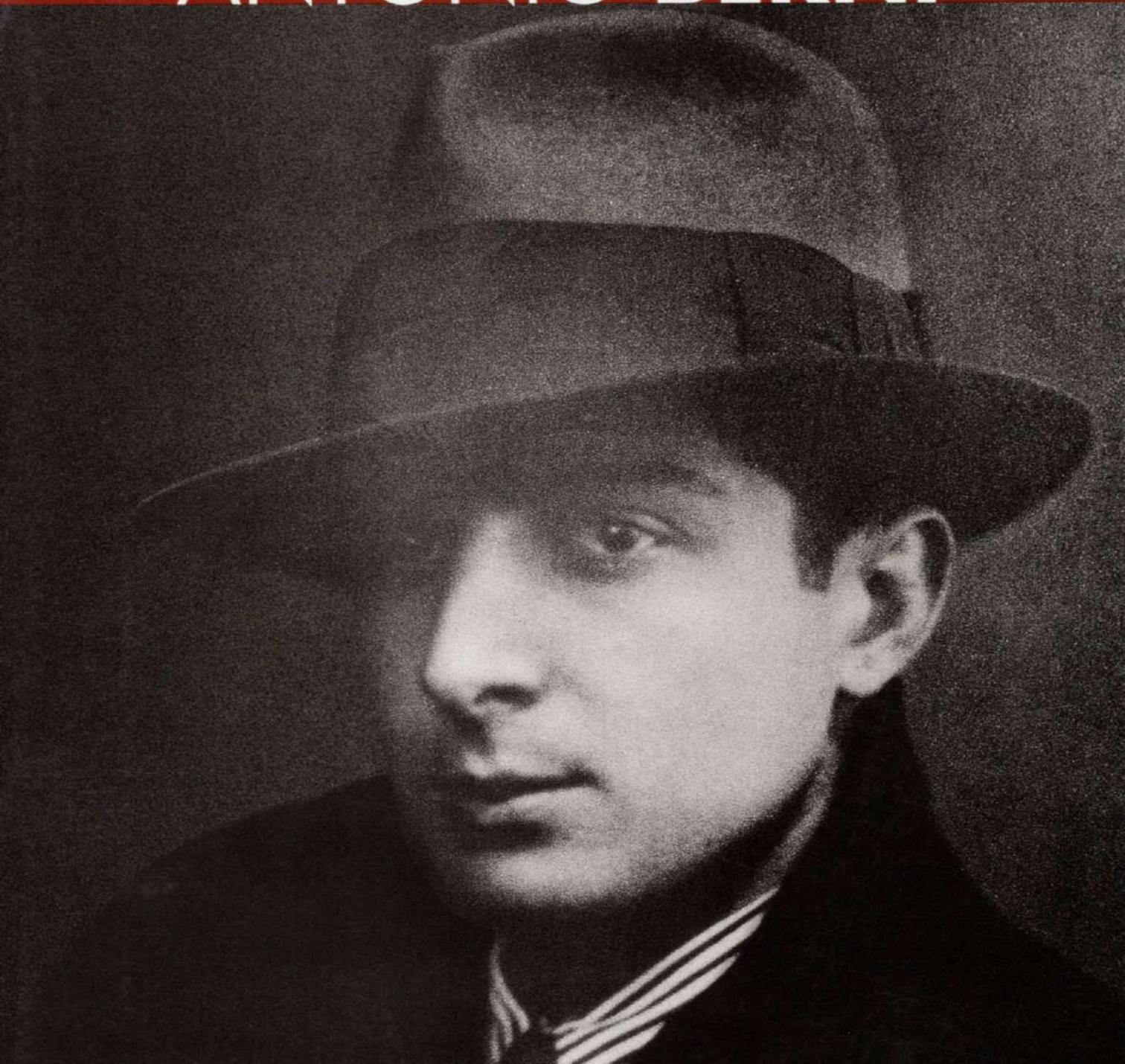


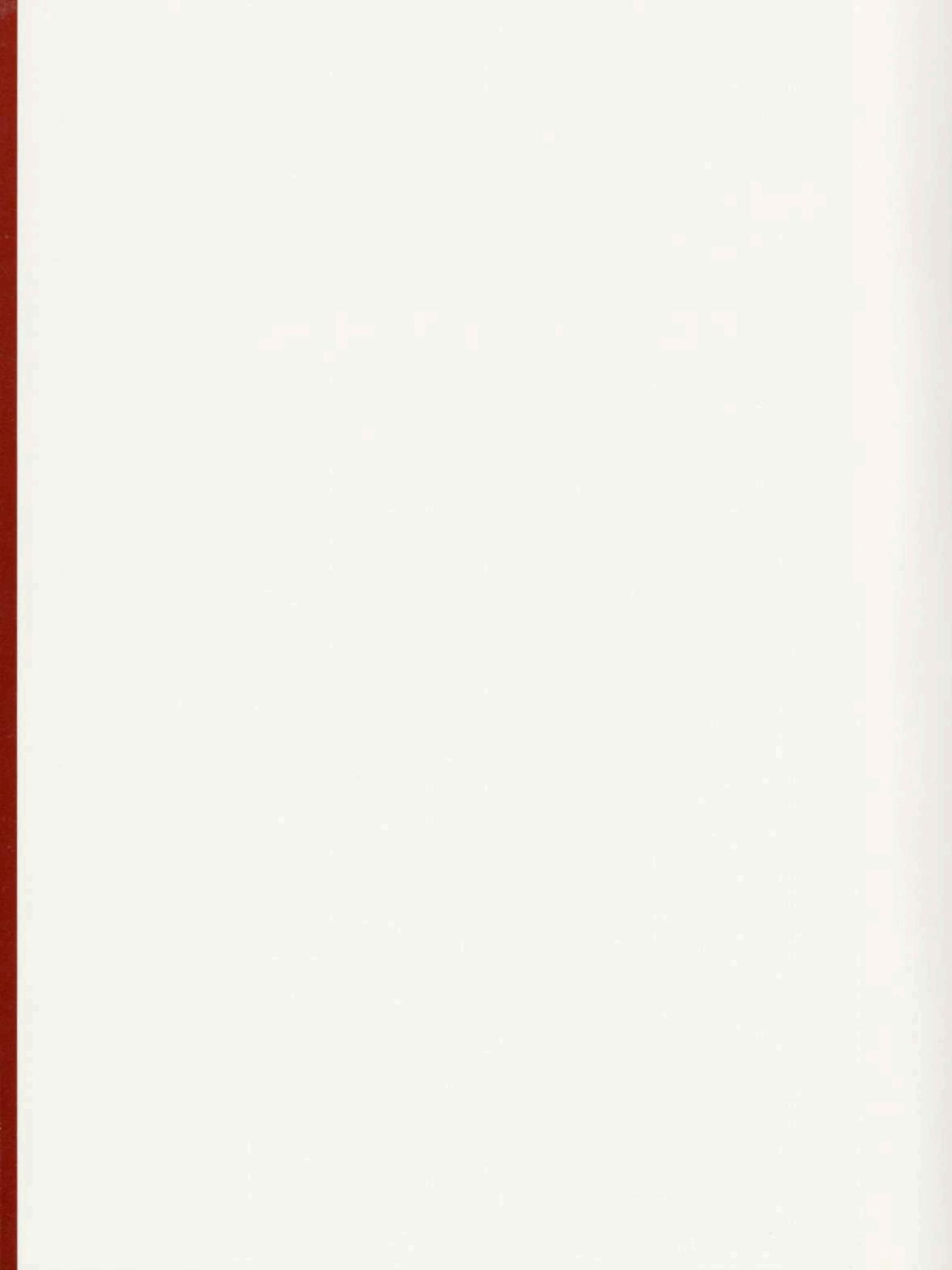
ANTONIO **BERNI**



ANTONIO **BERNI**

PRESENCIAS Y CREENCIAS

EN HOMENAJE AL CENTENARIO DE SU NACIMIENTO
2005 AÑO BERNI



BERNI

PRESENCIAS Y CREENCIAS

El título de esta muestra querría sugerir o anticipar el sentido de la propuesta, de la elección de las obras y del conjunto resultante. Figuras (pintura figurativa) consideradas "presencias" y creencias, ya sea referidas al relato bíblico como a tradiciones de la cultura popular. Se sobreentiende, pero conviene subrayar que se trata de algunos aspectos circunscriptos a determinados períodos y opciones -no sólo temáticas- de un operar multiforme que dilató sus transformaciones con marca perdurable de extraordinaria potencia plástica e ideativa: la producción de uno de los fundadores del arte moderno en la Argentina.

La excepcionalidad del posicionamiento de Berni, al respecto, se debe al hecho de que el artista llega a rebasar esa modernidad impulsando un acentuado despliegue barroco, poco puntualizado en el ámbito de las artes visuales y utilizado todavía en su acepción negativa, no como auténtica categoría estética. Y a eso tiende, precisamente, uno de los significados de la selección, a exhibir un arte signado por una transgresión clave, la que va de la estructura al exceso, de una firme configuración plástica presente en el pronunciamiento de rectas que articulan la escena pictórica, al desborde de todo límite. A la demasía, el desequilibrio, el estrago de la forma, y el consiguiente borramiento de estrategias básicas de armonía clásica.

Dos obras dan cuenta de esa diferencia, pendular; "La siesta" (1943) (ver 13), y "Masacre" (1948) (ver 2). A pesar de que pocos años las separan, el designio estético es opuesto. Se desliza de un extremo al otro con el abandono de una serenidad mágica lanzada ahora al furor de los signos, al desbordante énfasis gestual ya desprovisto de usuales directivas compositivas. Si bien, cabe advertir, las significaciones terminarán aliándose en un imaginario caracterizado por un pensamiento plástico irrenunciable y la fulminante audacia creativa de la puesta en obra.

La visión del hombre y del mundo que se desprende del trabajo artístico de Berni deviene en sucesivos cambios colosales, auténticas explosiones en cadena. Su accionar se califica, justamente, por la periodicidad de los estallidos, el de "Masacre", precediendo en casi una década las exploraciones gestuales informalistas, y anticipado anuncio de "La masacre de los inocentes" de 1971, en el Museo de Arte Moderno de París. Las sucesivas explosiones de la materia pictórica, otro exceso barroco en consonancia con ese informalismo de fines de la década del 60, las formidables estampidas producidas por la utilización y resignificación de materiales heteróclitos en la construcción de objetos de las series "Los monstruos", un periplo que, iniciado a mediados de los 60 bastaría, por sí solo, para sustentar la proyección internacional del artista. Hasta el delirio final de "Apocalipsis" (1981) (ver 1). Estallidos no ya de las masas en la dimensión política, sino del arte, de la pintura misma.

