

[Nota]

Estrategias narrativas en el realismo artístico de la agrupación rusa *Peredvizhniki* (1868-1890)

ISABELA DI LORENZO
 DIEGO NICOLÁS MASSARIOL
 Universidad de Buenos Aires (UBA)
 Buenos Aires, Argentina
 ✉

Resumen: A fines del siglo XIX, la agrupación de artistas *Peredvizhniki* comenzó a mostrar su presencia en Rusia abocándose a la realidad social, a diferencia de las «temáticas mitológicas» privilegiadas por la Academia Imperial de San Petersburgo. Este viraje, que marca su abandono definitivo de dicha institución, terminará diluyendo los límites entre el arte y la propaganda oficial, para servir luego a los objetivos soviéticos. En el marco de estas problemáticas, presentamos un *corpus* de obras producido por *Peredvizhniki*, privilegiando una lectura concentrada en la experiencia grupal. Asimismo buscamos identificar las relaciones que la agrupación *Peredvizhniki* estableció con el sistema de arte moderno, a fin de exponer las circunstancias que llevaron a un grupo de artistas a rebelarse contra la burocracia académica. A partir de lo anterior, sostenemos que los artificios expresivos utilizados simultáneamente por la agrupación, resultado de la filiación con un realismo de apelación social y de su crítica al sistema artístico hegemónico occidental, habrían operado como estrategias para postular un «lector modelo» capaz de configurar, en la actualización del texto, una nueva conciencia social comunitaria. De esta manera, el trabajo pretende invitar a pensar el rol activo del destinatario en la interpretación cooperativa del *texto*, en las prácticas de la agrupación rusa.

Palabras clave: Comunidad – Semiótica – Lector modelo – Modernidad – Grupos artísticos.

[Note]

Narrative Strategies in the Artistic Realism of the Russian Group *Peredvizhniki* (1868-1890)

Summary: In the late nineteenth century, *Peredvizhniki* began to show its presence in Russia focusing on social reality contrary to the «mythological theme» of the Imperial Academy of St. Petersburg. This shift, which indicates the final retreat from the Institution, ends up diluting the boundaries between art and the official propaganda to finally serve the Soviet objectives. In the context of these problems, in this paper it will be studied a *corpus* of artworks produced by *Peredvizhniki*, favoring a reading focused on the experience of the group, in order to detect their common narrative strategies. It also we seek to identify the relationships established between *Peredvizhniki* and the modern art system to expose the reasons that led a group of artists to rebel against academic bureaucracy. From this, it argues, that the expressive devices used simultaneously by the group, covered by a social realism and its criticism of occidental hegemonic art system, would have operated as strategies in which it would postulate a Model Lector able to set up, in the update of the text, a community social conscience. Thus, the work shall try to think the active role of the receptor in the cooperative interpretation of the *text*, in the practices of the Russian group.

Key words: Community – Semiotics – Model Lector – Modernity – Artistic groups.

Introducción

En el siguiente trabajo proponemos aproximarnos al estudio de la producción estética-artística de la agrupación *Peredvizhniki*: un grupo de artistas que comenzó a mostrar su presencia en Rusia a fines del siglo XIX y que se mantendrá activo hasta las postrimerías de 1920. La filiación de sus integrantes con la realidad social y la problematización de la misma en sus prácticas artísticas, frente a las «temáticas mitológicas» privilegiadas por la Academia Imperial de San Petersburgo, concluirá en el abandono definitivo de esta institución en 1863 para enfrentarse al contexto político del zarismo desde un realismo implicado socio-políticamente. Este viraje terminará diluyendo los límites entre el arte y la propaganda oficial para servir finalmente a los objetivos soviéticos, a tal punto de justificar, unos años más tarde, la crítica que haría Louis Reau diciendo: «equivocados de su concepción de un arte útil a remolque de la literatura, sacrificaron la forma al sujeto, la técnica a la propaganda, [es por ello que] cuentan más en la historia de las reformas políticas que en la del arte» (1922: 106).

Entonces, estudiamos un *corpus* de producciones artísticas de la agrupación, privilegiando una lectura centrada en la experiencia grupal de sus prácticas, con el objetivo de detectar sus estrategias narrativas comunes. Asimismo buscamos identificar las relaciones que la agrupación *Peredvizhniki* estableció con el sistema de arte moderno, a fin de exponer las circunstancias que llevaron a un grupo de artistas a rebelarse contra la burocracia académica.

