



Entre cercos y voces: el retorno democrático y una posible vinculación con el arte de Martha Bersano (1983-1989)

Fabiana Navarta Bianco*

Toda imagen cuenta una historia
Burke, 2005[2001], p. 177

Introducción

Martha Beatriz Bersano nació el 30 de septiembre de 1952 en San Marcos Sud, una localidad agrícola-ganadera situada a 31 km al este de Bell Ville y a 220 km al sudeste de la ciudad de Córdoba. Al inicio de la década de 1970 se trasladó a Bell Ville, donde cursó estudios en la Escuela Provincial de Bellas Artes Fernando Fader, obteniendo el título de Maestra en Artes. En 1976, a los veintitrés años, se radicó en la capital cordobesa, donde se especializó en la Escuela Provincial de Bellas Artes Figueroa Alcorta y obtuvo la titulación de Profesora Superior en Dibujo y Escultura en 1978. Fue una de las pocas artistas que pudo y empezó a consolidarse a partir de la década de 1980 en el campo artístico cordobés no sólo en docencia sino en la producción de obras escultóricas.

Este capítulo se centrará en una serie producida y expuesta en la provincia de Córdoba, que la artista inició en 1982 con su obra *El Grito*.¹ Esta serie continuó en 1983 con la pieza *Cerco I*, para posteriormente trabajar en diversas instalaciones tituladas *Cerco II y III*, *Voces* y *De cercos y Voces*, que se extendieron hasta 1988. El objetivo de este trabajo pretende analizar a

1 La escultura *El Grito* se enlaza con el período de la última dictadura y tanto la obra como el contexto fueron analizados en el capítulo III de mi tesina de Licenciatura en Historia (Navarta Bianco, 2023a). Para el presente texto que integra un libro colectivo sobre el retorno democrático, ofrezco una versión revisada del capítulo IV de dicha tesina, la cual se nutrió con los comentarios de las personas que conformaron el tribunal (Dr. Gustavo Blázquez, Dra. A.S. González y Dra. Lucía Tamagnini).

* CIFFyH-UNC; FAD-UPC / fabiananavartabianco@gmail.com)

esas producciones artísticas, considerando tanto sus características materiales como las “estructuras de sentimiento” (Williams, [1977] 2000), que construyeron puentes entre lo individual y lo colectivo, el arte, la política y la economía, el espacio privado de la casa-taller de una mujer artista y las exposiciones o emplazamientos públicos de sus esculturas. Siempre que las fuentes relevadas lo permitan, se pretende indagar en los procesos de producción y circulación de estas obras en la posdictadura, atendiendo a las discontinuidades en relación a sus esculturas del período anterior.

A partir de un enfoque de Historia Cultural de las artes (Cf. Burke, 2005; González, 2019) se analizaron los siguientes interrogantes: ¿cuáles fueron las características, cambios y continuidades en las esculturas producidas en las etapas de su trayectoria profesional? ¿Qué tipo de técnicas, materiales, temas, géneros y estilos fueron preponderantes? ¿Cuáles fueron las exposiciones colectivas (estables o temporarias, fijas o itinerantes, escultóricas o pluridisciplinarias) en las cuales circularon las obras de Bersano junto a las de otras/os artistas? ¿Qué tipo de recepciones fueron propiciadas por la artista, los críticos de arte y los gestores de las exposiciones? En la investigación de las preguntas y respuestas se recurrió a la triangulación de tres corpus de fuentes: testimonios orales, imágenes y documentos escritos.²

La primera hipótesis sostiene que la escultora trabajó con algunas técnicas de modelado, no sólo por sus potencialidades estéticas, sino también porque muchas de ellas (como el modelado en terracota o piedra reconstituida), eran más factibles de costear económicamente en comparación con otros procedimientos (como el tallado en madera o el cincelado en mármol). Respecto de la disposición de los recursos materiales y técnicos, se detectó que algunos se fueron diversificando en la década del ochenta. Conjuntamente, ciertos temas (como los gritos o los cercos) y las tendencias neoexpresionistas en el tratamiento gestual de (los fragmentos de) las figuras humanas se mantuvieron constantes, revelando “estructuras de sentimientos” que simbolizan vivencias contemporáneas de la escultora y de la historia reciente traumática, tanto cordobesa como argentina. La segunda conjetura se enfoca en identificar otras continuidades en la producción de la artista, especialmente desde 1983 hasta 1988, etapa coinci-

2 Entre las fuentes devino fundamental la posibilidad de acceder a entrevistas personales con la artista y a su archivo personal (tanto analógico como digital). Le agradezco a Martha por la socialización de estos materiales.

dente con su trabajo independiente, pero nunca solitario. En la trayectoria de la escultora ha estado presente generalmente una red de apoyo para la concreción artística, es decir, que contó con la colaboración de colegas o su marido en aquel período. A partir de esta historia centrada en una fase vital de una escultora se exploraron procesos individuales y colectivos que interactuaban con una coyuntura compleja en la provincia de Córdoba.³

El inicio de los cercos y gritos colectivos (1983-1984)

1983 se presentó como un año desafiante para Martha, quien contaba con 31 años de edad, ya que participó de varias exhibiciones colectivas. No obstante, se considera que la más importante que realizó ese año fue la primera muestra individual de su carrera titulada *Esculturas, Dibujos y Relieves*, inaugurada el 20 de noviembre en *La Casona de las Artes* de Bell Ville. A partir de su catálogo, se detectó que la escultora presentó tres conjuntos de diversas obras que congregaron nueve dibujos, nueve relieves y cinco esculturas. El interés estará puesto exclusivamente en el abordaje de una de las esculturas, titulada primeramente *El Cerco* (en adelante, *El Cerco I*). Este recorte se justifica debido a que esta obra marca un quiebre temático con la exposición, la cual se centró en aspectos afines a una serie de su etapa previa (los *Seis Relieves Alegóricos* de 1981, que hacían alusión a su pueblo natal, San Marcos Sud). Además, con *El Cerco I*, Bersano dio continuidad a otra serie centrada en la expresión gestual, la cual se inició en 1982 con *El Grito* (obra seleccionada y galardonada en el IV Salón y

3 Respecto al contexto de las artes en la segunda mitad del siglo XX en Córdoba, se retoma la primera hipótesis general que guio al grupo HICUPARE: “La diversificación de propuestas artísticas (materiales y simbólicas, individuales y colectivas, dancísticas, musicales, plásticas, teatrales, inter y transdisciplinarias) permite pensar que, entre las décadas de 1960 y 2010, se conformaron en la ciudad de Córdoba un conjunto de ‘mundos’ de las artes (Becker, 2008) creciente y movilizizado por tendencias ‘dominantes, residuales y emergentes’ (Williams, 1994). Este enclave ciudadano, donde se fueron estableciendo ‘campos’ (Bourdieu, 2003) de elaboración y consumo para diversas artes, fue producto y productor, por un lado, de pujas de distinción y, por otro, de redes de colaboración trans-locales: tanto entre agentes que circulaban por los circuitos oficiales y alternativos de las distintas disciplinas; como entre algunos artistas, obras e instituciones que remitían a contactos internacionales” (González, 2020, p.2).

Premio Ciudad de Córdoba), y luego involucró a las subsiguientes producciones (tanto a *Cerco II, III, IV, Voces*, como a *Cercos y Voces*).

Se considera que estas esculturas forman parte de una “serie” (Cf. Burke, 2001), porque comparten materiales, técnicas y temas. Para este caso, Martha optó por el cemento reconstituido que tiene sus ventajas por ser más económico que otros materiales y posibilita producir individualmente sin la necesidad de contar con asistentes. En relación a las temáticas de estas producciones, comparten la idea primigenia que estuvo plasmada en *El Grito*, en relación a esas palabras que quieren expresarse, pero que se ahogan en alaridos o silencios desesperados. La muestra se inauguró veinte días después de las elecciones que implicaron el retorno democrático. En ellas resultaron electos los representantes radicales Raúl Alfonsín, en la presidencia, Eduardo César Angeloz, en la gobernación de Córdoba, y Ramón Bautista Mestre, en la intendencia capitalina cordobesa.⁴



Imagen 12. Título: *El Cerco I* (escultura de bulto -1983- expuesta en La Casona de las Artes, Bell Ville). Fuente: página web de la artista Martha Bersano. <http://marthabersano.com.ar/> Consultada en 2024⁵

4 Dado el contexto social, sumado a una grave crisis económica, en febrero de 1983 Reynaldo Bignone, último presidente de la dictadura militar, anunció los comicios electorales nacionales a realizarse el 30 de octubre de ese año. Así, el malestar social se condensaba más, entre los reclamos de las organizaciones defensoras de Derechos Humanos, los paros propuestos desde distintos sindicatos y las convocatorias de los candidatos a los actos partidarios en plena campaña electoral.

5 Si bien en algunas ocasiones la página web de la artista no se encuentra accesible, puede consultarse también su red social de instagram: <https://www.instagram.com/martha.bersano/>

El Cerco I (Imagen 12), de 50 cm de alto por 35 cm de ancho y 25 cm de alto, representa un conjunto de personas, algunas de frente, otras de espalda, y unidas por sus brazos, dando la impresión de un gesto de dolor y clamor. La disposición de las bocas abiertas sugiere un fuerte componente emocional, como si estuvieran gritando. La obra muestra una tendencia a la abstracción, lo que refuerza la fusión y la idea de cerco entre las figuras humanas y, por lo tanto, la intención de sostenimiento mutuo entre ellas.

A pesar de que gran parte de la muestra expresaba temáticas afines a la idiosincrasia de San Marcos Sud, Bersano eligió como imagen de ese catálogo al dibujo *Estudios para El Cerco* (Imagen 13). Esta es una de las razones que permiten conjeturar que desde 1982 se inauguró una inquietud en la artista por trabajar la expresividad vocal en los personajes retratados, haciendo énfasis en la presencia y ausencia de la palabra.



