ser

simples testigos indiferentes y hastiados”.²³ Para Gassiot-Talabot la falta de intervención del *objet trouvé* por parte del *nouveau réalisme*, al igual que el uso técnicas industriales en las “frías edificaciones del pop” y del cinetismo daban cuenta de una devaluación de la subjetividad y de la necesidad de “reintroducir en el arte contemporáneo el fenómeno humano”.²⁴ Las imágenes de Berni no solo calzaban en esta forma, sino que además tenían el plus de referir al Tercer Mundo, que por entonces ganaba terreno en la nueva izquierda.

En octubre de 1965 se inauguró en las galerías Creuze y Europe *La figuration narrative dans l'art contemporain*, curada también por Gassiot-Talabot. Berni participó en esta ocasión con *El cosmonauta saluda a Juanito a su paso sobre el bañado de Flores* (1961), *La carta* (1965) y *La voracidad* (1965). Gassiot-Talabot no solo resaltó en el catálogo los rasgos críticos de las obras de este “viejo socialista”,²⁵ sino que también se ocupó de facilitarle el contacto con galerías. En una carta de abril de 1965 con la que le enviaba a Berni el texto para el catálogo de la retrospectiva del ITDT, aprovechaba para comentarle que había hablado con el director de la galería Jeanne Bucher, quien deseaba ver su obra cuando Berni regresara a París. Para ir ganando tiempo, Gassiot-Talabot le sugería que le enviara un catálogo al galerista.²⁶

Aun si Berni no estableció una relación comercial con esta galería, el marco de referencia de la *figuration narrative* en general y el contacto con Gassiot-Talabot en particular deben haber sido como un oasis para el artista. Exposiciones como *Mythologies quotidiennes* o *La figuration narrative dans l'art contemporain* no solo le permitían ir apuntalando su lugar en el campo artístico parisino, sino también conservar su perfil de artista comprometido sin hacer demasiadas concesiones, y enlazar el reconocimiento del presente con su larga trayectoria de pintor realista. En una carta dirigida a Michel Troche, Berni reponía la continuidad de la *figuration narrative* con el nuevo realismo que, hacia mediados de los años treinta, él había defendido en Argentina y Aragon en Francia.²⁷

Aragon tenía razón cuando escribía “La pintura desafiada”. También tenía razón cuando elogiaba el “Nuevo Realismo” de pre y posguerra. Se adelantó demasiado a su tiempo, es la marca de su genio incomparable. [...]

La aparición del Pop-Art y la puesta en valor de este arte han hecho que se descubra nuestra pintura, que había sido tirada a la basura.²⁸

El surgimiento de la *figuration narrative* e incluso el éxito del pop, a pesar de su tono acrítico, resultaban reconfortantes para este integrante de la vieja guardia del realismo. Después de años de confrontación con la abstracción, la emergencia del arte figurativo representaba un esperado triunfo.

Durante 1967 Berni participó en otras dos exposiciones organizadas por Gassiot-Talabot: *Bande dessinée et figuration narrative* en el Musée d'art décoratif y *Le monde en question* en el Musée d'art moderne de la Ville de Paris. El catálogo de la primera, organizada en colaboración con la Société d'études et de recherches des littératures dessinées, era un libro sobre historia de la literatura dibujada. El desarrollo narrativo por medio de imágenes constituía el hilo conductor que anudaba alta y baja cultura. El carácter casi episódico de las series de Juanito y Ramona cuadraba bien en esta muestra cuyo montaje integraba obras de arte con gigantografías de viñetas tomadas de diversas historietas.²⁹ La *figuration narrative* volvía sobre los contenidos a transmitir y, aunque no pretendía ser didáctica, sí aspiraba a cierto grado de claridad en sus críticas a la “sociedad de consumo”. En este sentido, la narración podía disminuir la polisemia de las imágenes.

Le monde en question fue la exposición inaugural del ARC (Animation Recherche Confrontation), un departamento del Musée d'art moderne de la Ville de Paris creado en 1967 bajo la dirección de Pierre Gaudibert. En esta ocasión, Gassiot-Talabot reunió a quienes consideraba más comprometidos: Eduardo Arroyo, Berni, Erró (Gudmundur Gudmundsson), Equipo Crónica, Bernard Rancillac y Antonio Recalcati, entre otros. La exhibición estaba animada por el entusiasmo provocado por el viaje a La Habana que habían hecho en el mes de julio varios de estos artistas junto a Alain Jouffroy y Gassiot-Talabot.³⁰ Bajo un título que podría traducirse como *El mundo en cuestión* o *El mundo cuestionado*, la exhibición se proponía como un ensayo “áspero y a contracorriente” no tanto de representar la realidad, sino de *contestarla*.³¹ *Le monde en question* coincidió en las salas de ese museo parisino con *Lumière et mouvement*, una exposición de arte cinético que atrajo como un imán las miradas de la crítica, el público y hasta de Brigitte Bardot. Con la galería Denise René como principal promotora y numerosas exposiciones colectivas importantes en su haber, el arte cinético era una de las corrientes a las que pretendía oponerse la *figuration narrative*.

1971 fue un buen año en términos de reconocimiento para Berni. En noviembre se inauguró en el ARC una exhibición de más de 70 obras entre grabados, pinturas, collages y esculturas realizados entre 1929 y 1970, que se completaban con una instalación desarrollada para la ocasión, *La masacre de los inocentes*.³² Si las retrospectivas constituyen un indicador del grado de consagración alcanzado por un artista, luego de la convocante muestra del ITDT esta exposición parisina aparecía como una validación de la proyección internacional de la carrera de Berni. La editorial de *Opus International* publicaba un libro con artículos de Louis Aragon, Michel Troche y Gassiot-Talabot. “El contenido político –sostenía Troche– sigue siendo el único *acto* subversivo que esta sociedad se empeña en poner en cuarentena.”³³ Como en los años treinta, el artista aún consideraba el tema como disparador de su obra.

Con *La masacre de los inocentes* Berni pretendía referirse a cuestiones concretas como “la incorporación de las imágenes que vemos en los documentales de guerra, en los actos propios de la guerrilla urbana, en las huelgas violentas”,³⁴ mediante una instalación de figuras tridimensionales ensambladas con material de desecho y acompañadas con una ambientación lumínica y sonora. El conjunto de figuras no presentaba el aspecto más afable de los monstruos polimatéricos de 1965. Los registros fotográficos conservados muestran una serie de soldados contruidos con trozos de madera y aglomerado policromados. Llevan casco y una dentadura que asoma del rostro chupado en una mueca mortal. Al lado, en una habitación recreada con una lámpara y una ventana, una figura femenina con peluca rubia y gafas oscuras desparrramada sobre un sillón podría identificarse como una Ramona moribunda (lleva puestas ropa interior, medias con ligas y zapatos de taco). Una de las fotografías tomadas en el taller parisino de Berni y publicada por *Siete Días* muestra además varios muñecos de plástico con forma de bebés deteriorados y dispuestos en el suelo junto a los soldados.



Vista de uno de los objetos de *La masacre de los inocentes*, 1971

La masacre de los inocentes retomaba un tema cristiano tradicional: la matanza de los niños nacidos en Belén ordenada por el rey Herodes con el fin de deshacerse del recién nacido Jesús de Nazaret. Probablemente Berni eligió este tema porque el día de los inocentes, 28 de diciembre, caía durante la exhibición inaugurada en noviembre, pero además la matanza de Herodes constituye la primera representación de una masacre en la tradición occidental.³⁵ En un texto elaborado para la ocasión, el artista postulaba esta obra como una suerte de pesebre que recreaba la tradición de “imágenes corporales que miman uno de los dramas más crueles de la sociedad contemporánea”.³⁶ La violencia de este episodio bíblico involucraba un conjunto de inocentes equiparables tanto a las mujeres y niños vietnamitas, como a los trabajadores sujetos al control policial, pero también –tal como deslizaba en la entrevista de *Siete Días*– a las víctimas de la guerrilla urbana. Por otra parte, no se trataba de una imagen, sino que la obra envolvía al espectador en una situación turbadora que incluía una ambientación sonora de Aníbal Libenson.

José Antonio Berni recuerda que la inauguración de esta muestra fue muy convocante, pero aunque hubiera asistido hasta Louis Aragon, este episodio le dejó un sabor amargo a su padre.

A mi viejo lo llevaron tercermundistas como Troche y Gaudibert y esta gente tuvo patas cortas. Poco después de la muestra de Berni, la prensa francesa armó un gran vacío en torno a ellos, una vez que pudieron, pasado el furor del 68, se los sacaron de encima porque no formaban parte del *establishment* de las galerías. [...] la repercusión de la masacre de los inocentes en comparación con la muestra fue mínima. En parte, por el boicot que le hicieron a estos tipos. Yo creo que ahí el viejo se cansó de pelearla en Francia.³⁷

Desde su creación, el ARC había dado prioridad a los artistas de la figuración narrativa. Entre 1968 y 1972, Henri Cueco, Erró, Gilles Aillaud, Peter Klasen, Leonardo Cremonini, Antonio Seguí, Eduardo Arroyo y Gérard Fromanger tuvieron sus respectivas exposiciones individuales. Pero la muestra de Berni tuvo lugar poco después de la censura por parte de la Prefectura de París de dos telas de Jean Mathelin exhibidas en el ARC durante el mes de octubre de 1971. El episodio despertó polémica en el medio cultural y motivó la renuncia de Gaudibert al año siguiente, cansado también de lidiar con la burocracia municipal y un presupuesto escaso.³⁸

En efecto, el perfil *engagé* de Gaudibert no coincidía con las políticas culturales modernizantes de Georges Pompidou (aunque el proyecto del Centre national d'art et de culture anunciado a fines de 1969 –y que hoy lleva el nombre de aquel presidente francés– tiene algunos puntos en común con el “museo del futuro” que imaginaba Gaudibert). Lo cierto es que más allá de la nota de tapa del número 24-25 de *Opus International*, son escasos los artículos que conocemos sobre la retrospectiva de Berni.³⁹ Damián Bayón la mencionó en una reseña sobre la actividad artística parisina publicada en una revista mexicana. La imagen que daba Bayón es ilustrativa: “París está lleno”.⁴⁰ Lleno de turistas y de exposiciones: en el Grand Palais, retrospectivas de Léger y Bacon, además de simbolistas y surrealistas belgas y

31 artistas suizos. En el Petit Palais, pintura romántica inglesa, prerrafaelismo y Turner; en el Musée national d'art moderne, Gabo, Man Ray, Rothko; en el Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Berni y Otto Dix; en la Orangerie, Van Gogh.

En ese mar de obras y nombres célebres, lograr notoriedad era en verdad difícil. De cualquier modo, el artista rosarino ocupó espacios en ese medio que, además de tener lugar para artistas *engagés*, era muy competitivo. Y si estos lugares no fueron todo lo centrales que hubiera deseado, en su constante ir y venir entre Buenos Aires y París, Berni supo capitalizar la experiencia parisina para redefinir su sitio en el medio artístico porteño y en las páginas de la prensa local.

3. Ecos locales

A lo largo de la década, la prensa utilizó expresiones superlativas para referirse a nuestro artista, y llegó a afirmar que “en Europa ‘todo el mundo’ habla de Berni”.⁴¹ A partir de 1965, año de la concurrida retrospectiva en el ITDT, la figura de Berni tomaba las proporciones de una estrella. *Primera Plana* se ocupaba hasta de que el maestro tuviera un carancho hembra como mascota.⁴² Al parecer, el trueque de los novelistas en “mercancía ‘nacional’ en tanto exportable y lucrativa”⁴³ que David Viñas ve en el denominado *boom* de la literatura latinoamericana tenía correlato en el campo de las artes. Berni concentraba buena parte de esas esperanzas. Las posibilidades de entrevistarlos y escuchar sus novedades se renovaban con cada viaje.

Sin embargo, a pesar del tono frívolo de las noticias publicadas, Berni aprovechó su visibilidad en la prensa para insistir con sus reflexiones acerca de los problemas de la cultura en el Tercer Mundo, o sobre el vínculo asimétrico con los centros. Así, en la entrevista que *Siete Días* publicó acompañada de fotografías del artista en las calles y mercados de pulgas parisinos, Berni remarcaba las diferencias entre un artista consagrado en París que elegía vivir en Argentina y los intelectuales latinoamericanos residentes en Europa “que olvidando los problemas de sus países, perdieron interés porque han encontrado nueva ubicación para el desarrollo personal”.⁴⁴ Las observaciones acerca de los problemas del intelectual latinoamericano formaban parte de las discusiones que recorrían América Latina. Entre fines de los años sesenta y comienzos de la década siguiente, la ruptura del bloque intelectual de izquierda internacional que apoyaba el proceso revolucionario en Cuba trajo aparejada una imagen negativa de Europa. Para la nueva izquierda, el viejo continente, replegado en sus descoloridas glorias, era incapaz de comprender la efervescencia del Nuevo Mundo.⁴⁵ En este contexto, como artista de izquierda confeso y “triunfante” en París, Berni se veía obligado a hacer aclaraciones acerca de su lugar de residencia.

La proliferación de galerías en Buenos Aires, que promediando la década del sesenta superaban las cincuenta, aumentó y diversificó la oferta de artes visuales dirigida a un público que mostraba un interés creciente en las manifestaciones culturales. En paralelo al crecimiento del mercado de obras origina-



Primera Plana, 13 de abril de 1965

les, también se multiplicó la oferta de reproducciones de distinto tipo. Posters, colecciones de diapositivas⁴⁶ y hasta falsificaciones apostaban a cubrir el abanico de la demanda creciente. A su vez, la jerga empresaria desembarcaba no solo en las revistas de actualidad —como ha advertido Ángel Rama⁴⁷ sino también en el ámbito de las artes plásticas: “oferta”, “demanda”, “explotar”, “divisas” eran palabras que se repetían una y otra vez en las secciones de cultura, muchas veces pronunciadas por sus propios actores. Y cuando se trataba de optimizar la proyección internacional favorecida por los premios obtenidos en el exterior, Berni era un artista medular. Sin embargo, para la prensa comunista, más que objetos de consumo las obras de Berni eran imágenes que hacían atragantar a los ricos: “Berni les metió las Villas Miserias en Florida”.⁴⁸ Pero para 1965 la lógica maniquea del comunismo local perdía pie: una institución de vanguardia como el

ITDT le dedicaba la primera exhibición individual de un artista argentino.⁴⁹

Desde comienzos de la década del sesenta y a lo largo de 15 años, Berni sostuvo un vínculo comercial con Natalio Povarché.⁵⁰ Para 1963, año en que el galerista organizó las exposiciones de grabados de Berni en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA) y el Miami Museum of Modern Art, la prensa resaltaba el empuje empresarial y la proyección internacional de Povarché.⁵¹ En 1966, mientras se representaba su figura como la de un alto ejecutivo que realizaba viajes para atender sus negocios,⁵² Povarché se ocupaba de organizar y difundir la noticia de la inauguración del nuevo taller de Berni en la avenida Rivadavia al 4100.⁵³ A su vez, los testimonios de quienes fueron ayudantes de Berni resultan reveladores de la intensidad del trabajo en ese taller. Hacia 1967 Jorge de Santa María no daba abasto con la demanda de xilocollages, cuya impresión manual era trabajosa, de modo que se sumó Miguel Kulianos a la producción de grabados.

En el mercado artístico parisino, la fortuna de Berni fue menos firme que la de Seguí o la de Le Parc. Estos artistas radicados en Francia argumentan que, para lograr una mejor inserción comercial, Berni debería haberse decidido por París, pero como vendía mejor en Argentina nunca llegó a concretar esa decisión.⁵⁴ De cualquier modo, la actividad europea de Berni le abrió vías para la circulación de sus

imágenes y sus discursos. El mercado local, basado en las estampas de Ramona y Juanito, pero también en retratos y litografías con rasgos menos innovadores y en la venta de obras de décadas anteriores que guardaba en su taller, le permitía solventar la producción de “obras manifiesto”.

En ocasión del Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur, realizado en Chile durante mayo de 1972, la conferencia de Berni se tituló “El arte, su desarrollo, promoción y mercado”. En esta convocatoria en torno de temas como la inserción social del artista y sus contribuciones al proceso revolucionario,⁵⁵ Berni señalaba que la inédita cantidad de artistas emergentes producía una saturación del mercado que ponía en juego ya no el oficio o el talento, sino “el fetichismo de la personalidad y de la idea”. Por otra parte, un velo de independencia artística disimulaba apenas “una alienación total nunca vista de dependencia económica a un sistema”. Desde su punto de vista, el consumo cultural era poco más que una pátina con la que el ansia de distinción social cubría el “exhibicionismo económico”. La contracara de ese fenómeno era la instauración de valores de mercado por medio de la prensa o la industria cultural.

El comercio del arte se ha vuelto cosmopolita, antes se vendía en el mismo mercado, ahora se dirige a los más lejanos. [...] Los artistas forman parte de esas corrientes emigratorias del mundo neo-colonial, dos razones fundamentales los arrastran: una es la esperanza de triunfar en los centros de irradiación mundial y la otra debida a la promoción y confirmación, en su propio medio, obtiene su mayor aval con la peregrinación a los santuarios del Arte.⁵⁶

Berni sabía de lo que hablaba pues, en buena medida, el último tramo de su propia carrera tenía que ver con la consagración local a partir de los espacios ganados en esos “centros de irradiación”. De cualquier modo, el tono de su discurso en el Chile de Allende era encendido y su propia celebridad le abría espacios donde verter una mirada crítica de lo que veía como una cultura mercantilizada.

