

CAPÍTULO 1

Del costumbrismo al realismo como vanguardia

María de los Ángeles De Rueda

Usos y costumbres y los problemas del género

En este capítulo se describen algunos rasgos de la representación de usos y costumbres que conforman un género de las artes visuales durante el siglo XIX. Las costumbres populares son tipificadas a través de la pintura y el grabado. Dentro del marco de afianzamiento de las manifestaciones modernas de las artes plásticas y en tensión con el despertar de una conciencia artística autónoma, se desarrolla en América Latina (Argentina, en particular) y Europa, una figuración que narra, describe, documenta o critica las formas de vida de los sectores populares, tomando para ello los tonos de época, la mirada superpuesta de lo local y el etnocentrismo europeo. En cierto modo se pone en discusión una dinámica en torno a las hegemonías culturales locales, las miradas imperiales y los discursos regionales. En algunos casos se va a transformar la descripción en crítica, dando visibilidad a condiciones sociales desiguales. El costumbrismo, desarrollado en la literatura, el teatro y las artes visuales, puede entenderse como un *macro* o *trans-género*, o aplicarse el concepto de *estilo amplio*, (Barata, 1974) para señalar los sincretismos y usos particulares de las formas del pasado en el territorio americano.

Según el diccionario de la Real Academia Española, el costumbrismo se caracteriza por la representación de las costumbres típicas de un país o región en obras literarias y pictóricas. En la cultura hispana, el costumbrismo es un movimiento literario y artístico con elementos románticos y del realismo que se da principalmente durante el siglo XIX, con antecedentes en el siglo XVIII y prolongado hasta mediados del siglo XX, cuando irrumpe la cultura de masas. Por ejemplo, en literatura se llama *cuadro de costumbres* a un relato breve sobre aspectos tradicionales de la sociedad.

Las expediciones científicas, topográficas y económicas, de España, Inglaterra, Holanda, Portugal hacia América en la primera etapa de la modernidad, generan un intercambio de viajeros científicos, artistas aficionados y comerciantes, que llevaban consigo las representaciones, cartas y relatos de sus experiencias en América con ojos imperiales (Pratt, 1992). Por su parte, las élites criollas también mostrarán su enfoque crítico, en particular de los sectores populares, apropiándose de las formas y conceptos estéticos europeos, en un proceso de aculturación, aunque las tendencias románticas - modernas se mezclarán con improntas locales.

El costumbrismo está vinculado a la búsqueda del llamado “color local”. Es decir, se trata de encontrar rasgos típicos, pintorescos y tradicionales de los grupos sociales más característicos. Surge en el contexto del movimiento romántico y de los nacionalismos¹, por lo tanto, en la necesidad de definir e identificar una cultura propia, a través de la fijación de las descripciones y pinceladas, de pintar las costumbres y tipologías sociales². La búsqueda y consolidación de lo tradicional se mueve en un campo de tensiones y estructura dialéctica, entre la innovación y el pasado, entre la identidad regional y los imaginarios impuestos por las metrópolis sobre las ex colonias; en lo que Hegel llamó la dialéctica entre el amo y el esclavo, es decir como la autoconciencia de clase y capital cultural permite o no reconocer los propios rasgos identitarios y la afirmación de una cultura autónoma, en una *modernidad- otra* mestiza.

La modernización de la sociedad al estilo francés o inglés se intercepta con el espejo deformante de la crítica y el humor, produciendo estampas que escapan la lógica señalada, como en los *Disparates de Goya* o las mujeres con grandes *peinetones en la Buenos Aires de Bacle* en las *extravagancias* de 1834³. El costumbrismo se inscribe en el escenario de la modernidad, en el contexto de una cultura burguesa la subjetividad impone mirar *otros culturales*. Asimismo, la cultura de la reproductibilidad se multiplica, hacia fines de siglo XIX, de la mano de las imprentas y los géneros periodísticos, los álbumes de estampas litográficas, la fotografía y las tarjetas postales.

Las repúblicas americanas crearán instituciones culturales y artísticas modernas, se consolidará la opinión pública y la propaganda burguesa, el nacionalismo se va a modelar con la ideología de las clases dominantes que miran la luz europea y se recrean con las costumbres vernáculas. El periodista cubano Severo García Pérez escribía, en 1927, a propósito del costumbrismo en el arte considerándolo como una fase subordinada al nacionalismo:

Ya que este último abarca valores universales que se manifiestan a través de la representación de una esencia capaz de perdurar. (...) Las escenas costumbristas, aquellas que aparecen en fondos escenográficos teatrales o en las pinturas de Rose Bonheur, son “formas circunstanciales” que carecen de valores universales (...) El nacionalismo es una mirada, pero sobre todo una actitud hacia el futuro; es una idea en constante flujo que no puede ser reducida a la exteriorización de lo propio. (Pérez Servero, 1927)

¹ Tanto en Europa como América, a lo largo del siglo XIX crean y fortalecen los Estados Nacionales.

