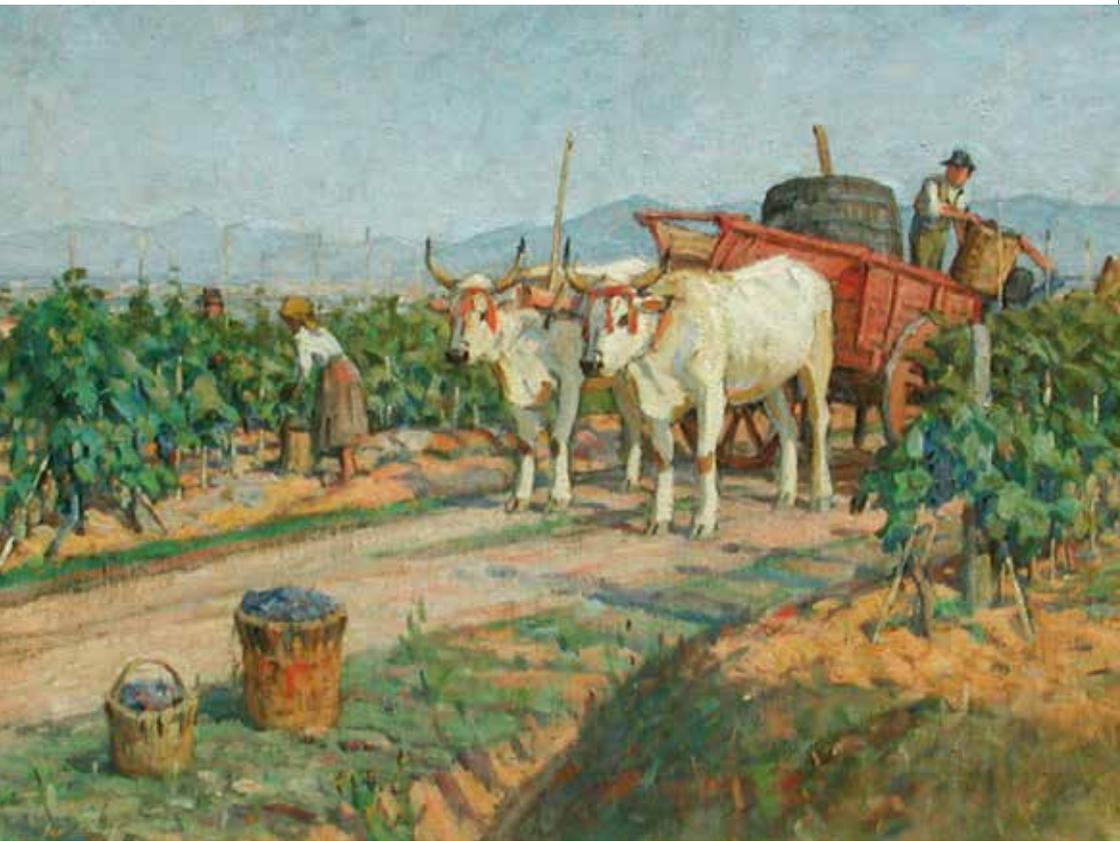




MUSEO DE ARTE ITALIANO



LA PINTURA DE GÉNERO:
LA VIDA CAMPESTRE

En la segunda mitad del siglo XIX, con la depresión agrícola y la mecanización del trabajo, el mito del «campesino eterno» comienza a agotarse. La afirmación declarada: « ¡El campesino será siempre el campesino!» deja de ser una certeza.

Paradoja o nostalgia, esta desaparición anunciada del hombre con pala o laya, al gestual intangible desde el nacimiento del tiempo, hace que los campos y el mundo campesino salgan de la oscuridad. Los escritores, los artistas, entre otros, exploran estos «neoterritorios». Los pintores de los paisanajes reanudan una tradición medieval: la representación «de los trabajos y de los días», la de los «libros de horas». Sus lienzos prolongan también el trabajo de los artistas flamencos vinculados a las escenas de la vida rural.