Un arte vanguardista, revolucionario, actualísimo. Su asombrosa contemporaneidad, en la observada correspondencia de Juanito -chico pobre, no pobre chico- con el actual pibe cartonero, en la crispada visión de las crisis (¿apocalípticas?), en el furibundo rechazo de la violencia, en el dolor inmenso consecuencia terrorífica de guerras y matanzas, en el dolor de una y otra facción, en el dolor del mundo. De todo eso se hizo cargo, y de bastante más.

Rememorar los inicios suele ser útil. Lo fundamental de la estadía europea sigue siendo el descubrimiento surrealista que reaparecerá en su producción de tiempo en tiempo, casi tácitamente. Berni señaló en una oportunidad que ser surrealista era ser él mismo. Lo sedujo también el portentoso ejemplo del primer renacimiento italiano, en un viaje nunca olvidado. Regresando de Europa, en el 30, vuelve a Rosario, su ciudad natal, donde había recibido la primera beca para estudiar en el viejo continente. Pronto expone allí y en Buenos Aires, en el 32, ante el público de la prestigiosa Sociedad Amigos del Arte. Fue la última ocasión de prolongar, en el país, una explícita filiación surrealista con dibujos, pinturas, *collages* y fotomontajes (realizados entre 1928 y 1932) ante el asombro y la desaprobación generales, incluidos críticos influyentes.

Casi de inmediato el vivísimo interés por los convulsionados eventos del ámbito nacional, en plena crisis socioeconómica, lo inclinan a privilegiar la lucha ideológica, plástica y política. Es clara la adhesión a un marxismo de herencia europea que influye en su actividad convocante. La de un maestro. Es miembro fundador en el 34, en Rosario, de la "Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos", liderando el grupo con Leónidas Gambartes, Juan Grella, Anselmo Piccoli, Medardo Pantoja y Roger Pla, entre otros. Del mismo año, la creación del "Nuevo Realismo", con Juan Carlos Castagnino y Lino Enea Spilimbergo, una derivación de los alegatos y la prédica de David A. Siqueiros, que irrumpe en la vida cultural porteña, y también rosarina, con avatares diversos. Junto a Castagnino, Spilimbergo y el artista uruguayo Enrique Lazaro, Berni colabora en la realización del famosísimo mural "Ejercicio plástico", en el sótano de la quinta de Natalio Botana. No se olvida el disenso que mantiene con Siqueiros por discrepancias en torno a la exclusividad de la experiencia muralista y el repudio de la pintura de caballete para la acción revolucionaria. Berni no lo entiende así, con buenas razones. Va revelando decisivos rasgos de carácter. Desde los comienzos peticiona libertad de acción.

Siguen años de intensa polémica contra la modernidad cubista y abstracta, principalmente la de Pettoruti y Del Prete, luego proseguida frente al surgimiento del Arte Concreto Invención, a mediados del 40. Figuración versus abstracción, una controversia que modula parte del arte argentino del siglo XX, hoy muy atenuada pero que en sordina subsiste, alimentada por el explaryarse del conceptualismo.