Actualmente contamos con pocos estudios que analicen a *Peredvizhniki* como práctica grupal, ya que gran parte de las investigaciones y de las exhibiciones propuestas se han concentrado en el estudio de las particularidades individuales de cada uno de sus integrantes.¹ En este sentido, los estudios más exhaustivos que se han realizado sobre la producción artística de los miembros del grupo son los de Elizabeth Valkenier (1975, 1977, 1990, 1991), seguidos por los más actuales de David Jackson (1991, 1998, 2011), quienes se han concentrado principalmente en las relaciones existentes entre las obras y sus condiciones de

¹ La primera gran exposición retrospectiva sobre el grupo se hizo recién en el año 2011, *The Peredvizhniki: Pioneers of Russian Painting*, realizada en el Museo Nacional de Estocolmo, curada por Per Hedström (Museo Nacional de Estocolmo) y por David Jackson (Universidad de Leeds en el Reino Unido); (cfr. <http://www.nationalmuseum.se/sv/English-startpage/Exhibitions/Past-exhibitions-/Peredvizjnikibanbrytare-i-ryskt-maleri>).

producción². Asimismo, los aportes de Evegny Steiner (2009, 2011) han contribuido al estudio de las relaciones estrechas entre los miembros del grupo y la Academia, su enfoque no postula una ruptura repentina y radical con la institución, a diferencia del llamado «mito *Peredvizhniki*» de los críticos Vladimir Stasov, Ivan Kramskoy y el coleccionista ruso Pavel Tret'iakov, quienes hablaban de «una causa democrática», «un impulso nacionalista» o «la condena al régimen zarista» (cfr. Levedev 1976:41). Por su parte, los estudios realizados por Juan Alberto Kurz Muñoz (1991) han contribuido al conocimiento en España, del arte y la cultura rusa de la era soviética en general, y de la agrupación en particular, promoviendo el conocimiento de las fuentes en nuestro idioma y posibilitando tener un panorama más amplio de las prácticas grupales estético-artísticas de fines del siglo XIX en Europa.

A partir de lo anterior sostenemos que los artificios expresivos utilizados por la agrupación, resultado de la filiación con un realismo de apelación social y de su crítica al sistema artístico hegemónico occidental, serían sus estrategias narrativas privilegiadas. Entonces, en la puesta en escena de la vida cotidiana de la clase campesina, mediante una estética realista y promoviendo además la ampliación de los ámbitos de su circulación al distanciarse de la Academia, se postularía un *lector modelo* (Eco 1979) capaz de configurar una nueva conciencia social comunitaria, en la actualización interpretativa de sus producciones.

La agrupación *Peredvizhniki*: breve presentación y abordaje

Durante los primeros años de actividad, la agrupación *Peredvizhniki* buscó sortear los controles de la burocracia rusa, en pos de una mayor libertad de expresión, que pusiera en tensión las posibilidades de enunciación. Esta búsqueda se inscribe en el momento en que el proceso de modernización iniciado por Alejandro I (1801-1825), continuado por Nicolás I (1825-1855) y luego fuertemente impulsado por Alejandro II (1855-1881), tendiente a disminuir la fuerte estratificación social, se veía frenado por la resistencia de la burguesía y la nobleza a perder sus privilegios. Fue en este momento de pesimismo social que surgió un planteo revolucionario antizarista que ubicaba al campesino como principal motor de la historia. A mitad del siglo XIX

² Llama la atención que gran parte de los especialistas en arte ruso, también se especialicen en arte asiático, hecho que podría estar hablando en última instancia, de un modelo de estudio basado en la diferenciación de dos grandes bloques: Oriente y Occidente.

existieron en Rusia diversas propuestas —desde el nihilismo de pensadores como Dimitri Pisarev, la organización *Tierra y Libertad* (*Земля и воля*) fundada por Nikolái Chernishevski en 1861 o la publicación de *Joven Rusia* (*Россия молодая*) en 1862 de Peter Zaichnevsky— de un programa basado en la igualdad política, económica y social de todas las clases y al cual estaban filiados los integrantes de *Peredvizhniki*. Sin embargo, este espíritu de reforma y revolución se perderá a partir del reinado de Alejandro III (1881-1894), quien devolverá los privilegios a la aristocracia rusa incluyéndola dentro del aparato estatal, restablecerá el régimen de servidumbre y comenzará a tomar medidas represivas contra el campesinado, a fin de frenar el proceso de industrialización; en consecuencia, las producciones y prácticas de *Peredvizhniki* irán perdiendo tenor crítico a medida que se acerque el fin del siglo. Se trata de un momento marcado por la salida paulatina del modelo feudal y la incursión en la modernización industrial.