En 1968, pocos meses después de los sucesos del Mayo francés, en un artículo sobre la viabilidad de una pintura contestataria Gassiot-Talabot intentaba reorientar las discusiones acerca de la obra de arte como mercancía que avivaban las críticas a la “sociedad de consumo”. Citando el *Libro rojo* de Mao Tse Tung, volvía a defender la innovación formal como recurso para que el arte no fuera simple propaganda. En una sociedad capitalista –argumentaba– el problema no era si el arte debía o no venderse, o si era necesario abandonar la producción de objetos estéticos, sino que lo fundamental era mantener la mirada crítica. Entre las imágenes que acompañaban el texto se encontraba una de las obras que analizamos, *La gran tentación*.⁵⁷

Tal vez las preguntas que se planteaba Eduardo Zaldívar ante la gran afluencia de público a la exposición de Berni en el MAMBA durante 1963 contenga una clave para comprender que el par “éxito-compromiso social” no constituía una contradicción para el artista. En un periódico orgánico del Partido Comunista Argentino, Zaldívar preguntaba: “¿Por qué un arte que ‘diga’ no ha de gustar? ¿Por qué un arte

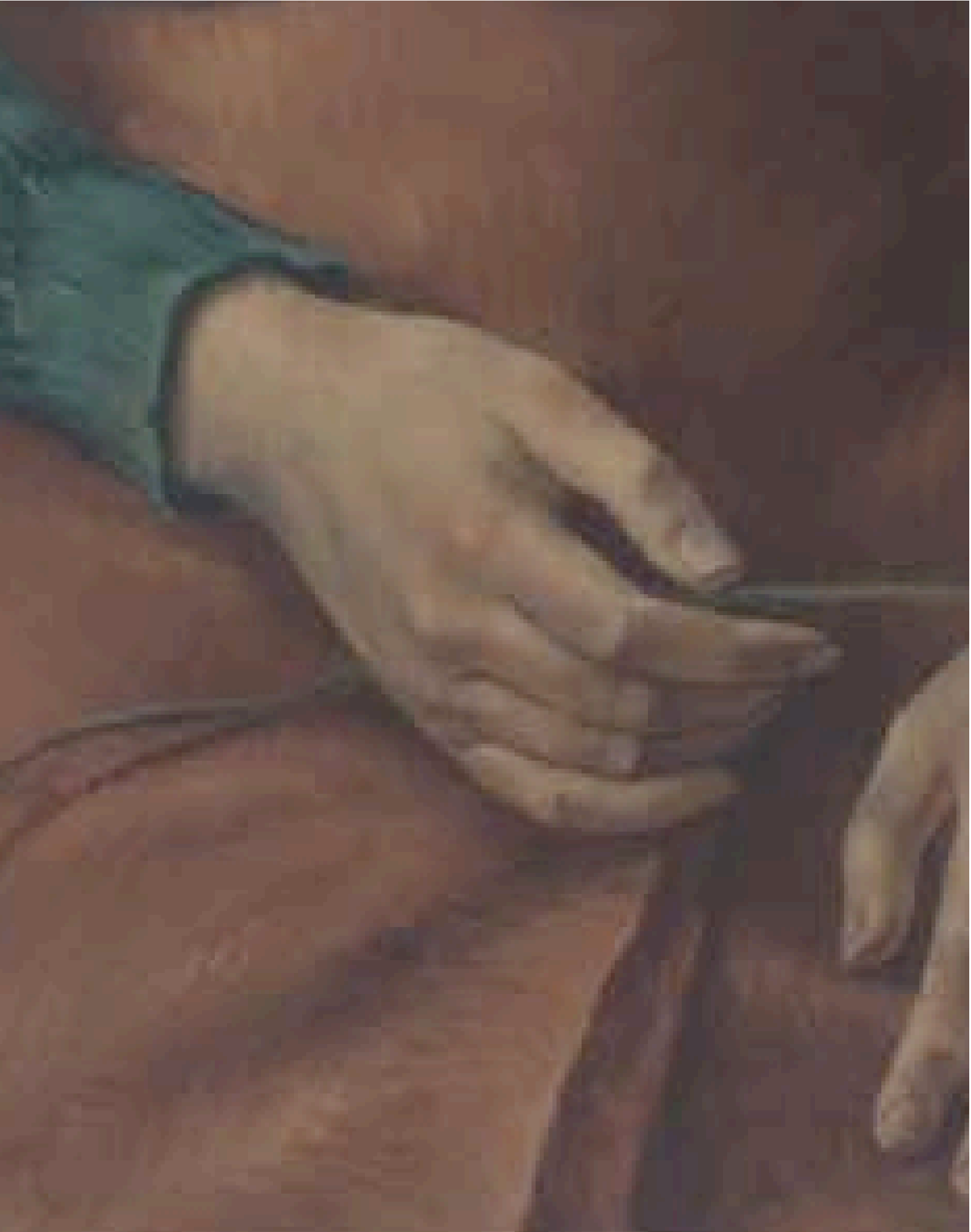
que ‘guste’ no ha de decir? ¿O por qué, finalmente, un arte considerado moderno no debe llegar a la sensibilidad de las gentes, gustar a las gentes?”.⁵⁸ En efecto, la preocupación por achicar la brecha entre arte moderno y público no era nueva para Berni. Era una cuestión central desde los años treinta, cuando la vehiculizaba por medio de la representación de figuras monumentales sobre arpillera.

La gran afluencia de público a la retrospectiva del ITDT en 1965 y la celebridad que Berni había adquirido en esos años parecían indicar que el objetivo de acercar arte moderno y público se había cumplido. Pero este “triunfo” fue posible de la mano de la industria cultural que, según el propio artista, venía a espectacularizar la cultura para crear celebridades por un lado y mercancías por otro. El crítico argentino Damián Bayón vio en este fenómeno tanto grandes oportunidades para artistas emergentes como el peligro de la estandarización de la creatividad. Para Berni, en cambio, podía implicar la despolitización de su obra.

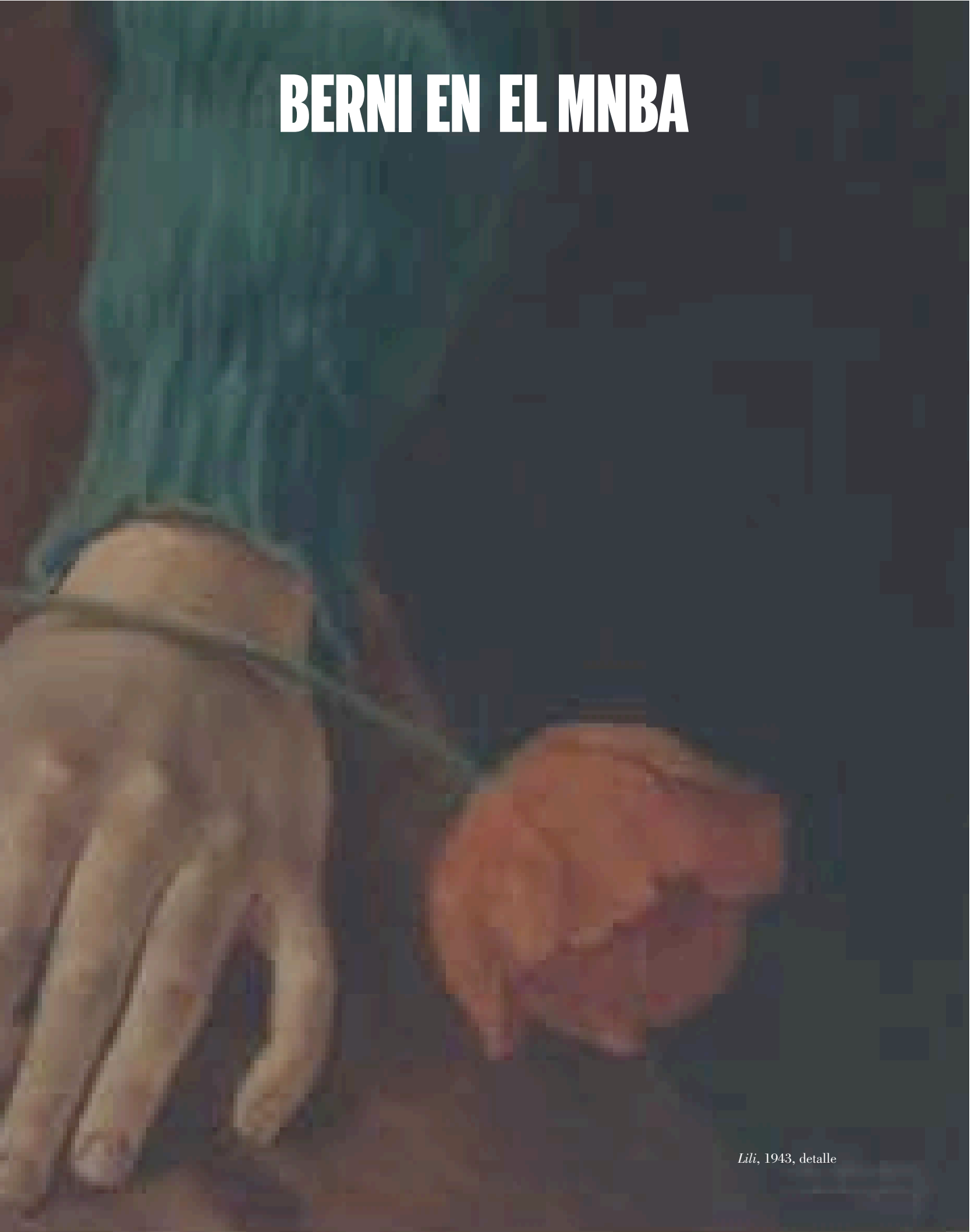
Desde comienzos de los años sesenta, Berni no tuvo pruritos en mezclar alta y baja cultura. Lo popular y lo masivo constituían repertorios iconográficos y estilísticos para sus reflexiones sobre el arte, el mercado y la cultura de masas. En este contexto, dentro del mapa cultural internacional delineado por el artista rosarino en su vaivén entre Buenos Aires y París, Europa representó el lugar de la consagración y, a la vez, del compromiso; una consagración que estaba ligada al auge de las figuraciones y que ponía en valor su historia como militante del realismo; un compromiso que era inseparable de su popularidad.

- ¹ Michel Ragon, “Grand Prix de gravure à Venise. Antonio Berni peint en 20 tableaux le roman feuilleton de son nouveau personnage: Ramona Montiel”, *Arts*, París, 12 de septiembre de 1962. Todas las traducciones del francés fueron realizadas por la autora.
- ² Sobre la primera estadía europea véase: Patricia Artundo, “Las trampas de la memoria: el itinerario plástico y político del joven Berni (1925-1932)”, en *VI Jornadas de estudios e investigaciones en artes visuales y música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2004, CD-Rom.
- ³ Véase: Isabel Plante, “La Torre Eiffel en la pampa o los impactos de París”, en Cristina Rossi (coord.), *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente*, Buenos Aires, Eudeba-Eduntref, en prensa.
- ⁴ Véanse Carlos Altamirano, “Desarrollo y desarrollistas”, *Prismas. Revista de historia intelectual*, Bernal, n° 2, 1998, pp. 75-94; y Ricardo Aroskind, “El país del desarrollo posible”, en Daniel James (dir.), *Nueva historia argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo 1955-1976*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003, t. 9, pp. 65-116.
- ⁵ Slavoj Žižek, “La Coca-Cola como *objet petit a*”, en *El frágil absoluto*, Valencia, Pre-textos, 2002, p. 33.
- ⁶ Jean-Philippe Mathy, “Culture in soda cans. The Cold War of the French intellectuals”, en *Extreme occident: French intellectuals and America*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.
- ⁷ Henri Lefebvre y los situacionistas acuñaron esta expresión. Kristin Ross, *Fast cars, clean bodies: decolonization and reordering of French culture*, Cambridge, MIT Press, 1995.
- ⁸ Raymond Williams, *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2000 [1976].
- ⁹ Escritores como Christiane Rochefort, Simone de Beauvoir y Georges Perec, o realizadores cinematográficos como Jacques Tati y Jacques Demy. Kristin Ross, *op. cit.*, pp. 23-24.
- ¹⁰ Werner Hofmann, *Naná. Mito y realidad*, Madrid, Alianza 1991.
- ¹¹ El término fue introducido por el geógrafo francés Jean Gottmann en *Megalopolis: the urbanized northeastern seaboard of the United States*, London-Cambridge, MIT Press, 1961.
- ¹² Silvia Dolinko, “Capítulo 5. El caso Berni”, *El grabado entre la tradición y la experimentación. El auge de la obra gráfica y su inscripción en el campo artístico argentino (1955-1973)*, tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires, 2006, mimeo.
- ¹³ Adrián Gorelik, *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004, pp. 113-139.
- ¹⁴ La exposición incluyó 72 obras de Osvaldo Borda, Ary Brizzi, Zulema Ciordia, León Ferrari, Luis Gowland Moreno, Alberto Greco, Alberto Heredia, Pablo Mesejean, Nemesio Mitre Aguirre, Marta Minujín, Luis Felipe Noé, Delia Puzzovio, Berta Rappaport, Emilio Renart, Josefina Robirosa, Rubén Santantonín, Carlos Squirru, Carlos Uría y Luis A. Wells.
- ¹⁵ Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001, pp. 237-303.
- ¹⁶ Georges Boudaille, “À Venise, l'École de Paris triomphe”, *Les Lettres françaises*, París, junio de 1962, p. 10.
- ¹⁷ M. T. Maugis, “Un quart d'heure avec... Antonio Berni”, *Les Lettres françaises*, París, 30 de agosto de 1962. Archivo Antonio Berni, Fundación Espigas (en adelante, AAB-FE).
- ¹⁸ Jacques Leenhardt y Pierre Kalfon, *Les Amériques latines en France*, París, Gallimard-Ministère des Affaires Étrangères, 1992.
- ¹⁹ Michel Ragon, “Antonio Berni et les aventures de Ramona Montiel”, en *Berni*, catálogo de exposición, París, Galerie du Passeur, 15 al 31 de mayo de 1963.
- ²⁰ “Presentación de Ramona Montiel”, *Atlántida*, Buenos Aires, a. 46, n° 1158, agosto de 1963, pp. 42-43.
- ²¹ Jean-Luc Chalumeau, “Figuration narrative/Peinture politique”, en *La figuration narrative*, París, Éditions Jacqueline Chambon, 2003, pp. 5-9.
- ²² Michel Ragon, “Après la colonisation de la peinture anglaise, celle de la peinture française commence”, *Arts*, París, 8 de julio de 1964, p. 18.
- ²³ Citado en Jean-Luc Chalumeau, *La Nouvelle Figuration. Une histoire de 1953 à nos jours*, París, Cercle d'Art, 2003, p. 18.
- ²⁴ Gérald Gassiot-Talabot, *Mythologies quotidiennes*, catálogo de exposición, París, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1964, s. p.
- ²⁵ Gérald Gassiot-Talabot, *La Figuration narrative dans l'art contemporain*, catálogo de exposición, París, Galeries Creuze et Europe, 1965, s. p. La exposición reunió 68 artistas.
- ²⁶ Carta de Gassiot-Talabot a Berni, 28 de abril de 1965. AAB-FE. Esa era la galería de Seguí.
- ²⁷ Sobre los vínculos entre el nuevo realismo de Berni con el *nouveau réalisme* de Aragon, véase mi trabajo “La Torre Eiffel en la pampa o los impactos de París”, en Cristina Rossi, *op. cit.*
- ²⁸ Carta de Berni a Michel Troche, 6 de septiembre de 1964, borrador en francés. AAB-FE.

- ²⁹ Los pintores incorporados fueron Oyvind Fahlström, Maurice Lemaître, Peter Foldès, Achille Perilli, Jan Voss, Yannis Gaitis, Key Hiraga, Hervé Télémaque, Equipo Crónica, Grupo Realidad, Bernard Rancillac, Eduardo Arroyo, Gianni Bertini, Bepi Romagnoni, Kujawuski, Jean-Paul Bourc Cheval-Bertrand, Jacques Monory, Antonio Recalcati, Valerio Adami, Peter Klasen, Edmund Alleyne, James Rosenquist y Robert Rauschenberg.
- ³⁰ Ese mes se hizo en La Habana el Salón de Mayo, al cual asistieron 150 pintores, escultores, escritores y periodistas europeos. En esa ocasión realizaron de manera conjunta el *Mural de La Habana*. Gassiot-Talabot y Jouffroy publicaron sendas notas en *Opus International*, París, n° 3, octubre de 1967.
- ³¹ Pierre Gaudibert y Gérauld Gassiot-Talabot, *Le monde en question*, catálogo de exposición, París, ARC, 1967.
- ³² “Antonio Berni: oeuvres exposées”, 2 pp. mecanografiadas. Archivos Musée d’art moderne de la Ville de Paris.
- ³³ Michel Troche, “Antonio Berni. Artista pintor”, en *Berni*, París, MAMVP-Georges Fall, 1971, p. 41.
- ³⁴ “Antonio Berni. La masacre de los inocentes”, *Siete Días*, Buenos Aires, a. 5, n° 224, 1971, pp. 48-51.
- ³⁵ Cf. José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski, “Masacres antiguas y masacres modernas. Discursos, imágenes, representaciones”, en María Eugenia Mudrovcic, *Pasados en conflicto. Representación, mito y memoria*, Buenos Aires, Prometeo, 2009. La muestra tuvo lugar del 23 de noviembre de 1971 al 9 de enero de 1972 y luego itineró por Pau y Burdeos, donde se expuso en el complejo industrial Marcel Dassault.
- ³⁶ Antonio Berni, “La massacre des innocents”, 2 pp. mimeografiadas. Archivos MAMVP.
- ³⁷ José Antonio Berni en Fernando García, *Los ojos. Vida y pasión de Antonio Berni*, Buenos Aires, Planeta, 2005, pp. 333-334.
- ³⁸ Yann Pavie, “Vers le musée du futur: Pierre Gaudibert-ARC”, *Opus International*, París, n° 28, noviembre de 1971, pp. 27-33.
- ³⁹ Monique Dittière, “À l’ARC. Berni, Fromanger, Millarès”, *L’Aurore*, 15 de diciembre de 1971. Sabine Marchand, “Chevignier, Millarès, Berni, Fromanger et Holt. Artistes pour une action”, medio sin identificar. AAB-FE. También *Les Lettres françaises* hizo comentarios, transcritos en “Elogio en París la obra del pintor Antonio Berni”, *La Opinión*, Buenos Aires, 8 de marzo de 1972, p. 23.
- ⁴⁰ Damián Bayón, “1972: Situación del arte en París”, *Plural*, n° 10, julio de 1972, p. 30.
- ⁴¹ C. E. A., “Un premio con linaje para Antonio Berni”, *Leoplán*, Buenos Aires, n° 682, enero de 1963.
- ⁴² “Curiosidad”, *Primera Plana*, Buenos Aires, 17 de enero de 1967, p. 71.
- ⁴³ David Viñas, “Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana”, en *Más allá del boom: literatura y mercado*, Buenos Aires, Folios, 1984, p. 22.
- ⁴⁴ “Antonio Berni. La masacre de los inocentes”, *Siete Días*, Buenos Aires, n° 224, [1971]. AAB-FE.
- ⁴⁵ Silvia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, p. 287.
- ⁴⁶ La tirada de 500 ejemplares del libro *Antonio Berni. Texto y 18 diapositivas en color* de Rafael Squirru (Montevideo, Editorial Arte Americano, 1968) ofrecía otra alternativa económica para coleccionar arte.
- ⁴⁷ Ángel Rama, “El ‘Boom’ en perspectiva”, en *Más allá del boom...*, op. cit.
- ⁴⁸ “Berni”, *Propósitos*, Buenos Aires, 19 de septiembre de 1963.
- ⁴⁹ *Berni. Obras 1922-1965*, Buenos Aires, Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, 18 de junio al 11 de julio de 1965. Sobre esta retrospectiva véase: Silvia Dolinko, “Un antiguo neorrealista en el centro de la vanguardia: Antonio Berni en el ITDT”, en María José Herrera (dir.), *Exposiciones de arte argentino 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2009, pp. 113-122.
- ⁵⁰ La galería Rubbers había iniciado su actividad hacia 1957 bajo la dirección de Povarché y en 1961 había inaugurado un nuevo local en la calle Florida al 910, sobre la misma cuadra en que estaba el ITDT.
- ⁵¹ Lorenzo Varela, “Arte. Apertura al exterior”, *Primera Plana*, Buenos Aires, 25 de junio de 1963, p. 33.
- ⁵² “Marchands. El rumor anticipa al volcán”, *Confirmado*, Buenos Aires, 7 de abril de 1966, pp. 33-34.
- ⁵³ “Calendario de Primera Plana”, *Primera Plana*, Buenos Aires, 29 de noviembre de 1966.
- ⁵⁴ En Fernando García, op. cit., p. 337.
- ⁵⁵ Sobre estos encuentros véase: Mariana Marchesi, “Las redes culturales latinoamericanas y los debates del arte revolucionario (1970-1973)”, en actas del simposio *Arte latinoamericano transnacional*, Austin, University of Texas, 6 y 7 de noviembre de 2009, en prensa.
- ⁵⁶ Antonio Berni, “El arte, su desarrollo, promoción y mercado”, 6 pp. mecanografiadas. AAB-FE. Publicado como “El dinero es el único vínculo entre el artista y el comprador”, *La Opinión*, Buenos Aires, 9 de junio de 1972.
- ⁵⁷ Gérauld Gassiot-Talabot, “La contestation est-elle possible?”, en AA.VV., *Art et contestation*, Bruselas, La Connaissance, 1968, p. 120.
- ⁵⁸ Eduardo Zaldívar, “Berni y el mundo de Ramona Montiel”, *Hoy en la Cultura*, Buenos Aires, n° 10, septiembre de 1963, p. 16.