Convertido en uno de los principales referentes de la función política del arte, que considera objetivo primordial, continúa una labor inventiva de paulatinas renovaciones. Es notorio que



Berni recorrió, en el transcurrir de los años, todos los ismos contemporáneos. Se apropió siempre de algo con relación a numerosas aventuras vanguardistas del arte argentino. Se sirvió de esos movimientos, los incorporó a sus ideas, exigencias y necesidades articulando un arrollador lenguaje personal, único. La década del 40 (ya lejana la épica monumental de grandes obras como "Desocupados" (1934), "Manifestación" (1934) y "Chacareros" (1935)) lo encuentra dedicado a la faena de reiterados viajes. No sólo al norte argentino sino a los países del continente, con la finalidad de investigar el arte precolombino y colonial. A través de esas iniciativas entiende poder madurar un antiguo anhelo, la realización de una cultura americana. La quiere instalar en nuestro país, ambicionando extenderla, desde aquí, al resto de Latinoamérica. Soñaba con un prestigio que los años siguientes desdibujarían.

Por lo pronto sus inquietudes hallan anclaje profundo en una geografía física y mental que reconoce pertenecerle, con tierra y vivencias autóctonas, de las que espera esa expresión cultural finalmente libre y nacional. Las imágenes ostentan una concreción diversa, situada en tiempos y espacios telúricamente fundados. Un resultado espléndido, en los 50, es la serie de Santiago del Estero. "Migración" (1954) (ver 3) y "Descanso" (1955) (ver 4) responden a esa etapa de documentación veraz, sustentada en una vigorosa reformulación de los recursos pictóricos. Aparecen figuras casi siempre frontales, de carácter "mostrativo", ensimismado, falsamente inexpresivas. El pintor enuncia "presencias", impulsado por el deseo de representar (en el sentido (semiótico) de interpretar) tipos regionales del norte argentino, en circunstancias cruciales. El discurso emancipatorio, comprometido con la lucha de clases, se involucra ahora, también a fondo, con vivencias y costumbres coyunturales de comunidades de provincia. Avanza signos reveladores de auténticos éxodos decididos (soportados) por la difícil situación socioeconómica y la búsqueda de trabajo y nuevas oportunidades. Estas empujan el traslado de enteros grupos de familias a precarias instalaciones en la periferia de la Capital.

Berni enfoca, registra, visibiliza. Crea tipos humanos más que nunca mudos, de un particular mutismo. No hay palabras, no hay reclamo alguno pero habla por ellos la naturaleza circundante -obsesión barroca-, una vegetación que frecuentemente vibra con agitado retorcimiento frente al cielo iracundo.

Conviene observar que el desplazamiento de lo rural al suburbio, y directamente a la villa, no es sin consecuencias mayúsculas para desarrollos sucesivos. Auspicia, en efecto, una narrativa que enriquecerá las vidas de Juanito Laguna y Ramona Montiel, presentes en esta muestra con sus correspondientes tacos, soberbios ("Juanito con pescado", 1961, y "Ramona medias rayadas", 1976) (ver 6 y 11). La obra gráfica del artista, es sabido, obtiene en la XXXI Biental Internacional de Venecia el Gran Premio de Grabado y Dibujo en 1962.

Mientras tanto la mirada atenta a los conflictos sociales que continuaban sacudiendo el país, no dejaba de suscitar el conocido enjuiciamiento, la indignada denuncia de un realismo crítico

cuyos enfoques tendían siempre a rescatar la dignidad humana. Berni no buscó esencias sino presencias. La del necesitado, el indefenso, el obrero explotado, el peón. El caído. El título de un óleo del 53 es "El obrero caído" (ver 5). De estrechas conexiones, "El obrero herido", del 49, y en el mismo año "El obrero muerto", a la manera de un Mantegna criollo. ¿Cabe dudarlo? Testimonios silentes.

Llama la atención, en el primer cuadro, en la parte inferior de la tela, el fulgor blanco de una alargada forma informe, casi una mortaja todavía vibrante. Un pliegue, seguro procedimiento barroco. En el intertexto de los recorridos plásticos de Berni, singularmente lúcidos, plagados de citaciones propias y ajenas, no es inoportuno evocar, en "Primeros pasos" (1937) un amplio pliegue verde acompañando la calidez de los rojos tanto como la juvenil movilidad de Lily, la inmovilidad de la madre pensativa. Pintura de pactos secretos, de rectas definitorias, horizontales y verticales, y de un logradísimo programa de complementarios, quizá celebra el ritmo de la vida, con ignota perspectiva de futuro. Su emergente contrario y opuesto es la muerte, instancia ineludible que conmocionó a Berni desde la infancia, acentuada por la visión de espléndidos motivos del arte italiano, los Triunfos de la muerte.

El blanco pliegue barroco al que nos referimos, en el cuadro del obrero caído, yace cual fantasma de la muerte al pie de la escena fúnebre, contrapesado apenas por la recta levemente transversal del manto negro que cubre el ataúd. Matiza la frontalidad horizontal y homogeneizante de los personajes (expresivos), la diversificada caracterización facial, constante estilística. Corona el conjunto, en lo alto, el vuelo de palomas que contradice el mensaje de muerte -posiblemente un asesinato político- con la consabida connotación de paz. Símbolo necesariamente asociado, en esos momentos, al aporte picassiano enviado a un Congreso Mundial de la Paz, con auspicio comunista.

La paloma en la pancarta impide olvidar aquella otra pancarta de "Chacareros" (Pan y trabajo). Asimismo el diseño de esas palomas inscritas en recortes esquemáticos le permite, tanto al pintor como al lector, ir descubriendo y construyendo estrategias compositivas de gran valor semántico. De modo semejante a los telones escenográficos de "Desocupados", que abrían un trasfondo de esperanza en el horizonte lejano, con la venida humeante de un velocísimo barquito quizá convocado, en sueños, por el hombre joven (joven como Berni) en el impactante primer plano de esa obra monumental.

A diferencia de sus compañeros, de semblante crispado, la citada figura puede sugerirnos el dístico entre dormir y soñar. Con toda evidencia nuestro artista explotó un aspecto tan crucial del talante barroco, el sueño en la dimensión de la existencia. No el de la decepción, sino el de la incertidumbre de la esperanza. Los personajes que este arte inventa suelen soñar. Ramona sueña con felicidades que no conoce, proyectadas en recuadros fascinantes que flotan sobre su cabeza como ventanas del aire. Juanito duerme, o sueña, o se inclina pensativo, inmóvil. A veces emprendedor, marcha hacia la ciudad desde la villa bajo un deslumbrante cielo barroco de hie-

rro oxidado ("Juanito va a la ciudad", 1963). Múltiples imágenes lo muestran solo, pura presencia, entretenido con su barrilete que eleva hacia las nubes rosadas.