Así entra en la historia el campesino del siglo XIX. El ojo del pintor compone ahora una imagen individual del campesino. Lo capta en su actividad laboriosa y lo coloca al centro de una vida cotidiana ruda y simple. Esta imagen del hombre en el trabajo está vinculada a la función alimenticia del campesino, muy lejos de las representaciones bucólicas pastorales (francesas o italianas) del siglo anterior. Los artistas nos proponen, de esta manera, pinturas de reportaje, y se trata con mucho realismo una gran diversidad de trabajos rurales. Favorecen las actividades esenciales: las sementeras, la henificación, la cosecha. La representación del trabajo es el tema todavía principal y donde se percibe en filigrana la disciplina, el orden, el patriotismo. Son valores «refugio» que intentan oponerse a la subida de las ideas trabajadoras y urbanas. ¡El trabajo de la tierra tiene un efecto civilizador! Millet, Courbet, Pissarro y Van Gogh son los grandes maestros de este género («Millet, la voz del trigo» escribe Vincent Van Gogh).

Los trabajos, los días, el campesino laborando, haciendo esfuerzos o descansando. La expresión ilustrada oscila, en efecto, siempre entre «el campesino aplastado por el trabajo» y la «visión sonriente de una vida rústica llena de suavidad que siempre se refiere a un ideal de vida desa-



Giulio Aristide Sartorio, *Transporte de bloques de travertino*, 1912 - 1914, témpera sobre papel, 56,2 x 76 cm

parecido». La obra de Giulio Aristide Sartorio, *Transporte de bloques de travertino* expresa perfectamente la imagen del trabajo y el papel histórico del campesino (si bien en este caso específico no se trata de surcar o sembrar la tierra para que sea f ertil y, así, alimentar a la humanidad), y se nota con claridad la labor extenuante de los búfalos y bueyes, además del hombre que los maneja.

Durante largos días, solamente medidos por el trabajo, las escenas de descanso son breves momentos, solo para reanudar aliento (*Campesinos de Padenghe*, Ruggiero Focardi). Así, el hombre o la mujer que descansan nunca están lejos de las carretas o de los picos.



Ruggero Focardi, *Campesinos de Padenghe*, óleo sobre lienzo, 208 x 179 cm

La imagen del campesino se acompaña con perspectivas apacibles, realistas e intemporales. La expresión pictórica de los paisajes sigue siendo un elemento principal en la interpretación del trabajo de la tierra. El campesino, que por su trabajo vuelve la tierra fértil y fecunda, es también el que la humaniza y la magnifica. La paleta de los pintores lo comprueba: la imagen de la naturaleza se une a los cielos, augurio de las sementeras, cosechas y se restituyen con realismo, además de sutileza. El bosque

profundo está suavizado con claridades tranquilizadoras, sencillos contraluces... Todas estas obras dan prueba de la armonía entre el hombre y una naturaleza preservada. Traducen la nostalgia de un campo completamente libre de transformaciones modernas.

En los temas ilustrados de la vida campestre, la proximidad con los animales de la granja es un tema recurrente. Como el campesino, el animal es el protagonista principal de la composición y concentra sobre ella las líneas de construcción del cuadro:

Ettore Tito, *Colline friulane*; Ruggero Panerai, *Sosta*; Beppe Ciardi *Forza è innocenza*.

A partir de 1848, los pintores de la llamada «Escuela de Barbizon» están interesados, fundamentalmente, por representar la realidad sin procurar



Ettore Tito, *Colinas del Friuli*, 1911, óleo sobre lienzo, 111 x 138,2 cm



Beppe Ciardi, *Fuerza e inocencia*, óleo sobre lienzo, 117,2 x 127,6 cm

embellecerla ni modificarla. Se alejan de la creciente confusión y alboroto de las ciudades, huyen de las falsas promesas del progreso tecnológico y del encorsetamiento al que sometía la Academia de Bellas Artes a los artistas. Se dedican a observar cuidadosa y directamente la Naturaleza, lo que hizo que salieran del taller y ejecuten la mayor parte de la obra al aire libre *en plein air* con apenas retoques posteriores en el estudio.