BERNI EN EL MNBA



Lili, 1943, detalle



Orquesta típica, 1939-1975, detalle

Antonio Berni en el Museo Nacional de Bellas Artes: los destinos institucionales

María José Herrera

La colección de arte argentino del MNBA está signada por la existencia del Salón Nacional y el modo en que este contribuyó al coleccionismo público. El Salón, creado en 1911, fue el último eslabón del proceso de institucionalización del campo artístico iniciado con la creación de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y su escuela, y la fundación del Museo Nacional de Bellas Artes en 1895. Este certamen anual buscaba promover el desarrollo de las actividades artísticas en el país, la educación a través del arte y la formación de un mercado. El coleccionismo estatal se vio fomentado de manera sistemática con la existencia del Salón, ya que su Premio Adquisición iba automáticamente a formar parte del acervo del Museo Nacional. Buena parte de los otros premios se afectaban a un programa que se proponía colaborar en la formación de museos en las principales ciudades provinciales. Fue Cupertino del Campo, director del MNBA e impulsor de la creación del Salón, quien elaboró esta iniciativa junto a la Comisión Nacional de Bellas Artes, de la que era miembro. El Museo enviaba un núcleo seminal de obras que a su “imagen y semejanza” proyectaba la colección y sus criterios curatoriales por el país. Los lotes fundacionales, en su mayoría pinturas, esculturas y grabados adquiridos en el Salón Nacional y en la Exposición Internacional de Arte del Centenario (1910),¹ se enviaron a Córdoba, Tucumán, Rosario, La Plata, Santa Fe, Entre Ríos, Corrientes y Mendoza. El programa se vio interrumpido en 1914 a causa de las restricciones presupuestarias impuestas por el comienzo de la Primera Guerra Mundial. Cuando se reanudó en los años veinte, una obra del muy joven pintor rosarino Antonio Berni, comprada en el Salón de 1924,² pasó en préstamo al patrimonio del Museo Provincial de Bellas Artes de Paraná. *Las gemelas*, así se titulaba la obra, es un paisaje serrano del tipo de los que el artista había expuesto un año antes en el Salón Witcomb de Buenos Aires, en los que evidenciaba ser un “pintor de retina sensible a los efectos de la luz y de la atmósfera”,³ es decir, un postimpresionista. Esta fue la primera obra que Berni envió al Salón, y también la primera que ingresó del artista al patrimonio del MNBA. Dieciséis años después, en 1940 luego de su primer estada europea, *Primeros pasos* (1936) ganó un primer premio en el Salón y la Comisión lo adquirió para el

Museo, al mismo tiempo que sellaba su interés por el artista con la compra de los dibujos de su periplo sudamericano en 1942. De aquel joven postimpresionista no quedaban huellas cuando en 1943 ganó con el retrato de su hija, *Lili*, el Gran Premio Adquisición también en el Salón. La pintura ingresó automáticamente al patrimonio del MNBA.⁴ Entre 1924 y 1943, Berni había tomado contacto con la vanguardia parisina, formulado su teoría sobre el realismo y reflexionado acerca del rol del artista como agente del cambio social. Sin embargo, como se estudia en el artículo “Entre utopías y realidades” de este mismo libro, el Salón con su poder para legitimar o rechazar fue dando forma y visibilidad a cierta parte de la producción de Berni. No obstante, a excepción de *Desocupación* (propiedad de la Legislatura porteña) el Berni de la preocupación social está ausente de las colecciones públicas. Es más, lo que se considera su obra de contenido político permaneció como propiedad del autor y luego de su familia, tras su muerte en 1981.

Así, el Salón definió con sus adquisiciones y premios la presencia institucional de la obra de Antonio Berni y el artista supo cómo moverse entre esos parámetros de aceptación.

En la década del sesenta el lenguaje pictórico de Berni dio un vuelco. Continuando con el tema social que desarrollara a partir de su etapa santiagueña y siempre atento a la innovación artística, vio en el informalismo elementos que enriquecerían el mensaje de sus obras.⁵ Así lo





Niños con barriletes en la exposición de Berni en el MNBA, 1984

atestigua su serie de Juanito Laguna presentada en 1961 en la galería porteña Witcomb. En los doce collages de la serie, los desechos y materiales desgastados connotan el ambiente sórdido que habita el niño protagonista de la saga. En 1962, Berni presentó en la Bienal de Venecia collages de la serie y las grandes xilografías de Juanito con las que obtuvo el Gran Premio de Grabado.

La experimentación se tornó un rasgo de su obra y, en 1964, expuso con quienes formarían la vanguardia del arte pop, los muy jóvenes Delia Cancela y Pablo Mesejean, Dalila Puzzovio, Charlie Squirru y Edgardo Giménez. Berni participó de la exposición *La muerte*, prologada por Aldo Pellegrini en la galería Lirolay, una ambientación colectiva con música de Miguel Ángel Rondano, brillante exponente de los becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella (CLAEM), dirigido por Alberto Ginastera. Junto a las obras de los objetualistas (los ensamblados de yesos ortopédicos de Puzzovio, los animales híbridos de Giménez), Berni mostró un biombo con sus gofrados de toreros, los matadores del ancestral rito ibérico. Precisamente, una estampa de esta serie, *El matador*, resultó ganadora en la Bienal de Grabado de Ljubljana e ingresó en 1966 al MNBA por medio de un subsidio del Fondo Nacional de las Artes.⁶ Fue en ese contacto con los jóvenes que el maestro rosarino comenzó a experimentar con los objetos y realizó la serie *Los monstruos* que presentó en su retrospectiva en el Di Tella, en 1965. Con sus esculturas polimáticas, ensamblados de materiales de descarte, Berni sintonizaba con la versión porteña del pop cuando reflexionaba sobre las condiciones de la vida contemporánea, la sociedad de consumo y la cultura de masas en su mezcla de lo *alto* y lo *bajo*.

Un año antes de la exposición, el MNBA había adquirido *Juanito Laguna aprende a leer*. Expuesto en el envío a Venecia, Berni lo habría ofrecido al Museo en 1962 cuando aún Jorge Romero Brest era su director;⁷ tras su renuncia en 1963 lo sucedió el arquitecto Samuel Oliver, quien llevó a cabo la gestión definitiva. La incorporación de esta obra fue fruto de la valoración del arte contemporáneo que la gestión de Romero Brest instaló en el Museo y que Oliver, su discípulo desde los tiempos de *Ver y Estimar*, se avino a continuar. A partir de 1968, cuando el Premio Adquisición del Salón Nacional pasó a formar parte del patrimonio de la Dirección de Artes Visuales, el Museo perdió este ingreso anual de arte contemporáneo a la colección. No obstante, el Salón ya no era el agente de legitimación que había sido otrora. Criticado e impugnado, otras instituciones públicas y privadas tomaron su lugar.

También en 1964 ingresó al patrimonio la obra *Nora y Mario* (1943), donada por el prestigioso editor Jacobo Muchnik.⁸ Berni realizó gran cantidad de retratos, entre ellos el de los hijos del influyente editor, fundador de Fabril, editora de escritores de la talla de Rafael Alberti, Franz Kafka, Nicolás Guillén y Arthur Miller, entre los extranjeros, y Ernesto Sábato y Aldo Pellegrini entre los argentinos.

En 1984, el MNBA dedicó una exposición retrospectiva al artista recientemente fallecido. La muestra fue ocasión para reunir obras muy importantes y exhibir muchas de ellas por primera vez.⁹

En los años noventa ingresaron a la colección tres obras de Berni: *El tanque blanco* de la época de Santiago del Estero,¹⁰ *El obispo* (1962),¹¹ xilocollage con gofrado, y *Orquesta típica* (1939-1975).¹² Esta última tela de grandes dimensiones había sido presentada en el Salón de Otoño de 1940. Como señaló Jorge López Anaya, el cuadro no fue bien recibido, entre otros motivos por sus colores “deliberadamente disonantes”.¹³ Para cuando volvió a trabajarla en los años setenta, los colores disonantes y la ornamentación popular ya habían sido asimilados a la pintura contemporánea por los expresionismos y el arte pop. Berni reflejaba la estética del tango con su decoración de filetes y las actitudes impostadas de sus músicos.

En 1997, año de gran éxito en el mercado para la obra de Berni, el Museo le dedicó una retrospectiva, curada por su director, Jorge Glusberg. Más recientemente, en 2004 se incorporaron por donación de José Antonio Berni, hijo del pintor, dos objetos polimatéricos que pertenecieron a *La masacre de los inocentes*, una instalación de 1971. La última obra que ingresó al patrimonio fue *La pesadilla de los injustos*, de 1961, de la serie de Juanito Laguna. La incorporación de esta pintura se llevó a cabo con los fondos propios que el Museo posee a partir del cambio de estatus jurídico que lo convirtió en organismo desconcentrado de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.

Como resulta de lo expuesto, distintas circunstancias históricas hicieron que la obra de Berni formara parte del patrimonio del MNBA desde sus inicios. El panorama del arte argentino que el Museo exhibe desde el año 2005 destaca la importancia de su figura en todo el guión, aun en el pequeño Gabinete de estampas donde se exhiben sus laureados aportes a la disciplina.

¹ Véase: Atilio Chiappori, *Luz en el templo*, Buenos Aires, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, 1942.

² *Catálogo ilustrado del XIV Salón Nacional*, Buenos Aires, Comisión Nacional de Bellas Artes, 1924, p. 79.

³ José León Pagano, “Exposición de Antonio Berni”, *La Nación*, Buenos Aires, 4 de noviembre de 1923, citado en AA.VV., *Berni y sus contemporáneos. Correlatos*, Buenos Aires, Malba-Colección Costantini, 2005, p. 33.

⁴ Ese mismo año, la Sociedad Financiera Argentina U.K.A., que explotaba las salas de entretenimiento en los balnearios de Mar del Plata, Necochea y Miramar, donó la obra *Figura de niña*.

⁵ “Berni vio en el engrosamiento de la pasta pictural, en la incorporación de elementos de desecho de toda índole y en la acusada gestualidad –característica sobresaliente del quehacer informalista– posibilidades expresivas que renovaron sus opciones materiales y técnicas y, al hacerlo, le otorgaron renovada fuerza significativa a su arte.” Adriana Lauría en AA.VV., *Berni y sus contemporáneos. Correlatos*, op. cit., p. 33.

⁶ La estampa *El matador* forma parte de la serie de xilogramados y gofrado que realizó en 1964, con los que intentara trasladar la tridimensión de sus collages pictóricos al grabado. La obra ingresó por la resolución 5615/66.

⁷ El precio en ese momento era de \$75.000 m/n. Información consignada en el legajo de la obra sito en el Área de Documentación y Registro del MNBA.

⁸ Jacobo Muchnik nació en Buenos Aires en 1907 y en 1962 se trasladó definitivamente a Europa.

⁹ Curada por Martha Nanni, ofreció un amplio y documentado panorama con una exhaustiva catalogación de las obras, estudio de fuentes y escritos del artista.

¹⁰ Ingresó en 1992, por medio de fondos de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.

¹¹ La estampa fue donada por la Fundación Antorchas en 1992.

¹² La pintura formó parte de una compra de la Secretaría de Cultura de la Nación, con destino al MNBA en 1996.

¹³ Jorge López Anaya, *Berni*, Buenos Aires, Ediciones Banco Velox, 1997, p. 25.



Boceto de composición, 1942, detalle

69-26

Entre utopías y realidades. El viaje de Antonio Berni por la América andina y su presencia en el MNBA

María Florencia Galesio
Paola Melgarejo

Introducción

A finales de 1942 Domingo Viau, por entonces director del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), realizó una visita al taller de Antonio Berni con el fin de seleccionar piezas destinadas al patrimonio de la institución. Se interesó particularmente por un conjunto de bocetos pintados a la acuarela que el artista había realizado el año previo, durante un viaje por América del Sur. Estas obras comprendían vistas del Altiplano y figuras de lugareños en sus actividades diarias. Para comprar estas piezas Viau necesitaba el visto bueno de la Comisión Nacional de Bellas Artes, presidida por el entonces senador Antonio Santamarina, experto en arte y coleccionista. El 4 de noviembre Viau le dirigió una carta solicitando la adquisición de las piezas, con el objeto de “documentar los trabajos preparatorios realizados por los artistas nacionales, como medio de ilustrar su producción”.¹ La compra de estas obras, que ingresaron al Museo el 25 de noviembre de ese año,² fue parte de la polémica en torno a la gestión de Viau (1941-1944), durante la cual el Museo permaneció cerrado por reformas. Desde el punto de vista estético, dichos bocetos, que el artista tomó como base para su obra *Mercado indígena* (1942), pusieron en cuestión el tipo de obras que eran aceptadas por las instituciones oficiales, los lenguajes artísticos que legitimaba el medio, los que rechazaba, y la postura que privilegió Berni a principios de los años cuarenta en relación con esta problemática.

Viau-Berni: entre lo público y lo privado

Domingo Viau era un experto en arte, categoría que incluía su carácter de coleccionista, *marchand*, pintor y editor de libros de lujo. En 1925, luego de estudiar arte en París, inauguró la librería El Bibliófilo, ubicada en la calle Florida bajo los números 639 y 641 (próxima a la galería Van Riel), que con diferentes nombres se sostuvo a lo largo del tiempo. El carácter moderno de esta firma comercial puede confirmarse en las sucesivas reseñas que le dedicó la revista de vanguardia *Martín Fierro* desde ese año. Además de la venta de ediciones especiales, en este local se realizaron diversas exposiciones artísticas a partir de 1926, particularmente de arte francés, ya que sus salas fueron filial en Buenos Aires de la casa parisina Georges Petit. Según publicó *Martín Fierro* a finales de 1925, “La primera exposición se hará con algunos cuadros de pintores célebres, entre ellos de Rafaëlli, Pizarro, Weber y otros, vitrinas de bibelots y reproducciones de grabados valiosos”.³ Al año siguiente la publicación anunciaba para mayo el inicio de la nueva temporada:

[...] comenzará a desarrollarse el programa de exposiciones de arte de la casa, según el anuncio que va en otro lugar (de la revista). Filial de la Galería Georges Petit el Salón anexo a “El Bibliófilo”, está en condiciones de presentar a nuestro público lo mismo que aquel en París. Comenzará por una exposición de cuadros de escuela francesa: Monticelli, Ziem, entre muchos nombres célebres, obras de los modernos Utrillo, Marie Laurencin; y seguirá con otra de Simonidy.⁴

La exposición de obras en estos salones persistió a lo largo del tiempo, como así también la venta de libros nacionales y extranjeros. Paralelamente, la colección particular de Viau se fue acrecentando, con obras de Claude Lorrain, Eugène Delacroix, Camille Corot, Charles Daubigny, Michel Simonidy, Pedro Figari y Miguel Carlos Victorica; acuarelas de Raymond Monvoisin y Carlos Enrique Pellegrini, dibujos de Francisco de Goya y Rembrandt, grabados, litografías y estampas de diversos orígenes, sumados a óleos y dibujos propios. Estas elecciones lo confirmaban como un coleccionista moderno, aunque sin orientarse por el arte de las vanguardias. En un artículo de abril de 1927, *Martín Fierro* nombraba a la firma Viau como “la progresista casa de arte y librería” y afirmaba:

En cuanto al interés dominante en pintura entre nosotros, el Sr. Viau recuerda que él fue uno de los primeros expositores de obras modernas. A él correspondió traer obras de Signac, que se vendieron en remates de 30 a 50 pesos y hoy se venden a 35 mil francos; de Sisley, un paisaje que en otros años no pudo vender en 60 mil, se cotiza ahora en 150 mil francos. Vendió cantidad de obras de Guillaumin a 8 y 9 francos y que él compraría a 20 y vendería a 40 mil francos hoy día. Obras de O. Friesz tuvo que devolverlas todas a París, como las de Waroquier, Laprade, Flandrin, que nadie apreció aquí y que hoy se pagarían grandes precios.⁵

Estos antecedentes lo ubicaban como un *connaissanceur* en arte, y a él acudió el gobierno cuando la dirección del MNBA quedó vacante tras la jubilación de Atilio Chiappori. Antonio Berni había entrado en contacto

con Viau aun antes de que este asumiera la dirección del Museo, con motivo de solicitar una exposición en los salones de arte de su librería. En agosto de 1941, cuatro meses antes de iniciar su viaje por Latinoamérica, Berni realizó una muestra en este espacio. En esa ocasión expuso obras realizadas en *plein air*, en las que enfatizaba su interés por el estudio de la naturaleza, al temple y a la acuarela, en vistas de chacras, bahías, faros, caseríos, ombúes y la costa del Río de la Plata. Aunque para esta época la producción del artista tenía un corte político y dramático, en esa ocasión había evitado ese tono, según destacaba la publicación *Nuevo Orden*:

Un visitante dijo: Entré con el propósito de encontrar al Berni conocido: temas eternos, figuras reunidas, etc., y tuve que acercarme mucho y tomar el catálogo para convencerme que era el mismo Berni el que exponía estas notas leves y pequeñas. [...] En esta exposición de temples y acuarelas se respira un aire puro —extraño al medio— que no lo hubiéramos podido aspirar delante de las enormes telas de Antonio Berni que se conocen.⁶

No toda la prensa vio con buenos ojos ese tono moderado, esas “notas leves y pequeñas” que tal vez Berni consideró apropiadas para un espacio comercial como los salones Viau. La publicación *La Hora* daba cuenta de esta situación: “nos ofrece sus acuarelas un Berni verista, desechando su decir propio, habitual en sus óleos y temples y limitando así su arte, señalamos la ausencia anímica que dijéramos habitual en él”.⁷ La exposición además confirmaba que el espacio artístico ligado a esta librería se había actualizado, pues las piezas locales reemplazaban paulatinamente las de arte francés de las primeras décadas.