Juanito y Ramona, dupla de felicísimo valor expresivo. Mientras ella despliega una narrativa conmovedora y frondosa, de no escasa seducción, Juanito suscribe la indefinición de su destino con implicación radical, ante los testigos del tiempo de la recepción. Modalidades del existir. Lo cierto es que pocas veces el arte argentino logró una difusión y adhesión tan vastas como la obtenida por estas figuras, no personajes reales sino símbolos, con capacidad de aliar, en la representación, lo individual y lo universal. Creaciones con las que el artista potenció, con resonancia mundial y extraordinarios avances de la técnica gráfica mediante un originalísimo tratamiento de xilo *collages* complejizados luego con *assamblages* espectaculares. Recursos que Berni aprovechó para incrustar en su obra el resto, el mísero desecho de lo real que cobra entonces magnificencia estética. La grandeza de su arte.

Corresponde precisar ahora que esta producción, a través de iniciativas que constantemente transforman y a la vez mantienen motivos y afectividades de larga data, nunca olvida dos preferencias, la realización de telas compuestas y la representación individual, sea de retratos o grupos reducidos. Responde a esas tendencias un cuadro de la colección Klemm, "La familia del peón" (1975) (ver 12). Sistemáticamente soslayada toda manifestación pasional, los personajes quedan fijados en el lienzo con agudeza y parsimonia expresiva, las de una familia obrera donde no faltan los hijos, por lo general, niños. La paternidad, pero más aun la maternidad, es uno de los grandes temas de esta pintura, reiteradamente tratado.

Emblemático, en esa línea, es el ya citado óleo "La siesta". Con mágicas resonancias en el contrapunto de silencios y detenciones, parece ser la sublimación de la maternidad. Junto a "Sol en domingo" (1941) es el punto más álgido de la síntesis unitaria que el artista perseguía en esos años. Berni había pintado, en 1932, "La siesta y sus sueños", cuadro surrealista sin personajes. En esta siesta quieta, de los 40, cuando el sol se detiene aparece la presencia ausente de un hombre de campo que duerme. Que sueña con una madre y su niño apareciendo en la ventana como la ausencia presente de una Madonna que ha ciertamente alcanzado el impreciso borde de la pintura metafísica (De Chirico) que tanto atrajo a Berni en su estancia europea.

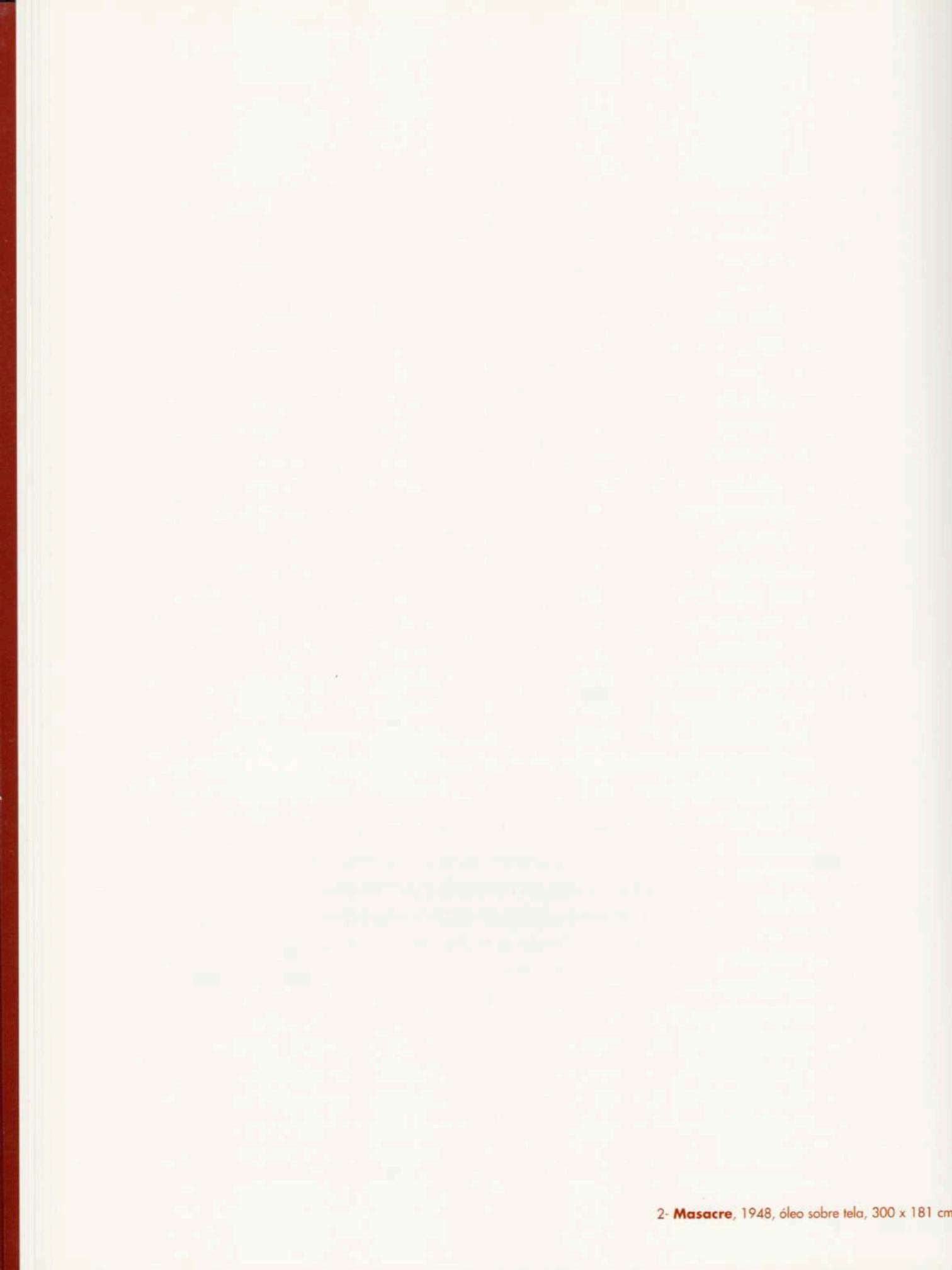
Otro aspecto idealizado de la maternidad nos lo entrega "La Difunta Correa" (1976). Una anticipada instalación que conjuga el vibrante clima de experimentación que sacudía la atmósfera capitalina, tras las conquistas del Di Tella, en los 60, con la renovada atención de Berni a vivencias populares vigentes en distintas provincias. Y la Difunta es leyenda viva, estupendamente explayada en un su relato: tras la infructuosa búsqueda de su compañero, la mujer desfalleciente es capaz todavía de nutrir a su pequeño con la dádiva del seno materno, otorgando la vida aun en la muerte inminente. Algo anterior; "La difuntita Correa" (1975) (ver 15), carente de aquel hálito poético pero provista de eficazísima fuerza estridente, descubre la nocturnidad de pre-

sencias tenebrosas en ámbito sombrío, poblado de tumbas y sobrevolado por una mariposa pop. Berni valida una cultura de la superstición y la alterna, con sorprendente naturalidad ajena a énfasis heréticos, con representaciones no menos preñadas de la iconografía cristiana. El interés de éstas se acentúa en los 80, antes del imprevisto fallecimiento de Berni al año siguiente.

