

Discusiones en torno al realismo pictórico argentino (1974-1984)

DI LORENZO, Isabela / IAE - idldilorenzo@gmail.com

Área: Investigaciones en Epistemología en Ciencias del Arte / Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: arte argentino - semiótica - géneros discursivos - verosimilitud

› Resumen

Este trabajo propone expandir la noción de «realismo pictórico» a partir de la identificación —y posterior sistematización— de los rasgos que caracterizan al realismo en su pretensión de construir ilusión de realidad. El corpus seleccionado reúne expresiones artísticas heterogéneas producidas en la cultura argentina entre 1974 y 1984; periodización que está en relación a un contexto de clausura signica que excede el marco temporal del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983). Estas expresiones artísticas producidas en la cultura argentina entre 1974 y 1984, han sido agrupadas por la crítica y la historiografía argentina bajo la noción de «realismo»; categoría que suele ser utilizada —sin ser problematizada— como sinónimo de figuración. Ahora bien, a fin de utilizar y sostener esta clasificación es decir, para continuar estudiando este grupo de «textos» visuales como parte de una misma «estructura» (*i.e.* estéticas y narrativas), se deberá primero deconstruir la noción de «realismo pictórico» a partir del estudio de otras categorías teóricas que se encuentran vinculadas.

› Introducción

En mayo de 1969 la tapa de la revista *Primera Plana* (1962-1973) anunciaba «la muerte de la pintura», es decir, el agotamiento de la pintura de caballete fundamentado en su aparente incapacidad —por oposición a otros procedimientos— para referirse (o construir) realidad. Es en este contexto de desmaterialización del objeto artístico —como crítica a los modos de producción del mercado capitalista y al consumo del texto artístico en tanto mercancía— que un grupo de autores argentinos —vinculados a las acciones político-conceptuales de la vanguardia sesentista—, optará por realizar producciones pictóricas y figurativas que retomen la técnica, el soporte, los materiales y los géneros tradicionales de los ejercicios plásticos de la pintura academicista. Estas expresiones artísticas producidas en la cultura argentina entre 1974 y 1984, han sido agrupadas por la crítica y la historiografía argentina bajo la noción de «realismo» (De Bértola 1977, 1978; Glusberg 1985; Giunta 1993, 2002; Herrera 1999; López Anaya 2005; Longoni 2014); categoría que suele ser utilizada —sin ser problematizada— como sinónimo de figuración. Ahora bien, a fin de utilizar y sostener esta clasificación es decir, para continuar estudiando este grupo de «textos» visuales (Eco 1975, 1979a, 1979b, 1994, 1997; Mancuso 2014; Mancuso y Niño Amieva 2016) como parte de una misma «estructura» (*i.e.* estéticas y narrativas) (Lotman 1988), deberíamos primero deconstruir la noción de «realismo pictórico» a partir del estudio de otras categorías teóricas que se encuentran vinculadas. Así,

propongo también expandir la noción de «realismo pictórico» a partir de la identificación —y posterior sistematización— de los rasgos que caracterizan al realismo en su pretensión de construir ilusión de realidad. Las discusiones teóricas que se han presentado en los últimos años en torno al realismo artístico han estado condicionadas por la tradición académica de las distintas disciplinas que abordaron esta problemática. Se advierte un interés —desde la filosofía y la teoría del arte— por repensar la noción decimonónica de «realismo artístico» (e incluso, más específicamente de «realismo pictórico») a partir del diálogo activo con la tradición realista rusa o francesa; tradiciones que lo definieron principalmente como una estética que mostraba la realidad «tal y como se mostraba a los ojos». Estudios recientes que discuten esta cuestión aparecen en simultáneo con la aparición de vestigios de realismo en producciones artísticas contemporáneas y en concordancia con una puesta en valor de un grupo de producciones ligadas también al realismo. Estas obras se caracterizan por pertenecer a colecciones privadas y por haber sido realizadas principalmente en la década del setenta. El interés por reivindicar estas expresiones artísticas —principalmente desde diversas propuestas curatoriales pero también a partir de la producción teórica de textos que las acompañen—, abrió nuevas líneas de investigación que buscan entender al realismo pictórico ya no como una estética, un estilo o una técnica artística, sino como un modelo gnoseológico y/o ideológico (Museo Thyssen-Bornemisza 2016). Es en este contexto que críticos y teóricos del arte contemporáneo coinciden que la dificultad que aparece a la hora de definir el término reside —en una primera instancia— en el hecho de haber sido utilizado por la historia y la teoría del arte en un sentido general como sinónimo de una figuración académica y siempre funcional a los intereses de distintos actores sociales. Esta práctica ha derivado en el uso del término como una especie de etiqueta aplicable a expresiones artísticas que responden a técnicas, contenidos y formas que involucrarían no sólo a producciones figurativas, sino también a todas aquellas producciones no-figurativas que implican un proceso de abstracción como mecanismo para registrar la realidad (Eşanu 2018). En una segunda instancia, la complejidad para comprender al realismo pictórico radica en que hay otras nociones cargadas de conflicto implicadas en su definición. Por eso, a fin de poder identificar los principios de verosimilitud de la representación realista, sería necesaria la revisión crítica de otros conceptos teóricos que están vinculados tales como «representación», «verosimilitud», «verdad» y «realidad».

