

Figuraciones

Entre la academia naturalista y las expresiones contemporáneas

María de los Ángeles de Rueda

A través de las obras de dos maestros de la pintura conservadas en la colección de la Facultad de Artes (FDA), podemos reconstruir un breve panorama del marco estético de esta colección, que adscribe a la historia de las artes visuales argentinas signadas por la imagen figurativa y sus derivaciones. La ideología de lo visible ha conformado a lo largo de las etapas clásicas y modernas una hegemonía verosimilizadora en la representación de un referente, en la enseñanza y en la producción del dibujo y de la pintura académica. Buena parte de las obras que integran la colección de pinturas, dibujos, esculturas y grabados de docentes y maestros de la otrora Escuela Superior y posterior Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) demuestran esta caracterización. A grandes rasgos, podemos distinguir algunas obras representativas de un momento fundacional. La enseñanza de la pintura se impartió a través de una academia naturalista moderna que mantuvo su fuerza hasta la primera mitad del siglo XX, con repercusiones hasta la actualidad. Asimismo, se solapan algunas líneas contemporáneas expresivas, neofigurativas, que se superponen a un canon que poco tiene que ver con el clasicismo. Ambas corrientes surgen de la experiencia del trabajo apasionado de la representación naturalista y realista, en sus diferentes corrientes, concreta y filosófica.

En el arte argentino figurativo del siglo XX se encontrarán diferentes vías: el verismo, con las cualidades expresivas del detalle y el conjunto, que se adecúan a su objeto; las variaciones expresivas de la figuración realista de temática social o política; las tendencias neofigurativas y pop locales, con las contaminaciones de la gráfica popular y masiva. Realismo y figuración en el siglo XX, en las diferentes concepciones plásticas de las artes argentinas, no significa representación descriptiva o imitativa, aun cuando muchos artistas se aproximen a un repertorio naturalista o verosímil con respecto a la tradición representativa de Occidente. La imagen ilustrativa dista de la concepción figurativa del siglo XX que, al margen

de las vanguardias o aproximándose a las reflexiones modernistas del arte, se presenta como fiel a la experiencia vital individual o social como tema fundamental del arte. Enfatizamos esta apreciación con la idea de Jacques Aumont (1992) al decir que el realismo es una noción relativa, como el término figuración; ambas palabras indican una tendencia o una actitud representacional, encarnada en un estilo o movimiento en el que no solo se constituyen reglas para representar lo real, sino que ese concepto implica un espacio ideológico. Fragmentos de problemáticas sociales, motivos de política, respeto por los géneros consolidados, transgresión de normas plásticas, expresión de estados internos, reflexión sobre la historia de la pintura, se suceden en las diversas corrientes figurativas y en las obras que presentamos. Realismo y expresionismo, neofiguración, figuración crítica, posfiguración, demuestran la permanencia del tema, de los estilos o de los géneros, con una variación de motivos y una adecuación de estilos de época a partir de los modos de expresión particular para representar las escenas, los lugares, la figuración del cuerpo, el caos del hombre contemporáneo, la imagen mediatizada. La escena es protagonista de una narración fragmentaria, es decir, la figuración de un instante, de un tiempo silenciado.

A partir del estudio que realizó Ángel Osvaldo Nessi (1982) sobre la enseñanza y la producción de pintura en La Plata, podemos señalar que dicha actividad, profesión, lenguaje, se inició tempranamente en la ciudad. Diversas academias y talleres se constituyeron al comenzar el siglo XX. Por ejemplo, la Academia profesional de Bellas Artes, que fue fundada alrededor del año 1900 por los profesores Emilio Coutaret, Mariano Montesinos y Ernesto Repossi. Allí se dictaba dibujo, pintura, música y labores femeninas. La Escuela Superior de Bellas Artes (actualmente FDA) fue organizada por el presidente de la UNLP, doctor Benito Nazar Anchorena, con el propósito de ofrecer un espacio «a los jóvenes argentinos que saben sentir la belleza y se estiman con vocaciones para presentarlas en el arte, lo cual significa fomentar una de las manifestaciones de los pueblos cultos y, en consecuencia, una de las finalidades que debe cumplir la universidad» (Nessi, 1982, p. 274).

Creada por ordenanza del 13 de diciembre de 1923, la Escuela Superior de Bellas Artes de la UNLP se puso en funcionamiento en 1924. Sus antecedentes se encuentran en la Escuela de Dibujo del Museo de Ciencias Naturales, donde impartieron clases destacados artistas como Martín A. Malharro, quien lo hizo desde 1906 hasta su muerte en 1911. Las actividades de docencia en la Escuela Superior se organizaron en torno al dibujo técnico, el profesorado de enseñanza media y el curso nocturno de obreros. Entre las diferentes cátedras, la de Pintura mantuvo una tradición naturalista por varias décadas, con muy destacados profesores artistas. Su primer titular fue Antonio Alice, quien se desempeñó en el cargo desde la fundación, en 1924, hasta su retiro, en 1942. Durante dieciocho años, el artista formó profesionales en la pintura de estudio, del natural y en una diversidad de géneros sobre la base de la técnica del óleo y el verismo. En su trayectoria previa, el pintor obtuvo el Premio

Roma (1904), la Medalla de Plata en el Salón del Centenario (1910), el Premio Nacional del Primer salón (1911), el Premio del Salón de los Artistas franceses (1914), la Medalla de Oro en la Exposición de San Francisco de California (1915).