Digno de notarse, en ese contexto, el antecedente paródico de "San Sebastián" (1949) (ver 14). Su exaltada turbulencia emotiva, los resplandores del cielo y el contundente realismo de la lata vacía, disparan un tumulto de significaciones dispares, típico de este universo de sentido.

Importa subrayar la continuidad de las invenciones y el desafío de las contradicciones y tensiones de la forma. El patetismo obrero es reemplazado, años más tarde, por la centralidad del Crucificado. De sabor proletario y evidente ingenio, es "Cristo en el garage" (1981). Con gran refinamiento visual, "Cristo en el departamento" (1980) (ver 16). Rodeando la leve ondulación de la figura doliente, leñosa, renacen rectas inflexibles de la ventana y la puerta abierta. Ésta deja ver, detenido en el tiempo, un fragmento arquitectónico que introduce, con mágica solvencia, las incógnitas de lo real irreal. Toda otra organización del sentido, a nivel del significante y del significado, se percibe en "La Crucifixión" (1980) (ver 17), obra preparatoria para el colegio San Luis Gonzaga, en el departamento de Las Heras. La pasmosa multiplicación de escenas, el rayo electrificante y el guiño cómplice, desde la misma cruz, hacen sospechar que quizá la figura sacra asiste, como nosotros, al delirio universal, corroborado por la exaltada dinámica pictórica más que nunca marcada por el fabuloso -y también criticado- *horror vacui*.

Repensar al artista, hoy, implica interpretar sus interpretaciones, las de una pasión volcada a elaborar significaciones que se construyen, deconstruyen y reconstruyen sin pausa, con absoluto desinterés por la in-significancia. Un arte que, desbordando lo moderno produce el exceso favorecido por la vitalidad de lo heterogéneo, del recurso inhabitual, del desvío sistemático. Esencialmente transgresor, enemigo acérrimo de reglas mínimas del buen gusto, Berni habilita el cruce de escrituras, el uso y abuso de las citas paródicas y promueve, fundamentalmente, las mixturas de un lenguaje plástico de sostenida heterodoxia. Su ejemplo pone en discusión las virtudes (innegables) del espíritu moderno cabalgando hacia el futuro que apresura, consagrado a la pérdida de la herencia de los padres. Desde la misma madurez de sus comienzos, Berni ya era y no era moderno, por ser el suyo un pensamiento que se pronuncia a favor del pasado histórico y de la memoria. De ahí su contemporaneidad, hoy celebrada en el centenario de su nacimiento. Año Berni.





Berni 48

TESTIMONIOS

LILY BERNI

Para un hijo es difícil ser imparcial en sus juicios respecto de su padre. Si éste es un artista, se hace más difícil aun, pero ya no tengo ninguna duda de que mi padre, Antonio Berni, es un pintor talentoso, además de un pensador y de un intelectual comprometido. Basta recorrer las distintas etapas de su obra, desde los bucólicos paisajes cordobeses hasta las descarnadas escenas del mundo actual.

Creo también que su sólida formación en la turbulencia artística del París de los años 20 y 30, así como sus viajes por la Italia del pre renacimiento en especial, le procuraron las "herramientas" necesarias para continuar su trayectoria en su país.

Aunque con distinta suerte, la fidelidad a su tierra fue, finalmente, la que le dio la personalidad necesaria para trascender.

Aunque yo tenga los míos, el juicio acerca de los valores estéticos de la obra de Berni lo dejo a personas más idóneas. De todos modos, el premio al "mejor pintor argentino del siglo XX" otorgado por ArteBA del año 2000 por el voto del público, es una señal para mí muy importante de que, a los casi 25 años de su muerte, su obra sigue vigente.

JOSÉ ANTONIO BERNI

Se expone una serie de obras de papá que muestran al hombre separado de la sociedad, y de cualquier proyecto. Excluido, escondido o condenado.

En los años cincuenta ya no dibujó lo que el hombre puede exigir de su trabajo, de sus ideas ("Chacareros", "Manifestación"): los vio vivir de itinerancias en caminos poceados ("El descanso", "El Agua").

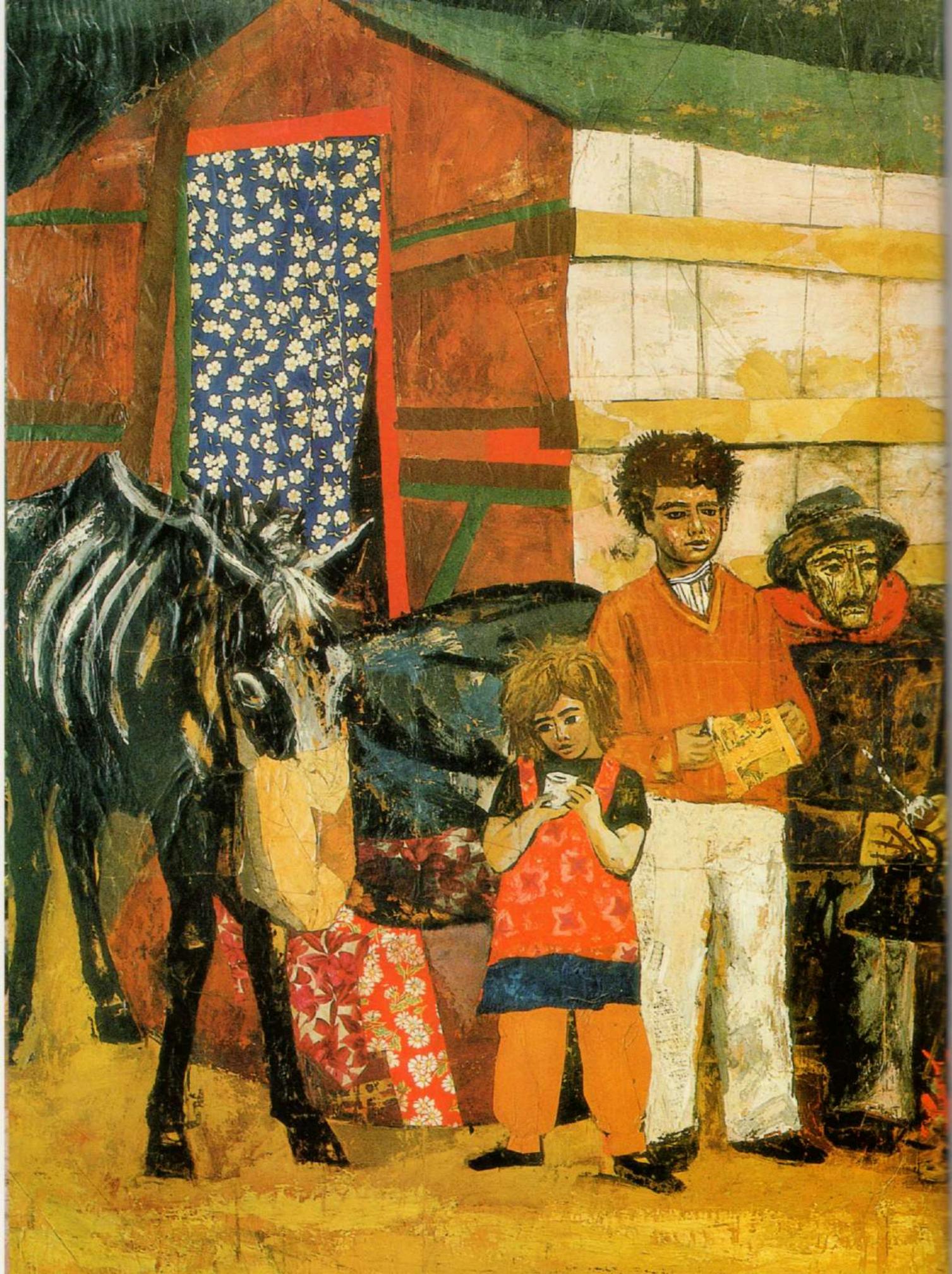
Las mitologías cotidianas, que eran un tema en París de los sesenta, se transforman llegando a los ochenta: los pordioseros ejercen ritos sombríos en cementerios velados ("La Difuntita Correa").