² Esto deriva de las clasificaciones y tipologías de la episteme clásica, que la modernidad transforma a través de una mirada iluminista- positivista- instrumental.

³ *Los Disparates* (titulada Los proverbios, en su primera edición) es la última serie de grabados de Goya. Iniciada en 1816, quedó inconclusa por su partida a Francia (1824) al volver el absolutismo. De las 22 planchas que componen la serie 18 fueron editadas en 1864 por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y las 4 restantes se publicaron en París en 1877. Más información en: <http://museogoya.ibercaja.es/los-disparates.php> // <https://www.goyaenelprado.es/obras/lista/>

César Hipólito Bacle (1794-1838) fue un litógrafo suizo que se radicó en Buenos Aires, con su esposa Adrienne, en noviembre de 1828. Aunque se conocen litografías hechas en Buenos Aires desde 1824, Bacle fue el primero en convertirlas en una actividad artística y comercialmente importante. Su obra más importante es *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos-Aires*, editada por él mismo, en Buenos Aires, en 6 cuadernillos de 6 litografías cada una, entre 1833 y 1835. Coloreadas a mano, las láminas ilustran variados aspectos de la vida de la ciudad y la campaña de Buenos Aires, algunas de ellas con marcado tono caricaturesco, como la serie de los peinetones. Más información en: <https://ilustracion.fadu.uba.ar/2014/08/22/cesar-hipolito-bacle/>

En general, la mirada hacia lo local, a las tradiciones y las costumbres se produjeron en la modernidad letrada a través de un campo intelectual y artístico cuya ideología se pudo corresponder con la visión paternalista y eurocéntrica de las clases dirigentes. Además, el paradigma estético que empezó a tallarse a fin de siglo, con las transformaciones plásticas y experimentales desde el pre- impresionismo, se pueden sintetizar en las observaciones de Paul Valéry (aclamado por los intelectuales de la década de 1920): “Si el “arte puro” de Paul Valéry no vale como escuela, podrá sostenerse como norma de buena hermenéutica” (Pérez, 1927, 282), anticipando, si se quiere, toda la reflexión crítica de Adorno, Benjamin, Greenberg y Bürger sobre la teoría del arte puro.

El costumbrismo es un género amplio, que pone en funcionamiento los regímenes de lo alto y lo bajo, la elite y lo popular, poniendo de manifiesto las jerarquías y prejuicios de las élites americanas, rioplatense, europea. Se puede señalar, por ejemplo, como el realismo social de **Courbet**, **Millet** o **Daumier**, además de poner en primer plano los aspectos recién mencionados muestran tipos sociales populares, lo que irrita a la crítica de la época e impide el ingreso a los salones oficiales por representar gente “tosca”, “fea”, de trabajos manuales como *Los picapedreros* de Courbet. Hay una mirada hacia un otro social, cultural, racial, que no es precisamente dialógica, sino más bien clausurante en la conformación de una tipología en función del color local o la tradición, como pueden ser (en nuestro contexto) los bailecitos criollos, o las pulperías, o el gran estereotipo del gaucho o el indígena. No obstante, hay fisuras en esta mirada que objetiviza al otro, convirtiéndolo en objeto de contemplación estética de un espectador que se excluye de la representación. Por eso *Buenos días, Señor Courbet* o *El encuentro* (Courbet, 1854) pone en escena el mecanismo de inversión en lo cotidiano alegorizando la condición de artista y sectores subalternos.

El origen del costumbrismo en América podemos rastrearlo en la *pintura de castas*, de amplia producción y consumo en el siglo XVIII. A esto se suman otras fuentes, como los modelos compositivos del retrato (de cuerpo entero y medio), la simultaneidad narrativa de las series de vidas de santos, la escena de género y las ilustraciones tipológicas realizadas en viajes expedicionarios.

En Europa las fuentes de las que se nutre el costumbrismo son: los *caprichos* (paisajes de fantasía a menudo con personajes en escena) y la escena pintoresca, que alcanzará su máxima popularidad a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, pasando de un escenario con clima picaresco- burlesco a una orientación descriptiva alegórica con fines moralizantes que enlaza con el Neoclasicismo (entre *el Columpio* de **Fragonard** y *El hijo pródigo* de **Greuze**).