Las enseñanzas de Alice se enrolaron en su perfeccionamiento naturalista cuando tomó clases en la Academia Albertina de Turín, con Giacomo Grosso y Andrea Tavernier (1904–1908), al transformarse su verismo *scapigliato* en la iluminación o *luminismo*, y la soltura de mancha vigorosa a partir del contacto con los *macchiaioli*. El artista transita estas corrientes al enfatizar los contornos suavizados de las formas y al elaborar una pincelada abierta —con empaste—, una fusión evocativa de figura y fondo, y una interacción de colores que ejemplifican el movimiento filosófico de fusión de las artes. Esto se puede observar en las dos pinturas que conforman la colección a través de su ficha de catálogo razonado.

Su programa de enseñanza partía del modelo natural, para la realización de una pintura equilibrada entre el naturalismo y la expresión. La búsqueda de lo nuevo fue parte de su argumento pictórico, pero sobre la base de un dominio de la técnica académica garantizada en la observación concreta, el respeto por el legado de los maestros del Renacimiento y del Barroco, y el dominio de la materia plástica. Las temáticas a trabajar con los discípulos iban de los géneros pictóricos burgueses —como el retrato y la pintura histórica–alegórica—, al trabajo en estudio y la pintura al aire libre. En 1916, al recorrer el país, descubre el paisaje en todo su esplendor y eso lo trasmite posteriormente en la orientación de la cátedra, dentro de un clásico naturalismo.

Cuando Alice se jubila, en 1942, le sucede interinamente el pintor Ernesto Riccio, quien continúa con conceptos semejantes, modernizando aún más esas vertientes figurativas de la pintura de mancha, de empaste. Si bien el cargo se concursa en 1944 y lo obtiene Emilio Centurión, Riccio arma e imparte la cátedra de Anatomía Artística. Sistematiza el estudio compositivo y la observación de las estructuras, que combina con una paleta y una mancha postimpresionista aplicada a los diversos géneros pictóricos. Este artista, además, fue impulsor de la creación del Museo de Artes de Tandil y director de la Escuela Superior en 1938, cuyos planes de estudio reforma en 1939, aportando sus experiencias como becario en España, su trabajo como agregado cultural, sus viajes por el territorio argentino, la pintura del natural y la racionalidad junto con la expresividad. Es decir, transforma la academia en una escuela moderna.

Son años complejos en los que se debate la modernidad, el regionalismo, la estética mecánica, el nacionalismo y la vanguardia. Los artistas buscan expresar desde un nuevo lugar lo que ven como un nuevo mundo, por lo que en sus obras exponen ideas humanistas, pero a través de recursos formales que tienen la impronta de las vanguardias históricas. Sin embargo, no buscan una ruptura directa con lo

anterior, sino la renovación del lenguaje y la revaloración de la figuración y el valor metafísico del arte. Si bien en estos artistas se puede observar el proceso de transformación del lenguaje academicista en moderno, el resultado no obedece a una exploración meramente formal, sino más fuertemente a una renovación ideológica, que replantea su concepción de hombre y su mirada en y del mundo. Los artistas redefinen su producción y también su desarrollo teórico, basado en reflexionar y en tener conciencia de su propio momento histórico.

Si sorteamos algunas décadas en las que no hay ingreso de obras en la colección —la expansión y la revolución de los años sesenta, la oscura década de violencia y de represión en los años setenta—, la enseñanza de la pintura en la FDA y sus producciones se instituye a partir de una suerte de dialéctica entre renovación y tradición a través de la figura de Aníbal Carreño, titular de la cátedra taller vertical de Pintura 1–5 desde la apertura democrática (1983) hasta su muerte, en 1997. Situamos su pintura dentro del Grupo Sur, integrado por Carlos Cañas, Aníbal Carreño, Ezequiel Linares, Mario Loza, René Morón —todos ellos pintores— y Leo Vinci —escultor—. La primera muestra del grupo fue realizada en Galería Peuser, en 1959, auspiciada por el Museo de Arte Moderno; Rafael Squirru, su director, los bautizó de ese modo por sudacas, contará Carreño. Su situacionalidad no les impidió experimentar figurativamente en el contexto de la figuración crítica, la neofiguración y la figuración narrativa. En términos locales e internacionales, a mediados de la década del setenta persiste una figuración de raíz expresionista, una figuración lúdica, narrativa, un neopop, síntesis de varias tendencias y operaciones de contaminación o de fluir de campos: lo popular, lo masivo, las bellas artes, algo de surrealismo y de pop popular criollo, el informalismo, la objetualidad. Una figuración crítica cuya actitud es o fue la de indagar o bucear en las creencias, en los tipos sociales, en las costumbres, en los imaginarios. La representación se restaura a través de las reescrituras y de los desplazamientos de las mediatizaciones.