Cuando recorríamos los murales del primer renacimiento en Italia, ponía especial atención a los Triunfos de la Muerte. Era, decía, el único medio que tenían los pintores, saliendo de la Edad Media, para mandar los obispos y los reyes al infierno: la única posibilidad de crítica social que les dejaban los príncipes represores. Los murales de Las Heras le dejan mostrar a los militares crucificando al Justo, Él nos manda un guiño desde el sacrificio ("Esbozo para los frescos de Las Heras").

Entre las obras que eligió Rosa María Ravera, las últimas, cronológicamente, son la mirada de una tardía decepción de lo que el hombre puede pensar. Se empezó a ocupar el viejo de lo que el hombre puede creer. Una intuición de fundamentalismos.







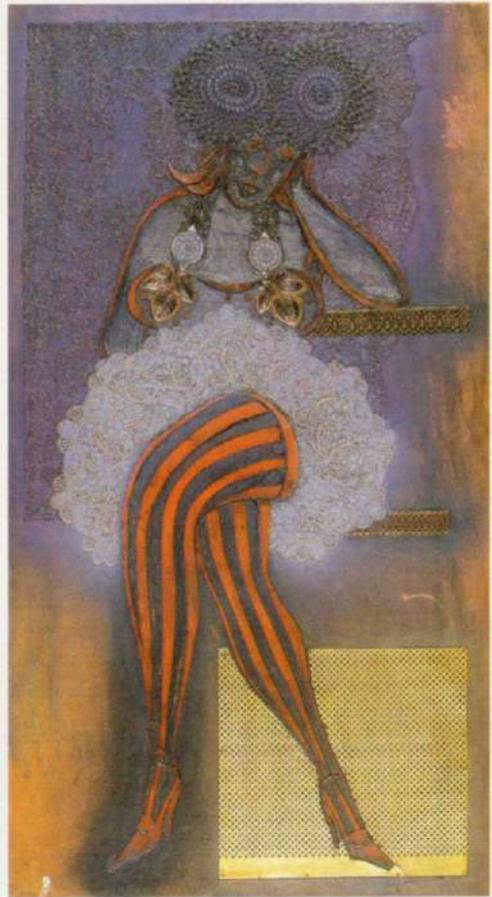


BERNI 80

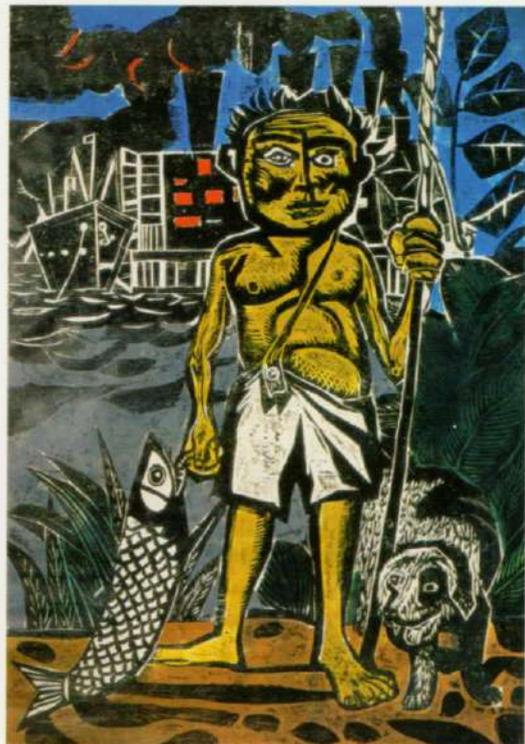
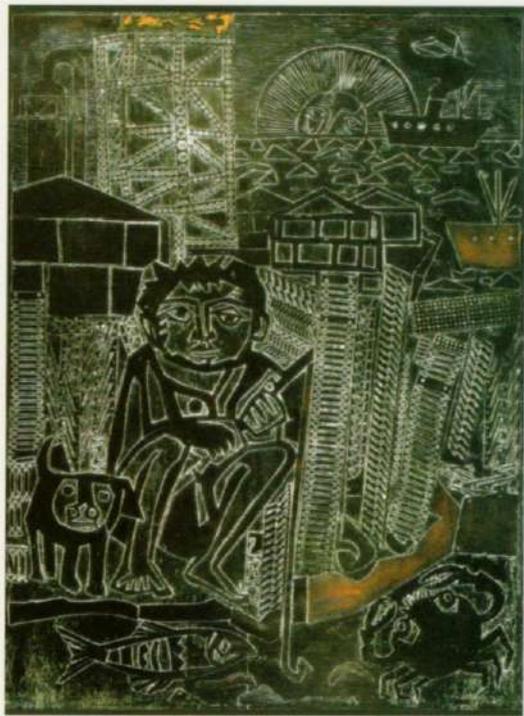
en página anterior: 4- **El descanso**, 1955, óleo sobre papel plegado sobre tela, 200 x 300 cm.



5- **El obrero caído**, 1953, óleo sobre tela, 197 x 250 cm.