De acuerdo con Guadalupe Álvarez de Araya Cid (2009) se puede distinguir⁴ entre la escena de género, la escena de costumbres y la pintura costumbrista. La primera se desarrolla en los siglos XVI al XVIII y orienta sus fines temáticos hacia la edificación moral, religiosa y espiritual. La escena de costumbres, en cambio, tiene una función tanto descriptiva como evocativa de mundos lejanos (representación de un otro sobre el eje del

⁴ La autora trabaja ampliamente las fuentes compositivas y los subgéneros disponibles en el pasaje del arte colonial al arte republicano en América.

exotismo). Finalmente, se puede señalar a la pintura y grabado costumbristas como la elaborada aproximadamente entre 1840 y 1900 (perviviendo hasta la década de 1930), en el marco de los procesos de construcción, consolidación y modernización de las naciones latinoamericanas, en cuyo interior habrá nuevos matices temáticos y compositivos que destacar (como tensiones entre una mirada complaciente, una purista y una mirada crítica). Como características de la pintura costumbrista podemos mencionar: localismo en sus tipos y lengua, énfasis en el enfoque de lo pintoresco y representativo, sátira y crítica social, infiltración del tema político-social, trabajo sobre los detalles de la realidad con escenas a veces muy crudas y hasta groseras, colorido y plasticidad.

En cierto modo, la estampa costumbrista nació ligada a la prensa burguesa, quizás por su carácter popular– masivo y su función de visualizar la contemporaneidad y cotidianeidad como las viñetas de **Daumier** en *El Charivari* o las calaveras de **José Guadalupe Posada**. Algunos de los rasgos del género son:

- la recreación de una anécdota, real o ficticia, extraída de la vida cotidiana y presentada en forma narrativa;
- la incorporación de algún motivo que provoque una reflexión ética sobre el tema tratado;
- la expresión o manifestación de la subjetividad del autor;
- el realce de los detalles;
- el énfasis cromático;
- las variaciones de verosimilitudes a fantasías;

En el costumbrismo literario se emplea un lenguaje sencillo, y a veces coloquial, para que pueda ser entendido por el amplio público al que va dirigido. Así mismo, en la pintura costumbrista las formas son claras y la representación verosímil. Cuando el tono busca la crítica se recurre a la ironía, la sátira y lo grotesco en la re-creación de tipos populares.

La palabra pintoresco se utiliza para titular los álbumes de viajeros y los uso y costumbres. ¿Cómo se definía a comienzos del siglo XIX? Joseph Addison, en *Los placeres de la imaginación* (1712), distinguió tres cualidades estéticas principales: belleza, grandeza (sublimidad) y singularidad (pintoresco). La estética de lo pintoresco fue desarrollada por autores como William Gilpin, Uvedale Price, Richard Payne Knigh, David Hume, Edmund Burke, quienes acuerdan vincular lo pintoresco, a la singularidad, la irregularidad, la variación o la rudeza (Bozal, 2000).

La estética de lo pintoresco habitó el romanticismo junto a lo sublime. La mirada imperial incorporó el exotismo oriental y americano, encontrando placer en las descripciones minuciosas de las irregularidades mestizas. Lo nuevo fue el otro posible de ser comprendido estéticamente. Y como señalamos anteriormente, los mecanismos de clausura e inversión posibilitaron que lo pintoresco se reconozca desde lo alto a lo bajo y desde lo bajo a lo alto, o incluso suspendiendo esa escala de valores. Lo pintoresco constituyó la entrada en escena de lo anticlásico, de las otredades dentro y fuera del centro de la modernidad. Los aficionados y artistas formados en academias recreaban la naturaleza, las escenas y los tipos pintorescos de los otros culturales incipientes.

La relación, complementaria y antagónica, de Nación y Revolución (dos conceptualizaciones de la modernidad) será parte del repertorio cultural- artístico europeo como base de los tópicos costumbristas, como de algunos rasgos de los géneros históricos, asimismo del pasaje de la estética de la representación a la estética de la autonomía de las formas. La modernidad revisa las tradiciones y en ese marco la pintura de usos y costumbres puede adquirir otras dinámicas.

La faceta costumbrista de lo pintoresco, el interés por los trajes y costumbres encontró una respuesta inmediata en América Latina. Algunos dibujantes y pintores profesionalizan las tipologías y arman catálogos como el colombiano **Torres Méndez** (Ades, 1992), o se hace un uso político de lo documental pintoresco de las costumbres del campo, como el argentino Carlos **Morel**, y su *Payada en una pulpería*, donde, según la lectura contemporánea de Amigo (2013) las facciones rosistas y antirosistas, los soldados de campaña, los gauchos, alguna china y algún indígena, se mezclan en cierta escena satírica⁵. El mensaje político desde el costumbrismo es posible únicamente desde el federalismo; los liberales no pudieron elaborar, según el autor, un corpus significativo de representación de los sectores populares antes de la década de 1850. A partir de entonces los responsables del imaginario de las costumbres rioplatenses fueron los artistas cooptados por los sectores vinculados al poder y la formación de las instituciones artísticas y culturales, entre ellos **Juan Manuel Blanes** y **Prilidiano Pueyrredón** o extranjeros como **León Pallière**. En estos casos, la correspondencia entre fuentes literarias y modelos académicos e influencias de las novedades europeas es destacable.