Imagen 13: Título: *Estudios para El Cerco* (Dibujo -1983- expuesto en La Casona de las Artes, Bell Ville). Fuente: Catálogo de la muestra Esculturas, Dibujos y Relieves. Documento resguardado en el archivo de la artista Martha Bersano y compartido en entrevista.

En relación con *El Cerco*, la escultora mencionó una valoración especial. En sus palabras:

Hay algunas obras, que me han hecho un clic en mi cabeza, en mi carrera, en todo. A mí internamente. Una fue *El Cerco*. Porque el primer Cerco ese que vos viste en ese cataloguito, era un Cerco de este tamaño [señala

con sus dos manos un tamaño de 20 cm.], y de ahí saqué las cabezas y las manos. [...] Hay esculturas que sí, que son un clic (M. Bersano. Comunicación personal. 3 de mayo de 2021).

La artista comentó que *El Cerco I* le generó un impacto personal, no solo por ser una de sus primeras esculturas a las que denominó *grupos* (en las que se representan conjuntos de figuras humanas y que se convirtió en una constante a lo largo de su carrera profesional), sino también, porque a partir de esta obra comenzó a explorar el abordaje de reflexiones sobre cabezas y manos. Ejemplo de ello fueron las instalaciones: *Cercos II, III y IV* y *Voces*. Al respecto, en la entrevista que tuvimos en su casa-taller, Martha recordó:

La escultura [El Cerco I] en sí me dictó un poco. Dije: voy a sacar de esta escultura las cabezas, por un lado. Me puse a modelarlas ahí, en esa habitación [señala un espacio cercano]. Las cabezas son de este tamaño [hace la representación con las manos señalado una medida aproximada de 15 cm]; son siete. [...] Pero bueno, en esas dos obras habré trabajado dos años tal vez, hasta la concreción definitiva (Bersano, M. Comunicación personal. 3 de mayo de 2021).

La escultora tituló *Cerco II* (Imagen 14) a la primera obra en la cual modeló solo cabezas. Esta es la segunda instalación que se detecta en su carrera profesional (siendo la primera la denominada *Las Puertas de mi Pueblo*, de 1983); en las cuales es el entorno el que define la atmósfera que se pretende generar. En términos de Kozak, este tipo de producciones implica que: “El artista contempla la necesidad de crear un espacio sensible particular al momento de diseñarla, y por ello tiene en cuenta también el espacio expositivo donde va a ser montada” (2012, p.141). Ello es coincidente con lo propuesto por González cuando señala que para la ciudad de Córdoba estas eran “especialidades plásticas emergentes, que entrarían dentro de lo que la política cultural epocal denominaba experiencias [...] fue recién durante la década de 1980 cuando la instalación (también llamada durante aquellos años ambientación) evidenció una tendencia creciente y adquirió consolidación” (2019, pp. 443-444).⁶

6 “En la segunda mitad del siglo XX tendrá especial desarrollo la ambientación: —manifestación artística en que la obra pierde su marco, su reducido tamaño,



Imagen 14. Título: *Cerro II* (Instalación -1984, s/l-) Fuente: página web de la artista Martha Bersano.

El Cerco II (1984) estaba constituido por siete cabezas antropomorfas individuales con bocas y ojos abiertos que miraban hacia arriba. Estaban dispuestas de manera circular sobre una torneta que ocupaba 1,20 metros de superficie, que contenía agua y donde las figuras estaban semisumergidas. Nuevamente, se aprecia una resolución de las figuras que tiende a la abstracción. Asimismo, no solo los gestos intensifican el carácter expresivo que le confiere la artista, sino también, el tratamiento *non finito* de su superficie que revela la gestualidad y las huellas de las herramientas.

Luego de cotejar la información del *curriculum vitae* de Martha con dos catálogos de exposiciones (*Arte Joven* y *10 años de plástica joven cordobesa*) junto a vestigios periodísticos como *La Voz del Interior* y *El Sudeste*, no fue posible corroborar dónde se tomó la imagen de *El Cerco II* que se encuentra en la página web de la artista. Sí, se puede precisar, que esta obra circu-

su carácter inmóvil y se integra en el espacio circundante, el cual pasa a ser parte fundamental en la conformación final de la misma. El espectador abandona su condición pasiva de estar frente a, para pasar a formar parte de; participa activamente en la definición espacial de la obra, la recorre en un diálogo que provoca una múltiple percepción sensorial” (Sureda & Guasch, 1987 citados en González, 2019, p. 444)

ló en la muestra colectiva *Arte Joven*, la cual estuvo montada en el Museo de Bellas Artes Emilio Caraffa entre el 30 de agosto y el 6 de septiembre de 1984, y que la convocatoria fue por invitación (Bersano, M. Comunicación personal [Entrevista realizada por Fabiana Navarta Bianco]. 9 de junio de 2021).⁷

Ahora, es pertinente detenerse en la siguiente crítica -publicada en el diario de mayor tirada en aquel momento *La Voz del Interior*- sobre la obra que Bersano presentó en la citada muestra. Dicha publicación fue escrita por la crítica, docente y artista Mercedes Morra. De ese análisis se seleccionó el siguiente fragmento:

Marta [sic] Bersano nos muestra en un ámbito cerrado, un círculo de cabezas cuyo común denominador es la expresión de angustia y grito -que unen el monolítico concepto de lo totémico y ritual- la sugerencia expansiva del grito el cual parece proyectarse de cada boca hacia el exterior del ámbito: concentración formal y expansión simbólica generan un lenguaje integrado de fuertes contrastes expresivos (LVI, 1984).⁸

A partir de esta nota periodística se considera que *Cercos I, II y III* forman parte de una serie originada en *El Grito*. Se sostiene esto porque, como lo abordó Morra, el *Cerco II o III* (no se tiene certeza con cuál de las dos instalaciones se presentó Martha en aquella ocasión) expuesto en la exhibición *Arte Joven* representó expresiones de angustia y gritos que parecían emerger desde el interior hacia afuera.

Según lo expuesto, surgen las preguntas: ¿Qué significaban esas cabezas sueltas mirando hacia arriba? Algunas parecían enterrarse en la tierra; y otras, sumergirse en el agua. ¿Acaso representaban un pedido de auxilio? Una posible lectura de las obras de 1984, sugiere interpretarlas como expresiones de la atmosfera social de la época, definida a nivel nacional como una etapa de “democracia hora cero” (Cf. Feld y Franco, 2015).⁹

7 Una reconstrucción de las muestras denominadas *Arte Joven* (desarrolladas entre 1982 y 1985), puede encontrarse en González (2019).

8 De acuerdo a la fuente, se conservó el nombre Marta para este fragmento. No obstante, es preciso referirse a ella como Martha.

9 Para Feld y Franco el período comprendido entre la asunción de Alfonsín como presidente constitucional (diciembre de 1983) y la publicación del informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) en 1984, sostienen la siguiente hipótesis: “que no fue un momento automático de transforma-

De palabras, silencios y manos expresivas: Voces en el Centro Cultural General Paz (1984)

Entre el 9 y el 30 noviembre de 1984, Martha formó parte de la muestra colectiva multidisciplinaria titulada *Nosotros*, de la cual participaron (en orden de aparición en el catálogo) los siguientes nombres: en pintura, Miriam Santaularia; en escultura, Martha Bersano; en dibujo, Ana Luisa Bondone y en fotografía, Julia Prósperi, Iván Roqué y Horacio Giménez. Esta tuvo lugar en el Centro Cultural General Paz, cabe recordar que este fue el último de los antiguos mercados ciudadanos refuncionalizado en espacio cultural en 1982 durante el gobierno militar. Ana Luisa, una de las artistas participantes y amiga de Bersano, recordó de la siguiente manera algunos aspectos relevantes de *Nosotros*:

Esa muestra es muy importante, porque fue una muestra en democracia. Entonces, el espíritu era muy distinto. Era una muestra autogestionada, un grupo de artistas que nos habíamos reunido: Martha, yo; estaba Iván Roqué. *Martha estaba con 'Las manos', o sea que todo era más expresivo*. Podíamos ponerle título; el título se lo pusimos nosotros, [risas], y se llamó *Nosotros*. Era algo de la identidad, de volver a la libertad. No éramos muy conscientes; éramos todos un poco más grandes. Habíamos desarrollado bastante nuestra profesión. Yo ya tenía otra manera de trabajar. Los centros culturales estaban recién inaugurados. Se vivía un espíritu no sé si de libertad, pero sí, un poquito más relajado, más festivo, distendido sería la palabra. A la inauguración fue mucha gente. Me acuerdo de esa experien-

ción política basado en la condena rotunda del pasado dictatorial y represivo en los términos en que hoy se lo suele recordar. Así, se demuestra, por ejemplo, que la condena de la represión era fuertemente relativizada por muchos actores y debió articularse con el discurso aún muy vigente sobre la legitimidad de la 'lucha antisubversiva'; que hubo una mayor multiplicidad de actores legítimos para hablar del pasado —entre ellos, la Iglesia y las Fuerzas Armadas, que hoy han sido olvidados como voces autorizadas de aquel momento—; que las nociones en conflicto sobre lo sucedido eran más profusas y presentaban muchas más continuidades con el período autoritario de lo que se recuerda hoy; que hubo lenguajes para referirse a los desaparecidos circulando masivamente que luego fueron considerados como inaceptables (como los que estaban en boga en las publicaciones periodísticas del llamado 'show del horror'); y que había una gran cantidad de interrogantes sin respuesta y muchos temores que condicionaban el debate y las acciones, en un marco de gran incertidumbre y rápida mutación (2015, pp. 18-19).

cia, de esa satisfacción de estar reunidos, de hacer una inauguración, de recuperar ese espacio. Había toda una alegría, una esperanza. Esas son las sensaciones que me quedan de la muestra. Presentábamos ideas nuevas. Todos teníamos una obra inédita, porque había surgido algo; y no era lo académico, no era resultado de la formación, eran otras búsquedas. *Todo esto lo valoro ahora, en ese momento no, íbamos para adelante* (Bondone Fernández, A. L. Comunicación personal. 5 de mayo de 2022).