Los temas, en consecuencia, se alejan de los asuntos mitológicos, históricos o religiosos. Los campesinos no fueron más elementos de decorado, sino verdaderos protagonistas.

Por otro lado, los maestros que influyeron en Giovanni Fattori y Odoardo Barroni (dos famosos macchiaioli) fueron Millet y Courbet. Millet eligió las

escenas agrícolas, mientras que Courbet se interesó por los picapedreiros, sepultureros, leñadores o cazadores furtivos.

Hubo una verdadera descripción del proletariado campesino a través de numerosas obras que supieron glorificar su duro trabajo. A diferencia de los macchiaioli, el pintor francés Millet no fue un revolucionario en el sentido propio del término, sino un campesino atraído por la tierra que quiso poner de manifiesto que al pintar un paisaje, se podía también hacer una reflexión sobre el hombre que vive en este campo. De otro lado, Courbet fue más contestatario, luchó para que haya justicia social y fue marxista antes que nada.

A partir de 1860, las jóvenes generaciones de los impresionistas, los macchiaioli y los posmacchiaioli miran la vida rural con intenciones distintas: dos visiones se oponen. Por un lado, los artistas que muestran a los campesinos en sus trabajos inmutables, sus ritmos y hábitos. Esta clase de pintura tranquiliza al espectador mismo si se vuelve en arquetipo al hacer de los campesinos un pilar inquebrantable de la sociedad que encarnan la moral austera y eterna del trabajo. De otra parte, las obras



Ruggero Panerai, *Descanso*, óleo sobre lienzo, 69 x 100 cm

que generan una reacción menos bella y, en algunos casos, más ordinaria, donde se alza una escena de clase a nivel de la pintura de historia.

La obra siguiente es del pintor Giovanni Fattori (Livorno, 6 de septiembre de 1825- Florencia, 30 de agosto de 1908). El joven estudiante se muda a Florencia y se relaciona con los macchiaioli al acudir al café Michelangiolo, centro de reunión de estos artistas interesados por la luz, el color y las atmósferas que se enlazan con el impresionismo francés. Fue alumno de Nino Costa y profesor del pintor Boldini. Aunque le interesan las escenas militares, los paisajes, los retratos del pueblo y las marinas, se dedica a representar la vida de campo. Es el más conocido de los pintores de este período.

El cuadro llama la atención por sus medidas y cuyo formato es poco común —conocido como formato italiano—: más alargado que alto. Otro punto de curiosidad es la pequeña parte dedicada al trabajo rural. Los animales y el hombre que los maneja ocupan la quinta parte del cuadro; el resto está dedicado a representar el paisaje.

Este formato alargado permite pintar una más amplia porción de paisaje exaltado por la fuerte luz toscana. La idea de Fattori es reproducir la realidad sin retórica y sin idealización (luego veremos si se ha logrado su objetivo). Al atenuar los contrastes violentos, el estudio de los tonos de colores en yuxtaposición, la búsqueda de una relación más suave entre luz y color, la atención para representar la perspectiva atmosférica y la más solemne del espacio construido con largos planos sucesivos, notamos un pase desde un pasaje rápido de la mancha claro-oscura a la mancha tonal, heredada de Signorini.

El cuadro consigue, de esta manera, una frescura realista y una visión límpida. Fattori nos hace descubrir un paisaje puro, el color, la luz y una libertad formal desconocida hasta ahora en Italia, lo que muestra que el artista está muy al tanto de lo que pasa en París, sin ser un servil imitador. Es evidente que el cuadro nos hace recordar a los artistas de la escuela de Barbizon. El paisaje parece vacío de objetos y figuras sin serlo, pero pintar la carreta con los bueyes a extrema derecha permite sentir mejor esta captación de la impresión sensible. Los gestos del pintor y los trazos son visibles, la pincelada gruesa, lo que da al cuadro un carácter de inacabado. Y, sin embargo, no lo está: es perfecto. La composición, el





Giovanni Fattori, *Bovi al carro*, 1867, óleo sobre lienzo, 40 x 104 cm

encuadre innovador —influidos tal vez por la fotografía— y las estampas japonesas ofrecen vistas incompletas, pero densas y saturadas de colores y luz que imponen literalmente el paisaje a los sentidos.