La investigadora Natalia Majluf (2013) señaló a propósito del costumbrismo peruano y las imágenes de las *tapadas* de Pancho Fierro, cómo el costumbrismo es un género que produce una transformación radical de las artes en la región, puesto que la reproductibilidad y el comercio de estampas de usos y costumbres se sobrepuso a la pintura colonial religiosa y fue más eficaz en el mercado que la pintura de retratos. Conformó nuevas prácticas y funciones para la imagen como narrativas de la emergencia de identidades nacionales.

Un caso interesante de pintura costumbrista mestiza es la realizada por el artista mexicano **Agustín Arrieta**, educado en la Academia de Puebla y que trabajó con singularidad los usos y costumbres populares, con una impronta popular mestiza, en ocasiones en forma realista- grotesca.

Los cuadros de Arrieta representan la visión de las clases bajas desde arriba. Se trata de la representación de “los otros” grupos sociales definidos desde la moral burguesa: las cocineras, los criados, los vendedores ambulantes generalmente situados en el ámbito público y en ocasiones emplazados en los espacios domésticos, como en el cuadro que nos ocupa. Se les ubica entonces en la cocina, el lugar de la servidumbre, pero también el espacio en el que conflúan el interior y el exterior. Así, la apariencia pintoresca de una escena doméstica sin conflictos se escinde pues, en el imaginario simbólico y plástico

⁵ Para ampliar el marco de las dimensiones entre arte, política y cultura visual en esa etapa consultar la tesis de María Cristina Fúkelman (2013): *La cultura visual en el Río de La Plata, 1834-1852: Innovaciones a partir de la configuración y de la función de la imagen política y costumbrista*, disponible en la biblioteca de nuestra facultad.

de Arrieta, las mujeres del pueblo están expuestas a las transgresiones. Es en el ámbito en el que se mueven los límites; las esferas de lo público y lo privado se fracturan y la convivencia entre los sexos prescinde de los parámetros de la moral burguesa. (Velázquez Guadarrama, 2013, 2)

Arrieta, el pintor del pueblo, se destacó también por los bodegones y escenas compuestas. Su pintura orgánica de colores saturados, el tratamiento visual que da a las frutas y objetos será una marca que enlaza la pintura anónima popular con las manifestaciones de algunas artistas de la modernidad de los años 30. El uso del calificativo mestizo para su pintura enfatiza la tensión señalada al comienzo del artículo. Se puede pensar su pintura de costumbres como una mirada regional que suspende las valoraciones de lo alto y lo bajo, se desplaza, deriva estas normas del gusto y va más allá de la academia y el gusto de las elites, en favor de trazar otras vías y enlaces con lo popular.

Como en el Río de la Plata también México tuvo desde mediados del siglo XIX un amplio desarrollo de la prensa gráfica ilustrada. El uso de la litografía para los tipos sociales insertos en las publicaciones es una clave. Se destacaron *El Mosaico Mexicano* (desde 1837), con obras costumbristas entre 1840-1842 y *Costumbres y trajes nacionales* (1843) y *los Mexicanos Pintados por sí mismos, Tipos y costumbres nacionales* (AAVV, 1854).

Hacia el fin del siglo XIX **José Guadalupe Posada** dio su impronta visual a los relatos populares de la mano de la industrialización de la ciudad y las modificaciones de las costumbres en la modernidad tecnológica. Interpretó en sus grabados, viñetas y calaveras⁶, los corridos y los acontecimientos en tono humorístico– satírico. Fue un cronista del pueblo que participó de periódicos como *La patria ilustrada*, *Revista de México* y *La Gaceta Callejera*. Ésta tenía un corte sensacionalista y registraba sucesos de gran repercusión, crímenes, catástrofes, milagros, lo sobrenatural en lo cotidiano. En hojas volante, textos e imágenes elaboradas⁷ recreó lo grotesco popular, las escenas de la calle, amarillistas, jocosas, maravillosas, y la calavera como ícono y símbolo de culto e idiosincrasia popular.

En el caso de las artes visuales rioplatenses se puede subrayar que, en las primeras décadas del siglo, se debaten los problemas del arte nacional, lo regional y la vanguardia. En ese marco ponemos el acento en la producción costumbrista de **Adolfo Bellocq**, quien realizó a lo largo de su trayectoria, dentro del grupo **Artistas del Pueblo** como en su trayectoria individual, una serie de tipos y escenas populares a la vez que grabados más satíricos y testimoniales, en el marco de una figuración política⁸.