Ya terminada la exhibición, el 15 de diciembre, Berni comenzó su viaje, becado por la Comisión Nacional de Cultura (conformada por diputados, senadores, compositores y escritores, entre otros), con el fin de realizar estudios sobre el arte precolombino y colonial y en su carácter de presidente de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP). Desde este gremio, Berni solía apoyar una estética ligada a los trabajadores y la lucha de clases y realizaba también reclamos al medio artístico y político, particularmente en relación con los encargos oficiales. Durante su viaje promovió un Congreso Latinoamericano de Artes Plásticas vinculado al proyecto de la SAAP de crear las bases de un arte en común para la región, del que Buenos Aires sería la punta de lanza.⁸ Este aspecto era un punto central del viaje, según le informó Berni al diario *El Tiempo* de Bogotá:

[...] la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, enterada de mi viaje, me confirió la misión de lograr, por todos los medios a mi alcance, un acercamiento más íntimo, más continuo, más eficaz, entre los elementos artísticos de Colombia y de mi patria. Hacer, aquí y allá, exposición de nuestros más altos valores. Promover un intercambio de estudiantes y de profesores. Y además, realizar un congreso latinoamericano de artes plásticas. El primer certamen de esta índole que registrará la historia del continente. En todos los sitios que he visitado, he encontrado ambiente singularmente favorable para el desarrollo de estas iniciativas. Mi viaje, aun así, es apenas de sondeo. Tantear el terreno, para luego, sentar las bases que conduzcan a la ejecución de estas ideas dentro del término de tiempo más corto que sea posible.⁹

Durante su recorrido entró en contacto con la prensa y dictó varias conferencias sobre el arte en Latinoamérica. El resultado de estas actividades fue consignado por el artista en un informe presentado ante la Comisión de Cultura en el que además alentó la implementación de un comité de defensa del patrimonio americano. Entre 1943 y 1944, y a partir del corpus de fotografías tomadas durante el viaje, Berni dictó conferencias en Buenos Aires, Lima y Montevideo sobre la pintura mural en América, bajo las premisas de un arte sudamericano. En estas charlas proyectó diapositivas y puso el eje en la desvinculación entre la tierra, el hombre y la historia que había encontrado en la región. En el arte, esto se evidenciaba en el mayor interés prestado a las grandes obras antiguas y modernas de Europa, en vez de al desarrollo de una iconografía local. Según el cronista que asistió a una de estas conferencias, Berni resaltaba:



[...] el espectáculo de escasez y de indiferencia que, en materia artística, había podido comprobar a lo largo de su viaje, y apuntó que, no obstante, ese panorama no podía justificar la indiferencia en que vivía la intelectualidad americana [...] Estableció, después, que a este tipo de indiferencia había que agregar, a su vez, la indiferencia por nuestra realidad geográfico-histórica, y, con ese motivo, anotó que, en América del Sur, nos olvidábamos de que no podíamos contar sino con nuestro propio patrimonio, y de que la misión del arte era constructiva y no especulativa. En igual forma, reveló que su viaje le había demostrado la necesidad que había de encontrar la justa posición entre nuestras necesidades e inquietudes, y de operar un cambio radical en las miras y metas artísticas.¹⁰

Además de las charlas sobre la caracterización de un arte sudamericano, el pintor argentino buscó durante el trayecto una iconografía que pudiese mancomunar a la región. La halló en los paisajes de Bolivia y Perú, en la arquitectura colonial y en sus pobladores. El resultado estético puede encontrarse en los bocetos que Berni vendió al MNBA a través de Viau, y en la pintura de gran formato *Mercado indígena*, que realizó a su vuelta a Buenos Aires. Una lectura atenta, sin embargo, revela que este lenguaje pictórico estaba presente en su producción incluso antes de iniciar el recorrido, por ejemplo en la pieza *Jujuy*, pintada unos años atrás. La mirada de Berni sobre los paisajes y tipos humanos que encontró a su paso por Perú, Bolivia, Ecuador y Colombia estaba teñida de sus propias concepciones sobre el arte vinculadas a la estética del nuevo realismo.



Bocetos de composición, 1942, acuarela sobre papel. Colección Museo Nacional de Bellas Artes

El viaje de Berni por la América andina

En diciembre de 1941 Berni visitó La Paz, ciudad en la que se quedó hasta enero de 1942, pasando luego a Oruro, en Bolivia. Luego arribó al Perú, recorrió los alrededores de Cuzco, Machu Picchu, Lima y Chiclayo, y posteriormente pasó a Ecuador, a las ciudades de Guayaquil y Quito, cerrando el ciclo en Bogotá, Colombia, a la que llegó en marzo de ese año. Por falta de tiempo, no pudo seguir hasta México y Estados Unidos, países que estaban en su plan inicial.

En las ciudades visitadas dictó conferencias sobre las diversas técnicas de la pintura moderna, haciendo hincapié en la temática y el arte americano. Como señalara Cecilia Rabossi, un punto central de este trayecto fue el de constatar el alcance de la pintura mural en la región: “Berni especifica el carácter ‘decorativo’ de estas obras monumentales, entendiendo por ‘decorativo’ aquello que cumple una función pública, destinada a la educación popular. Berni concluye que la verdadera tradición de la pintura americana no es otra que la pintura mural decorativa”.¹¹ Durante este recorrido tomó apuntes, dibujos, croquis, anotó sus ideas sobre el arte y la arquitectura precolombina y colonial, y sobre los tipos, costumbres y paisajes que encontró a su paso. Con respecto a su propio lenguaje estético recopiló fuentes iconográficas porque, en sus palabras: “El fin principal de la beca es facilitarme el estudio de los tipos americanos para alcanzar en mis futuras proyecciones una introducción de la tipología americana en mis ornamentaciones murales. Este estudio comprende desde la colonia hasta nuestros días”.¹² Berni decía proponerse:

En primer lugar, hacer un estudio, tan detenido y minucioso como me sea posible, del arte colonial hispanoamericano. Yo entiendo que existe gran similitud en esta materia en todo el continente; por ejemplo, Melchor de Holguín, Espinosa de los Monteros y Gregorio Vásquez Ceballos, tienen muchos puntos de contacto. En el Perú, especialmente en Cuzco, hallé tesoros sorprendentes. Otro tanto en Quito. Y ahora en Colombia, en Popayán y Bogotá, de lo que he visitado, pude extraer informaciones, observaciones de mucho interés para el objeto de mi misión.¹³

Le interesaba especialmente estudiar las civilizaciones ancestrales, que había pintado en numerosos puntos geográficos: “Recorrí las hondonadas y las alturas de Bolivia, Perú, Ecuador y Colombia; los más importantes lugares de asiento de las grandes civilizaciones autóctonas. [...] Lo que más me interesó fue Cuzco, porque allí se puede estudiar plenamente el arte incaico al mismo tiempo que el colonial; en cambio Quito, por ejemplo, es solo colonial”.¹⁴ Al regresar, su idea era recrear algunas de las acuarelas pintadas en el viaje, en las que: “He elegido temas americanos hallados durante mis recorridos, especialmente sobre base de inspiración peruana y boliviana que por circunstancias especiales tienen una notable afinidad con nuestro ambiente argentino y es lo que yo podía interpretar mejor”.¹⁵ Se trataba de los estudios que Berni mostró a Domingo Viau en 1941, entre los cuales el director solicitó para el Museo “3 bocetos de composición a la acuarela, sobre temas de Bolivia y Perú” y “dos apuntes de paisaje, a la acuarela”,¹⁶ obras que finalmente entraron al acervo de la institución. En estos bosquejos puede observarse un tratamiento plástico espontáneo y ligero que responde a la técnica de la acuarela y a la inmediatez del apunte. Con gran soltura y unos pocos trazos el artista describe personajes, actitudes, paisajes y arquitectura en un amplio juego cromático, ya que utiliza rojos, azules y verdes puros y saturados, evitando en muchos casos el color local. A partir de esos trabajos preliminares, Berni realizó en 1942 la obra *Mercado indígena*, que ese mismo año presentó al Salón Nacional, un espacio oficial con el que el artista mantendría encuentros y desencuentros a través de los años.





21. — "Figura"

ANTONIO BERNI

Catálogos del Salón Nacional, 1939-1940

Berni y lo nativo. Sus peripecias en el Salón Nacional

Para Berni, el Salón Nacional siempre había sido una tribuna oportuna en la que mostrar y difundir el entorno social. Las obras del artista, particularmente a partir de los años treinta, se inspiraban en el interior del país y la problemática de los desclasados y desocupados que arrojaba un sistema político con el que no acordaba. Según Berni: "Hay que inspirarse siempre en la realidad. [...] es indispensable que cada cuadro exprese una realidad social, y esto, no como militancia política, sino como militancia humana".¹⁷ El vuelco estético y de contenido en su pintura fue acompañado por el compromiso político: en 1931 adhirió temporalmente al Partido Comunista y años más tarde tuvo en Rosario un fuerte accionar en el medio artístico creando, en 1934, la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos, foro para la labor colectiva de pintura mural y espacio donde desarrollar discusiones políticas frente al clima conservador de la época. Sin embargo, a la hora de presentar obras en un ámbito oficial como el Salón Nacional, Berni usó diferentes estrate-

gias, entre ellas evitar envíos con contenidos que pudieran resultar irritantes, a excepción de *Desocupación*, presentada en 1935.

Berni había comenzado a enviar obras al Salón en 1924, y entre 1927 y 1928 presentó regularmente paisajes o figuras. Sin embargo, en 1935 se observa un fuerte cambio de forma y contenido. *Desocupación*, el temple monumental pintado sobre arpillera con un lenguaje fuertemente crítico y ácido, fue rechazado por el jurado de ese año. La obra, ligada a la estética del nuevo realismo, adscribía en su concepción a la representación de la realidad, pero a partir de la mirada subjetiva del artista, en este caso no exenta de dramaticidad. En este sentido, la pieza se vinculaba a otras grandes composiciones realizadas por Berni desde 1934, como *Manifestación* y *Chacareros*, donde también se evidencia el interés por la lucha proletaria y el acento en la dignidad humana. En el contexto de la década infame, frente a un

gobierno conservador y el avance del fascismo en el plano local, estas piezas fueron campo de reflexión en torno al impacto de la realidad social y política en el arte. De este modo, Berni complementaba su militancia con el compromiso estético de sus obras utilizando un lenguaje más radical que en sus trabajos previos. La pieza seguía abiertamente los preceptos del nuevo realismo formulado por Berni en 1933:¹⁹

[...] el nuevo realismo no significa, como el verismo, traducir por “el sólo juicio del ojo”, sino de acuerdo a las reacciones provocadas en nosotros por la realidad que observamos. El Nuevo Realismo no es lo que creen o fingen creer ciertos puristas, una máquina registradora de objetos visibles o un afán de competir con el aparato fotográfico, el Nuevo Realismo observa el mundo subjetivamente, especulativamente, con sus propias ideas y sentimientos, vale decir, con los conceptos de un hombre sensible viviendo en un período de transformaciones trascendentes en todos los órdenes.²⁰

En *Desocupación* Berni desplegó estos postulados a partir de recursos formales y técnicos, pintando a un grupo de hombres en una tela de gran formato, a partir de registros fotográficos, encuadre cinematográfico, ambigüedad de tiempos, distorsiones espaciales y gran cromatismo.

En vista de la dificultad que este tipo de temática encontraba en un espacio oficial, dos años después el artista desplazó el realismo hacia un tono diferente, bajo una temática menos controvertida y con una estética no radicalizada. En 1937 pintó *Jujuy*, tela que ese año obtuvo el Premio Composición del XXVII Salón Nacional. Esta obra resume las impresiones del primer viaje emprendido por el pintor al Noroeste argentino en 1936, donde tomó apuntes y realizó un registro fotográfico de los tipos populares y de la arquitectura local.²¹ En ese momento, la presencia de lo nativo —paisajes, tipos humanos y costumbres locales— en las piezas presentadas en este espacio oficial respondía en cierta medida a la preocupación, aún vigente, por definir la *identidad nacional*. Teniendo como trasfondo el pensamiento de Ricardo Rojas, quien desde principios de siglo pregonaba un regreso a las raíces españolas e indígenas, estas ideas cobraron un nuevo ímpetu en este período bajo el pensamiento de Ángel Guido.²² Según Marcelo Pacheco, “Guido era representante del neocolonialismo sostenido, entre otros, por Ricardo Rojas, que no se identificaba con el nacionalismo de los grupos ultraconservadores, sino que su raíz política estaba en el radicalismo: un nacionalismo democrático que buscaba en la tradición hispana y en la herencia americana la afirmación de una expresión artística propia”.²³ En relación con este interés por las tradiciones locales, en 1937 el Salón otorgaba el primer premio de pintura a Ramón Gómez Cornet por su obra *Muchachos santiagueños*.²⁴

El vuelco operado en Berni hacia la temática nativista, representada por *Jujuy*, se inscribe a su vez en las búsquedas vinculadas con las ideas del muralismo mexicano al que Berni adscribió a la llegada de David Alfaro Siqueiros a Buenos Aires en 1933. El interés por lo latinoamericano también estaba en las inquietudes de otras instituciones y artistas de la época y se ajustaba a los gustos imperantes en los ámbitos oficiales (Amigos del Arte, institución de iniciativa privada y gran promotora de las artes, realizó varias

exposiciones en este sentido). De esta manera, Berni se insertaba en la carrera de los premios legitimadores del Salón Nacional, ya que tanto la temática como la estética de *Jujuy* resultaban menos problemáticas que las de *Desocupación*.

En 1940 volvió a ser galardonado con el primer premio del Salón Nacional por su retrato *Figura*. *Primeros pasos*, que presentó ese mismo año, no corrió igual suerte. Frente al retrato galardonado, un cronista de *El Mundo* decía:

[...] entre su “Figura”, que ha sido la premiada, y “Primeros pasos”, nosotros habríamos optado por la última. La obra premiada es, sin duda, excelente, pero “Primeros pasos”, además de su factura impecable, se beneficia de aquellos valores que permiten reconocer en el buen artesano al artista de vuelo. El progresivo dominio de sus medios está permitiendo a Berni —y esta obra es ya un ejemplo elocuente— librarnos al entero fruto de su talento. A pesar del riesgo que siempre importa este diagnóstico, obran razones como para suponer que “Primeros pasos” es obra que ha de quedar.²⁵

Entre las dos obras presentadas, el jurado elegía premiar una pintura de corte tradicional, aunque *Primeros pasos* fue adquirida ese año por el MNBA. Con estos antecedentes, y ya de regreso de su viaje por Latinoamérica, en marzo de 1942 Berni optó nuevamente por una estética ya transitada. Apenas llegado comenzó a pintar la obra *Mercado indígena*. Con esta pieza continuaba el trayecto iniciado en 1937 con *Jujuy*, ya que en ambos casos hacía una interpretación no exenta de idealización de los habitantes del Altiplano. La pintura fue realizada expresamente para ser presentada en el Salón, según daba cuenta la revista *Leoplán* del 15 de julio, que reproduce una foto del artista pintando el cuadro en su *atelier* de la calle Rivadavia, bajo el epígrafe “El pintor Antonio Berni ha sido sorprendido por la cámara fotográfica en su estudio, dando los últimos toques al gran cuadro, de motivos peruanos, que presentará en el Salón Nacional del corriente año”.²⁶ Además de recibir la visita de Domingo Viau, también se acercó a su taller Lincoln Kirstein, curador del Museum of Modern Art de Nueva York (MoMA), quien durante ese mes estaba en Buenos Aires en el contexto de su viaje por Sudamérica con el objeto de adquirir piezas para la institución. Encontró a Berni pintando el cuadro, aunque, según Gustavo Buntinx, “esta línea —entre ‘indigenista’ y ‘clásica’— no entusiasmó al emisario del Museo, en contraste con su vivo interés por el tono más espontáneo y moderno, pero no por ello menos auténtico, en los cuadernos de apuntes que el artista había tomado —“desde las ventanas del tren y de los aviones”— en su recorrido reciente por la zona andina. Sin embargo, Berni no estaba dispuesto a desprenderse de esos estudios”.²⁷ De la estética de estos bosquejos, Kirstein había dicho: “Está a la altura de la documentación de las mejores litografías del siglo XIX, como las de Carlos Morel o Pallière”.²⁸ Aunque se negó a vender estas obras al MoMA, tal vez por la temática ligada a América del Sur, Berni aceptó su incorporación al acervo del MNBA.