Por otra parte, la ambigüedad para definir al «realismo artístico» trae aparejada la dificultad para establecer una periodización certera del corpus de análisis; es decir, la periodización estará atada de la definición de realismo que se esté considerando, así como a las normas del «género discursivo» (Bachtin 1929, *ca.* 1933, [1979], Mancuso 2005). A diferencia de otras tradiciones realistas del pasado que responden a una periodización bastante precisa por estar relacionados a un contexto histórico de producción y recepción con características que son más fáciles de identificar y definir; en el caso del realismo argentino de los años setenta es más complejo establecer una periodización, dado que el contexto de comunicación en la cual los textos visuales se producen y reciben presenta una serie de contradicciones que aún no han sido completamente evidenciadas. El corpus sugerido, reúne a un grupo de autores argentinos que produjeron expresiones artísticas heterogéneas entre 1974 y 1984; es decir, en un contexto de clausura signica y censura cultural que excedería el marco temporal del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983). Es pertinente señalar que la producción de estos textos visuales aumenta entre 1977 y 1979; años que

no sólo coinciden con un mayor recrudescimiento de la censura cultural y de la violencia estatal, sino que a su vez también se corresponden con un mayor presupuesto destinado a políticas culturales que impactaron de manera directa en las artes visuales como las publicaciones de libros de arte con colecciones de los museos y los aumentos de fondos para la Comisión Nacional de Museos y para el traslado de exposiciones de arte al interior del país; entre otras medidas (Rodríguez 2011, 2015).

› ***Los principios de la representación realista que construyen ilusión de realidad***

Los realistas argentinos —considerados y estudiados como un programa estético contrapuesto a la abstracción y al conceptualismo— pertenecen a una misma generación y presentan similitudes en su formación académica. Si bien jamás se han reconocido como una agrupación artística, lo cierto es que trabajaron y circularon por los mismos espacios culturales. Ahora bien, difícilmente podríamos conservar estos textos visuales dentro de una misma clasificación sin antes problematizar la categoría de «realismo pictórico». Si bien los realismos que aparecen a partir de la década del setenta —y en diversas partes del mundo— presentan diferencias producto del contexto de «comunicación compleja» (Bachtin [1979]) en el que fueron producidos; también es cierto que se componen de una serie de regularidades —condiciones de producción y recepción, modalidades significativas y mecanismos de funcionamiento— que nos habilitaría a estudiarlos vinculados. En los realismos de los años setenta se observa la insistencia en el uso de una figuración italianizante de filiaciones con la pintura pompeyana. Se percibe un tratamiento de las formas que manifiesta un conocimiento de la tradición pictórica realista europea en tanto se trata de una figuración obsesivamente detallista, de una técnica controlada y de una pincelada casi imperceptible en donde predomina el dibujo nítido, la línea y los contornos cerrados. Por otro lado, estos realismos presentan constantes iconográficas que privilegian la representación de interiores domésticos, naturalezas muertas, paisajes y retratos. Esta característica no deja de ser llamativa en tanto se representan los géneros tradicionales de la pintura academicista que, en calidad de ejercicios plásticos, potencian sobre todo la idea de que la realidad representada es una construcción artificial, fabricada. Esta observación habilita la pregunta sobre los modos de representación; es decir en el caso particular de las producciones artísticas argentinas, ¿podemos realmente interpretarlas como representaciones realistas?. Y si fueran realistas, ¿cómo y qué noción de realidad construyen?