Bellocq se acercó al arte a través del oficio de imprentero, pasó por los talleres musicales de Breyer y hnos. entre 1911 y 1917, aprendiendo litografía. En esos años se consolida un escenario que debate lo nacional, las influencias europeas, la entrada al modernismo, sobre la base del gusto de la escuela argentina, cuyo paradigma teórico fue Schiaffino. La modernización de lo artístico se corresponde con una serie de prácticas sociales, culturales y

⁶ Editados junto a Manuel Manilla.

⁷ Editadas por Vanegas Arroyo.

⁸ Amplia bibliografía sobre el tema: Ades (1990), Cippolini (2003), Santana (1994), De Rueda (comp). (2015), Muñoz (1997), Pacheco y Telesca (1987) y en el capítulo 2 de este libro.

económicas que pretenden la modernización general, entendida por los sectores dominantes como un proceso de universalidad (a la europea). El artista recuerda en sus memorias que 1914 ya formaban parte del Salón de los Rechazados, opuestos al Salón Nacional. En 1918 el grupo propone el Salón de los Independientes, sin jurados ni premios: “Entonces comenzó nuestra lucha de oposición contra esa barrera que parecía infranqueable, los combatimos abiertamente y nos organizamos para destruir el enquistamiento de ese círculo que pretendía gobernar las artes de nuestro país” (Bellocq en Corti, 1977, 2).

Con temáticas que denunciaban la explotación de los trabajadores y la miseria, los alegatos antibélicos y antifascistas, también la sátira y las costumbres picarescas, el artista junto a sus compañeros exponen y producen en bibliotecas populares, frigoríficos, plazas, fábricas, e ilustran con sus grabados los periódicos *La Protesta* y *Claridad* y libros de bolsillo de la editorial de Zamora.

El costumbrismo en Bellocq se manifiesta en las pinturas y grabados de finales de los años 20. La elaboración de un repertorio de tipos y escenas verosímiles de lo cotidiano, una escena como vidriera del mundo se tiñe de comicidad grotesca como en *Murga Boquense* (1920) o *Agencia de colocaciones* (s/f), un cuerpo colectivo de lo pintoresco urbano.

En sus pinturas como en los grabados más directos y comprometidos con la clase obrera y los sectores marginales, se manifiesta la carencia, las exclusiones sociales. La representación costumbrista, centrada a menudo en la manifestación del “color local”, vira hacia un tipo de nuevo realismo (parafraseando a Antonio Berni) en el que la avanzada hacia un ideario político imprime una actitud revolucionaria. Los Artistas del Pueblo han interpretado los márgenes de la sociedad dentro de un realismo que va de la crudeza a lo cómico. Siempre con una imagen clara, directa, exponencial de la realidad, a menudo con un trazo expresivo vinculado a los expresionismos que tanto se irradiaron en América Latina, además de la resonancia de Goya como referente inspirador para Adolfo Bellocq.

El realismo como vanguardia

A partir del siglo XIX las vanguardias políticas y artísticas se fijaron como objetivo hacer que lo excluido pasase del lado del poder, a modo de contrabando o a plena luz del día.

BOURRIAUD, 2015, 10.

Las costumbres de los sectores populares, el trabajo de los campesinos, los picapedreros y las lavanderas de París o del Río de La Plata, las tapadas, la gente en tranvía, los mercados y ferias populares, los linyeras, poco a poco se despojan de tanta descripción, interpelando la modernidad desde una forma sintética. Como ya dijimos, lo hacen a través del humor (de lo grotesco orgánico a la sátira política y la ironía intelectual) o bien poniendo énfasis en la condición miserable y la hipocresía burguesa.

El modernismo todo lo permite a condición de poseer de *l'esprit*. Es el fin de una trayectoria evolutiva que parte del realismo de Courbet, en que empezó a establecer el dualismo entre sujeto y plástica, y termina en nuestro tiempo con el triunfo de la plástica ...Todas las divagaciones críticas, filosóficas y estéticas sobre arte puro son ahora sustituidas por razonamientos realistas concordantes con la psicología colectiva y social del momento. (...) En el nuevo realismo que se perfila en nuestro medio, el tejido de la acción es lo más importante, porque no es solo imitación, de los seres y cosas, es, también, imitación de sus actividades, su vida, sus ideas y desgracias. El nuevo realismo no es una simple retórica o una declamación sin fondo ni objetividad; por el contrario, es el espejo sugestivo de la gran realidad espiritual, social, política y económica de nuestro siglo. (Berni, 1936)

La modernidad desde el siglo XIX se asume en el pasaje de lo moderno como sinónimo de romanticismo a la división en una vanguardia ideológica política (intelectuales del socialismo utópico y marxismo) y una vanguardia estética (a partir de la voz de Baudelaire): se va al frente con herramientas de cambio, proclamando la anti tradición, lo nuevo.