Como se observa en *Jujuy*, también en *Mercado indígena* el lenguaje es un resultado de los cruces y reelaboraciones entre la pintura metafísica, el Novecento italiano y la figuración del retorno al orden.

XXVII SALON NACIONAL



35.—“Jujuy”

ANTONIO BERNI

Catálogo del Salón Nacional, 1937

El artista dispone los personajes de contundentes volúmenes y con coloridos atuendos tradicionales en la plaza del mercado, inmersos en una atmósfera atemporal y enmarcados por una arquitectura italianizante característica de su producción, en la que confluyen la edificación del lugar con sus intereses estéticos. El paisaje montañoso del Noroeste y el cielo nuboso cierran la escena que denota una mirada idealizada de Berni hacia el hombre del Altiplano y su cultura.

Sin embargo, en el Salón de 1942 donde presentó la obra, Berni no obtuvo el codiciado premio, por lo que la pieza no ingresó al patrimonio del MNBA.²⁹ En cambio, el Museo adquirió los bocetos del artista que habían suscitado el interés de Domingo Viau. La pieza que obtuvo el Gran Premio Adquisición y que ingresó en consecuencia al Museo fue *El pintor y la modelo*, de Raúl Mazza. Este galardón, sin embargo, fue fuertemente cuestionado por la nueva generación de artistas plásticos, un grupo de jóvenes encabezados por Enio Iommi, Alfredo Hlito, Tomás Maldonado y Jorge Brito, quienes tras el panfleto “Manifiesto de los cuatro jóvenes” se enfrentaron a la Academia y a los jurados del Salón Nacional por sus gustos tradicionales a la hora de dirimir los premios.

Al año siguiente, en 1943, Berni presentó dos obras, *Lili* y *La siesta*. La primera, un retrato de su hija sosteniendo una flor, resultó galardonada con el Gran Premio Adquisición, en detrimento de la otra, cuya temática tenía un trasfondo más complejo. Decía la prensa respecto de la obra ganadora:

“Lili” tñldase la obra premiada de Berni. En ella, cierta dureza fotográfica de su época última desaparece, como también su predilección por los colores agresivos. Queremos pensar que el pintor ha conseguido aquí lo que venía proponiéndose: sensibilizar, ennoblecer un colorido simple, dotando a sus figuras de una sencillez milagrosa. Vigor y gracia expresa su retrato, y su fundamental acierto, una ternura que se desprende límpidamente del rostro femenino, ajeno a toda expresión espectacular. Lo de Berni es una perfecta adolescencia, que en su detallismo nacido ahora espontáneamente y en el estudio de la materia, nos la muestra en un instante de verdadera culminación.³⁰

En las piezas que Berni presentó en el Salón Nacional se evidencian las diferentes estrategias estéticas adoptadas por el artista según se tratase de obras para circuitos alternativos o que pudieran emparentarse con una carrera oficial. Para Pacheco, el artista abordó variantes formales y múltiples elecciones temáticas: “Cerrados los canales de cambio y limitadas las posibilidades revolucionarias, Berni opta por un camino alternativo: decir desde adentro y afirmarse en las debilidades de los espacios instituidos para penetrar travestido en pintor complaciente”.³¹ Los debates suscitados en torno a la estética que Berni presentó en el Salón Nacional y las opciones elegidas por el artista para circular en torno al ámbito estatal pueden extenderse igualmente a la situación de los bocetos que Domingo Viau compró para el MNBA. La adquisición de arte argentino por parte del Museo involucró a artistas y gestores locales que tomaron posición acerca de cuál lenguaje estético, qué temática y qué géneros debían ingresar a la más prestigiosa institución artística del país.

Domingo Viau frente al desafío del MNBA

Desde su ingreso al MNBA, la dirección de Viau se orientó a las reformas edilicias y a lograr una legislación que pautara adecuadamente el movimiento de obras hacia museos del interior del país. Con esta finalidad, entre 1941 y 1942 viajó a Mendoza, Santiago del Estero, Tucumán, Santa Fe, San Juan y Pergamino, comprobando el estado de los préstamos y la conservación de las piezas. Al año siguiente impulsó un proyecto sobre el tema, que se convirtió en decreto del Poder Ejecutivo, que imponía ciertas restricciones a la salida de obras desde el MNBA hacia el interior. Por otra parte, en 1942 editó el *Boletín* de la institución y al año siguiente creó un archivo de cartas y documentos de arte argentino. Sin embargo, uno de sus proyectos de mayor alcance fue el de ampliar el espacio de oficinas y el de exhibición de la institución para poder exhibir 2.000 de las 5.000 piezas que por entonces tenía el Museo. El 31 de diciembre de 1941 la institución cerró sus puertas por un mes, como se hacía habitualmente para esas fechas, pero al año siguiente no volvió a abrirlas, ya que las obras de refacción comenzaron a principios de marzo. La clausura temporaria del Museo despertó críticas en distintas publicaciones de la época.³²

Aunque el cierre transitorio se extendió en el tiempo, las compras de piezas artísticas no mermaron, ingresando un promedio de cien obras por cada año de gestión, especialmente a través de donaciones. Viau conocía a numerosos coleccionistas, quienes en ocasiones acudían a él por su ojo experto, y algunos de ellos legaron obras al Museo. Las obras también ingresaron a partir de premios del Salón Nacional, o al ser adquiridas por la Comisión Nacional de Bellas Artes y la Asociación de Amigos del Museo en espacios como las galerías Müller o Witcomb. Estas compras incluyeron arte internacional, pero el énfasis se puso en lo nacional, a pesar de la preferencia estética de Viau ligada al arte francés. La adquisición de los bocetos de Berni, que formó parte de una compra mayor que incluía obras de artistas argentinos de los siglos XIX (como Fernando García del Molino) y XX, subraya la importancia que el director otorgó a las piezas locales. Entre las más modernas pueden mencionarse las de los pintores de La Boca y los Artistas del Pueblo, las del grupo de París (como Raquel Forner, Lino Enea Spilimbergo y Alfredo Guttero), y obras de artistas vanguardistas de la talla de Emilio Pettoruti. Estas producciones fueron adquiridas sin las polémicas que apenas unos pocos años antes había despertado *Joven arlequín* (1929) de este último artista. La falta de debates en este sentido confirma que el lenguaje ligado al grupo de París y a las vanguardias estaba establecido y legitimado por el medio artístico local. Se estaba produciendo un desplazamiento, y la estética emergente se traspalaba a una nueva generación de artistas ligados a la abstracción concreta.

Viau fue muy cuestionado en relación con el criterio seguido a la hora de adquirir piezas para el Museo:

Las colecciones del Museo deben reflejar, no el gusto personal del director sino el nivel del medio artístico; deben ser la expresión verdadera de nuestra plástica, y no el asilo de favores y privilegios que lo empobrecen en el doble sentido de la palabra y dividen a la familia artística a través de reiteradas injusticias y favores. El Museo Nacional no puede ser la antesala de la consagración póstuma, es cierto; pero tampoco debe ser el receptáculo de obras incipientes, no maduras, carentes de condiciones artísticas. Si se recuerda lo que ha ingresado en el Museo durante el año último y lo que va del presente (salvo honrosas excepciones), se advertirá que su tono declina en forma alarmante, en medio de piezas que son apenas ensayos y estudios o, en el mejor de los casos, la acumulación de la labor de muy pocos artistas, lo cual también es contrario al buen sentido.³³

Estas críticas se asentaban particularmente en la compra de arte nacional:

El Museo Nacional de Bellas Artes dispone (vamos a suponer que dispone todavía) de una partida para la compra de obras. Esas compras se realizan por intermedio de su director sin asesoramiento visible alguno. No cometeremos el error de cuestionar la capacidad del aludido funcionario para juzgar el valor de las piezas que adquiere con tal destino. Creemos que en todos los casos ha privado un imparcial discernimiento aunque los hechos se hayan empeñado más de una vez en demostrar lo contrario. Pero entendemos que existen responsabilidades, que no es prudente hacerlas descansar en una sola persona y menos aún si esas responsabilidades exigen un criterio ecléctico y ecuánime a su vez. [...] La representación argentina en el Museo Nacional de Bellas Artes se circunscribe a un número reducido de productores, hay ausencias que son inexplicables, como inexplicable es, también, la cantidad de obras de algunos afortunados amigos de la casa. [...] Un comité de compras: eso es lo que proponemos y eso es lo que se impone.³⁴

Las críticas en este sentido no mermaron, al punto que en agosto de 1943 la Asociación Estímulo de Bellas Artes y el Círculo de Bellas Artes, entidades que agrupaban a los artistas, elevaron una nota al presidente de la República, el general Pedro Pablo Ramírez, denunciando el relajamiento administrativo y ético de la Comisión Nacional de Bellas Artes, organismo que debía analizar y aprobar las compras solicitadas por el director. El cuestionamiento se centraba nuevamente en el grupo de obras nacionales. Ambas entidades sostenían en su nota que la Comisión “no ha considerado a los artistas argentinos como exponentes de nuestro nivel cultural y a quienes se debe –exclusivamente– el grado de desarrollo alcanzado por las artes plásticas en nuestro país; pretendiendo en cambio orientar su acción mediante una política mercantilizada con premios y adquisiciones. El artista argentino –como todo el que trabaja– no admite vivir de concesiones y espera del Gobierno las medidas que le aseguren un bienestar logrado con dignidad”.³⁵ Se le cuestionaba al director estar en sociedad con Antonio Santamarina en el comercio de libros y cuadros (ambos eran dueños de la firma Viau), y que este último estuviera al frente de la Comisión, lo que no se consideraba ético.

Durante la gestión de Domingo Viau, la producción menos cuestionada de Antonio Berni encontró un lugar preponderante en la institución. Por un lado se adquirieron los dibujos del viaje latinoamericano del artista, comprados en 1941, y por otro una de las obras premiadas en el Salón Nacional, *Lili*, que

ingresó al Museo en 1943. Sin embargo, estos ingresos encontraron también detractores, principalmente a través de la publicación *Cabildo*, que después de criticar la labor de Viau frente al Museo, hizo lo propio con la adquisición de piezas de Berni a través del Salón: “Es absurdo que al Sr. Berni se le hayan discernido las mejores recompensas del Salón Nacional”, decía el diario, “Los funcionarios del Estado son responsables de esta grave desviación. Son ellos los que no ven ni comprenden que la obra de Berni —dejando de lado su oficio, su técnica— tiene nada, ni la más remota vibración emocional que traduzca algo argentino, algo nuestro”.³⁶

Las obras de Antonio Berni adquiridas para el MNBA durante la gestión de Viau quedaron inmersas en los debates de la época sobre qué debía entenderse por un arte nacional. La relevancia del Museo en este sentido era trascendente, porque esta institución no solo exhibía: también legitimaba obras, artistas y lenguajes estéticos.

¹ Carta de Domingo Viau a Antonio Santamarina, fechada: “Buenos Aires, noviembre 4 de 1942”. Legajo de la obra n° 6424, Área de Documentación-MNBA.

² Exp. M. 181-1942.

³ *Martín Fierro*, Buenos Aires, a. II, n° 26, 29 de diciembre de 1925, p. 6. Citado en Max Velarde, *El editor Domingo Viau y otros escritos*, Buenos Aires, Alberto Casares Editor, 1998, p. 53.

⁴ *Martín Fierro*, Buenos Aires, a. IV, n° 39, 28 de marzo de 1927, p. 6. Citado en Max Velarde, *op. cit.*, p. 56 y 57.

⁵ *Martín Fierro*, Buenos Aires, a. IV, n° 40, 28 de abril de 1927, p. 8. Citado en Max Velarde, *op. cit.*, p. 58.

⁶ “Acuarelas y temples de Antonio Berni”, *Nuevo Orden*, Buenos Aires, agosto de 1941. Dossier de prensa sobre Antonio Berni, Biblioteca del MNBA.

⁷ “La muestra de Berni”, *La Hora*, Buenos Aires, agosto de 1941. Dossier de prensa sobre Antonio Berni, Biblioteca del MNBA.

⁸ Cecilia Rabossi da cuenta de algunas de estas actividades, que incluyen las gestiones del año 1942 ante la Comisión Nacional de Bellas Artes para crear en Buenos Aires un Salón Continental de Artes Plásticas e implementar becas para los artistas latinoamericanos en la Escuela Superior de Bellas Artes. El objetivo de estas propuestas, que no llegaron a cristalizarse, era establecer a Buenos Aires como centro cultural de América del Sur. Cf. Cecilia Rabossi, “Antonio Berni: los periplos hacia la realidad”, en *Berni y sus contemporáneos. Correlatos*, Buenos Aires, Malba-Colección Costantini, 2005, p. 38.

⁹ “Congreso Continental de Artes Plásticas promoverá Argentina”, *El Tiempo*, Bogotá, 17 de marzo de 1942. Dossier de prensa sobre Antonio Berni, Biblioteca del MNBA.

¹⁰ “Conferencias. Sobre ‘Pintura mural en América’ disertó ayer el pintor Antonio Berni”, *El País*, Montevideo, 28 de septiembre de 1943. Dossier de prensa sobre Antonio Berni, Biblioteca del MNBA.

¹¹ Cecilia Rabossi, *op. cit.*, p. 38.

¹² “El nuevo realismo en pintura orientará el arte americano. Antonio Berni nos habla sobre su obra de arte”, *La Razón*, Bogotá, 23 de marzo de 1942. Dossier de prensa sobre Antonio Berni, Biblioteca del MNBA.

¹³ “Congreso Continental de Artes Plásticas promoverá Argentina”, *art. cit.*

¹⁴ Germán Dras, “Un pintor en tierras incas”, *Leoplán*, Buenos Aires, 15 de julio de 1942. Dossier de prensa sobre Antonio Berni, Biblioteca del MNBA.

¹⁵ “El nuevo realismo en pintura orientará...”, *art. cit.*

¹⁶ Carta de Domingo Viau a Antonio Santamarina, *doc. cit.*

¹⁷ “Antonio Berni y su pintura de realismo trascendente”, *El bien público*, Montevideo, 14 de septiembre de 1938. Archivo Antonio Berni-Fundación Espigas (en adelante, AAB-FE).

¹⁸ Finalmente, la obra fue presentada en el mes de octubre en el Concejo Deliberante en el marco del Primer Salón de Arte de la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE) bajo la consigna “Defensa de las libertades públicas y la lucha contra el fascismo”.

¹⁹ Sin embargo, las primeras publicaciones en torno al tema se produjeron en 1936 en la revista *Forma*, órgano de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos.

²⁰ Antonio Berni, “Polémica nuevo realismo”, *Conducta*, Buenos Aires, Ediciones del Teatro del Pueblo, n° 11, mayo de 1940. AAB-FE.

²¹ Asimismo, las representaciones del interior del país ocuparon un lugar importante en su producción hasta mediados de la década de 1950, con la serie dedicada a Santiago del Estero.

²² El pensamiento de Ricardo Rojas en este sentido se encuentra, entre otros textos, en *La restauración nacionalista* (1909) y en *Silabario de la decoración americana* (1930), donde se expresa la idea de crear una “conciencia nacional” que reúna las raíces españolas y las indígenas. Para Rojas el arte permitiría contribuir a esta confluencia y así encarnar la identidad nacional.

²³ Marcelo E. Pacheco, “Antonio Berni: un comentario rioplatense sobre el muralismo mexicano”, en Olivier Debrouse (ed.), *Otras rutas hacia Siqueiros*, México, INBA-Curare, 1996, p. 46.

²⁴ Cf. Marta Penhos, “Nativos en el Salón”, en Marta Penhos y Diana B. Wechsler (coord.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero-CAIA, 1999, pp. 111-152.

²⁵ Julio Rinaldini, “El Salón Nacional”, *El Mundo*, Buenos Aires, septiembre de 1940. Dossier de prensa sobre Antonio Berni, Biblioteca del MNBA.

²⁶ Germán Dras, “Un pintor en tierras incas”, art. cit.

²⁷ Gustavo Buntinx, “El eslabón perdido. Avatares del Club Atlético Nueva Chicago”, en *Berni y sus contemporáneos. Correlatos*, op. cit., p. 67.

²⁸ *Ibid.*, p. 74.

²⁹ A este Salón Berni también envió un retrato femenino: *Dama sentada* (1940), óleo trabajado con un dibujo incisivo, que muestra a una mujer de actitud pensativa y ausente, tratamiento que comparte con otros retratos de este período como *Primeros pasos* (1937), *Figura* (1939), *Paule y Lili* (1941) y *Lili* (1943).

³⁰ “Salvo los nombres ya consagrados por el monto y calidad de su producción, escasos son los artistas jóvenes que se destacan”, *Crítica*, Buenos Aires, 20 de septiembre de 1943. Dossier de prensa sobre Antonio Berni, Biblioteca del MNBA.

³¹ Marcelo E. Pacheco, op. cit., p. 51.

³² El artista Rodrigo Bonome cuestionó al funcionario desde la revista *Sábado* por no priorizar la construcción de un nuevo edificio, y además expresó: “Buenos Aires, capital intelectual de América Latina, no tiene Museo Nacional de Bellas Artes desde hace un año, y no lo tendrá quién sabe hasta cuándo”. Rodrigo Bonome, “La ciudad y su museo”, *Sábado*, Buenos Aires, 14 de agosto de 1943. Dossier de recortes de los años 1942-1944, Biblioteca del MNBA.

³³ Donato Antonio Proietto, “A propósito del Museo...”, *Crear*, Buenos Aires, a. 2, n° 23, mayo de 1943, p. 7. AAB-FE.

³⁴ Rodrigo Bonome, “El Museo Nacional y las compras”, *Sábado*, Buenos Aires, 28 de agosto de 1943. Dossier de recortes de los años 1942-1944, Biblioteca del MNBA.

³⁵ “El museo nacional de bellas artes permanece cerrado desde hace dos años”, *El Radical*, Buenos Aires, 28 de agosto de 1943. Dossier de recortes de los años 1942-1944, Biblioteca del MNBA.

³⁶ “En nuestros organismos de arte está el comunismo infiltrado y entronizado”, *Cabildo*, Buenos Aires, 4 de enero de 1944. Dossier de prensa sobre Antonio Berni, Biblioteca del MNBA.



Primeros pasos, 1936, detalle

COLECCIÓN BERNI

Primeros pasos, 1936
Óleo sobre tela, 200 x 180 cm
Inv. 1771
Adquisición, 1940

Inscripciones

Firmado ángulo inferior derecho: "A. Berni"

Procedencia

Colección del artista, 1936-1940.