Para analizar el modo en que *Peredvizhniki* se abocó a la realidad circundante y discutió con el «sistema de arte moderno» —entendiendo a éste como un complejo entramado de relaciones sociales, políticas y económicas en tensión—³, seleccionamos un breve *corpus* de producciones estético-artísticas datadas entre los años 1860 y 1890, período, además, caracterizado por la fragmentación del campo artístico entre un «arte oficial» —atado a la estética neoclásica y al tema mitológico— y un arte abocado a la problemática social de la realidad circundante, representado por nuestro grupo. La limitación temporal se basa en la selección de prácticas y *textos* visuales de la primera generación de artistas, que presentan la crítica más radical al contexto histórico y al sistema de arte moderno.

La ambigüedad semántica que presenta la noción de «realismo artístico» exige precisar las modalidades significativas que lo caracterizan a fin de determinar su especificidad en un determinado contexto lingüístico-comunicativo. A partir de la lectura de Ferruccio Rossi-Landi (1972), diremos que el carácter realista de estos textos artísticos se define en los *procesos de circulación*. Así, el mensaje que se estructura será redundante, claro y de fácil aceptación por parte de un público que lo reconoce como propio, identificándose como sujeto social. Por otra parte, si bien estimamos que la «verosimilitud» —entendida como fidelidad a la realidad visual— es sólo uno de los tantos rasgos que caracterizan al realismo, no deben dejar de considerarse las discusiones en el ámbito

³ Tomamos la noción de «sistema de arte moderno» de Larry Shiner (2001).

decimonónico francés de Champfleury (1857), Castagnary (1892), Thoré (1847), Ruskin (1843) y Proudhon (1865), que pusieron el énfasis en la funcionalidad del arte como crítica social a la realidad contemporánea.

Nuestro abordaje de las prácticas estético-artística de *Perevizhniki* se inscribe en la semiótica textual de Umberto Eco (1976, 1978, 1979) en la que la noción de *imagen-texto* —en tanto «cadena de artificios expresivos» (Eco 1979:73)— adquiere sentido en el proceso comunicativo mismo, considerando así el rol del sujeto receptor como plenamente activo en el proceso de actualización. Este horizonte teórico posibilita interrogar acerca de las estrategias narrativas tendientes a constituir un *lector modelo*, con las competencias necesarias para la cooperación interpretativa (Eco 1979).

Realismo para la configuración de una conciencia social

La conformación de *Peredvizhniki* se inscribe en un contexto enunciativo determinado por la emancipación de los siervos y por la circulación de las ideas críticas al sistema. El uso de una estética realista que estructurara un mensaje redundante, claro y de fácil aceptación, tenía por objetivo generar un «malestar» en el *lector modelo*. De este modo, confiando en la dimensión performativa del texto-imagen artístico, se pretendía el cuestionamiento (y por ende, la transformación) del sistema sociopolítico impuesto. A este *lector modelo* en particular, apelan obras como *Repairing the Railway* (1874) de Konstantin Apolónovich Savitski (figura 1) o *Poor People Collecting Coal in an Abandoned Pit* (1894) de Nikolay Alexeyevich Kasatkin (figura 2), en las cuales la elección de temas como la miseria del trabajador rural, o el desasosiego del hombre frente a la ineluctabilidad de una industrialización, que se expandía por el país a gran velocidad, desafiaban a las autoridades rusas al volver visibles la opresión a la que estaba sometiendo a la población. Asimismo, la preocupación de los artistas por la observación y documentación de la realidad cotidiana, se evidencia en obras como la emblemática⁴ *Barge-haulers on the Volga* (1870-73)

⁴ Consideramos que esta imagen es emblemática no sólo por ser reconocida como la primera obra maestra del arte ruso sino, y sobre todo, porque explicita los propósitos de la agrupación: la necesidad de un cambio visibilizando la cruda realidad que oprimía al pueblo. Fiodor Dostoievsky, impactado por la la dignidad de las figuras y el realismo que expresa Repin en ellas, afirmaba: «I came expecting to see these berge-haulers all lined up in uniforms with the usual labels stuck to their foreheads. And what happened? To my delight, all my fears turned out to be vain: they are barge-haulers, real barge-haulers, and nothing more... Not a single one