En su testimonio, Ana Luisa recalcó, por un lado, la sensación de comenzar a vivir en un clima “festivo, de libertad, distendido, relajado” y, por otro, cierta “inconsciencia” del grupo expositivo respecto al contexto de cambios que los rodeaba. La pintora, quien me brindó la entrevista en el Museo de Bellas Artes Emilio Caraffa, rememoró quietamente -desde su edad adulta a los 64 años- sobre los vertiginosos años de la posdictadura, cuando ella en 1984 tenía 26 años de edad.¹⁰ Téngase en cuenta que todavía eran tiempos donde primaba la sensación de vivir “entre el terror y la fiesta”, es decir, de socializar (cuando se podía) para resistir las consecuencias del gobierno represivo y sus continuidades en la posdictadura (Longoni, 2013; 2020). Era una coyuntura de incertidumbre en la cual proliferaba el miedo y la censura y, a la vez, el entusiasmo que implicaba la recuperación formal de las libertades democráticas y constitucionales.

Tanto Ana Luisa como Martha habían vivido gran parte de su juventud y toda su formación académica en dictadura, en cambio, las obras que presentaron en esa muestra durante el retorno democrático, cabe pensar que les otorgaron la posibilidad de innovar, no solo desde el plano estético, sino también en relación a la dinámica del trabajo colaborativo (Cf. Becker, [1982] 2008). En relación con ello, este fragmento escrito por la socióloga Daniela Lucena, en el catálogo de la muestra *Perder la Forma Humana*, si bien está refiriéndose a casos de Buenos Aires, permite pensar la importancia del vínculo con pares en un contexto posdictatorial que podría relacionarse con Córdoba: “Cambiaron el aislamiento, el encierro y la clandestinidad por el encuentro grupal, la visibilidad y el regocijo del contacto con los otros.” (2012, p. 115). En ese marco, cabe interpretar los

10 La entrevista se concretó luego de una de las charlas de Ana Luisa al pie de su obra, en el marco de la muestra *Figuraciones Urbanas* -compuesta por pinturas- realizada desde el 17/03/2022 hasta el 5/06/2022 en el citado museo.

recuerdos de Ana Bondone verbalizados en 2022, para quien el título de la exposición, *Nosotros*, dialogaba con las condiciones de su desarrollo.¹¹ Porque no solo fue una apuesta creativa autogestionada por las/os artistas, sino que, quizás, también respondió a una cuestión de reconfiguración identitaria de las/os participantes vinculada a las búsquedas de nuevos horizontes de posibilidades.¹²

En aquella oportunidad, Martha presentó una instalación a la que tituló *Voces* (Imagen 15), un conjunto de cuatro manos resultado de su trabajo reflexivo a partir de *El Cerco I*. Según su testimonio, la intención con esa producción fue realizarle un reconocimiento a su padre, José Bersano (1913-1993), quien fuera jornalero-agricultor. En la entrevista realizada a la artista, manifestó: “[...] dije voy a hacer las manos, porque me gustan y quería hacerle este homenaje a mi padre, que en definitiva nunca fue así” (Bersano, M. Comunicación personal. 3 de mayo de 2021). El progenitor de Martha, debido a su empleo, se ausentaba de la casa familiar por algunos meses durante las épocas de siembra y cosecha, ya que, a veces, se trasladaba a otras provincias o regiones en busca del sustento familiar (Marconetto, J. C. Comunicación personal. 7 de julio de 2022).¹³ En relación a la preparación de la instalación, la escultora manifestó:

A las manos las hice en la muestra *Nosotros*, que fue la primera instalación en que las presenté con arena. Las terminé haciendo en yeso/piedra, porque estábamos re apurados para hacer esa muestra, estábamos entusiasmadísimos en hacerla. Ponía arena, ponía arena y no terminaba nunca de

11 Sobre la trayectoria de Ana Bondone, véase: Moyano (2010, pp. 113 y 114). Una síntesis de la amistad y trabajos conjuntos entre Ana y Martha durante las décadas de 1970 y 1980 puede encontrarse en: Navarta Bianco (2023, pp. 32, 98, 171, 187).

12 Relacionado con ello la historiadora Viviana Usubiaga considera, respecto al mundo de las artes visuales de Buenos Aires, una idea que podemos extender al contexto cordobés: “La autogestión por parte de los artistas fue una de las modalidades más reveladoras desde la crisis de la dictadura; funcionó como estrategia de producción y exhibición al ocupar lugares fuera del circuito tradicional del arte o crear sus propios espacios e interactuar asimismo con las instituciones oficiales” (2012, p. 338).

13 Sobre la dinámica laboral del señor Bersano, el ex intendente de San Marcos Sud (1973-1981), Juan Carlos Marconetto, recordaba: “El papá [de Martha Bersano] hacía changa en esos años, trabajaba en la cosecha; tenía que sacar bolsas. Tenía que hacer distintos tipos de trabajo”.

poner arena. Entonces fue esa cosa, 5 m tenía esa instalación. A mí siempre me gustó (Bersano, M. Comunicación personal. 3 de mayo de 2021).¹⁴



Imagen 15. Título: *Voces* (Instalación -noviembre de 1984- expuesta en el Centro Cultural General Paz, ciudad de Córdoba). Fuente: página web de la artista Martha Bersano.

En la muestra concretada a un año del retorno democrático, *Voces* estaba compuesta por tres manos tendidas una detrás de la otra sobre arena, y una cuarta que se encontraba de manera vertical. Para esa presentación la escultora utilizó 101 bolsas de arena, lo que produjo, junto con el tamaño de las manos, que la obra cobrara una gran envergadura. Los rasgos de las manos estaban exagerados, pronunciando nudillos, huesos y, como se observó en las otras obras de la artista, las huellas de las herramientas.

¹⁴ La escultora agregó que: “Cuando la vuelvo a exponer en el Cabildo [de la ciudad de Córdoba], en el 2018, estuvieron en el 1° piso. No puse ciento una bolsas de arena, puse trece” (Bersano, M. comunicación personal. 3 de mayo de 2021).

Esto y la composición de las manos semienterradas, que se sucedían hasta que una se elevaba, se puede interpretar como un pedido de auxilio con una fuerte carga expresiva y emocional. Sobre esta exposición, Ana Luisa rememoró:

No recuerdo la obra de todos, la de Martha sí porque era una instalación. Era algo que no habíamos visto, era ocupar el espacio. A mí me parece que es una obra de Martha muy fuerte, muy expresiva. Era muy impactante de ver. Ella hizo una montaña de arena donde las manos se iban como prendiendo o desprendiendo (A. L. Bondone Fernández. Comunicación personal. 5 de mayo de 2022).

Bondone testimonió que *Voces* le generó un fuerte impacto por ser expresiva. Además, porque en aquellos años no era frecuente en Córdoba la realización de instalaciones.¹⁵ Si bien la artista explicitó las intenciones iniciales y conscientes que motivaron la obra, según mi lectura, las manos representadas también remiten a extremidades cadavéricas. Estas pueden ser pensadas en relación con la aparición de los cuerpos de detenidas/os desaparecidas/os en distintos lugares del país y la posterior exhumación de tumbas no reconocidas en los albores de la transición democrática.¹⁶ La fotografía – reproducida como Imagen 15 y recuperada de la página web de la escultora– en tonos blancos y negros genera “una forma ‘más fría’ de comunicación que la policroma, más ilusionista, que fomenta un distanciamiento mayor del observador” (Burke, 2005 [2001], p. 21), lo que causa aún más impacto.

15 Respecto a la producción de instalaciones en Córdoba, cabe recordar que “fue recién durante la década de 1980 cuando la instalación (también llamada durante aquellos años ambientación) evidenció una tendencia creciente y adquirió consolidación. [...], Irazusta & Di Lollo señalan como caso primigenio a Siete Individuales en 1982. Para 1983 subrayan tres iniciativas: el grupo ADEV (Agrupación para el Desarrollo de Experiencias Visuales), la muestra Experiencias Plásticas (concretada en una sede privada por Gustavo Goldest, Walter Páez y Federico Schule) y algunas obras de la Feria El Arte en Córdoba. En esos cuatro casos que surgieron en el bienio 1982-1983, la presencia de agentes (auto)reconocidos como jóvenes artistas era preponderante” (González, 2019, pp. 443-444).

16 En 1984 se creó el Equipo Argentino de Antropología Forense, un grupo especializado en la identificación de cuerpos de las/os desaparecidas/os de la última dictadura cívico-militar argentina, que continúa actualmente en funciones.