6- **Ramona medias rayadas**, 1976, xilo-collage, 105 x 52 cm.
7- **Ramona medias rayadas (taco)**, 1976, grabado y collage sobre madera, 105 x 53 cm.

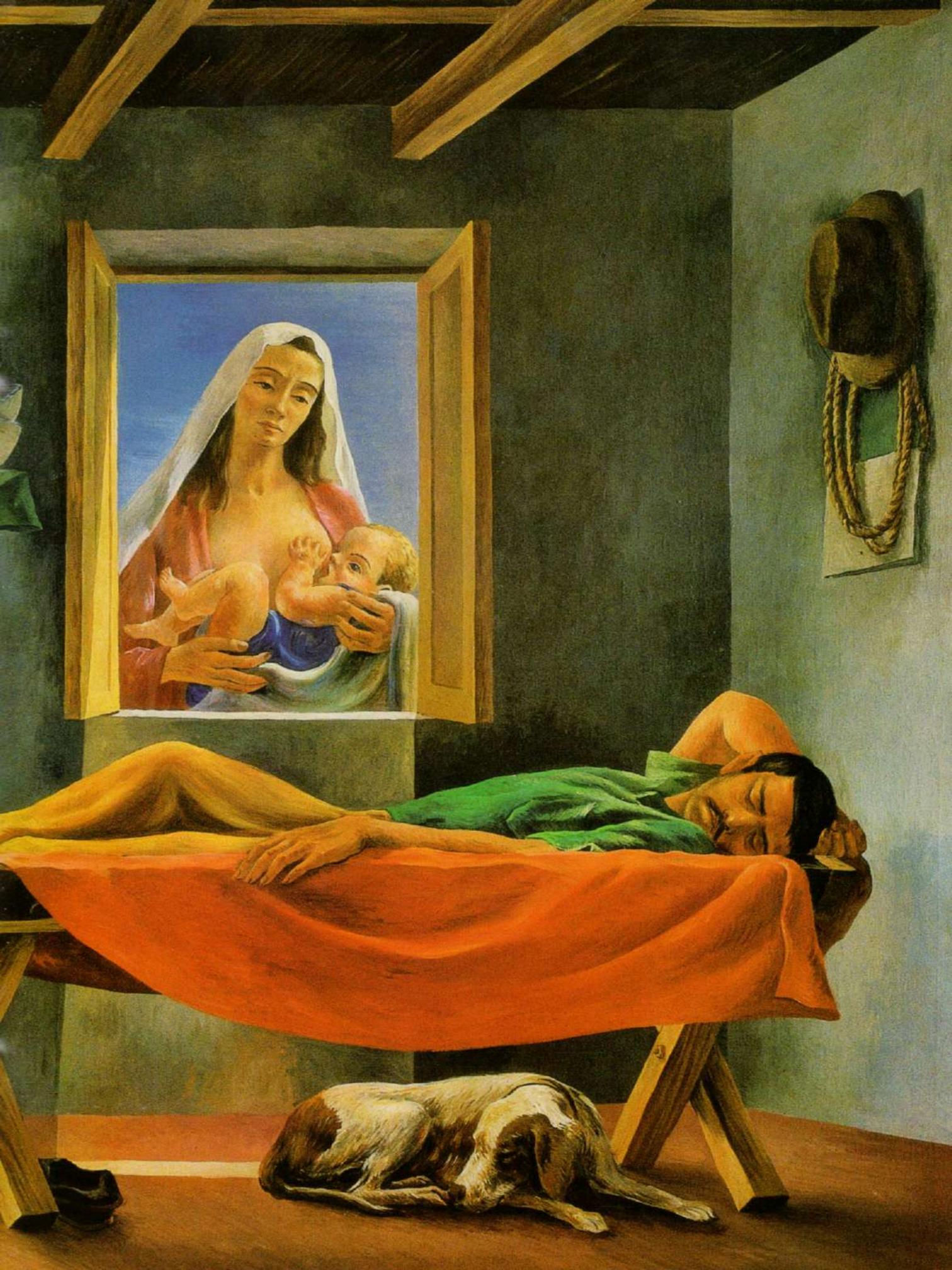


8- **Juanito con el perro**, 1966, xilo-collage, 192 x 142 cm / 9- **Juanito con el perro (taco)**, 1966, grabado y collage sobre madera, 200 x 150 cm
10- **Juanito con pescado (taco)**, 1961, grabado y collage sobre madera, 151 x 105 cm / 11- **Juanito con pescado**, 1961, grabado, 110 x 154 cm

en página derecha: 12- **La familia del peón**, 1975, óleo sobre tela, 201 x 200 cm
en página siguiente: 13- **La siesta**, 1943, óleo sobre tela, 155 x 200 cm