Figura 1. Konstantin Apolónovich Savitski, *Repairing the Railway*, 1874 (oleo sobre tela, 100 x 175 cm. The State Tretyacov Gallery, Moscú, Rusia)



Figura 2. Nikolay Alexeyevich Kasatkin, *Poor People Collecting Coal in an Abandoned Pit*, 1894 (oleo sobre tela, 80.3 x 107 cm. State Russian Museum, St. Petersburg)



Figura 3. Ilya Efimovich Repin, *Barge-haulers on the Volga*, 1870-73 (oleo sobre tela, 131.5 x 281 cm cm. State Russian Museum, St. Petersburg)

of them shouts from the painting to the viewer: "look how unfortunate I am and how indebted you are to the People!" (...) You can't help but think you are indebted, truly indebted, to the people» (1876:212).



Figura 4 Nikolai Bogdanov-Belsky, *At the School Door*, 1897 (oleo sobre tela, The State Russian Museum, St. Petersburg)

de Ilya Efimovich Repin (figura 3) con toda una serie de recursos formales a fin de generar un vínculo intenso con el lector: la disposición de las figuras en una marcada diagonal que parecen salirse del cuadro y la conexión a partir de la mirada de uno de los personajes.

Así, en la mayor independencia artística y en la crítica social, el nuevo lenguaje se revelaba contra la normativa académica del estilo neoclásico, que no sólo implicaba la subordinación del arte a pautas occidentales sino también una disociación entre el arte y la vida (desunión que discutieron los intelectuales y artistas de la época, en especial Chernishevski). Es dentro de este contexto, que obras como *At the School Door* (1897) de Nikolai Bogdanov-Belsky⁵ (figura 4) manifestaron las distintas voces que coexistían en conflicto y problematizaron la lógica de la educación académica, cerrada a estudiantes no provenientes de la aristocracia. Este hecho, que

marcaría el comienzo de una escisión cada vez más marcada entre los pintores y la elite cultural, situaría a la Academia —ligada a la aristocracia— como el campo de batalla desde el cual se discutirían los valores nacionales. En este sentido, los *Peredvizhniki* consideraban que el artista debía involucrarse con el mundo que lo rodeaba, acción que se haría posible con la «liberación de las cadenas» impuestas por la educación oficial. Por tanto, al tiempo que objetaba la sujeción a los modelos clásicos, el grupo defendía la creación de un arte que abrevara en las fuentes de la «realidad» cotidiana, para luego replicar su voluntad de cambio hacia el ámbito social.

Esto se traduciría en la introducción de temas como la miseria y la explotación infantil evidenciados ambos en los textos de Vasily Grigorievich Perov, *Sleeping Children* (1870) (figura 5) y *Troika. Apprentice Workmen Carrying Water* de (1866) (figura 6). Una vez más, la estética realista con que las imágenes denunciaban la situación socio-política, daban cuenta del conflicto irresoluble

⁵ La inclusión de la obra de Bogdanov-Belsky aparece como una excepción en la medida en que pertenece a esa segunda generación de artistas en la que se comenzaba a diluir el sentido crítico que había dominado entre los años sesenta y ochenta.



Figura 5. Vasily Grigorievich Perov, *Sleeping Children*, 1870 (oleo sobre tela, 53 x 61 cm. The State Tretyakov Gallery, Moscú)



Figura 6. Vasily Grigorievich Perov, *Troika. Apprentice Workmen Carrying Water*, 1866 (oleo sobre tela, 123.5 x 167.5cm. The State Tretyakov Gallery, Moscú)

entre las voces contenidas en el texto, apelando a su actualización por parte de un lector modelo que debía involucrarse en la problemática.

Una lectura de estas producciones en conjunto requiere su relación con prácticas del grupo adoptadas a partir del abandono de la Academia Imperial de San Petersburgo en 1863.⁶ Esto implicó el surgimiento de una nueva propuesta de exhibición, en rechazo a los Salones aristocráticos y burgueses. Las nuevas exposiciones itinerantes emprendidas por la agrupación avalaban una «democratización» del arte en el sentido estricto, promulgando la circulación de obras fuera del eje Moscú-San Petersburgo. Por lo tanto, esta independencia implicaba no sólo una libertad creativa y la ocasión de un compromiso con la sociedad,⁷ sino también la oportunidad de abrirse al mercado artístico obteniendo un mayor rédito económico.