Su obra «Magoya juega al fútbol», pintada entre 1970/1971 (de la serie *Magoya*), responde a esa figuración criolla, una academia lunfarda mezclada entre el adentro y el afuera. En una entrevista de 1979, Carreño define su estética:

En realidad, permanezco siempre en el terreno de la humorada hasta llegar al sarcasmo. [...] presento la realidad como un hecho trágico. [...] Creo que de lo que se trata es de salir de un mundo ideal para entrar en contacto y reconocerse en la realidad. [...] La figuración es un modo de hacer, mientras que el realismo es una actitud, que puede expresarse en muy distintas formas [...]. La figuración es simplemente un medio que puede servir o no para representar la realidad. Se puede ser verista, ser fiel y tomar lo más visible del mundo. Pero ser realista es tocar el sentido verdadero, es poner en

apariencias las vivencias profundas de la realidad. Por eso se puede ser realista y a la vez no figurativo (Romero & Giménez, 2004, s. p.).

Su pintura —y la manera de enseñarla— tuvo que ver con esa actitud del realismo, en su tradicional modo de pensarse como memoria visual, como conciencia situada en un tiempo y un espacio. Una práctica colectiva alejada de los parámetros de moda, de su inclusión en el mercado o en las instituciones del arte. Entender la pintura como el medio de una iconografía crítica y popular destinada a todos.

La llamada al realismo y al despertar de las conciencias es una necesidad en la tradición crítica grotesca del arte argentino. Sin tanta organicidad, se fragmentan y se superponen las imágenes sintéticas, las gráficas satíricas, los personajes de televisión, en fin, los nuevos ídolos de masas ya obsoletos. Se puede pensar que de los años setenta a los noventa hay relecturas del pop y de la neofiguración a partir de un sentimiento de lo local en resistencia y en dialéctica con lo global. La llegada de la democracia o posdictadura necesitó reconstruir relatos a través de una reapropiación de las imágenes realistas, de figuraciones críticas, de nuevas expresividades. Un periodo de profundos cambios y de sensibilidad impuso una transmisión de técnicas, de estilos y de ideología nacional y popular en los talleres y en las cátedras de la Facultad de Artes. La sabiduría visual y su modo de mirar dispusieron a Carreño a ampliar el repertorio de los alumnos y a ofrecer la libertad y la ductilidad de los diferentes abordajes, tendencias, estilos y modos de hacer propuestos. Una reformulación del arte político. La atención al análisis de la iconosfera fue un tópico de los años ochenta y noventa en la enseñanza de las artes, como también las búsquedas más profundas en el interior y en el inconsciente colectivo. El trabajo fue irónico y crítico, y devino más reflexivo y complejo acerca de la especificidad de la cultura urbana. Así, a través del trabajo retórico con la ironía y con los lugares comunes se produjo una apertura en las imágenes con referencia a la historia argentina, sus personajes, los recorridos de la vida, los guiños al realismo político y también al misticismo y a la memoria redimida.

Respecto al modo de trabajo en el aula, en el taller de Pintura de la Facultad, Carreño explicaba en una entrevista cómo transmitir una idea, un concepto y su pensamiento visual:

Trabajar de continuo hace que uno se vaya alimentando de un conocimiento práctico, un conocimiento experimental de la forma, incrementando la «habilidad» [...]. Si alguna vez las condiciones objetivas me dificultaron una continuidad en mi labor, nunca sentí la preocupación por lo que podríamos llamar la trayectoria profesional, y el «ponerse en estado» era algo que, pasado un tiempo, sucedía siempre. [...] yo gano

pintando cuando en lugar de pintar por pintar, que me aburre, o de elegir de aquí o de allá uno u otro tema, madura algo para decir a través de imágenes; maduran a la vez la idea y la imagen que la expresa (Romero & Giménez, 2004, s. p.).

En cierto modo, se ha trazado una línea sinuosa en la colección de la Facultad de Artes, entre el autorretrato y la visión pictórica de Alice, y la figura de Carreño y su mirada sobre la pintura. Además, hemos destacado a estos artistas como maestros del taller de Pintura en dos momentos históricos: el de la academia naturalista moderna y el de la posacademia lunfarda. Sin lugar a duda, la figuración ha cambiado a lo largo del tiempo, pero tanto en la afirmación del artista en su profesión —a través del autorretrato de Alice— como en la escenificación del futbolista, el concepto realismo/figuración pervive como residuo o como materia prima para el artista contemporáneo. La figuración en sus diferentes manifestaciones ha generado un medio para amalgamar la praxis, la mirada y la realidad según su correspondiente contexto histórico.

REFERENCIAS

- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Nessi, A. O. (1982). *Diccionario Temático de las Artes Plásticas en La Plata*. La Plata, Argentina: Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Universidad Nacional de La Plata.
- Romero, A. y Giménez, M. (2004). Aníbal Carreño (1930–1997). *El Escarmiento*, 1(1). Recuperado de <http://www.elescarmiento.com.ar/01memoriables.php>