En esa dualidad hay matices que tienen que ver con dos concepciones complementarias del realismo, una vinculada al ideal socialista-anarquista, como pueden pensarse las pinturas emblemáticas de la Argentina de fin de siglo XIX, *Sin pan y Sin trabajo* realizada por **Ernesto de la Cárcova** en 1884, en la que se traza un puente entre los trabajadores-desocupados de Italia y Buenos Aires, una espacialidad de la modernidad, transcultural; un tiempo- espacio pictórico entre los excluidos del sistema de producción capitalista.

El otro realismo, en el cual la idea o contenido crítico está presente, pero que se manifiesta en un salto radical de una forma sintética, fragmentaria, con cambios en los procedimientos plásticos. Como señala Bourriaud acerca de Courbet (y allí se puede ver el legado que anunciaba Berni para él y Siqueiros, por ejemplo) **se trata de pintar políticamente el mundo a partir no de la semejanza sino de un vínculo directo con lo real vivido**. “Una estética fundada en la acción, el compromiso y la capacidad de transformación (...) El arte histórico es esencialmente contemporáneo” (Courbet en Bourriaud, 2015, 117).

En el contexto de los años 20 y 30, en plena efervescencia de apropiaciones, revoluciones y gestos vanguardistas en América Latina (Ades, 1990), el descentramiento moderno americano consiste en la búsqueda de proyectos parciales que involucren las identidades y la avanzada del campo artístico (De Rueda, 2015, 52).

Antonio Berni se sumerge en un arte revolucionario a través de su adscripción al surrealismo y luego con la realización *Ejercicio Plástico* de **David Alfaro Siqueiros**, pintado en el sótano de la quinta Los Granados, en Don Torcuato, propiedad de Natalio Botana en 1933. Además de Berni, participaron también en la colaboración los artistas **Lino Enea Spilimbergo**, **Juan Carlos Castagnino**, y el escenógrafo uruguayo **Enrique Lázaro**. El grupo denominado **Equipo Poligráfico Ejecutor** inspiró la creación en 1934 del **Nuevo Realismo**. Así Berni pintó grandes composiciones con temas sociales críticos y combatió dentro de la **AIAPE** (Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores) al fascismo. Su obra *Manifestación* realizada

en 1934 tiene de fondo un barrio obrero de la ciudad de Rosario, con la Refinería Argentina, por ejemplo. En esos años, participa de la **Mutualidad de Artistas Plásticos** de Rosario (surgida en 1934), un espacio en el que estos artistas comprometidos y modernos desarrollaron una doble militancia a favor de la renovación estética y de la revolución en un complejo entramado en los años 30, en medio de censuras y afirmaciones nacionalistas, la búsqueda de un hombre nuevo y un colectivo revolucionario, que lleva el realismo sintético a la potencia de la materia, de lo residual, del detalle.

Junto a los integrantes de la Mutualidad, Berni interpela la realidad, con una contemporaneidad formal y experimentación del soporte, que en muchos casos tomó como fuente las imágenes periodísticas y las operaciones fragmentarias del collage. Siguiendo la tesis de Guillermo Fantoni:

La firme inclusión de Berni en el ámbito del modernismo estético y de las vanguardias, una formulación a su vez asociada a otro supuesto: numerosas formas de figuración y de realismo del período de entreguerras integran el cuerpo de lo moderno. Por lo tanto, y más allá de las rupturas formuladas por el propio artista con respecto a los primeros ismos, se trata de enfatizar los planos de continuidad entre sus experiencias europeas y la elaboración, al instalarse nuevamente en el país, del Nuevo Realismo, una concepción que bien puede considerarse como “una forma específicamente americana del modernismo”, ya que refunde sugerencias y procedimientos de algunas de las tendencias más operantes de su tiempo y cuya puesta se realizó en el marco de la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos: movimiento que funcionó en Rosario como una avant-garde beligerante en el terreno del arte pero también como una avanzada en el espacio de la política. A partir de esa doble militancia, sus realizaciones más cumplidas no fueron pensadas como objetos de delectación para circular por galerías y museos y –menos aún– para insertarse en el mercado artístico, sino como manifestaciones a menudo efímeras e inestables que incluían una crítica institucional al mundo del arte y a la producción de obras autónomas, escindidas de la vida social. Me refiero fundamentalmente a pinturas de escala mural y a decoraciones para actos políticos, e incluso a carteles y volantes impresos que funcionaban como propaganda. En cualquiera de estos casos, se trataba de piezas realizadas grupalmente con nuevos materiales y dispositivos técnicos, y destinadas a circular por fábricas y sindicatos donde se pondrían en contacto con otro público: obreros y militantes que se cohesionarían y activarían a partir de esta presencia” (Fantoni, 2014, 7)

Como su *Primeros pasos* de 1936, una pintura cuyas figuras femeninas protagonizan en sus quehaceres domésticos e íntimos, una temporalidad y espacialidad diferente, tal vez ¿metafísica?, el sueño de la ascensión social, la marca del trabajo femenino. Un retrato indirecto de Paule y Lily, la esposa y la hija del artista, en la que se evoca un momento de posible cambio de lo femenino en la sociedad, en el mundo del trabajo (todo el imaginario popular en torno a la costurera y además el trabajo industrializado con la máquina de coser y la

movilidad de las clases populares, sumado al sueño de la muchacha de convertirse en una artista de la danza).