Para el catálogo de esta muestra cada artista tuvo la libertad de elegir o escribir textos que se relacionaran con su producción. Casi todas/os las/os hacedoras/es que participaron de la exposición eligieron distintos segmentos de obras literarias, excepto Iván Roqué, quien presentó un escrito autorreferencial (I. Roqué. Comunicación personal [Entrevista realizada por Fabiana Navarta Bianco]. 12 de febrero de 2022). Martha optó por el siguiente fragmento del poema *Los hombres huecos* (1925), del poeta británico-estadounidense Thomas Stearns Eliot (1888-1965):

Nosotros somos los hombres huecos
Los hombres embutidos de serrín
.....
Me pondré disfraces desconcertantes,
un abrigo de rata, un plumaje de cuervo,
me meteré en un tonel desfondado.
Haré lo que el viento hace
en el campo.
.....
Esta es la tierra de los muertos
esta es la tierra del cactus.
Aquí las imágenes de piedras se levantan
Y las manos de un muerto las implora
bajo el parpadeo
de una estrella que se va.
(Thomas Stearns Eliot, *Los hombres huecos* [1925], catálogo
de la muestra *Nosotros* (1984, p. 2)

Se consideró que, con esa poesía, Bersano hizo alusión a algunas estructuras de sentimiento que circulaban en aquel contexto, como la desesperación frente a la muerte colectiva del pasado reciente dictatorial. Es posible pensar que la temática y la forma de exhibición de las composiciones de *Voces* tienen vinculaciones con el clima cultural y social de aquella época. Esta instalación de noviembre de 1984, se asocia con un proceso social más amplio iniciado el bienio previo, y se lee como una referencia

indirecta y poética a la desaparición de personas en la última dictadura militar.¹⁷

El retorno democrático rápidamente se enrareció cuando en enero de 1984 se identificaron enterramientos masivos de tumbas NN en el Cementerio cordobés de San Vicente. Ese mismo año, llegó a Córdoba una delegación de la recientemente creada CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas), que confirmó la existencia de dos centros clandestinos de detención dentro de la provincia, La Perla y La Rivera. Con motivo a ello, el presidente de la sede Córdoba, el arquitecto Luis Rébora, hizo referencia a los objetivos de la comisión: sistematizar la información, darla a conocer al público y llevarla a la justicia, pero sin considerarse competentes para “avanzar concretamente en la aparición de los desaparecidos ni en dilucidar a cabalidad su destino” (Solis, 2014, p.152). La comisión llegó a la conclusión de que el gobierno militar tenía plena responsabilidad estatal sobre la violación de los Derechos Humanos y de todos los crímenes cometidos, sin responder a reacciones individuales, sino a estrictas órdenes de superiores.

Desde mi interpretación, considero que las producciones realizadas por Martha en 1984 (como *Voces, Cerco II y Cerco III*), pueden ser pensadas como representantes del neoexpresionismo escultórico cordobés durante aquella década, porque apelaban al empleo de escenas dolorosas¹⁸. Al res-

17 Luego de la derrota de Malvinas en junio de 1982, los Organismos de Derechos Humanos en distintos puntos del país -conformados durante el gobierno militar con el objetivo de reclamar y dar a conocer la represión ilegal, tortura, desaparición forzada de personas y expropiación de niñas/os, entre otras cuestiones- aceleraron las denuncias por la existencia de tumbas de personas no reconocidas (Cf. Solis 2014). Para el final de aquel año pusieron en conocimiento del juzgado federal N° 3 de la ciudad de Córdoba que, en el Cementerio San Vicente, ubicado en el barrio homónimo en dirección al este del centro capitalino, había enterramientos clandestinos. Simultáneamente y a nivel nacional, la Multipartidaria (integrada por el Justicialismo, el Radicalismo, el Partido Intransigente, la Democracia Cristiana y el Desarrollismo) convocó a miles de personas en distintos puntos del país para reclamar por elecciones libres, por los desaparecidos y por las violaciones a los Derechos Humanos.

18 Sobre este movimiento que reverberó en los años 80 Mercedes Morra Ferrer aporta una valoración que lo conecta con etapas precedentes: “Existe una fuerte inclinación hacia el llamado “neo-expresionismo”, aparente continuidad de la “nueva figuración” de la década del 60, pero con raíces claramente diferenciables. Aquella “nueva figuración” fue una corriente emergente del “informalismo” y significó el regreso esperanzado al tratamiento de la figura humana. La actual ten-

pecto, se aporta una crítica escrita por Marcelo Nusenovich historiador de las artes visuales, pintor y colega de Martha en el taller Nayra, que fuera publicada en 1985 en un matutino bellvillense.¹⁹ Del citado análisis, cabe reproducir el siguiente fragmento:

EXPRESIONISMO O POST-EXPRESIONISMO

El Expresionismo es una tendencia y un movimiento que se caracteriza por el uso subjetivo del color y de la forma, para expresar contenidos generalmente angustiosos, y que se hunden en lo epocal o en lo existencial, con un trasfondo de crítica social que a veces llega a la sátira.

Entrarían dentro de esta corriente las obras de Martha Bersano, Miriam Santaularia, Marcelo Nusenovich y Pablo Baena (*El Sudeste*, 1985, 6 de agosto, La reinauguración del Museo Municipal de Bellas Artes Walter de Navazio). Como corroboraron las investigaciones de González (2018; 2019, pp. 70, 71), la renovación de la pintura, la escultura y el grabado local con reapropiaciones del neoexpresionismo estaba expandida en Córdoba desde el inicio de los años 80. A partir de los textos de la citada historiadora y de Moyano, se identificaron los siguientes nombres vinculados a esta corriente, asociada mayoritariamente a la pintura y en menor medida al grabado y la escultura. Además, casi en su totalidad son artistas masculinos, excepto por la pintora Miriam Santaularia. Según la investigación de Moyano:

El comienzo de [Oscar] Benedectti como artista plástico coincide con el regreso de la democracia a nuestro país. Se encuentra, junto a otros artistas de la escena cordobesa como [Roque] Fraticcelli, [Rubén] Menas, [Carlos] Crespo, [Pablo] Baena, [Tulio] Romano, [Juan] Longhini, alineados en un lenguaje neoexpresionista que se ve influenciado por la transvanguardia italiana y el grupo de los nuevos salvajes alemanes (2010, p. 95).

dencia parte de una imagen del hombre, a la que el sentido crítico, el escepticismo, la desesperanza y la protesta desdibujan polarizándola hacia lo grotesco” (2010, p. 21-22)

19 Según la entrevistada, Martha Bersano compartió junto a Marcelo Nusenovich la dirección del taller artístico Nayra desde 1984 hasta 1987. Celia Caturelli solo participó de este espacio en 1983.

Moyano suma otros nombres al neoexpresionismo local como Mario Grimberg (pintor) y Oscar Gubiani (grabador). Por su parte, en un artículo dedicado a la historia de un salón escultórico, González (2018) explora el caso de Bersano y otros escasos artistas asociados al neoexpresionismo. Asimismo, en su libro (González, 2019) indaga obras que se vinculan con esa corriente y pertenecen a artistas tales como: Jorge Walter Galetto, Marcelo Nusenovich, Miriam Santaularia, junto al grabador y dibujante Ricardo Geri.²⁰

En síntesis, a partir de mi pesquisa, se sostiene que Martha fue una de las pocas artistas mujeres, y hasta el momento de escribir este capítulo uno de los escasos escultores, en trabajar la materialidad desde el neoexpresionismo. Queda pendiente para futuras investigaciones, hacer foco en aquellas/os artistas –formadas/os en diversas disciplinas– que desarrollaron esta estética en la Córdoba de los años 80.

Las instalaciones *Cercos* y *Voces* se diversifican y circulan por otros espacios (1986-1988)

En 1986 Martha Bersano, que transitaba los 34 años de edad, concretó dos exposiciones (inter)provinciales. La primera fue en el 63° Salón Nacional de Santa Fe, realizado en mayo en el *Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez*. Para aquella presentación se detectó una tercera instalación denominada *Cerco III* (Imagen 16), realizada con las mismas piezas escultóricas que el *Cerco II*, pero con la diferencia que estaban dispuestas

20 Un abordaje curatorial realizado para la muestra *Recomienzo Continuo* (donde se exhibieron algunas piezas de las colecciones de los museos Genaro Pérez y Tamburini), considera que: “(...) aparecen los años ‘80 como verdadero inicio (lento) de lo contemporáneo, entre la transvanguardia italiana y el ‘neoexpresionismo’ pictórico, y las piezas sueltas de una contracultura local, que no tuvo entre sus prioridades el archivo de sus actividades (en plena construcción aún hoy)”. (García y Montoya, 2021). Asimismo, en el análisis de una exposición centenaria concretada en el Museo Caraffa a inicios del siglo XXI, Blázquez y González sostienen que hubo: “(...) [en] el arte de los años ‘80, [una] (...) resistencia política de algunos artistas jóvenes que hacían suya la estética expresionista, y la participación de los mismos en el proceso de democratización de la cultura de los primeros años del alfonsinismo.” (2004, pp. 8 y 9)

encima de una base circular forrada de tela sobre la que esparció tierra, en lugar de sostenerlas una cubeta con agua.



Imagen 16. Título: *Cerro III* (Instalación -1986- expuesta en el Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, Santa Fe). Fuente: página web de la artista Martha Bersano.

Sobre esa producción, la artista mencionó:

Cuando fue el Cerco [III] de la cubeta, lo llevamos con mi marido a Santa Fe en ómnibus: la cubeta, la torneta para que girara, la madera, todo, todos los bártulos. Y le hice otro emplazamiento, entonces me quedaba otra obra. Tenía toda una tela negra que caía. Y en vez de ponerle la cubeta con agua, le puse tierra; y las cabezas asomaban desde la tierra. Dije es el Salón de Santa Fe, era algo muy importante. Era muy importante entrar. Pero después, no seguí mandando, porque los salones [silencio]. También la escultura es muy difícil. Muy difícil el traslado, no tenía auto. Recién ahora tengo un autito [...], y no es que ando de acá para allá con las esculturas. ¡No! ¡No! La escultura tiene muy mucha complejidad de traslado, hay que trasladar las bases, hay que embalar, desembalar, volver a traer todo (Bersano, M. Comunicación personal. 3 de mayo de 2021).