En cuanto a la estética, cabe que se distingan los conceptos de lo bello y de lo sublime. El romanticismo, en la primera mitad del siglo XIX, busca la mayor elevación espiritual y todos los medios para llegar a ella, empezando con la imaginación. Por su parte, el realismo, más tarde el macchiaioli y el impresionismo prefieren dar cuenta de lo que el medioambiente y el prosaico dan por percibir.

La belleza y lo sublime no son dos grados sobre la misma «escala» del placer estético, ya que no son comparables: en efecto, según Kant, lo bello natural es una categoría del entendimiento, mientras que lo sublime compete a la imaginación. Tampoco podemos decir que se oponen, puesto que lo sublime está desprovisto de medida y de forma. Es el infinito, el colosal, el ilimitado, y por eso choca con nuestra razón o más bien nuestra razón choca con él; en particular, en el ámbito de las matemáticas. Existen bellos objetos, pero no hay objetos sublimes. Por este motivo, el paisaje es lo que permite representar lo sublime.



Luigi Gioli, *Vendimia en el Pisano*, (1905?), óleo sobre lienzo, 48,8 x 85,4 cm

Por su parte, Luigi Gioli (16 de noviembre de 1854 – Florencia, 27 de octubre de 1947), después de sus estudios en Bellas Artes (Pisa), viaja a Florencia y es alumno de Fattori.

El rigor de la composición, la elección de colocar el punto de fuga donde convergen todas las líneas de fuerza y sobre todo la capacidad de síntesis son indicadores de un artista interesado por el ejemplo de Fattori, y muestra su aspiración a circunscribirse en el ámbito netamente macchiaioli. Los tonos claros y, específicamente, todo el color naranja de la carreta recuerdan los cuadros de Fattori.

Todo el interés se concentra en el primer plano, sobre unas canastas rellenas y dos bueyes de color claro, casi blancos, puestos en valor por la luz que ilumina toda la escena. Es una escena animal, cuyos héroes son los propios bueyes que dejan poco lugar al hombre (bastante pequeños en el cuadro). Es un himno al trabajo del campo cuya grandeza es glorificada y se opone a las torpezas de la ciudad.

El trabajo, como los pintores lo representan, es duro y fatigante. Los vendimiadores se curvan por tener que cargar pesadas canastas y vemos

una posición dolorosa. La dureza del trabajo agrícola no perdona tampoco a las mujeres, aunque las sembreras y la cosecha se reservan más bien a los hombres. Los cuadros traducen el esfuerzo del cuerpo, doblado, utilizado, dañado. El campesino, tal como se encuentra representado, está sumergido en la naturaleza alimenticia, aún no dependiente de las máquinas. Pero el trabajo agrícola se representa de dos maneras antagónicas: como crítica social o glorificación.

En el cuadro de Ruggero Focardi *Campesinos de Padenghe*, hay elementos amenazadores de un proletariado de campo. Si bien no son «esfantajos en harapos», personifican la miseria rural por su forma masiva y su actitud, sobre todo teniendo en cuenta que en el segundo plano; es decir, detrás de ellos, los campos y huertos ofrecen como espectáculo la abundancia. Si bien los dos protagonistas, con sus manos deformadas y sus rostros arrugados, no son comparables con la belleza de cariátides clásicas, al menos son socialmente inofensivos: actores de una vida rural tradicional. En este sentido, la campiña de los pintores es anticuada, inmutable, como si el progreso técnico, los cambios, y sus repercusiones en el mercado nacional que transforman ineluctablemente la vida de los rurales, no existiesen.