⁶ Debemos considerar que la Academia rusa, atada al régimen zarista y al patronazgo privado, se diferenció de las instituciones occidentales. Para comprender su funcionamiento citamos a Valkenier, «the Russian Academy of Arts, like similar academies in other European countries, was a government institution in charge of art education, the distribution of government commissions, and the promotion of talent through competition and prizes. However, because of the paucity of private patronage, it exercised a virtual monopoly, a situation that no longer obtained elsewhere in Europe» (1975:248).

⁷ Al respecto, una fuente de la época ilustra la percepción de tal «liberación»: «By 1863 I had matures so much that I sincerely wanted freedom and so sincerely that I was ready to use all means so that others would also be free. Free from what? Only of course from the administrative supervision; for the artist had instead to learn higher obligations, the needs of [his] people and the harmonization of his inner feelings and personal strivings» (correspondencia de Kramskoy a Stasov, *cfr.* Stasov 1888:487).

Asimismo, la opción por una estética realista, que presentara imágenes reconocibles para acercar el arte a los sectores populares, puede inscribirse dentro de un concepto mayor que es el del nacionalismo,⁸ relegado de la formación académica de los artistas por influencia de la tradición neoclásica. En tal sentido, el crítico de arte Vladimir Stasov,⁹ señalaba la importancia de representar imágenes que fuesen reconocibles:

I am not talking here about a painter or his art, nor about whether he is a great master or to be properly contrived; but quite simply about every individual going up to a canvas and seeing it as something where he is master and judge, where he observes his own world, his own life, and where he can see what he himself knows, thinks and feels. This alone is genuine art, where people feel comfortable and actively involved; for art should respond only to real feelings and ideas, and should not be served up like some tasty dessert one can well do without. And yes, now we do have such art, authentic, genuine and not trivial; it has arrived, of course, after long years of scarcity, pretense, and imitation (Stasov 1952:45-46).

Esta aspiración se advierte en los usos del paisaje como símbolo de la identidad colectiva y, en efecto, este intento por configurar un arte de carácter nacional cuestionaba la lógica enunciativa del discurso hegemónico. La proclama de un nacionalismo artístico y social se evidencia en *The Vladimirka Road* (1892) de Isaak Ilich Levitán (figura 7) en donde al género paisajístico se le asigna una dimensión simbólica para la construcción de una identidad rusa colectiva, al representar la ruta a Siberia que atravesaban los condenados al exilio político, se refiere directamente no sólo a ciertos estados emotivos sino, y sobre todo, a las competencias propias de un *lector modelo* necesarias para la actualización eficaz del texto. Asimismo, para comprender las innovaciones que presentan estos textos, debe considerarse una obra como *Portrait of a Peasant* (1868) de Ivan Nikolayevich Kramskoy (figura 8) en la cual el retrato de un campesino —hasta el momento la mayoría de los retratados eran figuras públicas destacadas y miembros de la clase aristocrática— y el interés por detallar tanto

⁸ Debemos destacar, que este concepto también fue parte importante de los debates que surgieron en el siglo XIX en otros países de Europa

⁹ Sobre el rol de la figura de Vladimir Stasov se destacan los trabajos de Elizabeth Valkenier (2001) y los de Evgeny Steiner; éste afirma que «Soviet authors followed the trail blazed by Vladimir Stasov (1824–1906), an ardent supporter of Russian 'national' art from the very onset of the Peredvizniki 'movement' in the early 1870s. The tenacious 'Peredvizhniki myth' is basically his creation» (Steiner 2011:252).



Figura 7. Isaak Ilich Levitán *The Vladimirka Road*, 1892 (oleo sobre tela, 79 x 123, The State Tretyacov Gallery, Moscú)

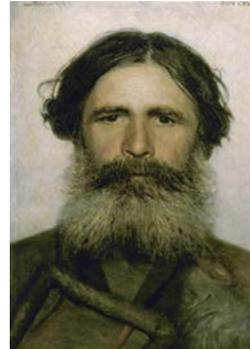


Figura 8. Ivan N. Kramskoy, *Portrait of a Peasant*, 1868 (State Russian Museum, St. Petersburg.)