Podemos mencionar otros realismos críticos en el territorio latinoamericano, en consonancia con la vuelta a la figuración⁹. Artistas e intelectuales americanos se pronunciaban contra el fascismo desde una perspectiva de izquierda. Por ejemplo, en Brasil adquiere relevancia la figura de Mario Pedrosa, crítico de arte que adhirió al movimiento trotskista en 1929 luego del exilio del líder revolucionario en México y alentó el realismo social. Muchos artistas de la primera y segunda vanguardia se comprometieron con estas ideas y reformularon las búsquedas experimentales en pos de imágenes claras, directas, denunciantes, que también han tenido la potencia de revolucionar (aunque no lo parezca desde el paradigma del arte puro) el medio. *Mestizo* de **Cándido Portinari** (1934) es un ejemplo: una figura masculina monumental en primer plano que sitúa la identidad brasileña- americana en forma contundente, con un fondo en el que algunos detalles acompañan la idea de tierra, y trabajo, prosperidad, pero también evocan indirectamente las plantaciones de café y la explotación de un sector de la sociedad. Además de una síntesis personal de recursos de varias tradiciones plásticas vinculadas a su formación, sus viajes y esta oscilación permanente de lo cosmopolita y lo regional, en pos de una mirada no pintoresca desde su lugar.

Como subraya Fabiana Serviddio

(...) Su formación a partir los pintores del pasado- fundamentalmente los artistas italianos del primer Renacimiento, como Giotto, Masaccio, Andrea Mantegna, Andrea del Castagno, Piero della Francesca- lo inscriben en la concepción de una modernidad atenta no tanto a fuertes rupturas formales, sino al reconocimiento de los nuevos protagonistas raciales y los diversos paisajes para una definición de la identidad ecológica y cultural múltiple y mixta del Brasil (2011,17).

Portinari trabajó en la representación de los trabajadores urbanos y rurales, exaltando y rescatando las condiciones de producción de la economía de Brasil y las posibilidades del futuro, cuestionó las diferencias sociales y eso le llevó a escribir acerca del destino social del arte.

Conclusiones

Para cerrar este capítulo podemos concluir que, en la modernidad, se produce una derivación del costumbrismo hacia el realismo crítico. Esto no se da cronológicamente, y que hay desplazamientos y concomitancias con otros géneros y con las ideas y movimientos sociales, Pero tanto el género costumbrista como el modo, movimiento o tendencia realista

⁹ Cabe recordar que se ha caracterizado a la etapa de entreguerras como un *retorno al orden*, en términos de síntesis figurativas tanto en Europa como en América. Lejos de ser homogénea la estética del período y de presentar rasgos conservadores, se produce una simultaneidad de arte representacional con temáticas de crítica social.

crítico, se manifiestan de cara a la revisión de la representación de lo popular, de las identidades, de las preocupaciones de las formas. Un doble movimiento, el arte dentro y fuera de sí. El terreno de lo figurativo es vasto.

A medida que avanza la consolidación de un campo artístico moderno y la autonomía del arte en ese contexto, se multiplican las tendencias y acciones de grupos e individuos del mundo del arte que buscan su lugar dentro de las instituciones académicas, o en las instituciones de avanzada, o en la periferia generando nuevos espacios e imaginarios posibles del arte y la modernidad. **El realismo como vanguardia** es una tesis muy fecunda que pone en tela de juicio las revisiones del **Gran Relato Moderno**, de rupturas, abstracciones y experimentalismos. Estos aspectos que se vinculan a los rasgos que hacen a una obra de vanguardia (Bürger, 1987) pueden presentarse también en los realismos, en particular los producidos en la década de 1930 hasta la primera guerra, en donde varios artistas latinoamericanos y europeos recuperan la figuración, son críticos con los temas que representan, pero llegan a síntesis plásticas que poco tienen que ver con la pintura académica o la figuración canónica. Es evidente que están exponiendo con la pintura, el grabado o el dibujo su posición frente al avance violento y la censura de los totalitarismos, y la crueldad de los fascismos. También están respondiendo a la doctrina del realismo socialista, con mayor libertad y compromiso desde su lugar (por ejemplo, se puede ver la pintura de la brasileña **Tarsila do Amaral** y del suprematista ruso **Kazimir Malevich** sobre los obreros y campesinos en esos años con un proceso constructivo no objetual). Esto lleva a revisar cada grupo y artistas en cada una de las formaciones del campo artístico, ya que la intervención de las filiaciones políticas al partido comunista y sus derivaciones son elementos a tener en cuenta, como los pronunciamientos orgánicos de las agrupaciones de artistas e intelectuales frente al fascismo occidental.

