

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

Malena Wasserman¹

Una aproximación desde la materialidad a la obra de Berni²

Resumen

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

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

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

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

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



CÓMO CITAR: Malena WASSERMAN (2020). "Entre materias y objetos. Dos aproximaciones a la obra de Antonio Berni", en: *Revista Estudios Curatoriales*, n° 20, otoño, ISSN 2314-2022, pp.82-101.

² Publicado previamente en *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte* 15(28). pp. 81-91. <https://doi.org/10.14483/21450706.16266>

An Approach from Materiality to the Work of Antonio Berni

Abstract

This article sets out to explore some of the concepts that underpin Aby Warburg's thinking (1866-1929) so that, based on their methodological keys, they allow us to deepen the interpretation of Antonio Berni's artistic production between the 1950s and 1980s. It is during this period that the artist incorporates a variety of materials and objects into the space of his representation that give it a distinctive character. Recovering certain conceptual tools from Warburg and applying them to a particular case such as the installation *The Massacre of the Innocents* created by the artist from Rosario in Paris between 1971 and 1972, will allow us to delve into the enunciative wealth that these Berninian works condense in their material dimension.

Keywords: Materiality, art, modernity, Antonio Berni.

Introducción

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

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

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

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

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

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

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

La masacre de los inocentes

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

En el Evangelio se describe de la siguiente manera:

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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



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

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

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

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

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

Conclusión

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

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

Referencias bibliográficas

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

Biografía de los objetos bernianos¹

Resumen

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

Palabras clave: materialidad, redes objetuales, Antonio Berni

Biography of Bernian Objects

Abstract

The article presents an approach to Antonio Berni's artistic production from a material and object-based perspective, analyzing how the choices of supports, techniques, and extrapictorial objects shape networks of meaning that complicate the traditional reading of his work. The analysis of the collage *Juanito Going to the Factory* (1977) makes it possible to explore the cultural, economic, and symbolic trajectories of the materials employed, and questions the assumed direct correspondence between those materials and the social contexts represented. The study proposes the construction of a catalog of “Berni-like” materials that would allow for identifying the histories and movements of these objects, revealing how their incorporation into the pictorial plane transforms the aesthetic and social narratives of Berni's work in dialogue with the cultural debates of his time.

Key words: Materiality, object networks, Antonio Berni

En este breve texto nos proponemos un acercamiento a la producción plástica de Antonio Berni a partir de un enfoque material-objetual. Desde fines de los años 50 y hasta los 80, Berni recupera el *collage* para incursionar en las posibi-

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

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

En este sentido resultan valiosas las propuestas que se desprenden de la teoría del Actor-Red de Bruno Latour (2005), en tanto nos permiten trascender la idea del objeto como una entidad autónoma. Desde un enfoque de la filosofía de la ciencia, el especialista francés explora y problematiza la relación entre sujetos y objetos, entre cultura y naturaleza. En un intento por derribar el dualismo entre ambos polos, propone el concepto de *cajanegrización*, entendido como el “proceso por el cual se nos vuelve opaca la producción conjunta de actores y artefactos” (Latour, 2001). La caja negra como el punto ciego en donde se articulan los intercambios de propiedades producidos entre la materia y la sociedad, que –desde distintas disciplinas– muchas veces se ha decidido ubicar como

dimensiones contrapuestas. Estas ideas nos brindan algunas claves para ingresar desde una perspectiva más compleja de la cultura material en el abordaje de los objetos². Pensar los objetos en términos biográficos nos permite considerar las desviaciones que pueden acontecer en sus trayectorias al apartarse de la ruta esperable dentro de los parámetros del mercado en que se inscribe su producción, circulación y consumo. Por lo que dichas desviaciones solo resultan significativas en tanto podamos reponer aquellas rutas de las cuales se apartan (Kopytoff, 1991). Existen distintos motivos por los que pueden suceder estos procesos; en nuestro caso, nos encontramos en presencia de objetos que con frecuencia fueron extraídos de su estado mercantil para entrar en diálogo con nuevos materiales en su ingreso al plano de representación pictórica. Veamos entonces el caso de la obra *Juanito Going to the Factory* realizada en 1977 durante una estadía de Antonio Berni en Nueva York.

Juanito Going to the Factory

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

² El desarrollo en las últimas décadas de esta perspectiva teórica y epistemológica se enmarca dentro de lo que se conoce como principio de la antropología simétrica.



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

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

Antes de profundizar en un análisis sobre estos objetos, resulta importante contextualizar históricamente el surgimiento y desarrollo de las villas en la Ciudad de Buenos Aires y su vínculo con los procesos de industrialización iniciados a principios de 1930. Si bien los orígenes de estos asentamientos urbanos coinciden con tal fecha³, no va a ser hasta mediados de la década del 50 que este fe-

³ Un ejemplo de esta primera etapa podría ser el caso de la *Villa Desocupación* en la zona del Puerto Nuevo.