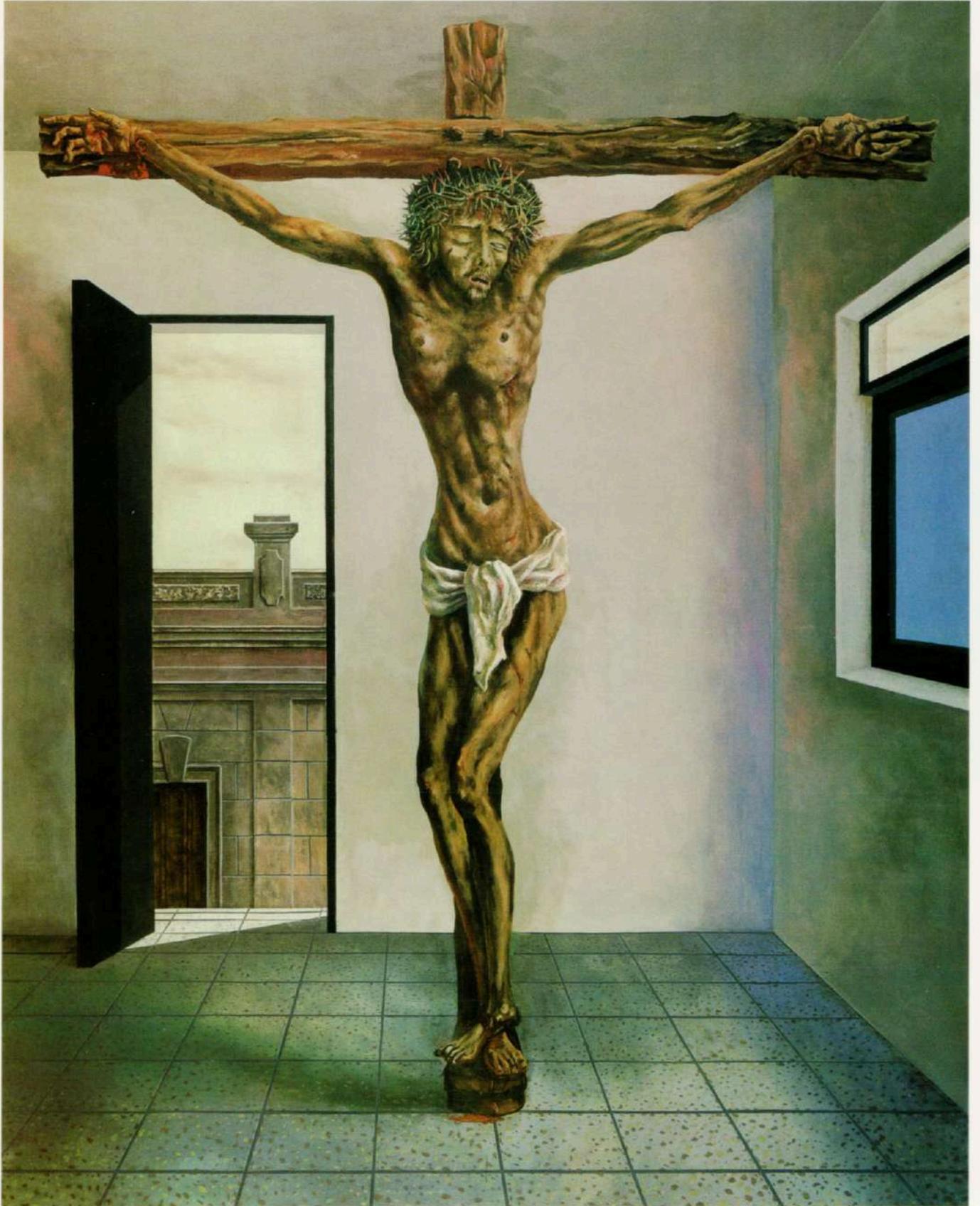


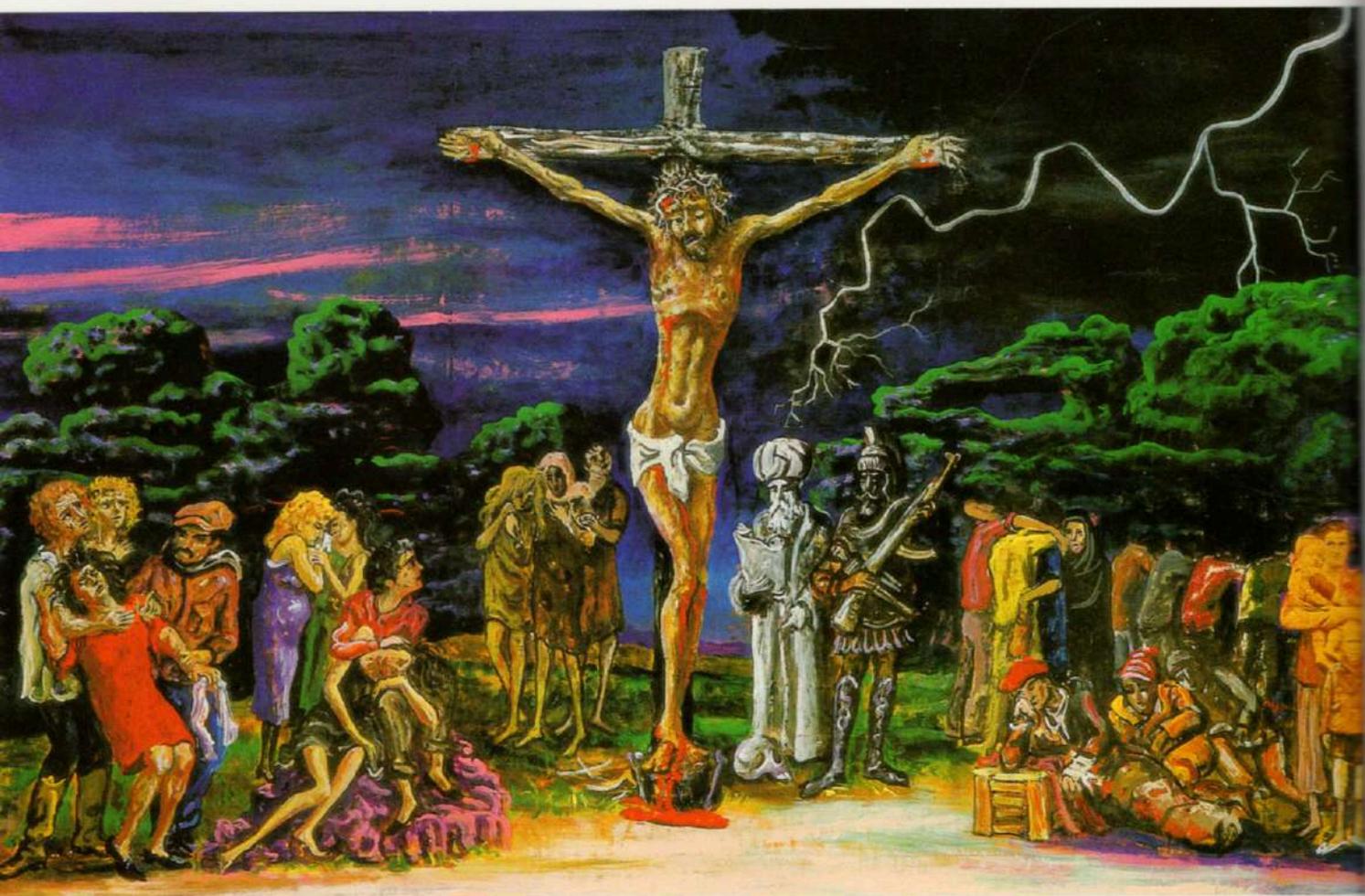


en página anterior izquierda: 14- **San Sebastián**, 1949, óleo sobre tela, 245 x 145 cm.

en página anterior derecha: 15- **La difuntita Correa**, 1971, collage sobre arpillera, 300 x 201 cm.

16- **Cristo en el departamento**, 1981, acrílico sobre tela, 200 x 160 cm.





17- **La Crucifixión** (trabajo preparatorio para La Crucifixión de la capilla del Instituto San Luis Gonzaga, Gral Las Heras, Prov. de Bs. As.), 1980, tempera-collage sobre papel, 99 x 153 cm

MUESTRA EN HOMENAJE
A ANTONIO BERNI
EN LA FUNDACION FEDERICO JORGE KLEMM
COORGANIZADA CON
LA ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LA FUNDACION KLEMM

MAYO - JUNIO 2005

FUNDACION
FEDERICO JORGE
K L E M M

Academia Nacional de Bellas Artes

M.T. de Alvear 626 (1058) Buenos Aires / Argentina
Tel.: (5411) 43 12 33 34 / 43 12 44 43 / admin@fundacionfjklemm.org / www.fundacionfjklemm.org
Lunes a Viernes de 11 a 20 hs.