Los principios de representación realista basados en una ordenación lógica de las unidades que la componen, en el respeto por las unidades narrativas, en la definición clara tanto de sujetos y objetos como de sus relaciones espaciales y temporales, en una figuración detallista y amable —en tanto es de fácil lectura—; se tuercen y dan lugar a producciones que poco tienen que ver con el realismo artístico europeo del siglo XIX o de la primera década del siglo XX. Si en estos realismos todos los recursos narrativos estaban puestos al servicio de la claridad de la acción y en los casos en los que se producía una tensión (o un malestar) en el proceso receptivo ésta poco tenía que ver con ambigüedades, fragmentaciones u omisiones narrativas; en el realismo argentino de la década del setenta, no sucederá de esa manera. De haber tensión es justamente para complicar la comunicación, la decodificación de los mensajes. Asistimos a una figuración que utiliza

elementos propios del realismo pero de una forma aberrante puesto que utiliza elementos que rompen con la ilusión de realidad. La representación se apoya en un juego de alienación y desalienación, de tensiones y distensiones, entre una falta de claridad en la narración y un exceso de detalles que rompería con esta ilusión. El lector modelo del realismo espera claridad, amabilidad; y el realismo argentino —contrariamente a lo esperado—, no es amable con su lector. Este realismo se muestra en un primer acercamiento como de fácil lectura pero en el momento de ingresar al texto la combinación de elementos, de unidades y de figuras; es inquietante. Entonces, ¿qué sucede cuando no se respetan los principios de representación del realismo canónico? , y en ese caso, ¿cómo es que se quiebran los principios de la representación realista?.

En los textos visuales de los autores argentinos se reitera la incorporación de motivos iconográficos que funcionan como metáforas de la pintura —tales como ventanas o espejos— pero presentando un desplazamiento de sus funciones convencionales. El uso desviado de las ventanas —desviado en tanto al presentarse tapiadas, esmeriladas o cerradas, clausuran la mirada y ya no son ni una entrada de luz ni una vía de circulación de aire—; cuestiona y contradice la metáfora renacentista del cuadro como una ventana abierta al mundo. Ahora bien, si la realidad es eso que está del otro lado de la ventana, aquello que el arte debería intentar representar —si seguimos la definición griega del arte como *mimesis* (i.e. imitación de la naturaleza)—, ¿cómo se puede acceder a esa realidad si los objetos que tradicionalmente deberían dar acceso lo vedan?. En otras palabras, ¿la ilusión de realidad está condicionada por el tipo de relación (más fiel o menos fiel) que establece la representación con su referente?.

La definición de «realismo» implica al concepto de «verosimilitud». En otras palabras, el realismo se traduce como el género que establece representaciones verosímiles de la realidad. Ahora, tanto lo absurdo como lo imposible también son verosímiles; es decir, verosímil es aquello que sería creíble por tener apariencia de «verdadero». Esta impresión de verdad está condicionada no sólo por los modos de ver y de cuestionar los distintos fenómenos (culturales, sociales), sino que también está determinada por cómo se construyen relatos: más poderosa es la ilusión de verdad cuanto más hábil es el relato. Es decir, el acceso a la realidad está mediado por relatos, y esto se traduce a que no se representa lo real sino lo que se cree que podría considerar real una determinada cultura. Para que el realismo funcione tiene que ser verosímil; por eso, primero es necesario identificar qué estrategias discursivas se utilizan para construir esa realidad ficcionalizada. La aparición de motivos propios de la literatura o del cine de terror —tales como los espejos vacíos que no reflejan, las sombras dislocadas o el uso del marco adentro del marco— aparecen para cuestionar la verosimilitud de las escenas. Muestran algo más que una realidad miméticamente representada puesto que introducen elementos que culturalmente se encuentran censurados. Así, a partir del uso de encuadres dislocados, de alterar las coordenadas espacio-temporales para contraen los espacios al mínimo transitable y/o habitable; es que se quiebran los cánones de la representación del realismo canónico principalmente a partir de las dificultades que se presentan para identificar los relatos. Por otra parte, estos interiores domésticos se muestran deshabitados o desolados pero indirectamente humanizados ya que se percibe a sus habitantes a partir de las huellas que dejaron. En todos los textos se advierte un modo peculiar de representar a lo humano: las figuras —mayormente niños— aparecen siempre aisladas y presentadas en espacios fantásticos, en escenografías teatrales, atemporales. Ya sea que lo humano se represente como una naturaleza

muerta o como ausencia personificada en objetos de la vida cotidiana —tales como mesa y sillas vacías, vajilla, alimentos o cartas—, en ambas situaciones la quietud, el silencio y el estatismo absurdo de las escenas buscan presentarse amenazantes frente a su lector. Perturba que sean instantes congelados, que se representen acciones paralizadas sin un desarrollo claro.