Analizando este testimonio desde la perspectiva de la historia del arte feminista de Rosa (2009), se considera que la escultora da cuenta nuevamente de cómo los contextos materiales y familiares de las artistas condicionan a sus obras. En este caso, Bersano mencionó las dificultades en el traslado de sus producciones por la falta de automóvil propio. A la vez, resaltó el apoyo que implicaba su red de colaboración (Cf. Becker, 2008), en esa ocasión encarnada por quien entonces era su marido, para el desplazamiento de su obra y de sus cuerpos en un colectivo hacia la capital de una provincia vecina²¹.

Martha manifestó que no siguió enviando obras a los salones. En torno a las razones de su declinación, por un lado, emergió un silencio en la entrevista, y por otro, detalló que las etapas de trabajo para participar de un salón eran variadas, lentas y costosas. No obstante, a partir de lo corroborado en su currículum, se detecta su presencia en otros tres concursos en años posteriores. Respecto de esto, la escultora Sofía Menoyo considera que “una de las cuestiones a pensar es que para los salones hay una preselección y no todo el mundo entra a los salones, primero hay que entrar al salón para después dentro de ese grupo ya selecto, ser premiado” (Menoyo y Navarta Bianco 2022, p. 238).

En cuanto a los materiales y emplazamientos estéticos, en esa instalación Bersano decidió apoyar las cabezas *sobre la tierra* para que parecieran asomadas; fue un efecto similar al que empleó con las manos para la ambientación de *Voces*, en 1984. Además, reemplazó el agua (usada en *El Cerco II*) por tierra. Esa contención de cabezas gritando podría leerse como si emergieran para contar lo que no se podía hablar, o bien, se adentraran en la tierra para expresar sus últimas palabras.²²

Del 16 noviembre al 5 de diciembre de 1986 Martha realizó su segunda exposición individual, denominada *Instalaciones*, en la Casa de la Cultura en Bell Ville. Según consta en el catálogo, fue invitada por el Centro Polivalente de Arte y el Museo Municipal de Bellas Artes Walter de Navazio. En esa muestra expuso tres series escultóricas: *Voces*, *El Cerco II* y *Puertas al Paraíso*. Además, el catálogo daba cuenta de dos colaboraciones:

21 La artista se casó en 1986 con una persona ajena al ámbito del arte, quien era profesor de Educación Física y padre de su única hija, nacida en 1987.

22 Por otra parte, cabe considerar que la Imagen 16 (*El Cerco III*) fue datada en la página web de la escultora en 1984, pero se decidió periodizarla en 1986 porque así la ubicó temporalmente la productora en su testimonio.

fotografías a cargo de Iván Roqué y el diseño gráfico de Miguel Tomassetti. Este vestigio no aporta más información que la anteriormente detallada, aunque el nombre de la exhibición da cuenta de que ésta abarcaba a las instalaciones como formato artístico²³.

Estas imágenes capturadas por el lente de Roqué son nombradas en la página web de la escultora bajo el título *De Cercos y Voces* y están fechadas en 1986, año coincidente con la muestra de Bersano en Bell Ville. La instalación conjugó las cabezas escultóricas de *Cercos II* y *Cercos III* junto a las manos que habían integrado su obra *Voces*. Según el relato de la escultora, su intención primera fue realizar el homenaje a su padre, José Bersano (1913-1993), quien, como se mencionó anteriormente, era un jornalero rural. Para ello, quería montar las manos modeladas sobre un campo sembrado y fotografiar las escenas. Con esa finalidad convocó a un amigo, el fotógrafo Iván Roqué, con quien trasladó las manos esculpidas, pero en lugar de emplazarlas en una pradera las dispusieron en un espacio abandonado de la ciudad de Córdoba, y les sumaron las piezas de los *Cercos*. Sobre esta experiencia, cabe reproducir el siguiente fragmento de la entrevista con Iván:

Entrevistadora: ¿Cómo surgió la propuesta de la instalación *De Cercos y Voces* que realizaron en 1986?

Fotógrafo: El trabajo fue meramente suyo [de Martha Bersano]; yo no he participado de eso. Y la idea de ubicarlos en distintos entornos y fotografíarlos fue surgiendo mientras lo transportábamos. Estamos buscando un lugar y en distintos momentos pasamos por lugares donde fueron tomadas las fotos. No recuerdo de quién surgió la idea de parar y montarlas en esa parte; supongo que de parte de ella. *Esa muestra es enteramente suya. Lo*

23 En la prensa local se identificaron breves alusiones a las fotografías de Roqué, pero esas imágenes no tienen un título propio en el catálogo. Por un lado, el periódico *Nueva Tribuna* reseñó: “La muestra incluye también la exposición de fotografías sobre trabajos realizados por Martha Bersano, en distintos lugares públicos de la capital provincial, a la vez que una escenografía cuidadosamente preparada para la ocasión” (*Nueva Tribuna*. 1986, 20 de noviembre, Expone Martha Bersano). Por el otro, *El Sudeste* remarcó a dos días de la clausura de “Instalaciones: cabe destacar que la exposición de esculturas de Martha Bersano incluía también, varios paneles conteniendo fotografías de diversos sectores públicos de la ciudad de Córdoba de excelente factura” (*El Sudeste*. 1986, 3 de diciembre. Expuso Martha Bersano).

que puede ser de mi parte es la parte fotográfica, el ángulo o la manera de tomar la fotografía, pero no más que eso.

Entrevistadora: ¿Cómo recuerda el lugar donde se realizó la instalación?

Fotógrafo: Era un lugar tipo baldío. Es una pared, me parece, cuya vereda opuesta da a las vías del ferrocarril de Alta Córdoba. Mi recuerdo es que fue un terreno semibaldío que nos gustó para hacer la instalación (I. Roqué. Comunicación personal. 12 de febrero de 2022).²⁴

Analizando el testimonio de Roqué desde la perspectiva de Becker (2008), se detectan redes de cooperación en un trabajo interdisciplinario entre la escultora y el fotógrafo. Este último da cuenta que la motivación por realizar la instalación fue de Martha y reconoce la preponderancia de ella en dicha obra. Esta instalación se desarrolló en un terreno abandonado, a la vera de las vías del ferrocarril *Belgrano*, que atraviesan el barrio Alta Córdoba, ubicado en la zona norte de la capital provincial.



Imagen 17. Título: *De Cerco y Voces* (Instalación -1986-, Barrio Alta Córdoba, ciudad de Córdoba). Fuente: página web de la artista Martha Bersano.

24 La itálica es de la autora.

En la imagen precedente (Imagen 17) se detecta una superposición de temas y tiempos. La fotografía tomada en 1986 muestra a las cabezas de *El Cerco II* (1984) diseminadas sobre un charco de agua y rodeadas por un terreno agreste que presentaba algunas huellas, las cuales serían aparentemente de la planta de un pie. A diferencia de la instalación que tuvo lugar en la edición de 1984 en la muestra colectiva de *Arte Joven*, donde las piezas estaban dispuestas en forma circular y de algún modo vinculadas a partir de la mirada (Cf. Le Breton, 1995), para 1986, la escultora decidió separarlas sin un orden aparente, pero sí, disponiendo sus bocas hacia la izquierda, logrando otra conexión con el entorno.

De *Los Cercos II* y *III* de 1984 y 1986 respectivamente, que se expusieron dentro de los museos de Córdoba capital, Santa Fe y Bell Ville, la parte más destacable fueron las bocas, a las que se puede pensar como un hilo conductor. En cambio, en la imagen de la instalación a cielo abierto ese eje se trasladaría a la mirada, porque las piezas escultóricas estaban ubicadas hacia la misma dirección, como si su vista se posara en un espacio común. A estas apreciaciones se las vincula con lo analizado desde la antropología del cuerpo. Para Le Breton (1995), durante la Modernidad -que él sitúa desde finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX-, la importancia de determinadas partes del cuerpo cambia. En el rostro considerado como parte principal del cuerpo por su singularidad e individualidad, se desplazó el foco de la boca a los ojos. La mirada se convirtió en el sentido sensorial clave y, a la vez, en un medio de comunicación, porque permitió la vinculación con otras/os, especialmente en contextos donde las palabras fueron autocensuradas.

En cambio, en la siguiente imagen (Imagen 18), las protagonistas son las esculturas que habían integrado la muestra *Voces* en 1984. La fotografía, al ser a color, permite apreciar la tonalidad rojiza de las manos dispuestas de manera romboidal. Cobra relevancia la escultura en pie, no solo por su tono más intenso que el resto, sino también por ser la única con un soporte que la mantiene erguida. Las otras tres piezas se disponen en el suelo. La puesta en escena fue parte de una construcción con signos de deterioro y de abandono. Esta toma, al igual que aquellas que integran esta serie, fueron fotografiadas en su totalidad por Iván Roqué en una sola jornada de trabajo junto a Martha.



Imagen 18. *De Cerco y Voces.* (Instalación -1986-, Barrio Alta Córdoba, ciudad de Córdoba). Fuente: página web de la artista Martha Bersano.