Para ir un poco más lejos

La pintura de la segunda mitad del siglo XIX, y de los primeros años del siglo XX, asienta a los campesinos en un mundo atemporal. Pocos son los pintores que buscan una nueva expresividad, pero sin fallar a la tradición del tema y a las investigaciones formales (naturalismo, macchiaioli, impresionismo, fauvismo, cubismo, neorrealismo y, más tarde, abstracción). Las innovaciones en el tratamiento del espacio, las rupturas radicales que aparecen antes de la primera guerra mundial (1914-1918) no excluyen la representación del mundo rural. Al perpetuar el tema en el arte pictórico, el artista asegura la perennidad de la sociedad rural. De hecho, el tema rural es la expresión de la relación del hombre con la materia. Estos vínculos se expresan a través de los temas de las labranzas, vendimias, sembreras, recolecciones, cosechas, fiestas, y nos permiten

encontrar la distribución del trabajo por sexo, los vínculos familiares, convivales y sociales. La tierra es un espacio lúdico y sensual, un lugar de lucha y confrontación.

De ahí la importancia de no caer en la tentación de apoderarse de la obra de arte por solo su valor documental. Es verdad que las pinturas enriquecen con los numerosos detalles visuales que proporcionan y por el conocimiento del mundo rural del siglo XIX. La tendencia sería, entonces, limitarse a considerar las obras de arte como la ilustración necesaria para los cursos de historia y para la comprensión libresco de los capítulos dedicados a la revolución industrial y a las convulsiones sociales que implica.

Ahora bien, ver una obra de arte tiene una dimensión infinitamente más amplia y nos lleva a preguntas más variadas y abiertas. Incluso, al dejar de lado el valor de la obra de arte y su carácter irreducible a la reproducción, es necesario tomar en cuenta la iniciativa y la personalidad del artista, y sobre todo su mirada.

En efecto, la obra de arte no es un doble inocente de la realidad. Es válido para la pintura y la escultura, pero también para la fotografía. Además, el artista, en sus intenciones, no es ni un reportero, ni un historiador. No tiene pretensión a la exhaustividad, tampoco a la objetividad. Por supuesto, observa la realidad (más aún que en esta segunda mitad del siglo XIX el artista afirma la primacía del mundo contemporáneo y diario) y la necesidad de hacerlo en directo. Es esta voluntad la que justifica la siguiente interrogante histórica que puede suscitar cada obra: ¿cuál es el aspecto del mundo rural que en este caso está representado?

Sin embargo, a partir de la realidad vista y observada, por intermedio de bosquejos, el artista crea una obra de arte acabada, generalmente en un taller, y transpuesta —para no decir transformada— en función a otras preocupaciones: plásticas, sensibles, semánticas... Es necesario, pues, preguntarse sobre las intenciones del artista cuando realiza tal o cual obra: ¿cuál es la mirada particular del artista sobre el mundo rural?

En una palabra, la obra de arte es el testigo visual de su tiempo. Muestra hechos que ninguna descripción circunscribiría perfectamente, pero manifiesta también ideas, valores, mentalidades... Es un testigo ambivalente que se debe cuestionar sin cesar.

Como se ha visto, un cuadro que represente el mundo campesino tiene un aspecto histórico y pictórico, y habría que preguntarse qué se entiende por tema rural.

Para captarlo tenemos que buscar sus orígenes. Existen varios mitos que llegaron desde la antigüedad en el mundo europeo y del período preincaico en el Perú, por ejemplo. Sin embargo, ambos se refieren al trabajo rural, a las cosechas, a la «tierra-madre» o «Pachamama», de donde viene y a donde regresa el ser humano. Es el discurso pictórico sobre la relación entre el hombre y la tierra. En primer lugar, fue una relación económica; después, histórica. El mito usa el esquema tradicional que conocemos en lingüística: significante, significado y signo o significación, que es el término usado por Barthes cuando analiza el mito. . .

Si se contempla el cuadro de la vendimia, la primera reacción es de reconocer de qué se trata, a pesar de que esta representación «italiana» de la vendimia tiene poco que ver con las vendimias en Ica, por ejemplo. Todos la vemos en el cuadro y la reconocemos, más aun, todos la vemos como un momento festivo, alegre. ¿Por qué?