Figura 9 Vasily Grigorievich Perov, *Tea-party in Mytishchi near Moscow*, 1864 (oleo sobre tela, 43,5 x 47,3 cm., The State Tretyacov Gallery, Moscú)

sus rasgos físicos como psicológicos, evidencian una nueva preocupación artística que se distancia de la hegemonía del arte oficial representado por la Academia, a la vez que busca explicitar las contradicciones de la realidad contemporánea para impulsar la configuración de una conciencia social.



Figura 10. Grigory Grigorievich Myasoedov *The Zemstvo Dines*, 1872 (óleo sobre tela, 74 x 125 cm., The State Tretyakov Gallery, Moscú)

Por su parte, debemos destacar obras como *Tea-party in Mytishchi near Moscow* (1862) de Vasily Grigorievich Perov (figura 9) donde un burgués cómodamente sentado y atendido se dispone a tomar el té, es interrumpido por un mendigo y un niño pidiendo limosna, o *The Zemstvo Dines* (1872) de Grigory Grigorievich Myasoedov (figura 10) en la cual un grupo de campesinos comparte un pedazo de pan sentados en la calle, mientras que en la ventana aparece un sirviente que se dispone a lustrar la vajilla para la mesa de algún noble ruso. Ambas obras evidencian el contraste de la comida que los distintos actores sociales pueden permitirse.

Reflexiones finales

La estrategia de asegurar la decodificación mediante la identificación (reconocimiento) de personajes y escenas de la vida cotidiana rusa, que muestran los contrastes y las diferencias de clase, hemos visto, se presenta como un vehículo propicio para la reflexión política y social del *lector modelo* postulado. Con esta intención, la agrupación *Perevizhniki* no sólo cuestionará implícitamente al régimen político dominante, sino también, y sobre todo, al conjunto de creencias y valores regulativos sobre los cuales el sistema moderno habría quedado organizado. Es decir, la crítica a la Academia en búsqueda de una nueva forma de arte y la crítica social a la realidad contemporánea,

contribuirán de forma conjunta a la configuración de una nueva conciencia social, objetivo último del grupo en sus prácticas estético-artísticas.

Nuestra intención primaria fue la de detectar algunos artificios narrativos que postulan los textos visuales seleccionados en el *corpus* para ponerlos en relación con las competencias y las referencias enciclopédicas esperadas en el *lector modelo* para la actualización textual. Identificar dichos artificios como estrategias nos ha permitido reflexionar sobre los procesos de producción y recepción en un determinado contexto comunicativo donde, sin duda, es necesaria la cooperación interpretativa entre autor/imagen-texto y lector. Las estrategias narrativas puestas en práctica por los *Peredvizhniki*, buscaron generar una recepción que cuestionara la lógica enunciativa del discurso hegemónico: al enunciar la realidad social del campesinado se esperaba fomentar un compromiso en el *lector modelo* para finalmente impulsar una posible transformación social a partir de la configuración de una conciencia nacional y popular. Es decir que, si bien es imposible prever los efectos que generan los textos en su circulación, las nuevas formas de producción y exhibición —fuera del eje Moscú-San Petersburgo— intentaron promover una nueva forma de arte filiada con la realidad social, con el objetivo último de perturbar a su *lector modelo* e incitarlo a la acción. En este sentido, la configuración grupal parecería haber resultado operativa para el cuestionamiento de los modos de producción hegemónicos; el abandono de la Academia Imperial de San Petersburgo en 1863 por el grupo *Peredvizhniki*, sin duda derivó en la emergencia de una nueva estructura organizativa en la circulación y reconocimiento de estas propuestas y evidenciaba, en última instancia, el rechazo a una autonomía del arte implicada en la mera valoración de las cualidades visuales y sensibles de las obras.

Es por todo ello que *Peredvizhniki* presenta prácticas grupales susceptibles de relacionar con la dimensión comunitaria al defender el rol público y social del arte, estableciendo un nuevo vínculo con la «realidad» contemporánea. En este sentido, seguimos una idea de «comunidad» filiada a la noción propuesta por Roberto Espósito (1998, 2002, 2004, 2007, 2008) que, lejos de la neutralidad o la inocencia fundacionalista que la define en términos de determinaciones orgánicas, raciales o naturales comunes entre los sujetos —es decir, «un predicado que los califica como pertenecientes al mismo conjunto» (Espósito 1998:22)—, se define en los términos de una retribución (*munus*) para con la alteridad que se torna obligación (*unus*) y que conlleva finalmente un límite de lo propio e individual. Esto es, la «comunidad» no se constituye bajo un