En relación a ese lugar de emplazamiento, Martha agregó: “a mí siempre me gustó jugar con el entorno, qué sé yo, me encantaba eso. La escultura es espacio, espacio, espacio. Entonces, ¿qué mejor que tratar de integrarlo?, jugar con eso o instalar. Me encantan las instalaciones” (Bersano, M. Comunicación personal. 3 de mayo de 2021). A la anécdota y el sentir de Bersano sobre las instalaciones se los puede pensar como una conjunción entre los elementos artísticos y el espacio. A esa opción de trabajo se la puede vincular con la consideración que el crítico de arte Boris Groys tiene sobre el arte contemporáneo: “una decisión individual de incluir o excluir cosas e imágenes que circulan anónimamente en nuestro mundo, para darles un nuevo contexto o para negárselos: una selección privada que es al mismo tiempo públicamente accesible y [...] explícita, presente” ([2008] 2009, p. 9).²⁵

²⁵ A lo que agrega: “Lo que distingue al arte contemporáneo de momentos anteriores es sólo el hecho de que la originalidad de una obra de nuestro tiempo no se establece de acuerdo a su propia forma, sino a través de su inclusión en un de-

Se considera que, con ese formato artístico, Bersano logró una de sus producciones más singulares, porque la locación y disposición de las obras escultóricas se enlazaron de tal manera que se mimetizaron con el lugar, generando una atmósfera más compleja. Se puede pensar también, que *De Cercos y Voces* representó un sentir de época o, de acuerdo con la categoría propuesta por Raymond Williams, cambios en las “estructuras del sentir” que experimentan las sociedades.²⁶

Se pueden interpretar a los ojos y las bocas de estas puestas escultóricas como portadores de imágenes invisibilizadas y palabras silenciadas durante siete años del terrorismo de Estado, que se empezaron a desentrañar, a tomar forma, voz y representación simbólica con el retorno democrático. Esta obra fue producto y productora de estructuras de sentimiento que se generaron en un contexto de manifestaciones sociales, políticas y culturales, las cuales afloraron para reclamar por verdad y justicia. Esta interpretación de obras artísticas puede vincularse con lo planteado por la socióloga Alicia Gutiérrez y la historiadora Mónica Gordillo, respecto al contexto de inicios de los años 80: “la apertura democrática generó diversas expectativas en torno a la posibilidad de recomponer tradiciones, militancias y redes pre-existentes; recuperar y ampliar derechos y terminar con el autoritarismo” (Gutiérrez y Gordillo, 2018, p. 1).

Mientras el retorno democrático implicaba la búsqueda de justicia frente al terrorismo de Estado, a través de mecanismos como los desentramamientos de tumbas clandestinas, la investigación de los cuerpos NN y los juicios a las Juntas Militares, la tensión política y social desde finales de 1985 empujó al gobierno de turno a ceder frente a la presión castrense.²⁷

terminado contexto, en una determinada instalación, por medio de su inscripción topológica”. (Groys, [2008] 2009, p. 4)

26 Williams lo distingue en dos sentidos: “[primero] son cambios de presencia (mientras son vividos esto resulta obvio, cuando han sido vividos todavía siguen siendo su característica esencial), segundo, en el hecho de que todavía son emergentes o pre-emergentes, no necesitan esperar una definición, una clasificación o una racionalización antes de ejercer presiones palpables y establecer límites sobre la experiencia y la acción”. ([1977] 2000, p. 154)

27 En el marco electoral previsto para el 3 de noviembre de 1985, en el que se renovaban bancas legislativas provinciales y nacionales, y luego del pedido de condena de los imputados por el juicio a las juntas militares, las tensiones se agravaron a raíz del atentado ocurrido en Córdoba, dirigido al candidato justicialista César Albrisi, y que dejó como saldo a un estudiante riojano fallecido (Cf. Solis, 2011). Simultáneamente, en Capital Federal, se desarrolló uno de los juicios, más

El proceso de democratización en Argentina trajo aparejados nuevos conflictos. Por la fragilidad institucional, el gobierno nacional sancionó las leyes de Punto Final el 24 de diciembre de 1986 y de Obediencia Debida el 4 de junio de 1987. Mientras que la primera “paralizaba los procesos judiciales contra los autores de las detenciones ilegales, torturas y asesinatos durante la dictadura militar”; la segunda eximía a los militares de rango menor al de coronel “de la responsabilidad en los delitos cometidos en ese período” (Luverá, 2013, p. 3). Comenzó a sentirse cierta decepción y malestar social por algunas políticas materiales y simbólicas encaradas en el gobierno.²⁸

En ese marco social e institucional, Bersano desarrolló las instalaciones *Voces y Cercos*. Si bien nacieron como un juego entre la escultora y un amigo fotógrafo, se considera que esta obra condensó los sentires y las vivencias de una sociedad que empezaba a desencantarse. En este sentido, la instalación podría interpretarse como una crítica simbólica de la impunidad militar en el retorno democrático. Más allá de que esta asociación no fue verbalizada explícitamente en las entrevistas ni por la escultora ni por el fotógrafo, entraba en diálogo con un contexto histórico donde,

importantes por aquellos años, a los responsables del terrorismo de estado. Las condenas a los militares se conocieron el 9 de diciembre, con la sentencia de Videla y Massera a reclusión perpetua, en tanto que Viola recibió 17 años de prisión. Otros recibieron condenas menores, y algunos fueron absueltos. Más allá de que no todas las partes estuvieron de acuerdo con el resultado judicial, este sirvió para ampliar el debate en torno al enjuiciamiento a otros responsables militares. Apelando al Punto 30 de la sentencia, los jueces tomaron una postura independiente del poder ejecutivo e incrementaron la cantidad de responsables a ser juzgados (Cf. Stella, 2015). El citado punto habilitaba los juicios hacia los ejecutores directos de la represión, oficiales y suboficiales, lo que generó una tensión latente durante todo el año 1986.

28 Según explican Gutiérrez y Gordillo: “[...] se presuponía que la democracia tendería a modernizar las prácticas políticas, las instituciones – tanto estatales como no estatales– la vida cultural y social, para facilitar la participación, la renovación y la libre expresión, cercenadas durante la dictadura. Sin embargo, el devenir histórico se alejó bastante de esas expectativas. En parte el problema se derivó de un punto de partida demasiado optimista y simplificador que oponía autoritarismo a democracia y violencia a política, considerando que los primeros términos correspondían al pasado de la dictadura y de la etapa inmediatamente anterior, y los segundos al momento que se había iniciado en el país a partir de 1983”. (2018, pp. 2-3)

como señala la investigación de Solís (2014), las denuncias de los organismos defensores de DDHH se multiplicaban en ciudades como Córdoba.

Es significativo que esta puesta artística esté compuesta de piezas escultóricas donde se representaban ficcionalmente manos y cabezas, ya que ambas remiten a partes de cuerpos humanos reales que son importantes para la determinación de la identidad de las personas.²⁹ Como explican los estudios forenses, de las manos se pueden recolectar residuos de las uñas, así como también, tomar las huellas dactilares y palmares. En caso de que la cara se encuentre irreconocible y no contar con señas particulares para reconocer el cuerpo, la cabeza sirve para realizar la identificación a través de las placas dentarias (Breglia, 2018, p. 74).



Imagen 19. Título: *De Cerco y Voces* (Instalación -1986-, Barrio Alta Córdoba, ciudad de Córdoba). Fuente: página web de la artista Martha Bersano.

²⁹ La restitución de la identidad de personas detenidas/desaparecidas se orienta por medio de la identificación de restos. Para ello, los antropólogos forenses trabajan con insumos materiales biológicos, físicos y genéticos, así como también con información biográfica, testimonial y burocrática. Mediante la información biográfica y la contextual, sumadas a los registros estatales (si es que los hubiere), se puede corroborar si un cuerpo pertenece a una determinada persona, ya que sin esos datos formales no sería posible la identificación (Cf. Battán Horenstein, 2008).

A modo de síntesis, considero que esta última imagen (Imagen 19) simboliza y condensa a la vez la situación de Argentina en aquel pasado reciente. Una posible lectura, sugiere que la escultura representa a una gran mano vigilante que se acerca mientras se ahorca a una cabeza con alambre de púa, cuya posición evoca un grito despavorido delante de un ejecutante invisible. Esta estética forense (Cf. Keenan y Weizman, 2015) de la obra puede ser pensada en relación a la cobertura mediática sobre la aparición de cuerpos de detenidas/os desaparecidas/os, entendiendo que la práctica forense comenzó a ocupar espacio en los medios de comunicación y devino parte de un síntoma social. Es por ello que puede ser tomada como indicador de la “espectacularización” que caracterizó a las distintas etapas de transmisión por televisión de relatos testimoniales vinculados al terrorismo de estado (Cf. Feld, 2009). Por su relación con el entorno social, se enmarca esta producción artística dentro del neoexpresionismo, asociado, a la vez, con aspectos de la tradición artística de la neofiguración. Además, en varias obras de Bersano se encuentran algunas similitudes con las figuras de otros gritos, víctimas y represores emergentes en las producciones pictóricas y en los grabados contemporáneos realizados en Córdoba. Las piezas y fotografías resultantes de aquella intervención de 1986 en la vía pública, donde la escultora recibió la colaboración de su amigo fotógrafo, se expusieron por primera vez en noviembre de ese mismo año en el Museo Municipal de Bellas Artes *Walter de Navazio* de Bell Ville. La exhibición fue convocada por quien fuera la Secretaria de Cultura de aquella ciudad, la pintora Ana Luisa Bondone.

En el *currículum* profesional de Martha, no se encuentran exposiciones durante el año 1987, posiblemente, porque fue el período de nacimiento de su hija y estuvo abocada al intensivo trabajo materno. La consulta de su archivo recién permite detectar otra muestra importante inaugurada el 11 noviembre de 1988 en el Centro Cultural Alta Córdoba (en adelante, CC Alta Córdoba) a la que tituló *De Cercos y Voces*. Aquella fue la segunda vez en la que Martha presentó públicamente las fotografías resultantes del trabajo conjunto con su amigo Roqué en 1986. Sobre esa exposición dialogamos con Bersano en otro momento de nuestra entrevista:

Entrevistadora: ¿Qué impacto tuvo, según su conocimiento, la muestra *De Cercos y Voces* que emplazó en el Centro Cultural de Alta Córdoba en 1988?