Asimismo, el señalamiento de estrategias discursivas que se utilizan de una forma no convencional —desviada— implica solamente la primera parte de un análisis más extensivo que derivaría en el interrogante acerca de qué tipo de «imagen del mundo» (Heidegger 1938) reproducen estos textos visuales. Se advierte que en ellos hay una pretensión de representación de la realidad; es decir, una ilusión de realidad, una realidad ficcionalizada. Ahora bien, ¿acaso los textos visuales se presentan como sustitutos de la realidad creando ilusión de realidad a partir de torcer (o encriptar) los criterios de verosimilitud y así poder circular en contextos de «comunicación compleja»? Si sostenemos que los criterios de verosimilitud están ligados a los mecanismos de censura que el mismo texto pone en funcionamiento, se puede argumentar que la circulación en un contexto de censura cultural también estaría condicionada por la dimensión material y técnica del género. Es decir, se podría argumentar que la pintura está más alejada de su referente en relación a otras formas de representar o de construir realidad que se apoyan en mecanismos de sustitución de la cosa por la cosa. De esta manera, al presentarse como un género que mantiene una cierta distancia con la cosa que representa es justamente lo que permite que circule mejor en contextos de «comunicación compleja». Es de interés señalar que los textos visuales que forman parte del corpus sugerido fueron exhibidos en instituciones oficiales que dependían del Poder Ejecutivo, como lo fue el Museo Nacional de Bellas Artes de la Ciudad de Buenos Aires (MNBA) en el marco de los Premios Marcelo de Riedder y Benson & Hedges. Esta observación a su vez, exige que nos interroguemos acerca de cómo habrían operado los mecanismos de control y vigilancia en los distintos procesos de recepción de estos textos. Es decir que, en un contexto de «comunicación compleja» donde la cultura hegemónica lucha por conservar su sistema sígnico, los textos visuales realistas dinamizaron (cuestionaron) una «estructura» (Lotman 1988) que intentaba mantenerse invariable a partir de estrategias discursivas que funcionaron como principios estructurales contrarios (Lotman y Uspenski (2000), Mancuso 2015) al manifestar asimetrías que complejizarían su decodificación.

› **Conclusión**

La teoría del arte contemporánea dialoga con una concepción de realismo en tanto modelo de representación de una realidad construida (*i.e. Darstellung*). Ya sea que se estudié como un modo de representación, como una estética, como un estilo o una técnica artística, lo cierto es que aún faltan investigaciones sistemáticas que reflexionen sobre el realismo pictórico como un modelo gnoseológico y/o ideológico. Es decir, aún hacen falta investigaciones que interpreten al realismo pictórico en su contribución a la construcción de una «imagen del mundo» en un contexto de clausura sígnica y censura cultural.

A partir de lo expuesto, podríamos asegurar que el corpus sugerido puede agruparse bajo la noción de «realismo» pero siempre y cuando se considere que el carácter realista de una producción artística se define en el proceso de circulación y en su condición de expresión del discurso hegemónico en tanto estructura un mensaje redundante, claro y de fácil aceptación (Rossi-Landi 1972). Sin embargo, el realismo argentino de

los años setenta difiere de otras tradiciones de representación realista tanto europeas como latinoamericanas. Son textos visuales realistas pero de un realismo no canónico; es decir, un realismo desviado de la norma. Estos textos visuales se toman ciertas licencias para ingeniosamente liberarse de las reglas convencionales del género realista. Si la multiplicidad de verosímiles (de sentidos posibles) dependen de las exigencias de cada «género discursivo», — *i.e.* si cada género regula lo que considerará verosímil e inverosímil (Todorov 1968)—; entonces estos textos transgreden las normas para inaugurar una nueva categoría teórica; la del «realismo aberrante». Hay un uso aberrante del realismo como género pictórico en tanto se ficcionaliza la realidad a partir de la incorporación de estrategias discursivas que llegan a quebrar los criterios verosimilitud que la cultura contemporánea intentaba establecer.

Bibliografía

» Referencias bibliográficas

BACHTIN, Mijail M.

1929 *Problemy tvórchestva Dostoiévkogo*, Leningrad: Priboi; (tr. esp.: *Problemas de la poética de Dostoievski*, México: FCE, 1986)

ca. 1933 *Tvórchestvo Fransupa Rablé i naródnia cultura srenevékoviia i Renessansa*; Moskvá: *Khudozhestvennaia literatura*, 1965; (tr. esp.: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid: Alianza, 1987).

[1979] *Estetika slovesnogot vorchestva*, Moscow: Iskusstvo (tr. esp.: *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI, 1982).

[1997] *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores*, Barcelona: Anthropos.

DE BÉRTOLA, Elena

1977 *Realismos en la Argentina* [cat. exp.], Buenos Aires: Asociación Argentina de Críticos de Arte.

1978 «Hiperrealismo y realismos en Latinoamérica», *Correo de Arte*, II, 7: 49-52.