Luego de una decisiva estadía europea en la que frecuentó las innovaciones de las vanguardias, las tendencias del retorno al orden y las grandes tradiciones figurativas de Occidente, Antonio Berni regresó a Rosario a fines de 1931. Si bien siguió transitando las experiencias surrealistas que había cultivado durante el último tramo de su permanencia en París, rápidamente se encaminó hacia un nuevo realismo¹ que se diferenciaba tanto de los precedentes decimonónicos como del realismo socialista propiciado desde la Unión Soviética.² Se trataba, entonces, de una versión moderna y heterodoxa que el artista comenzó a practicar junto a jóvenes discípulos en la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos; agrupación recientemente fundada en Rosario y cuyo ciclo se extendió con intensidad hasta la radicación del maestro en Buenos Aires hacia 1936.³ Como parte de una doble militancia por el arte nuevo y por una nueva sociedad, en buena medida estimulada por la presencia de David Alfaro Siqueiros en 1933,⁴ el grupo desplegó experiencias murales, decoraciones para actos políticos y piezas gráficas oscilantes entre la propaganda y la estampa tradicional.

Sin embargo, la pintura de caballete, sobre todo de gran formato, siguió desarrollándose en diversas escalas y modalidades, desde la pintura mural transportable hasta los cuadros concebidos para una contemplación íntima y reposada. Por tal motivo, afloraban en sus realizaciones los acontecimientos contemporáneos y los episodios que arrojaba la crónica periodística, así como la épica de la vida cotidiana y el retrato monumentalizado. En el marco de estas dos últimas variantes, a menudo fundidas en la obra de Berni, puede pensarse *Primeros pasos*, una pintura cuyas protagonistas, gráciles y estilizadas, comparten la cualidad monumental y hierática de muchas de las figuras realizadas por el artista durante los años treinta y cuarenta. Se trata de Paule y Lili, la esposa y la hija del artista, quienes protagonizan varias escenas enigmáticas dentro de una larga serie de obras dedicadas a figuras femeninas pensativas. Tal es el caso de una hermética pintura que lleva el nombre de ambas, también conocida como *Composición* o *Figuras* (1941, colección particular) y la más serena pero no menos suscitadora *Lili* (1943, inv. 6534, MNBA). Si bien algunos de estos retratos monumentales se recortan sobre singulares paisajes rurales o ribereños, la mayor parte se sitúa invariablemente en interiores cuyas paredes lisas y vacías solo se interrumpen con fragmentos del mobiliario o ventanas que se abren al mundo exterior. *Primeros pasos*, al igual que *La pregunta* (1939, colección particular), es una de esas extrañas escenas donde el tiempo parece suspendido y donde las protagonistas han reemplazado el poder de la palabra por la elocuencia de un gesto contenido y

melancólico.⁵ Escenas en las que es posible detectar las marcas de las tradiciones que giran alrededor del Renacimiento y de la iconografía cristiana, específicamente del tema de la Anunciación, y no casualmente, si consideramos la recuperación de ciertas zonas del pasado, de la pintura metafísica de Giorgio de Chirico cuyos motivos y modos compositivos Berni parece haber transcritto en varias obras.

Al observar las características del ambiente doméstico que envuelve a las figuras y la disposición de estas en el espacio, sus actividades y gestos, podemos encontrar ciertas equivalencias con algunas *Anunciaciones*: la niña como el ángel esbozando un suave movimiento, la madre a la manera de la Virgen con los elementos ligados a las labores de aguja o a la lectura, dos actividades que Paule —estudiante de escultura y colaboradora de Henri Barbusse en París— realizaba con la misma fruición. Además, si reparamos nuevamente en el ambiente con sus pisos de tablas paralelas —que en una primera versión componían un damero—, los techos con tirantes, las aberturas laterales y del fondo, así como la posición acodada de la madre sobre la máquina de coser con un largo paño, podrían trazarse no solamente esos nexos con las Anunciaciones sino también vinculaciones con algunas composiciones de Giorgio de Chirico como *Il figlio prodigo* (1926, colección particular) y *Mobili nella valle* (1927, Museum Ludwig, Colonia) correspondientes al segundo período parisino del artista. Un llamativo paralelismo que incluso podría sugerir la existencia de fuentes históricas revisitadas con igual intensidad por ambos creadores. Además es preciso considerar en esta pintura el poderoso impacto del realismo mágico de Franz Roh.⁶

Fundamentalmente, su propuesta de un arte que reposa sobre una cotidianeidad habitada por el misterio. Algo que hace de *Primeros pasos* el cabal ejemplo de una pintura que se coloca, como sostenía el teórico alemán, entre "la devoción al mundo del ensueño y la adhesión al mundo de la realidad"⁷ o, para decirlo con las palabras de Rivas Rooney, un crítico afín al propio Berni, entre "la pura objetividad" y "lo más íntimo de los seres".⁸

Guillermo A. Fantoni

Exposiciones

XXX Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1940.

Berni, Galería Witcomb, Buenos Aires, 1947.

Exposición itinerante del Museo Nacional de Bellas Artes, Casino Central de Mar del Plata, 1971-1972.

Pintura argentina, Banco de la Nación Argentina, Buenos Aires, 1972.

Arte argentino contemporáneo. Argentina-Japón, MNBA, Buenos Aires, 1979-1980.

Antonio Berni. Obra pictórica 1922-1981, MNBA, Buenos Aires, 1984, p. 46, reprod. color p. 48.

Antonio Berni en el Museo Nacional de Bellas Artes, MNBA, Buenos Aires, 1997.

Berni y sus contemporáneos. Correlatos, Malba-Colección Costantini, Buenos Aires, 2005, p. 20, reprod. color p. 96.

Bibliografía

1940. GUTIÉRREZ, Ricardo, “El XXX Salón de Bellas Artes”, *La Razón*, Buenos Aires, 18 de septiembre, p. 8.
- “Las dos obras que envió Antonio Berni tienen gran interés”, *Argentina Libre*, Buenos Aires, 8 de octubre.
1941. “El pintor Antonio Berni”, *Nun*, Rosario, a. 1, n° 1, marzo, reprod. s. p.
- *Ars*, Buenos Aires, noviembre, reprod. s. p. (número dedicado a Berni).
1944. DORIVAL, Geo, *Antonio Berni*, Buenos Aires, Kraft, reprod. s. p.
1968. RAVERA, Rosa María, *Antonio Berni y la pintura*, Rosario, Universidad Nacional del Litoral, p. 36.
1979. SVANASCINI, Osvaldo, “Antonio Berni”, en Gabriel Levinas (ed.), *Arte argentino contemporáneo*, Madrid, Ameris, p. 64.
1980. RAVERA, Rosa María, *Berni. Pintores argentinos del siglo XX*, Buenos Aires, CEAL, n° 23, p. 4, reprod. color p. 6.
1994. ELLIOTT, David, “Art and politics in the avant-garde. Antonio Berni”, en David Elliott (ed.), *Art from Argentina 1920-1994*, Oxford, The Museum of Modern Art, p. 40-49, reprod. p. 47.
1997. GLUSBERG, Jorge, “Antonio Berni: iniciación y afianzamiento del arte político en la Argentina”, en Antonio Berni en el Museo Nacional de Bellas Artes, catálogo de exposición, Buenos Aires, MNBA, p. 72-74, reprod. color p. 49.
- LÓPEZ ANAYA, Jorge, *Antonio Berni*, Buenos Aires, Banco Velox, p. 24-25, reprod. color p. 95.
1999. WECHSLER, Diana B., “Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945” en: José Emilio Burucúa (dir.), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, Buenos Aires, Sudamericana, vol. 1, p. 301.
2004. ARMANDO, Adriana, “Entre telas: las mujeres en la obra de Alfredo Guido y Antonio Berni”, *Separata*, Rosario, CIAAL, Universidad Nacional de Rosario, año IV, n° 7-8, octubre de 2004, p. 48-49.

¹ Berni realizó su primera formulación escrita en “El Nuevo Realismo”, *Forma*, Buenos Aires, n° 1, agosto de 1936, p. 8 y 14; el mismo texto fue publicado nuevamente en *Ars*, Buenos Aires, marzo de 1941, s. p. Para una visión sobre esta modalidad cf. Guillermo A. Fantoni, “La pura objetividad y lo más íntimo de los seres: claves de un nuevo realismo”, en Cristina Rossi (coord.), *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente*, Buenos Aires, Eudeba-Eduntref, en prensa.

² Sobre la tensión entre realismo y surrealismo cf. Guillermo A. Fantoni, “Una revaluación de los años 30 a partir de la obra de Antonio Berni. De la experiencia surrealista a la formulación del nuevo realismo”, *Estudios Sociales*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, a. 3, n° 4, primer semestre de 1993, pp. 175-185, y Berni el surrealismo: imágenes del viaje, visiones de la ciudad”, en *II Jornadas de estudios e investigaciones en artes visuales y música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró,

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1998, pp. 219-226. También cf. Diana B. Wechsler, “Melancolía, presagio y perplejidad. Los años 30, entre los realismos y lo surreal”, en *Territorios de diálogo. España, México y Argentina 1930-1945*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Fundación Nuevo Mundo, 2006, pp. 17-33.

³ Cf. Guillermo A. Fantoni, “Modernos y revolucionarios en los años ’30. Berni y los artistas de la Mutualidad rosarina” en: Ana Longoni, Daniela Lucena y Julia Risler (coord.), *Políticas culturales y artísticas del comunismo argentino*, Buenos Aires, La Montaña, en prensa.

⁴ Sobre las alternativas del viaje de Siqueiros y el estado del campo de la plástica en la Argentina cf. Martha Nanni, “Los modernos”, en AA.VV., *Historia crítica del arte argentino*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Críticos de Arte/Telecom, 1995, p. 53-69; Marcelo E. Pacheco, “Antonio Berni: un comentario rioplatense sobre el muralismo mexicano”, en Olivier Debrouse (ed.), *Otras rutas hacia Siqueiros*, México D.F., INBA-Curare, 1996, p. 227-247; Cristina Rossi, “En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción”, en María A. García, Luisa F. Serviddio y Cristina Rossi, *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX. Sus interrelaciones*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2004, p. 85-125.

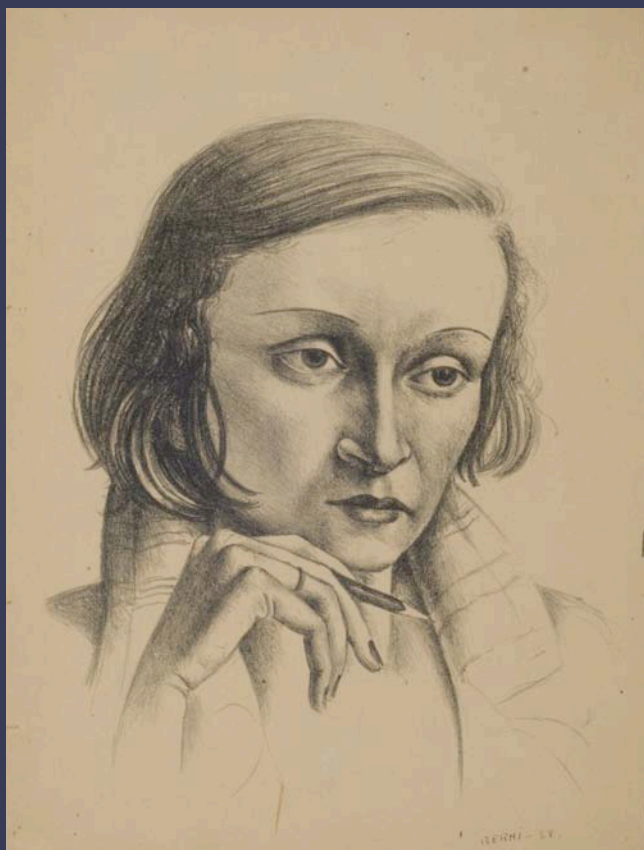
⁵ Cf. Jean Clair, *Malinconia. Motivos saturninos en el arte de entreguerras*, Madrid, Visor, 1999.

⁶ Franz Roh, *Realismo mágico. Post expresionismo*, Madrid, Revista de Occidente, 1927.

⁷ *Ibid.*, p. 37.

⁸ Octavio Rivas Rooney, “Antonio Berni y un nuevo realismo”, *Ars*, Buenos Aires, marzo de 1941, s. p.





Cabeza de mujer, 1938

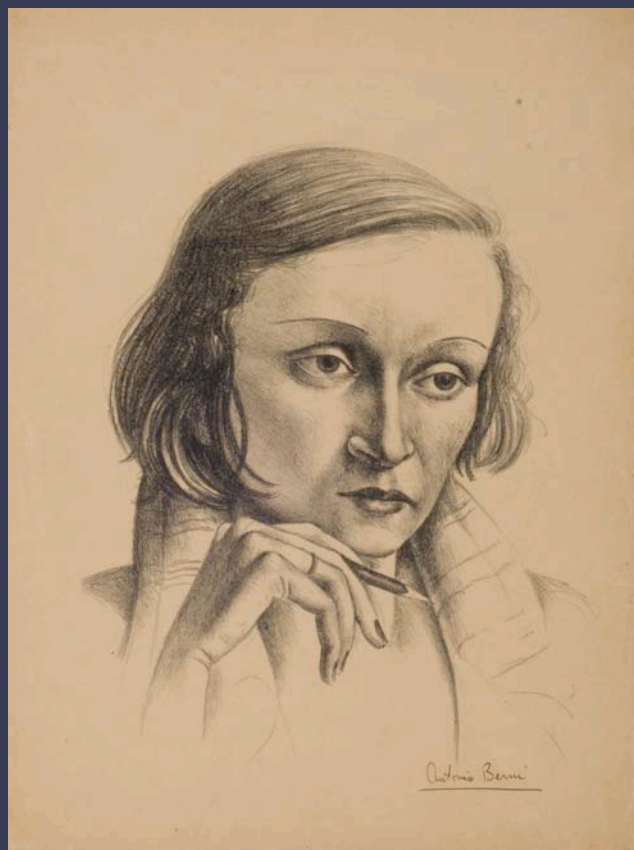
Litografía sobre papel, 34,8 x 26 cm

Inv. 6434

Inscripciones:

Firmado y fechado ángulo inferior derecho: "Berni - 38"

Adquisición



Cabeza de mujer

Litografía sobre papel, 38 x 29,5 cm

Inv. 6435

Inscripciones:

Firmado ángulo inferior derecho: "Antonio Berni"

Adquisición

Exposiciones:

El grabado en la Argentina, 1876-1942, Rosario.

Bicentenario: imágenes paralelas 1940 a 1980

(segunda parte), MNBA, 2010.



Cabeza de mujer (estudio), 1940

Grafito sobre papel, 21 x 22 cm

Inv. 6429

Inscripciones:

Firmado y fechado ángulo inferior derecho:

"Berni - 40"

Adquisición

Estudio de desnudo, 1939

Grafito sobre papel, 33 x 22,5 cm

Inv. 6433

Inscripciones:

Firmado y fechado ángulo inferior derecho: "Berni - 39"

Adquisición

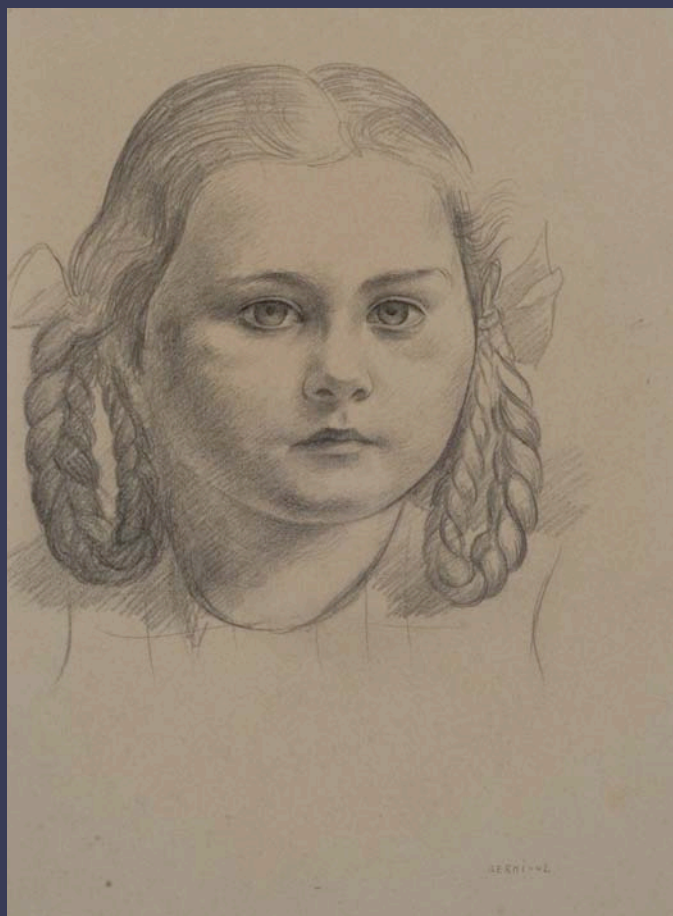






Este conjunto de estudios de cabeza y un desnudo fueron adquiridos en 1942. Las litografías son dos ejemplares únicos de un dibujo de 1938, cuya piedra fue destruida, por lo cual no están seriadas. Es un retrato de su mujer Paule Cazenave, modelo de sus obras como ejemplifica *Primeros Pasos*. Entre las cabezas destaca la núm. 6430, que guarda semejanza con el óleo *Retrato de niñas con trenzas*, expuesto en la Galería Rubbers en 1969. Estos trabajos complementan las pinturas de figuras que Antonio Berni presentó habitualmente a los salones y que luego fueron una constante en su extenso trabajo de retratista.