Escultora: Mirá, las Voces en el Centro Cultural Alta Córdoba eran cinco, entre ellos estaba [Daniel] Capardi, porque era amigo. Después estábamos los expositores, que éramos seis u ocho, y no fue nadie. (...) Vinieron unos profesores de la escuela [EPBA Figueroa Alcorta], muy amigos, y nadie más. Pero, ¿impacto? Nunca tuvo nada de impacto [risas], así como decir ¡¡¡uhhh, que fantástico!!!, no (Bersano, M. Comunicación personal. 3 de mayo de 2021).

En su testimonio, la escultora da cuenta de poca participación de público tanto en el día de la apertura de la muestra como en las siguientes jornadas que duró la exposición. Esto puede estar relacionado con que había sido brevemente referenciada el día de su inauguración en el matutino local *La Voz del Interior* y catalogada como un *acto de adhesión al centenario del barrio [Alta Córdoba]*. En ese evento se presentarían obras y fotografías de Martha Bersano (pero el periódico no aportaba detalles sobre la temática de la exhibición). Esa situación distó de lo ocurrido tres años antes cuando Martha presentó parte de esta producción en Bell Ville y que, por los comentarios de Ana Luisa Bondone, había tenido buena recepción en el público.

En 1988 Bersano expuso, en orden de mención en el catálogo, *El Cerco I*, *El Cerco II*, *Voces*, *Continuación* (terracota) e *Instalaciones* (fotografías). A pesar de que la artista en la entrevista mencionó que en la inauguración de la muestra se hicieron presente entre seis a ocho expositores, su folleto estaba destinado exclusivamente a su obra, y a partir de una pesquisa en distintos periódicos (en los cuales no se encontraron nuevas referencias), no se pudo determinar los nombres de las/os otras/os artistas que participaron de la exposición-homenaje al barrio.

Por otra parte, el texto que acompañó al folleto impreso de la muestra titulada *De Cercos y Voces*, estuvo a cargo del profesor y licenciado en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba, Rafael Roldán Auzqui (1960-), quien escribió lo siguiente en 1988:

MARTHA BERSANO nos entrega -como si asistiéramos a un ritual de conjuros- sinécdoques escultóricas de esencial referencialidad humana que, privilegiando lo expresivo gestual, se proyectan en un horizonte de comunicación esencialmente agónico.

En pugna por liberarse de ataduras y opresiones entre “Cercos y Voces” –entre oscuras zonas de la condición humana y leves vislumbres de arquetípica proyección- la artista construye con dolorosa esperanza un nuevo horizonte en trance de luz: el del mítico fénix que resurge de las cenizas (LVI, 1988).

Roldán Auzqui, hijo del pintor cordobés Rafael Roldán, prologó la obra de Martha en el folleto que se entregaría al público y a la prensa mediante recursos literarios como metáforas. Con un discurso cercano a otras fuentes de los años 80 que asociaban a la obra de Martha con el expresionismo, él destacó que la serie de 1988 *privilegiaba lo expresivo gestual*, representando sombras humanas que buscaban la luz luego de haber transitado momentos traumáticos, teñidos de agonía, ataduras y opresiones. Se considera que esas palabras referían a los complejos procesos sociales del pasado dictatorial que seguían presentes en aquella posdictadura.

Con respecto al recuerdo de la escultora sobre el poco impacto de la muestra en el público de 1988, es posible explicarlo a partir de los cambios en las estructuras del sentir propios de una coyuntura donde los abusos de la fuerza militar adquirieron impunidad con las leyes de Obediencia Debida y Punto Final. Posiblemente, tal como señala una investigación sobre la historia política de Córdoba, “la necesidad de cerrar un pasado traumático se presentó como un imperativo de época” (Philp, 2011, p. 15). Puede considerarse que esta vivencia de Bersano no fue un sentir particular de algunos artistas de Córdoba, porque como lo planteó Usubiaga para Buenos aires:

El proyecto de una verdadera democracia y justicia social quedaba trunco. En el ámbito artístico el mismo sentimiento de decepción contribuyó a imponer una visión de fracaso generalizada del arte producido durante la década que desestimó las imágenes elaboradas en la inestabilidad de los tiempos de recomposición (2012, p. 329).

Cabe pensar que, en otras personas, como, por ejemplo, sus amigas/os, colegas y gestoras/es, las obras de Martha tuvieron una recepción significativa que perduró por más de 30 años. Varias/os de las/os entrevistadas/os entre 2021 y 2022 coinciden en recordar el impacto que les ocasionó haber entrado en contacto con las esculturas neoexpresionistas producidas y exhibidas por Martha durante los años 80.

A modo de cierre

A lo largo de estas páginas intenté reconstruir algunos itinerarios del quehacer escultórico de Martha Bersano durante el retorno democrático. Inicié este recorrido centrándome en su primera muestra individual, titulada *Esculturas, Dibujos y Relieves*, la cual fue realizada en noviembre de 1983 en la ciudad de Bell Ville, en días posteriores a las elecciones fundacionales de octubre y en días previos a la asunción del presidente electo Raúl Alfonsín. En ese marco, Martha presentó, entre otras, una obra denominada *El Cerco*.

La citada producción de 1983 le sirvió a Bersano como un estímulo inicial para desarrollar diversas instalaciones posteriores, entendidas como obras que cobran sentidos diferentes de acuerdo al entorno en el que están emplazadas. En 1984, en la muestra *Arte Joven* expuso *El Cerco II*. En ella trabajó solo con cabezas escultóricas que expresaban bocas abiertas que parecían emular gritos. Otras de las esculturas que surgieron a partir de *El Cerco* fueron las representaciones de manos emergentes en la serie *Voces*, las cuales, según el testimonio de la artista, tuvieron la intención inicial de convertirse en un homenaje a su padre. Sin embargo, debido a sus distintos emplazamientos devinieron, según mi lectura, en estructuras de sentimiento vinculadas con lo vivenciado durante el pasado reciente del terrorismo de Estado.

Mezclando las obras de *Cercos II y III* junto con *Voces*, la escultora llevó a cabo una instalación denominada *De Cercos y Voces* (1986). La misma consistió en un conjunto de fotografías tomadas por un amigo de Martha, el fotógrafo Iván Roqué, en un descampado a la vera de las vías del ferrocarril en barrio Alta Córdoba, en la capital provincial. Estaba compuesta por esculturas antropomorfas que se ubicaron en un entorno real abandonado; algunas, semienterradas; y otras dispuestas sobre tierra y agua. A esta puesta artística no la interpreto solamente como un interés particular de Martha, sino que, estas temáticas vinculadas a fragmentos humanos, las considero como una de las características del arte cordobés del retorno democrático. Las lecturas de algunas pinturas y grabados neoexpresionistas durante la década de 1980, propuestas para Córdoba por las investiga-

ciones de diversas/os autoras/es,³⁰ podrían hacerse extensivas a las producciones escultóricas de Martha durante la posdictadura.

Paralelamente, considero que las obras de la escultora no solo dialogaban con el mundo de las artes visuales sino también con el contexto local y nacional del retorno democrático. Entre los acontecimientos sociopolíticos que conmocionaron a la década, cabe recordar los sucesos de enero de 1984, cuando se hizo público el hallazgo de enterramientos masivos de tumbas NN en el Cementerio San Vicente de la capital cordobesa. Asimismo, como parte del incipiente proceso de democratización nacional, 1985 fue el año del Juicio a las Juntas Militares, donde los abusos dictatoriales cobraron notoriedad masiva en los medios de comunicación. En ese marco de procesos se gestó *De Cercos y Voces*, producida y expuesta en 1986, como parte del clima social de época. De esa instalación considero que los ojos y las bocas representadas en las esculturas se erigieron como portadores simbólicos de palabras silenciadas durante los años del terrorismo de Estado, unos abusos que estaban siendo denunciados públicamente en los procesos del retorno democrático. Se interpretan como palabras que se empezaron a desentrañar, a tomar forma, voz y representación simbólica para dar cuenta de experiencias contemporáneas vinculadas a manifestaciones sociales y políticas de nuestra historia reciente. Cabe inferir que estas esculturas (junto con otras artes visuales cuyas historias restan de ser investigadas) modelaron y generaron estructuras de sentimiento neoexpresionistas. Retomando el análisis del historiador Burke sobre las imágenes, considero que los productos visuales y materiales plasmados en estas obras de arte, “permiten a la posteridad compartir experiencias y conocimientos no verbales” (2001, p.16), es decir que habilitan la imaginación de ese pasado que, transcurriendo el nuevo período democrático, encontraba escollos para reclamar por memoria, verdad y justicia.

A lo largo del capítulo, se indagó sobre una hipótesis referida a las técnicas, los materiales, temas y estilos de las obras. Se corroboró que la escultora trabajó diversas técnicas de modelado, no sólo por sus potencialidades estéticas, sino también porque muchas de ellas (como la piedra reconstituida y el modelado en terracota), eran más factibles de costear económicamente en comparación con otros procedimientos (como el tallado en madera o el cincelado en mármol). Respecto de la disposición de

30 Entre ellas/os: Blázquez y González (2004), González (2019), Moyano (2010); García y Montoya (2021).

los recursos materiales y técnicos, se detectó que algunos se fueron diversificando en la década del 80. Conjuntamente, ciertos temas (como los gritos o los cercos) y las tendencias neoexpresionistas en el tratamiento gestual de (los fragmentos de) las figuras humanas se mantuvieron constantes. Allí se interpretó estructuras de sentimientos que dieron cuenta, simbólicamente, de las vivencias contemporáneas de la escultora y de la historia reciente traumática, tanto cordobesa como argentina.