ECO, Umberto

1975 *Trattato di semiótica generale*, Milano: Bompiani; (tr. esp.: *Tratado de semiótica general*, Barcelona: Lumen 2005).

1979a *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano: Bompiani; (tr. esp.: *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Buenos aires: Sudamericana, 2013).

1979b «Perspectivas de una semiótica de las artes visuales», *Criterios* (en línea), La Habana, 2007, 25-28:221-233 (citado el 21/09/2014), disponible en: <http://www.criterios.es/pdf/ecoperspectivassemiotica.pdf>

1994 *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano: Bompiani; (tr. esp.: *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona: Lumen, 1996).

ESANU, Octavian (ed.)

2018 «Realism today?», *ARTMargins* (en línea), 7, 1:58–82, (citado el 21/02/2019), disponible en: https://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/ARTM_a_00200

GIUNTA, Andrea

1993 «Pintura en los '70: inventario y realidad», en AA.VV., *Arte y Poder, V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires: CAIA-FFYL, pp. 215-224.

2002 «Juan Pablo Renzi. Problemas del realismo», *Punto de Vista*, 74, Buenos Aires, pp. 43-48.

GLUSBERG, Jorge

1985 *Del Pop-Art a la Nueva Imagen*, Buenos Aires: Gaglianone-Carbide.

HERRERA, María José

1999 «Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción», en BURUCÚA, José Emilio (Dr.), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, vol. II, Buenos Aires: Sudamericana.

LONGONI, Ana

2014 *Vanguardia y revolución: arte e izquierdas en la Argentina de os sesenta-setenta*, Buenos Aires: Ariel.

LÓPEZ ANAYA, Jorge

2005 *Arte Argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)*, Buenos Aires: Emecé arte.

LOTMAN, Juri

1988 *Estructura del texto artístico*, Madrid: Istmo

LOTMAN, Juri; USPENSKI, B. A.

(2000) «Sobre los mecanismos semióticos de la cultura», en LOTMAN, Juri, *La semiosfera. Semiótica de las artes y de la cultura*, vol. III, Madrid: Cátedra.

MANCUSO, Hugo R.

2005 *Palabra viva. Teoría textual y discursiva de Michael M. Bachtin*, Buenos Aires: Paidós.

2014 «Perspectivas narratológicas del arte», *AdVersuS: Revista de Semiótica*(en línea), XI, 27:9-31 (citado 20-03-2016), disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro-27/articulos/XI2702.pdf>

2015 «Genealogía estructuralista de la Escuela de Tartu», *AdVersuS: Revista de Semiótica*(en línea), XII. 28:34-68, (citado 8-05-2018), disponible en:<http://www.adversus.org/indice/nro-28/articulos/XII2803.pdf>

MANCUSO, Hugo R.; NIÑO AMIEVA, Alejandra L.

2016 «Lineamientos de una metodología semiótica de análisis visual» *AdVersuS: Revista de Semiótica*(en línea), XIII, 31: 48-86, (citado 20-04-2018), disponible en:<http://www.adversus.org/indice/nro-31/articulos/XIII3102.pdf>

MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA

2016 *Realistas de Madrid*, Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.

RODRIGUEZ, Laura Graciela

2011 *Católicos, nacionalistas y políticas educativas durante la última dictadura (1976-1983)*, Rosario: *Protohistoria*

2015 «Cultura y dictadura en Argentina (1976-1983), Estado funcionarios y políticas», *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* [en línea], 42, 2:299-325 (citado 10/09/2018), disponible en:
<https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/53338>

ROSSI-LANDI, Ferruccio

1972 «Significado, ideología y realismo artístico», en *Semiótica, estética, e ideología*, Buenos Aires: Nueva visión, 1976, pp. 67-102.

TODOROV, Tzvetan

1968 «Lo verosímil que no se podría evitar» en VERÓN, Eliseo (dir.), *Lo verosímil*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970, pp.175-178.

Bibliografía de consulta

ARISTOTELES

s/f *Poética*, Madrid: Aguilar, 1963.

AUERBACH, Erich

1942 *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der Abendländischen Literatur*, Berna: A. Francke AG; (tr.esp.: *Mimesis: La representación de la realidad en la literatura occidental*, México: FCE, 1996).

ECO, Umberto

1968 *La definizione dell'arte*, Milano: Bompiani; (tr. esp.: *La definición del arte*, Barcelona: Martínez Roca, 1970)

1977 «Viaje a la hiperrealidad» en *La estrategia de la ilusión*, Buenos Aires: De la flor, 1994.

VERÓN, Eliseo (dir.)

1968 *Lo verosímil*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 95-101.