R. A.



Cabeza de niño (estudio), 1942

Grafito sobre papel, 35 x 22,4 cm

Inv. 6432

Inscripciones:

Firmado y fechado ángulo inferior derecho:

“A. Berni – 42”

Adquisición

Cabeza de niña (estudio), 1942

Grafito sobre papel, 34,7 x 22,7 cm

Inv. 6430

Inscripciones:

Firmado y fechado ángulo inferior derecho:

“Berni – 42”

Adquisición

Cabeza de niña (estudio), 1942

Grafito sobre papel, 38,3 x 28,3 cm

Inv. 6431

Inscripciones:

Firmado y fechado ángulo inferior derecho:

“Berni – 42”

Adquisición



Boceto de composición, 1942
 Acuarela sobre papel, 26,5 x 27 cm
 Inv. 6425
 Inscripciones:
 Firmado y fechado ángulo superior izquierdo:
 “Berni – 42”
 Adquisición

Boceto de composición, 1942
 Acuarela sobre papel, 23,3 x 17,3 cm
 Inv. 6426
 Inscripciones:
 Firmado y fechado ángulo superior derecho:
 “Berni – 42”
 Adquisición



Estas acuarelas fueron realizadas por Berni, durante su viaje por los países andinos en 1942. Sirvieron como estudios preparatorios para el óleo *Mercado indígena*. El artista ya había viajado al norte argentino en 1937. El viaje de 1942 fue central para la comprensión del arte de América latina, tanto colonial como popular, además de otorgar al artista las primeras miradas más complejas sobre la clase campesina, destacada luego en los años cincuenta. R. A.



Boceto de composición, 1942

Acuarela sobre papel, 26 x 29,5 cm

Inv.: 6424

Inscripciones:

Firmado y fechado ángulo superior izquierdo:

“Berni – 42”

Adquisición

Exposiciones

Dirección General de Cultura en Comodoro Rivadavia, 1954

Apunte de paisaje, 1942

Acuarela sobre papel, 10,4 x 16 cm

Inv. 6427

Inscripciones:

Firmado y fechado ángulo inferior derecho:

“Berni – 42”

Adquisición



Apunte de paisaje, 1942

Acuarela sobre papel, 10,5 x 16 cm

Inv. 6428

Inscripciones:

Firmado y fechado ángulo inferior derecho:

“Berni – 42”

Adquisición





Figura de niña

Óleo sobre tela, 55 x 42,5 cm. - Marco: 59 cm. x 48.5 cm

Inv. 6479

Inscripciones:

Firmado ángulo inferior derecho: "A. Berni"

Donación Sociedad Financiera Argentina U.K.A., 1943

Exposiciones:

Exposición IX Conferencia Panamericana, Bogotá, 1948

Bicentenario: imágenes paralelas 1940 a 1980

(segunda parte), MNBA, 2010.

Nora y Mario, 1943

Óleo sobre tela, 91 x 70,5 cm

Inv. 7075

Inscripciones:

Firmado y fechado ángulo inferior derecho: "A. Berni - 43"

Donación Jacobo Muchnik, 1963

Exposiciones:

Primera muestra de pintura argentina, Caja Nacional de Ahorro y Seguro, Buenos Aires, 1973

Exposición itinerante, Centro Cultural Las Malvinas, 1983



Lily, 1943

Óleo sobre tela, 100 x 70 cm,

Inv. 6534

Inscripciones

Firmado y fechado ángulo inferior derecho:

"A. Berni - 1943"

Adquisición 1943 (Gran Premio adquisición 1943)

Exposiciones que figuran en legajo

XXXIII Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1943

Fiesta de la juventud, Tucumán, 1948

Grandes Premios, Córdoba, 1949

Primera muestra de pintura argentina, Caja Nacional de Ahorro y Seguro, Buenos Aires, 1973

Antonio Berni. Obra pictórica 1922-1981, MNBA, Buenos Aires, 1984, p. 50, reprod byn, p. 51, reprod. color

Antonio Berni en el Museo Nacional de Bellas Artes, MNBA, Buenos Aires, 1997.



***El tanque blanco*, c. 1955**

Óleo sobre tela, 82 x 119 cm

Inv. 9406

Inscripciones:

Firmado ángulo inferior derecho: "A. Berni"

Adquisición Galería del Socorro, 1992

Exposiciones:

150 años de arte argentino, MNBA, 1960

Antonio Berni, paisajes-óleos, 1952-1957, témperas

1957, Galería Rubbers, Buenos Aires, junio 1968

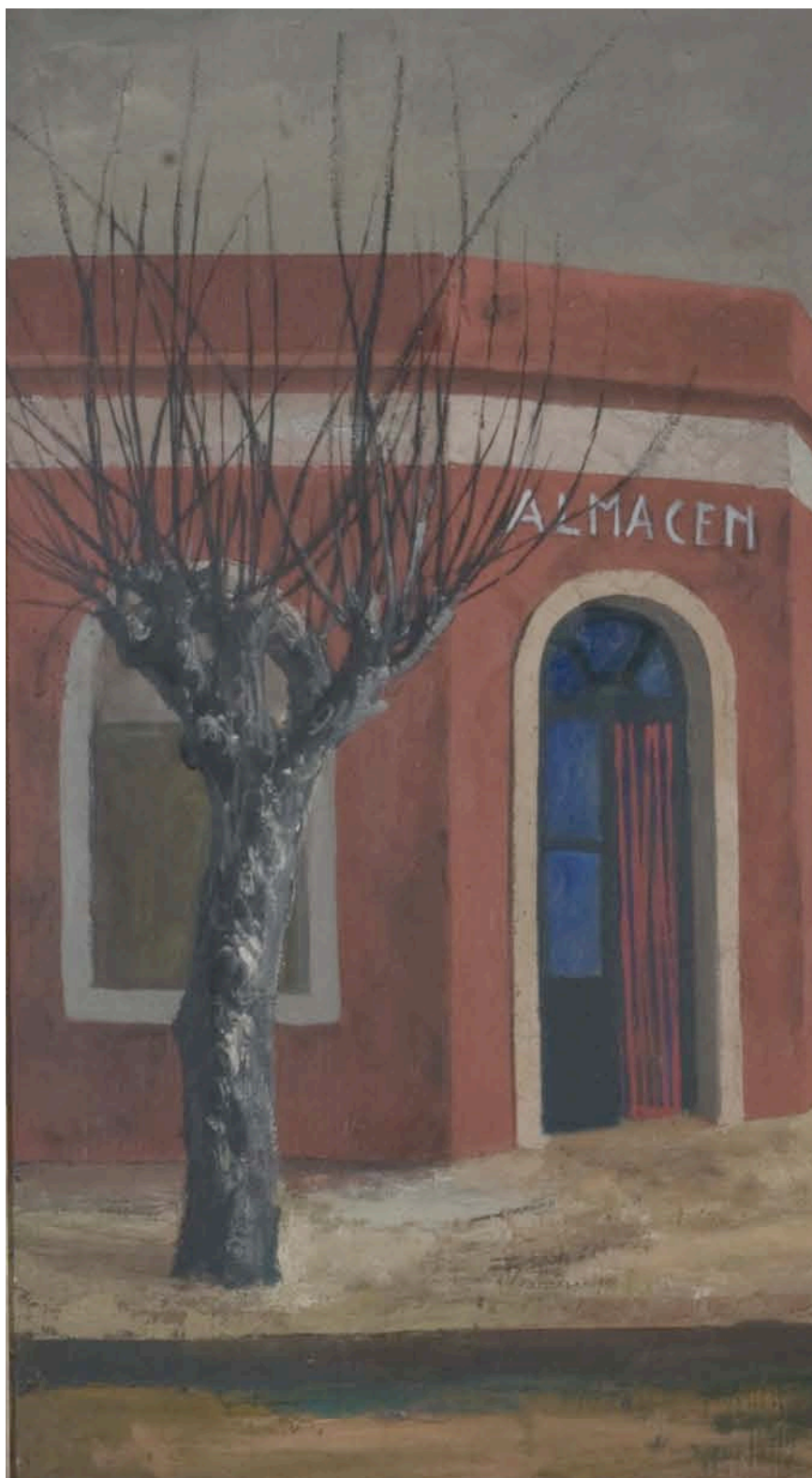
Encuentro regional de Cultura, Patagonia 93: Santa Rosa, General Roca, Bariloche, Esquel y Comodoro Rivadavia, marzo-abril, 1993.

Encuentro regional de Cultura, NEA 93: Formosa, Resistencia, Corrientes, Posadas y Paraná, julio, 1993.

Encuentro regional de Cultura, NOA 93: Salta, Jujuy, Tucumán, Catamarca y Santiago del Estero, agosto-septiembre, 1993.

Antonio Berni en el Museo Nacional de Bellas Artes, MNBA, Buenos Aires, 1997.

Esta obra integra un conjunto de óleos y témperas realizadas entre 1952 y 1957 con vistas de pueblos de la campaña bonaerense y de los suburbios, a la vez que trabajaba con la pintura de asuntos de la pobreza campesina de Santiago del Estero. Berni se estableció por temporadas en San Antonio de Areco para realizar paisajes que tienen un eco de la pintura metafísica de su juventud.
R. A.





Pesadilla de los injustos (La conspiración del mundo de Juanito Laguna trastorna el sueño de los injustos), 1961
Acrílico y esmalte sintético sobre tela, 300 x 400 cm
Inv. 11131/02/00

Adquisición, 2009

Inscripciones

Firmado ángulo inferior derecho: “BERNI 61”

Colección del artista, Buenos Aires, 1961-1981; Lili Berni, Buenos Aires, 1997-2009.

Las dos pinturas realizadas por Antonio Berni en los años sesenta que integran el patrimonio del Museo formaron parte del envío argentino a la Bienal de Venecia de 1962: *Pesadilla de los injustos*¹ y *Juanito Laguna aprende a leer* (inv. 7164). En esa ocasión, Berni obtuvo el Gran Premio de Grabado y Dibujo con la serie de xilocollages sobre ese mismo personaje, Juanito Laguna. La adquisición de *Juanito Laguna aprende a leer* estuvo directamente vinculada a esta premiación inesperada en el foro internacional de las artes visuales más tradicional y prestigioso: los trámites de compra se iniciaron en agosto de 1962, un mes antes de que la Bienal cerrara sus puertas. La reciente adquisición de *Pesadilla de los injustos* vino a ampliar la representación de este momento clave en la trayectoria del artista rosarino. Pero la coyuntura de esta entrada al acervo público fue bien diferente. Al momento de la Bienal, Berni tenía 57 años de edad y una larga trayectoria de pintor realista (y comunista). Su potencial como exponente internacional del arte argentino despuntó a partir de la premiación veneciana, que contribuyó a la proyección de su obra por fuera de las fronteras nacionales durante los años que siguieron. En este sentido, la compra de una obra contemporánea del ganador del premio veneciano constituía una prueba de las bondades del arte nacional pero también una apuesta a constituir un canon. En cambio, con el auge de mercado del llamado arte latinoamericano a comienzos de los años noventa, por un lado, y a partir de una serie de exhibiciones de gran relevancia, Berni constituye hoy uno de los nombres insoslayables del arte argentino.

Jorge Romero Brest —director del MNBA hasta 1963— fue parte del jurado de selección de ese envío a Venecia junto con Ernesto B. Rodríguez en virtud de su rol de director de Enseñanza Artística del Ministerio de Educación y Justicia y Rafael Squirru, en ese momento director tanto del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires como del área de Relaciones Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto. Romero Brest, uno de los actores de mayor visibilidad en la modernización y proyección internacional de las artes visuales argentinas desde la posguerra, también integró el jurado de premiación en esta edición de la Bienal. Más allá del interés que presentaba la obra del Berni de los años sesenta, la actuación de ambos directores de museo fue clave para los resultados obtenidos en Venecia. Squirru tuvo la iniciativa de incluir a este artista rosarino en calidad de invitado especial con veinte obras, mientras que los demás integrantes del conjunto estuvieron representados con no más de cinco.² La ambigüedad de Romero Brest frente a la premiación de Berni ha sido señalada en diversas investigaciones. Si bien la producción figurativa de tono

social de Berni parecía actualizada por medio del uso expresivo del collage y los chorreados, una paleta más colorida y personajes de mayor empatía, estas obras protagonizadas por un niño pobre no parecían lo más adecuado para mostrar al mundo la modernidad del arte argentino. Desde la óptica de Romero Brest, corrían el riesgo de ser interpretadas en clave pintoresca o, peor aún, folklórica. Así y todo, frente al interés que Berni despertó en el jurado Romero Brest defendió su envío (no sin tibieza) y aclaró a la prensa local que “Berni impresionó sobre todo por su pintura. No tanto, sin embargo, como para darle el Gran Premio de la Bienal”.³ En concordancia con esta convicción, se gestionó la adquisición de una obra de mayor jerarquía (según una concepción tradicional y de mercado): una pintura de tres metros en vez de alguno de los grabados premiados, tal como ocurrió en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario.⁴ Berni había presentado al público el personaje del niño pobre durante noviembre de 1961 en la exposición *Berni en el tema de Juanito Laguna*, realizada en la galería Witcomb. La mayor parte de las obras reunidas en la sala veneciana incorporaban chatarra, cartones y maderas, y habían sido exhibidas en Witcomb. Se trataba de los mismos materiales recogidos y reciclados que se utilizaban para construir viviendas en las barriadas precarias, que Bernardo Verbitsky había bautizado “villas miseria” en 1957. *Juanito Laguna aprende a leer* representa, en un paisaje sucinto sobre trozos irregulares de arpillera unidos con costuras gruesas, a tres niños sentados y una niña de pie, todos con lápices y cuadernos abiertos en sus manos. En el cielo blancuzco cuelga un sol cuadrado hecho de piezas metálicas y cordones tensados que parecen sujetarlo con la misma precariedad de la vivienda en la que —sabemos— vive Juanito. *Pesadilla de los injustos*, a diferencia del resto de la serie, no presenta materiales heterogéneos adheridos a la tela pero sí exhibe chorreados color bermellón. De formato aún mayor, representa un conjunto de figuras monstruosas que —según la saga relatada por Berni— agita los sueños de quienes dan forma al injusto mundo de Juanito Laguna. En el centro, una suerte de robot sobre ruedas lleva en la mano una balanza de platos, el símbolo de la justicia: la vigilancia de la igualdad ha quedado en manos de personajes inhumanos.

Isabel Plante

Exposiciones

Berni en el tema de Juanito Laguna, Galería Witcomb, Buenos Aires, 1961, n° 12.

XXXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venecia, 1962 (*Il mondo di Juanito Laguna è sconvolto*).

Berni, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1964, n° 64.

Berni. Obras 1922-1965, Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, 1965, n° 66.

The art of Antonio Berni, New Jersey State Museum, Trenton; Huntington Hartford Museum, New York; *El arte de Antonio Berni*, Palacio de Bellas Artes, México D.F., 1966-1967, n° 38.



Antonio Berni. *Obra pictórica 1922-1981*, MNBA, Buenos Aires, 1984, reprod. p. 64.

Antonio Berni, MNBA, Buenos Aires, 1997, reprod. color p. 86. *I Bienal de Artes Visuales del Mercosur. Núcleo Vertiente Política*, Porto Alegre, 1997, reprod. color p. 51.

Los monstruos de Antonio Berni, Centro Cultural Borges, Buenos Aires, 2001, reprod. color p. 55.

Berni. *A 40 años del Premio de la XXXI Bienal de Venecia 1962-2002*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2002, reprod. color p. 38-39.

Antonio Berni. *IV Bienal de Artes Visuales del Mercosur*, Porto Alegre, 2003.

Berni y sus contemporáneos. *Correlatos*, Malba-Colección Costantini, Buenos Aires, 2005, reprod. color p. 111.

Bibliografía

2002. DOLINKO, Silvia, “Las coordenadas venecianas del mapa internacionalista de Jorge Romero Brest” en: *V Jornadas de estudios e investigaciones en artes visuales y música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, p. 451-464.

— RABOSSO, Cecilia, “Antonio Berni cuenta la historia de Juanito Laguna”, en *Berni. A 40 años del Premio de la XXXI*

Bienal de Venecia 1962-2002, catálogo de exposición, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, p. 11-19.

2010. PLANTE, Isabel, “La torre Eiffel en la pampa o los impactos de París”, en Cristina Rossi (coord.), *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente*, Buenos Aires, Eudeba-Eduntref, en prensa.

¹ No tenemos constancia de que efectivamente esta haya sido exhibida. Un sello de la aduana italiana con fecha 1962 en el reverso de la tela indica que formó parte del envío. El catálogo, en italiano, incorpora en la lista una obra con el título *Il mondo di Juanito Laguna è sconvolto*, que podría referirse a nuestra pintura. Pero la falta de información sobre las medidas en el catálogo no permite asegurarlo. Tampoco hemos dado con fotografías de la sala veneciana que verifiquen la exhibición.

² Rómulo Macció, Mario Pucciarelli, Kazuya Sakai y Clorindo Testa, en pintura; Federico Brook, Noemí Gerstein y Claudio Girola, en escultura.

³ Citado en Hebe Boyer, “La Bienal de Venecia ‘descubre’ a Berni”, *Vea y Lea*, Buenos Aires, n° 403, diciembre de 1962, p. 93.

⁴ En 1963, Domingo Minetti y Gonzalo Martínez Carbonell donaron a ese museo cinco grabados de la serie.

El obispo, c. 1962

Xilocollage y gofrado sobre papel, 84 x 52,5 cm

Inv. 9382

Inscripciones:

Firmado ángulo inferior derecho: "Antonio Berni"

Donación Fundación Antorchas, 1991?

Exposiciones:

Arte Argentino Contemporáneo, Donación Fundación Antorchas, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1991.

Antonio Berni en el Museo Nacional de Bellas Artes, MNBA, Buenos Aires, 1997.



Juanito Laguna aprende a leer, 1961

Inv.: 7164

Óleo y collage sobre tela, 200 x 300 cm

Firmado: ángulo superior derecho "Berni? 61?"

Adquirida al autor por la Dirección General de Administraciones, 1963

Exposiciones:

Antonio Berni, Obra pictórica 1922-1981, junio-julio 1984, reprod. en cat. p. 68 y 72

Antonio Berni en el Museo Nacional de Bellas Artes, MNBA, Buenos Aires, 1997.



El matador, 1964

Xilocollage y gofrado sobre papel, 102 x 50,8 cm

Inv. 7496

Adquisición, 1967

Inscripciones

Firmado ángulo inferior derecho: “Antonio Berni 65”;^{*}

inscripto ángulo inferior izquierdo: “24/25 El matador”

* La matriz xilográfica y la primera tirada de la serie fueron realizadas en 1964.

Procedencia

Colección del artista, Buenos Aires, 1965-1967; (adquirido con un subsidio del Fondo Nacional de las Artes en \$35.000.000 m/n).