Conjuntamente, se exploraron otras continuidades en su producción, especialmente desde 1983 hasta 1988, etapa coincidente con su trabajo independiente, pero nunca solitario. Como se procuró demostrar en este capítulo, a lo largo del trabajo de la escultora ha estado presente una red de apoyo constante para la concreción artística, es decir, que contó con la colaboración de personas ligadas tanto a su red de afectos como a las instituciones culturales de aquel período. La fase artística analizada en este capítulo se enlaza con períodos previos y posteriores de una escultora que continúa activa en el presente e invita a profundizar en otras investigaciones.³¹

Referencias

- Battán Horenstein, Ariela. (2008). Antropología forense, identidad y narración. En *Epistemología e historia de la ciencia: Selección de trabajos de las XVIII jornadas* (Vol. 14). Córdoba: Editorial UNC. Recuperado de <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/3307>.
- Becker, Howard. S. (2008 [1982]). *Los mundos del arte: Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Ed. Bernal.
- Blázquez, Gustavo, & González, Alejandra S. (2004). Cuadros de una exposición: Una lectura de la muestra “100 años de plástica en Córdoba”. *Publicaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte ‘J. Payró’*. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte ‘J.

31 En un artículo reciente profundicé en tres esculturas expuestas en 1989 que dialogaban tanto con las series de Cercos y Voces como con el contexto inestable del recambio presidencial y las crisis de aquel final de década (Navarta Bianco, 2023b).

- Payró'-UBA. Recuperado de <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/payro/VI2004/paper/viewFile/1548/532>.
- Breglia, Gustavo A. (2018). Descuartizamiento criminal: Estudio médico legal del lugar del hecho y de la víctima. A propósito de un caso. *Gaceta Internacional de Ciencias Forenses*, (27). Valencia: Universidad de Valencia. Recuperado de <https://mobiroderic.uv.es/handle/10550/66387>.
- Burke, Peter. (2005 [2001]). *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Ed. Crítica.
- Feld, Claudia. (2009). Aquellos ojos que contemplan el límite: La puesta en escena televisiva de testimonios sobre la desaparición. En C. Feld & J. Stites Mor (Comps.), *El pasado que miramos: Memorias e imagen ante la historia reciente* (pp. xx-xx). Buenos Aires: Paidós.
- Feld, Claudia & Franco, Marina (Dirs.). (2015). *Democracia, hora cero: Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- García, Luis, & Montoya, Indira. (2021). Tercera fase: Lo contemporáneo. En *Recomienzo continuo – diálogos de arte y política en la ciudad* (muestra). Córdoba: Museo Municipal Genaro Pérez. Recuperado de <https://museogenaroperez.wordpress.com/2021/11/30/museo-genaro-perez-recomienzo-continuo-dialogos-de-arte-y-politica-en-la-ciudad-tercera-fase-lo-contemporaneo-vinculos-entre-colecciones-permanentes-del-museo-genaro-perez-y-museo-t/>.
- González, Alejandra Soledad. (2018). Artes plásticas y mujeres en la última dictadura argentina: Análisis desde un caso trans-local. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 13(1), 1-30. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae13-1.apmu>.
- González, Alejandra Soledad. (2019). *Juventudes (in)visibilizadas: Una historia de políticas culturales y estrategias artísticas en Córdoba durante la*

- última dictadura argentina*. Córdoba: Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado de https://ffyh.unc.edu.ar/secyt/wp-content/uploads/sites/22/2019/05/EBOOK_GON-ZALEZ-1.pdf.
- González, Alejandra Soledad. (Dir.). (2019). *Historia cultural del pasado reciente: Artes, juventudes y políticas en una Córdoba en red (inter)nacional*. Proyecto Consolidar (2020-2025), avalado por SeCyT-UNC. Radicado en el CIFFyH-UNC. Inédito.
- Gutiérrez, Alicia & Gordillo, Mónica. (Dirs.). (2019). *Democratización y modernización en Córdoba desde la recuperación democrática*. Córdoba: Proyecto Unidad Ejecutora del Instituto de Humanidades (CONICET-UNC).
- Groys, Boris. (2009 [2008]). *La topología del arte contemporáneo*. Madrid: Esfera Pública. Recuperado de <https://historiacritica843.files.wordpress.com/2011/09/groys-b-la-topologic3ada-del-arte-contemporc3a1neo.pdf>.
- Keenan, Thomas & Weizman, Eyal. (2015). *La Calavera de Mengele*. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones.
- Kozak, Claudia (Ed.). (2012). *Tecnopoéticas argentinas: Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Le Breton, David. (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Longoni, Ana (2013). *Ante el terror. Carta*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Recuperado de https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/22709/CONICET_Digital_Nro.longoni.pdf?sequence=5&isAllowed=y.
- Longoni, Ana (2020). *Entre el terror y la fiesta: Estrategias creativas de los movimientos de derechos humanos en las últimas dictaduras argentina y chilena*. Ponencia presentada en el Seminario II Campus Poligo-

no Sur, Sevilla, 18 y 27 de noviembre de 2020. Recuperado de <https://campuspoligonosur.org/2-campus-poligono-sur/>.

Lucena, Daniela. (2012). Estrategia de la alegría. En *Perder la forma humana*. Madrid: Museo Reina Sofía. Recuperado de https://jpgengrb.files.wordpress.com/2017/05/perder_la_forma_humana_una_imagen_sismica_de_los_anos_ochenta.pdf.

Luverá, Silvana. (2013). Leyes de Punto Final y Obediencia Debida: Resistencia y lucha. En *XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo. Recuperado de <https://cdsa.aacademica.org/000-010/866.pdf>.

Menoyo, Sofía Grabiela & Navarta Bianco, Fabiana. (2022). Reflexiones feministas en torno a la profesionalización de una escultora cordobesa: Un diálogo wasapero entre colegas y activistas. En S. De Mauro... [et al.], (Comps.), *Interpelaciones: Investigaciones en diálogo* (pp. xx-xx). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades.

Morra Ferrer, Mercedes (2010). Córdoba en su pintura del siglo XX. En D. Moyano (Dir.), *Diccionario de artistas plásticos de Córdoba. Siglos XX y XXI* (pp. xx-xx). Córdoba: Imprenta de la Lotería de Córdoba.

Moyano, Dolores (Dir.). (2010). *Diccionario de artistas plásticos de Córdoba. Siglos XX y XXI*. Córdoba: Imprenta de la Lotería de Córdoba.

Navarta Bianco, Fabiana (2023a). *San Marcos Sud, Bell Ville y Córdoba capital: Un recorrido tras las huellas escultóricas de Martha Bersano entre 1972 y 1989*. Trabajo Final de Licenciatura en Historia, dirigido por A. S. González. Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC.

Navarta Bianco, Fabiana (2023b). Invocaciones cercadas: Análisis de tres obras de la escultora cordobesa Martha Bersano expuestas en 1989. *Culturas 17, Revista del Centro de Investigaciones en Estudios*

Culturales, Educativos, Históricos y Comunicacionales, Facultad de Humanidades y Ciencias (UNL), 2023b.

Rosa, María Laura (2009). La ausencia de las mujeres en la historia del arte. En S. Elizalde, K. Felitti, & G. Queirolo (Coords.), *Género y sexualidades en las tramas del saber: Revisiones y propuestas* (pp. xx-xx). Buenos Aires: Ediciones del Zorzal.

Philp, Marta (2011). Usos del pasado y legitimación política en la historia argentina reciente: Una lectura desde Córdoba. *Naveg@mería: Revista electrónica de la Asociación Española de Americanistas*. Murcia: Universidad de Murcia. Recuperado de <https://revistas.um.es/navegamerica/article/view/124431/116831>.

Solis, Ana Carol (2011). Los derechos humanos en la inmediata posdictadura: Córdoba, 1983-1987. *Estudios Digital*, (25), 83-100. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/restudios/article/view/473>.

Solis, Ana Carol (2014). De las comisiones a los organismos en Córdoba: Derechos humanos, dictadura y democratización. En R. Kotler (Coord.), *En el país del sí me acuerdo: Los orígenes nacionales y transnacionales del movimiento de derechos humanos en Argentina: De la dictadura a la transición* (pp. xx-xx). Buenos Aires: Imago Mundi.

Stella, María Elena (2015). A un cuarto de siglo: Reflexiones sobre el Juicio a las Juntas Militares en Argentina. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, (52), xx-xx. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5695068>.

Usubiaga, Viviana (2015). *Imágenes inestables: Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.

Williams, Raymond (2000). *Marxismo y literatura* (4ª ed.). Barcelona: Península.

Fuentes

Orales

Bersano, M. Comunicación personal. 3 de mayo de 2021.

Bondone Fernández, A. L. Comunicación personal. 5 de mayo de 2022.

Roqué, I. Comunicación personal. 12 de febrero de 2022.

Escritas

Cerisola, R., Amigo, R., Gutiérrez Castañeda, D., & García Horrillo, R. (2012). *Perder la forma humana*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Currículum vitae de la escultora Martha Bersano. (2019).

El Sudeste. (1985, 6 de agosto). La reinauguración del Museo Municipal de Bellas Artes Walter de Navazio. Bell Ville, Argentina.

El Sudeste. (1986, 3 de diciembre). Expuso Martha Bersano. Bell Ville, Argentina.

LVI. (1984, 9 de septiembre). Arte Joven 84. Córdoba, Argentina. *Nueva Tribuna*, Bell Ville, Argentina. "Expone Martha Bersano". 20 de noviembre de 1986.

LVI. (1988, 11 de noviembre). Martha Bersano.

s/a. (1983). *Esculturas, dibujos y relieves*. s/l.

s/a. (1984). *10 años de plástica joven cordobesa*. s/l.

s/a. (1984). *Arte joven*. s/l.

s/a. (1984). *Nosotros*. s/l.

s/a. (1988). *De cercos y voces*. s/l.