El significante es la imagen de la vendimia, es decir, una historia que uno lee inmediatamente, de manera espontánea, alegre, directa. A nivel del significado es un concepto, el concepto del trabajo, de la cosecha. Es un concepto histórico. Es el hecho de pasar del uno al otro, de crear una suerte de deslizamiento que crea el mito. Efectivamente, la relación de la lectura directa, anecdótica de la imagen y de la idea que genera, crea el mito; en nuestro caso: la alegría de las vendimias. Lo que se dice en este concepto pictórico es una idea de la realidad que pasa por el filtro del



Gustave Courbet, *Les tailleurs de pierre*, óleo sobre lienzo, 1849, 45 x 54,5 cm

artista. El concepto mítico se aplica a la gente que reconoce el entorno y va a comprar el cuadro, al artista, al público que tiene su especificidad y que vuelve a encontrar el discurso que le gusta.

La relación con la historia pintada, una escena de vendimia y del concepto «el trabajo feliz», nos permite llegar a la significación que es lo que será la formulación del propio mito. A este último nivel de lectura, nos podríamos preguntar lo siguiente: ¿qué hay de los vendimiadores? Es lo que Barthes llama una deformación. La dureza del trabajo ha desaparecido, al igual que en el cuadro de Fattori donde se ha privilegiado pintar el paisaje; así, la imagen se carga de inocencia. Crea un orden eterno de la Naturaleza que nos dice que en todas partes del mundo las vendimias se viven como un momento de alegría, de distracción, sin ninguna contingencia meteorológica, económica, política o humana. Esta imagen mítica cruza lo real sin decirlo.

Al relacionar los distintos elementos de un cuadro que dan las masas y los valores (líneas, colores, luces), se crean las formas y los movimientos de los objetos e individuos, los vínculos dimensionales y su lugar en el espacio. De esta manera, se determina el tema querido por el artista en la medida de que favorece uno de los elementos. Es evidente que en el cuadro de Fattori, el campo invade la tela, y tiene otro significado que el de Sartorio, *Transporte de bloques de travertino*, o el de Gioli con *Vendimia en el Pisano*.

En el *Transporte de bloques de travertino*, la luz cegadora, las cabezas inclinadas de los búfalos, el hombre y su herramienta significan un trabajo, un gesto, una condición social.

Esto funciona siempre y cuando las imágenes y el simbolismo no sean demasiado evidentes. Si el pintor opta, como Courbet en *los picapedreros*, por una representación muy realista, la carga ideológica no es la misma.

Se refiere a un nivel de conciencia distinto, y la imagen se lee como un hecho real. Este deslizamiento responde a un momento preciso de la historia y crea una ideología. En los cuadros de Fattori y de Gioli, no hay ideología aparente: se trata de significar, y las relaciones del hombre, de la herramienta, de la naturaleza se funden en una armonía. Expresan un orden natural.

Margarita Ginocchio Lainez Lozada



PERÚ Ministerio de Cultura

www.museos.cultura.pe



MUSEO DE ARTE ITALIANO

Paseo de la República 2da cuadra s/n, Lima

Teléfono: 3215622 / 6189393 anexo 1040

Correo electrónico: museodearteitaliano@cultura.gob.pe

[f](https://www.facebook.com/museodearteitaliano) /museodearteitaliano

Horario de atención: de martes a domingo de 10:00 a 17:00 horas

Tarifas:

Entrada General: S/ 6.00

Estudiantes de educación superior, docentes y adultos de la tercera edad S/ 3.00 (*)

Escolares y niños: S/ 1.00

Escolares con taller: S/ 3.00

(*) Entrada libre cada primer domingo de mes

(Ley N° 29366 y Ley N° 30260)

Información práctica para su visita:

FOTOGRAFÍAS:

Se permite tomar fotografías sin hacer uso del flash.

PROTEJAMOS NUESTRO PATRIMONIO:

No tocar pinturas, esculturas ni objetos en exhibición.