El matador fue una de las obras de Antonio Berni incluidas en su exposición retrospectiva en el Instituto Torcuato Di Tella en 1965;¹ paralelamente, y debido a las posibilidades de circulación múltiple del grabado, otra estampa de esta misma tirada obtenía el Premio Comisión Cultural en la VI Bienal Internacional de Grabado de Ljubljana, Yugoslavia. Imagen prestigiada con un lauro en el principal certamen internacional dedicado a la disciplina, esta obra fue adquirida a fines de 1967 con un subsidio del Fondo Nacional de las Artes.

Desde hacía casi un lustro, en consonancia con la obtención del Gran Premio en Grabado y Dibujo en la XXXI Bienal de Venecia por su conjunto de grandes xilocollages sobre el personaje de Juanito Laguna, Berni presentaba exitosamente su obra gráfica en distintos espacios de exhibición y certámenes internacionales. En el ciclo gráfico en el que Berni indagó con distintas variables técnicas y matéricas, la progresiva inclusión de diversos elementos en los xilocollages –que en muchos casos presentan relieves y gofrados– implicó un trabajo heterodoxo respecto del canon del grabado.

La impresión de maderas bastas como textura de fondo para un personaje central ya había sido un recurso que había empleado en obras como *Juanito Laguna*, *Ramona obrera* o algunos de los “amigos de Ramona Montiel”.

En *El matador*, el fondo rugoso contrasta con el preciosismo de elementos que aluden a los bordados del vestuario del torero. A la vez que retoma la tradición de la gráfica mexicana con rostros-calaveras, la figura del matador se inscribe en la serie de grabados de Berni sobre el tópico de la tauromaquia, asociándola temáticamente con el corpus gráfico goyesco y picasiano. Así, esta obra da cuenta del cruce que el artista operó entre tradición y experimentación, entre el arte “alto” y el uso de los materiales populares que atraviesa su producción más relevante de esa década.

Silvia Dolinko

Bibliografía

1965. “Nuevo galardón para Antonio Berni. Su obra ‘El Matador’, premiada en Yugoslavia”, *Clarín*, Buenos Aires, 11 de julio.

1966. SABATO, Ernesto y Ernesto Schoo, *Ramona Montiel*, Buenos Aires, El Mate, p. 29, reprod. p. 30.

1975. SQUIRRU, Rafael, *Berni: estudio crítico-biográfico*, Buenos Aires, Dead Weight, reprod. p. 63.

1982. COLLAZO, Alberto H., *Berni. Grabadores argentinos del siglo XX*, Buenos Aires, CEAL, n° 12, p. 4, reprod. p. 2.

1997. LÓPEZ ANAYA, Jorge, *Antonio Berni*, Buenos Aires, Banco Velox, p. 35.

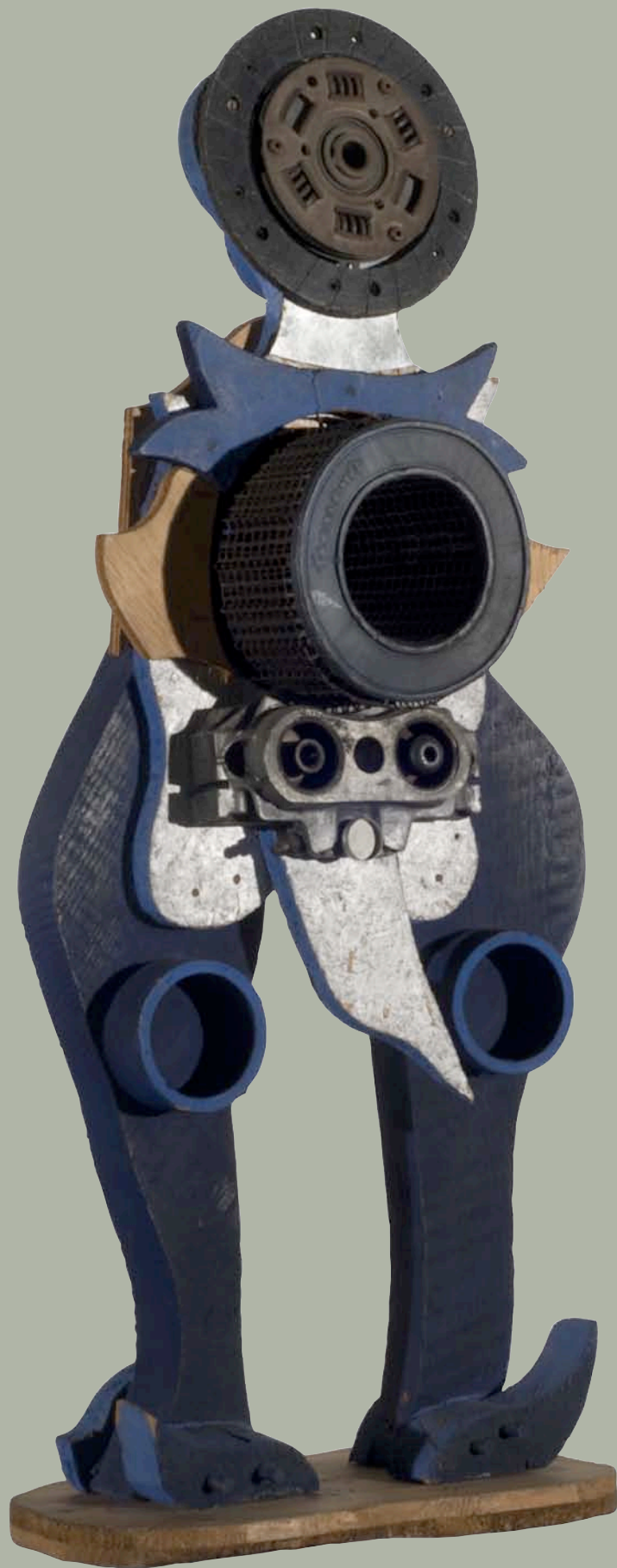
1999. *Antonio Berni. Obras gráficas*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, reprod. p. 27.

2003. TAVERNA IRIGOYEN, Jorge M., “El grabado en la Argentina (1945-1965)”, en AA.VV., *Historia general del arte en la Argentina*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, vol. 9, reprod. p. 332.

2006. DOLINKO, Silvia, *El grabado entre la tradición y la experimentación. El auge de la obra gráfica y su inscripción en el campo artístico argentino (1955-1973)*, tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, mimeo, p. 318-319.

¹ *Berni. Obras 1922-1965*, Buenos Aires, Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, 18 de junio al 11 de julio de 1965.



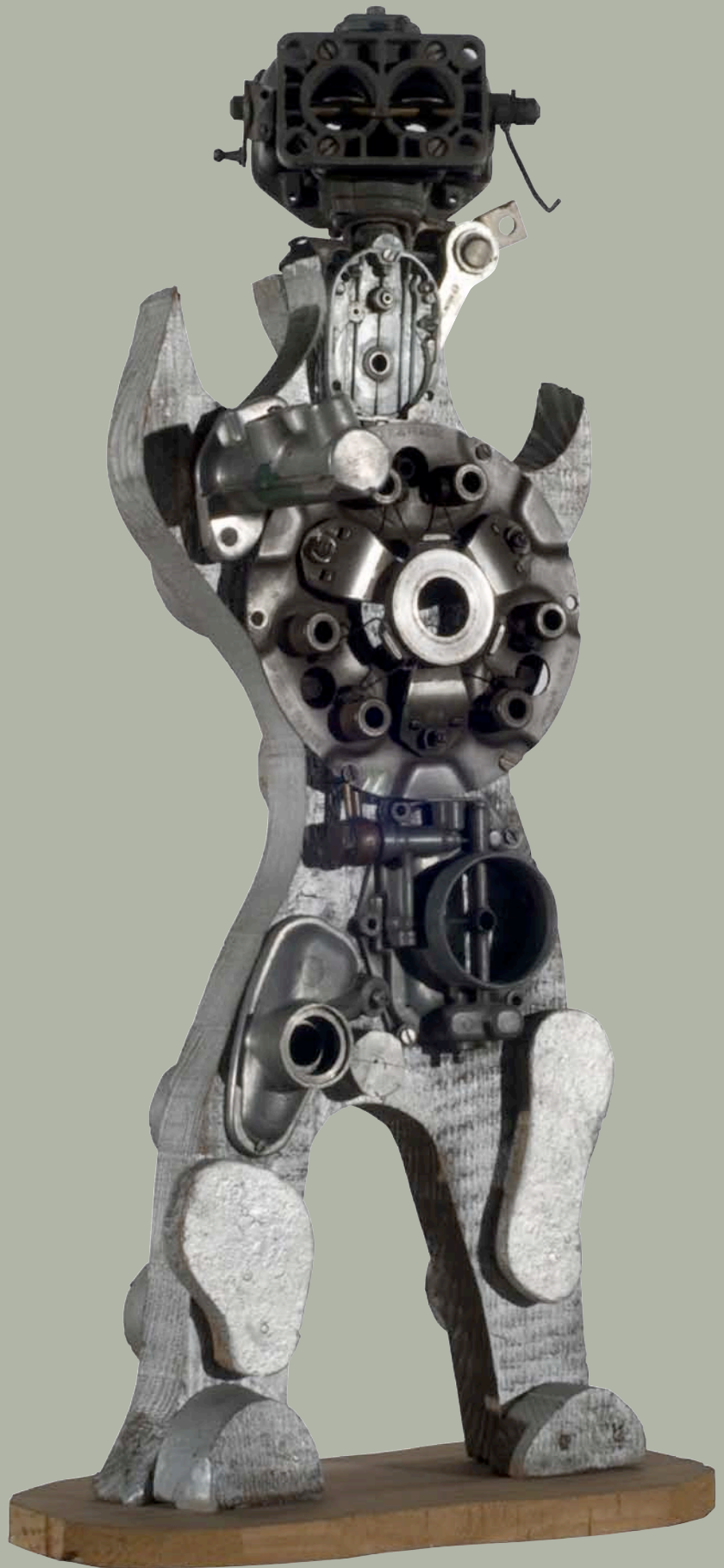


Robot - La masacre de los inocentes, 1971
Construcción polimática, 76 x 29 x 20 cm
Inv. 10703
Donación José Antonio Berni, 2004

Robot - La masacre de los inocentes, 1971
Construcción polimática, 83 x 34 x 20 cm
Inv. 10703
Donación José Antonio Berni, 2004

Exposiciones
Berni, Musée d'art moderne de la Ville de
Paris, 1971
Berni y sus contemporáneos. Correlatos,
Malba-Colección Costantini,
Buenos Aires, 2005

Los robots integraron la ambientación
La masacre de los inocentes presentada en
Musée d'art moderne de la Ville de Paris.
La misma incluyó objetos ensamblados de
monstruos y robots que sometían a su violencia
devastadora a una blanda humanidad de
muñecos. Uno de los alegatos más intensos del
artista contra la guerra imperialista.
R. A.





Orquesta típica, 1939-1975

Óleo sobre tela, 198 x 290 cm

Inv. 9850

Adquisición Galería Ruth Benzacar, 1996

Exposiciones:

Antonio Berni, Galería Rubbers, agosto, 1975, tapa rep. color
Antonio Berni en el Museo Nacional de Bellas Artes, MNBA,
Buenos Aires, 1997.

Das vanguardas ao fim do milenio, Lisboa, Culturgest, abril-
agosto, 1999

Berni sucesos argentinos, MNBA Neuquén, 2004

Antonio Berni escribió en el prólogo de la exposición de la Galería Rubbers que las obras que presentaba eran el resultado de la amistad con “músicos, poetas e intérpretes del espíritu argentino”. Berni señaló que *Orquesta Típica* había sido comenzada hacia muchos años “a partir de apuntes tomados en cafés y bares porteños, hoy desaparecidos”. La obra ocupó un lugar central en la exposición junto a un conjunto de retratos: Amelita Baltar, Eduardo Falú, César Isella, Hamlet Lima Quintana, Mathus, Palito Ortega, Arturo Penon, Astor Piazzolla, Osvaldo Pugliese, Susana Rinaldi, Edmundo Rivero, Mercedes Sosa, Tejada Gómez y Atahualpa Yupanqui.

Por su temática se emparenta con las obras de la vida social de los sectores populares, en particular con *Team de futbol* de 1954 que retoma el mismo asunto pintado en 1937.

R, A,



Antonio Berni

Deliso Antonio Berni nació el 14 de mayo de 1905 en Rosario, provincia de Santa Fe, hijo de Napoleón, sastre de Domodossola, y de una costurera de familia piamontesa. En 1914 falleció su padre, que se encontraba en Italia movilizado por la Primera Guerra. Su familia se instaló en Roldán, zona chacarera. Antonio comenzó a trabajar de aprendiz en el taller de vitrales Buxadera y Cía., y dos años después emprendió estudios de dibujo en el Centro Catalá. En 1920 participó en el Salón Mary y Cía. de Rosario con el apoyo de su maestro, Eugenio Fornells; al año siguiente expuso en la sede rosarina de Witcomb y realizó su primer envío al Salón de su ciudad. En 1924 se presentó por primera vez al Salón Nacional. En 1925 se instaló en Madrid becado por el Jockey Club, tres meses después se trasladó a París. Asistió a los cursos de Othon Friesz y André Lhote. Viajó a Italia. Se vinculó con el surrealismo, en particular con el poeta Louis Aragon. En 1928 ingresó a la Académie de la Grande Chaumière y expuso en Madrid y junto al Grupo de París en Amigos del Arte en Buenos Aires, donde al año siguiente realizó una muestra individual. En 1929 se casó con Paule Cazenave. Regresó a la Argentina en 1930. Instalado en Rosario desde 1931, se afilió al Partido Comunista y se relacionó intelectualmente con Rodolfo Puiggrós. En 1932 expuso en Amigos del Arte sus obras surrealistas. En 1933, con la llegada a la Argentina de David Alfaro Siqueiros, comenzó a reflexionar sobre el nuevo realismo. Integró el equipo que realizó el mural *Ejercicio plástico*. En 1934 realizó sus grandes templos sobre arpillera *Manifestación* y *Desocupados* (o *Desocupación*), este último rechazado en el Salón Nacional de 1935. En 1936 viajó al Norte argentino, luego se instaló en Buenos Aires. En 1939 recibió junto a Lino Spilimbergo el encargo para el Pabellón Argentino de la Feria Mundial de Nueva York. En 1942 realizó un viaje por los países andinos, central en su comprensión de América Latina. En los años cuarenta fue un activo impulsor de la pintura mural, mientras continuaba practicando con éxito la pintura de caballete, obteniendo el Premio Adquisición del Salón Nacional por

Lili en 1943. En 1949 viajó a Italia, y de allí a París. En 1950 conoció a Nélida Gerino y se separó de Paule. En 1951 su obra *Manifestación*, expuesta en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, generó un conflicto con los artistas liberales, que retiraron sus pinturas de la exposición en desacuerdo con la ideología comunista de la pieza. En los años cincuenta viajó a Santiago del Estero impulsando su temática campesina. En 1955 expuso en París; Louis Aragon prologó la exposición. Viajó luego por los países de Europa del Este. A fines de la década su obra incorporó materiales extra-artísticos y una mayor carga matérica. Desde los años sesenta desarrolló las series narrativas sobre sus personajes Juanito Laguna y Ramona Montiel, y la técnica que denominó xilocollage-relieve. En 1962 obtuvo el Gran Premio Internacional de Grabado y Dibujo en la XXXI Bienal de Venecia. Realizó exposiciones en destacadas instituciones europeas y americanas, dentro de las que sobresale la dedicada a Ramona Montiel en la Galerie du Passeur de París, en 1963. A mediados de los años sesenta exploró el *assemblage* y las construcciones polimáticas. En 1964 participó en la exhibición *Mythologies quotidiennes* en el Musée d'art moderne de la Ville de Paris. En 1965 se realizó una gran retrospectiva de su producción en el Instituto Torcuato Di Tella. Su obra se expandió a los más diversos soportes, sin abandonar la pintura y el grabado: construcciones polimáticas, instalaciones, ambientaciones, arte cibernético. En 1974 se unió a Silvina Victoria, residiendo alternativamente entre París y Buenos Aires, y a fines de 1976 se trasladó a Nueva York. En 1977 expuso en la galería Bonino de esa ciudad *The Magic of Everyday*, y el Museo de Bellas Artes de Caracas le dedicó una retrospectiva. En 1979 fue nombrado miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes. Sus últimas obras retoman la iconografía religiosa en clave de lectura de la sociedad contemporánea. Falleció en 1981.

Museo Nacional de Bellas Artes

Director Ejecutivo
Guillermo Alonso

Directora Artística
María Inés Stefanolo

Delegado de Gestión Administrativa y Jurídica
Adrián Cordero

Asistencia de Dirección Ejecutiva
Samira Raed, Elena Sanchez, Augusto Macchi

Asistencia de Dirección Artística
Candela Gómez

Asistencia de Delegado de Gestión Administrativa y Jurídica
Natalia Chagra, María Florencia Martínez

Asuntos Legales
Mariano D'Andrea

Recursos Humanos
Graciela Otero
Omar Guateck, Amalia Nigro, Horacio Eizayaga

Área de Prensa
Eleonora Waldmann, Florencia Vallarino

Área de investigación
María José Herrera
María Florencia Galesio, Pablo De Monte, Paola Melgarejo,
Lucía Acosta, Patricia Corsani

Área de Diseño Museográfico
Valeria Keller
Mariana Rodríguez, Fabián Belmonte, Gastón Aristamendi,
Daniel Galán, Carlos Avasolo, Pedro Osorio

Área de Montaje
Silvia Echave
Francisco Amatriain, Leonardo Teruggi, Alberto Álvarez,
Carlos Cortés, Ramón Álvarez

Área de Documentación y Registro
Paula Casajús
María Rosa Espinoza, Daniela Haspert, Walter Pirola,
Cecilia García, Ana Bertolo

Área de Gestión de Colecciones
Mercedes de las Carreras
Raúl Alesón, Silvia Rivara, Natalia Novaro, Jimena Velasco,
Bibiana D'Oswaldo, Darío Aguilar

Área de Diseño Gráfico
Susana Prieto

Área de Educación
Mabel Mayol
Susana García, Marcela Reich, Silvana Varela, Marina Bertonassi,
Alejandro Bernard, Gustavo Ludueña, Mercedes Pugliese, Gisela Witten

Área de Fotografía
Horacio Mosquera
Miguel Bustos, Matías Iesari, Oscar Ramírez

Biblioteca
Alejandra Grinberg
Cristina Mazza, Lucía Ivorra, Marcelino Medina,
Carolina Moreno, Agustina Grinberg

Auditorio
Pablo Hoffman