nómeno habitacional se configure como un problema social (González Duarte, 2015). La implementación del nuevo modelo económico que supuso la industrialización para la sustitución de importaciones tuvo su correlato en profundas transformaciones en la organización social del trazado urbano (Snitcofsky, 2015). La demanda de mano de obra ofrecida por las nuevas industrias trajo aparejada grandes movimientos migratorios internos⁴. Asimismo, la industrialización del sector agropecuario generó una mecanización de las tareas que desplazó al trabajador rural a los grandes centros urbanos del país en busca de nuevas fuentes de trabajo. Si bien algunos de estos migrantes pudieron asentarse en viviendas de áreas suburbanas, muchos de ellos se establecieron en las numerosas villas conformadas en Buenos Aires y su área de influencia (Snitcofsky, 2015). Estos asentamientos informales se ubicaban en las cercanías de las diversas actividades laborales, como podía ser la instauración de una fábrica o un taller, y también en las inmediaciones de terminales portuarias o ferroviarias. Dicha proximidad física entre el hogar y el trabajo, además de abaratar los costos de traslado, hizo que la disposición del tiempo y las pautas de vida generadas dentro de estos espacios se vieran signadas por el ámbito laboral. En el año 1957, la aparición del libro de Bernardo Verbitsky *Villa Miseria también es América*⁵ da cuenta de algunas de estas expresiones. En este sentido, los personajes de la novela no son desocupados sino trabajadores. Es importante rescatar que en aquellos años, para muchos residentes de estas villas, la condición habitacional era vivida con una convicción de transitoriedad, como el paso necesario para la posibilidad del ascenso social (Camelli, 2017).

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

⁴ A diferencia de lo que había sucedido con el modelo agroexportador en la segunda mitad del siglo XIX, donde la inmigración que había llegado a Buenos Aires era europea.

⁵ El mismo año que aparece la novela de Verbitsky, Raúl González Tuñón publica el libro *A la sombra de los barrios amados*, el cual incluye su poema "Villa Amargura".



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

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

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

estos productos? Pensemos a partir de un ejemplo concreto: las latas de café Martinson que podemos distinguir en los cuadrantes seleccionados representan un claro símbolo de la cultura norteamericana de aquellos años y sus nuevos hábitos de consumo. No es casual que Berni hubiera decidido incorporar este producto si pensamos que su imagen ya había sido popularizada en una de las series serigráficas realizada por el propio Andy Warhol quince años antes⁶. Asimismo, se vuelve imprescindible que podamos reponer la circulación que este producto tenía como también el público al que apuntaba su consumo. Las publicidades gráficas de la época resultan una pertinente fuente de información para poder reconstruir los valores e ideales que acompañaban el consumo del producto.



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



⁶ Para profundizar sobre el lugar que ocupó el repertorio iconográfico del pop norteamericano en la formulación de los realismos de la segunda mitad del siglo XX, ver A. Danto (2012). *Arte pop y futuro pasado*. En *Después del fin del arte*. Paidós, pp. 141-156.

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

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



Figura 5. Publicidad gráfica jugos Dole (1960).

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

Asimismo, una publicidad de la época que acompañaba estos productos de jugo enlatados, nos invita a pensar el modo en que se construyó la imagen sobre Hawái en función de los intereses de la clase terrateniente de los Estados Uni-

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

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

Referencias bibliográficas

- AMIGO, R. (Cur.). (2010). *Berni: narrativas argentinas*. Museo Nacional de Bellas Artes.
- APPADURAI, A. (Ed.). (1986). *The Social Life of Things*. Cambridge University Press.
- BERNI, A. (septiembre de 1963). Berni y Nosotros. *Nosotros en el Arte y la Literatura*, n° 1. Buenos Aires.
- . (junio de 1968). Berni, collages para el tercer mundo [Entrevista]. *Análisis*, n° 379, Año VIII. Buenos Aires.
- CAMELLI, E. (2017). La ocupación silenciosa del espacio. Conformación y crecimiento de las villas en la ciudad de Buenos Aires, 1930-1958. *Cuaderno Urbano. Espacio, Cultura y Sociedad*, Vol. 22.
- DOLINKO, S. (2012). *Arte Plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*. Edhasa.
- GIUNTA, A. (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta*. Paidós Ibérica Ediciones SA.
- GONZÁLEZ DUARTE, L. D. (2015). *Villas miseria: la construcción del estigma en discursos y representaciones (1956-1957)*. 1ª ed. Universidad Nacional de Quilmes.
- GOSDEN C. y MARSHALL Y. (1999). The Cultural Biography of Objects. *World Archaeology*, Vol 31, n° 2, 169-178.
- KOPYTOFF, I. (1991). La biografía cultural de las cosas: La mercantilización como proceso. En A. Appadurai (Ed.), *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. Editorial Grijalbo.
- LATOUR, B. (2000). *We Have Never Been Modern*. Harvard University Press.
- . (2001). *La esperanza de Pandora. Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia*. Gedisa.
- . (2005). *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network Theory*. Oxford University Press.
- LAURÍA, A. (Cur.) (2005). *Berni y sus contemporáneos. Correlatos*. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.
- MILLER, D. (Ed.) (1998). *Material Cultures: Why Some Things Matter*. University of Chicago Press.
- . (2005). *Materiality*. Duke University Press.
- OLIVERAS, E. (Cur.) (2001). *Los monstruos de Antonio Berni*. Centro Cultural Borges.
- OLSEN, B. (2003). Material culture after text: re-membling things. *Norwegian Archeological Review*, Vol. 36, n° 2.
- PLANTE, I. (2013). *Argentinos en París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*. Edhasa.
- SAID, E. (2007). *Orientalismo*. DeBolsillo.
- SIRACUSANO, G. (2005). *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas*. FCE.
- SNITCOFSKY, V. (2015). *Villas de Buenos Aires. Historia, experiencia y prácticas reivindicativas de sus habitantes (1958-1983)*. Tesis de Doctorado en Antropología. Universidad de Buenos Aires.
- WECHSLER, D. (2010). *Berni, la mirada intensa*. Eduntref.