principio de identificación recíproca sino en base a un *deber* para con el otro que desemboca indefectiblemente en la dilución —o *expropiación*— de la subjetividad: «una “prenda” o un “tributo” que se paga obligatoriamente (...) por tanto *communitas* es el conjunto de personas a las que une, no una “propiedad”, sino justamente una deuda (...) un conjunto de personas unidas no por un “más” sino por un “menos”» (Espósito 1998:28-29). En este sentido, la creencia de *Peredvizhniki* de que tanto el autor como el lector debían involucrarse y comprometerse con el mundo que lo rodeaba, sacrificando la individualidad en pos de una unidad mayor, sin duda confiere un carácter comunitario a sus prácticas artísticas.

Quedará la tarea para próximos estudios de indagar en las posibles relaciones que presenta esta condición de práctica comunitaria con los procesos artístico-estéticos que se desarrollarán en el siglo XX con las llamadas «Vanguardias históricas» (Bürger 1974). Los principios filosóficos que defendían una función social del arte, y a los cuales —como se ha dicho— estaba filiado *Peredvizhniki*, en Occidente, estaban siendo planteados contemporáneamente por las ideas de Saint-Simon (1825) y Fourier (1829) defendiendo la utilidad social del arte y el rol del artista en la construcción del Estado en la civilización industrial del futuro. De esta manera, el entorno filosófico-político anarco-socialista que se estaba desarrollando —no por mera casualidad acorde a la expansión industrial capitalista y la consolidación de la burguesía como clase hegemónica— sirvió de fuerte base programática para la producción estético-artística del período en ambos contextos, cristalizando principalmente en el realismo. Posteriormente, las prácticas de principios del siglo XX retomarían estas nociones que ciertamente estaban presentes en el siglo anterior, como el espíritu anti-burgués y la función social del arte; sin embargo, llevarían a la historiografía mayoritaria a entenderlas como procesos de ruptura más que de continuidad entre ambos siglos. De allí que los principios político-filosóficos comunes en las *estrategias narrativas* del «realismo artístico» de la segunda mitad del siglo XIX y de las «Vanguardias históricas» de principios del siglo XX pudieran funcionar como factores de continuidad de las producciones estético-artísticas de ambas centurias. En este sentido, también podríamos reflexionar a partir de la lectura de Rossi-Landi sobre las posibilidades de la Vanguardia de estructurar un mensaje realista con la finalidad de generar una «renovación comunicativa» (Rossi-Landi 1972:98). Del mismo modo, la insistencia de *Peredvizhniki* en escenas de la vida cotidiana como estrategia narrativa privilegiada, tendientes a re-unir al arte con la vida y revelar las inconsistencias de la «realidad»

interpelando a un *lector modelo* que en la actualización textual pudiera cooperar en la interpretación y configurar una nueva conciencia social comunitaria de carácter nacional y popular, pueda leerse también como un proceso más —aunque periférico— en la génesis de las propuestas que estarían por venir en el siglo XX. 📖

REFERENCIAS:

- BÜRGER Peter
1974 *Theorie der Avantgarde*, Berlin: Suhrkamp Verlag; (tr. esp.: *Teoría de la Vanguardia*, Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010).
- ECO Umberto
1976 *Tratatto di semiótica generale*, Milano: Bompiani; (tr. esp.: *Tratado de semiótica general*, Barcelona: Lumen, 2000₅).
- 1978 *Il superuomo di massa*, Milano: Bompiani, 1978 (ed. Modificata); (tr. esp.: *El superhombre de masas*, Barcelona: Lumen, 1995).
- 1979 *Lector in fabula: la coperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano: Bompiani (tr. esp.: *Lector in fabula*, Barcelona: Lumen, 1999).
- ESPÓSITO Roberto
1998 *Communitas. Origine e destino della comunità*, Torino: Giulio Einaudi Editore; (tr. esp.: *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, Buenos Aires: Amorrortu, 2003).
- 2002 *Immunitas*, Torino: Giulio Einaudi Editore; (tr. esp.: *Immunitas. Protección y negación de la vida*, Buenos Aires: Amorrortu, 2005).
- 2004 *Bios. Biopolitica e filosofia*, Torino, Einaudi; (tr. esp.: *Bíos. Biopolítica y filosofía*, Buenos Aires: Amorrortu, 2006).
- 2007 *Terza persona. Política della vita e filosofia dell'impersonale*, Torino: Einaud; (tr. esp.: *Tercera Persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*, Amorrortu, 2009).
- 2008 *Termini della politica. Comunità, immunità, biopolitica*, Milano: Mimesis; (tr. esp.: *Comunidad, inmunidad, biopolítica*, Barcelona: Herder, 2009).
- JACKSON David
1991 "The 'Golgotha' of Ilya Repin in Context", *Record of the Art Museum*, 50, 1:2-15.
- 1998 "Western Art and Russian Ethics: Repin in Paris, 1873-1876", en *Russian Review*, 57, 3:394-409.
- 2011 *The Wanderers and Critical Realism in Nineteenth Century Russian Painting*, Manchester: UP.
- JACKSON David; HEDSTRÖM, Per