Se considera en este capítulo la necesidad de volver a mirar y revisar los postulados teóricos descriptivos y predictivos acerca de las problemáticas de los géneros y los problemas de la figuración en esta **modernidad situada**.

Referencias

- AAVV (1854). *Los mexicanos pintados por sí mismos. Tipos y costumbres nacionales*. México, Imprenta de M. Murgía y Comp. Recuperado de:
<https://www.archive.org/stream/losmexicanospint00mexi?ref=ol#page/n3/mode/2up>
- Ades, D. (1990). *Arte en Iberoamérica*. Madrid: Turner.
- Álvarez De Araya Cid, G., (2009), *Algunas fuentes compositivas de la Pintura de costumbres en América Latina*, N.45, Recuperado de:
[Http://Revistaathesis.Uc.Cl/Index.Php/Rait/Article/View/393](http://Revistaathesis.Uc.Cl/Index.Php/Rait/Article/View/393)

- Amigo, R. (2013) *Carlos Morel. El Costumbrismo Federal*. en Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (Caia). N° 3 | Año 2013. Recuperado de: <http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=default.php>
- Bayón, D., comp. (1974) *América Latina en sus artes*, México, SXXI editores, cap. Barata, M. (1974) *Épocas y Estilos*,
- Belloq, A. (1977) Mis Memorias. En Francisco H. Corti, *Vida y Obra de Adolfo Belloq*. Buenos Aires: Tiempo de Cultura.
- Berni, A. (1936) *El Nuevo Realismo*. Forma (Buenos Aires), Augusta 1936, 8, 14. Recuperado de: <http://lcaadocs.mfah.org/lcaadocs>
- Bourriaud, N., (2015). *La exforma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bozal, V., (1999) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías de artísticas contemporáneas*, Vol. 1, Madrid: Visor.
- Bürger, P. (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Corti, F. (1977). *Vida y Obra de Adolfo. Belloq*. Buenos Aires: Tiempo de Cultura.
- Cippolini, R. (2003). *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- De Rueda, M. (2003). Colección de Belloq en el Museo Provincial de Bellas Artes. Museo Evita.
- (comp) (2015). *Revoluciones, apropiaciones y críticas a la modernidad Itinerarios del Arte moderno entre América Latina y Europa 1830-1945*. La Plata: EDULP.
- Dolinko, S., (2016). *Consideraciones sobre la tradición del Grabado en la Argentina*, [05/07/2016], Nuevo Mundo. Recuperado de: <https://nuevomundo.revues.org/69472>
- Elliott, D. comp.(1994), *Arte de Argentina 1920-1994*. Libro – catálogo, MAM, Oxford
- Fantoni, G. (2014). *El realismo como vanguardia, Berni y la mutualidad en los 30*. Buenos Aires: Fundación OSDE.
- Giunta, A. (Comp.) (2005) *Cándido Portinari y el sentido social del arte*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Majluf, N. y Burke, M., (2013) *Tipos del Perú, La Lima criolla de Pancho Fierro*, ediciones El Viso. Recuperado de http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Queretaro/complets/majluf_libro.pdf
- Muñoz, M. Á. (1997). Los artistas del pueblo: anarquismo y sindicalismo revolucionario en las artes plásticas. *Causas y azares*, (5), 116-130.
- Pacheco, M. y Telesca, A. (1987) *La pintura y el ambiente plástico argentino en la década del veinte (Antología documental)*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.
- Pérez, Severo García (1927). Nacionalismo Y Costumbrismo. *De Avance*, 1(11) (septiembre 15, 1927. Recuperado de: <http://lcaadocs.mfah.org/lcaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1300058/language/es-MX/Default.aspx>
- Pratt, M., (2010) *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, México, 1° ed. español F.C.E.

- Santana, R. (1994). Artistas del Pueblo. Arte y sociedad 1920-1930. En Elliot, D. (ed.) *Arte de Argentina 1920-1994* (pp.18-21). Oxford: Museum of Modern Art.
- Serviddio, F. (2011). Los Murales de Portinari en la Sala Hispánica de la Biblioteca del Congreso de los EE.UU.: Construcción Plástica de una Identidad Panamericana. *Cuadernos Del Cilha*, 12 (14), 21-150. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/Descarga/Articulo/4028318.Pdf>
- Svampa M., (2010). *El dilema argentino. Civilización o Barbarie*. Buenos Aires: Taurus.
- Velázquez Guadarrama, A. (2013). La Pintura Costumbrista Mexicana: Notas de Modernidad y Nacionalismo. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. (3), 1-11. Recuperado de: <http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=default.php>