- 2011 *The Peredvizniki: Pioneers of Russian Painting* [cat.exp.], Stockholm: National Museum.
- KURZ MUÑOZ Juan Alberto
1991 *El arte en Rusia: la era soviética*, Valencia: Instituto de Historia del Arte Ruso y Soviético.
- LEVEDEV Alexander K.
1976 *Vladimir Vasil'evich Stasov*, Moscú: Iskusstvo
- ROSSI-LANDI Ferruccio
1972 "Significado, ideología y realismo artístico", en *Semiótica y estética*, Buenos Aires: Nueva visión, 1976, pp. 67-102.
- SHINER Larry
2001 *The invention of art: a cultural history*, Chicago: UP; (tr. esp.: *La invención del arte*. Barcelona: Paidós, 2004).
- STEINER Evgeny
2009 "A battle for the "people's cause" or for the market case: Kramskoi and the Itinerants", *Cahiers du Monde Russe*, 50, 4:627-646.
- 2011 "Pursuing Independence: Kramskoi and the Peredvizhniki vs. the Academy of Arts", *Russian Review*, 70, 2:252-271.
- VALKENIER Elizabeth K.
1975 "The Peredvizhniki and the Spirit of the 1860s", *Russian Review*, 34, 3:247-265.
1977 *Russian realist art: the state and society: the Peredvizhniki and their tradition*, Columbia: Ardis.
1978 "Politics in Russian Art: The Case of Repin", *Russian Review*, 37, 1:14-29.
1990 *Ilya Repin and the World of Russian Art*, New York: Columbia UP.
1991 *The Wanderers: Masters of the 19th-Century Russian Painting: An Exhibition from the Soviet Union*, [cat. exp.] Dallas: Museum of art.
2001 *Valentin Serov: Portraits of Russia's Silver Age*, Northwestern: UP.

FUENTES:

- BAKUNIN Mikhail
1871 *Dios y el Estado*, Barcelona: Minimal, 2015.
- CASTAGNARY, JULES-ANTOINE
1892 *Salons (1857-1870)*, University of Canterbury Library, 1981.
- CHAMPFLEURY JULES
1867 *Le Realisme*, Paris: M. Lévy.
- DOSTOEVESKY Fiodor M.
1876 *Дневник писателя*, San Petersburgo: s.e; (tr.ing. *Writer's Diary*, Vol 1, Nueva York: Northwestern University Press, 1994).
- FOURIER Charles
1829 *Le nouveau monde industriel et societaire*, Paris: Flammarion, 1974.
- PROUDHON PIERRE-JOSEPH
1865 *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Londres: Gregg, 1971.
- REAU Louis
1922 *L'Art Russe: de Pierre Le Grand á nos jours*, Paris: s.e.
- RUSKIN JOHN

- 1843 *Pintores modernos* en FREIXA M. et al. (ed.) *Las vanguardias del siglo XIX*.
Barcelona: Gustavo Gili. 1982.
- SAINT-SIMON HENRY
1825 *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, Paris: Galerie de Bossange
Père.
- STASOV Vladimir
1950 "После всемирной выставки" ("Después de la exposición"), en *Избранные сочинения (Obras selectas)* 3 vols., Moscow: Iskusstvo, 2014.
- 1952 "Posle vseмирnoi vystavki", in *Izbrannye sochineniia v trekh tomakh*, Moscow:
Iskusstvo.
- THORÉ THÉOPHILE
1847 *Le Salon de 1847*, Montana: Kessinger Publishing, LLC, 2009.