

Nº 1 2026/03 CÓRDOBA, ARGENTINA

01 TEÓRICA DIGITAL

TEORÍA, CRÍTICA E HISTORIA
DEL ARTE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO

Ticio Escobar • Ignacio Soneira • María Laura Rodríguez Mayol
Romina Alday • Rosario Pinto • Mario Simpson • María Cristina Rocca



Abstracción Rosalía Soneira, 1954

**Revista sobre Teoría, Crítica e Historia del Arte Moderno y Contemporáneo
de la Fundación Rosalía Soneira**

CONSEJO EDITORIAL

María Cristina Rocca
Juan Der Hairabedian
Soledad Obeid
Ana Hib
María Cristina Rossi

ASESOR ACADÉMICO

Miguel Ángel Rodríguez

DIRECTOR EDITOR

Mario Simpson

RELACIONES INSTITUCIONALES

Ana María Galíndez Soneira

COMITÉ DE EVALUACIÓN

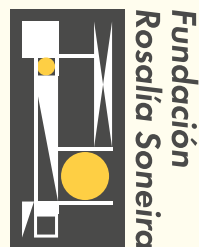
Dra. Cecilia Irazusta
Lic. Carina Cagnolo
Dra. Ana Sol Alderete
Dra. Verónica Basile
Mgter. Ezequiel Bondone

DISEÑO GRÁFICO Y MAQUETACIÓN

Lucas Abeldaño
Valentina Montes de Oca
Sofía Bozzoletti
Mateo Quintero

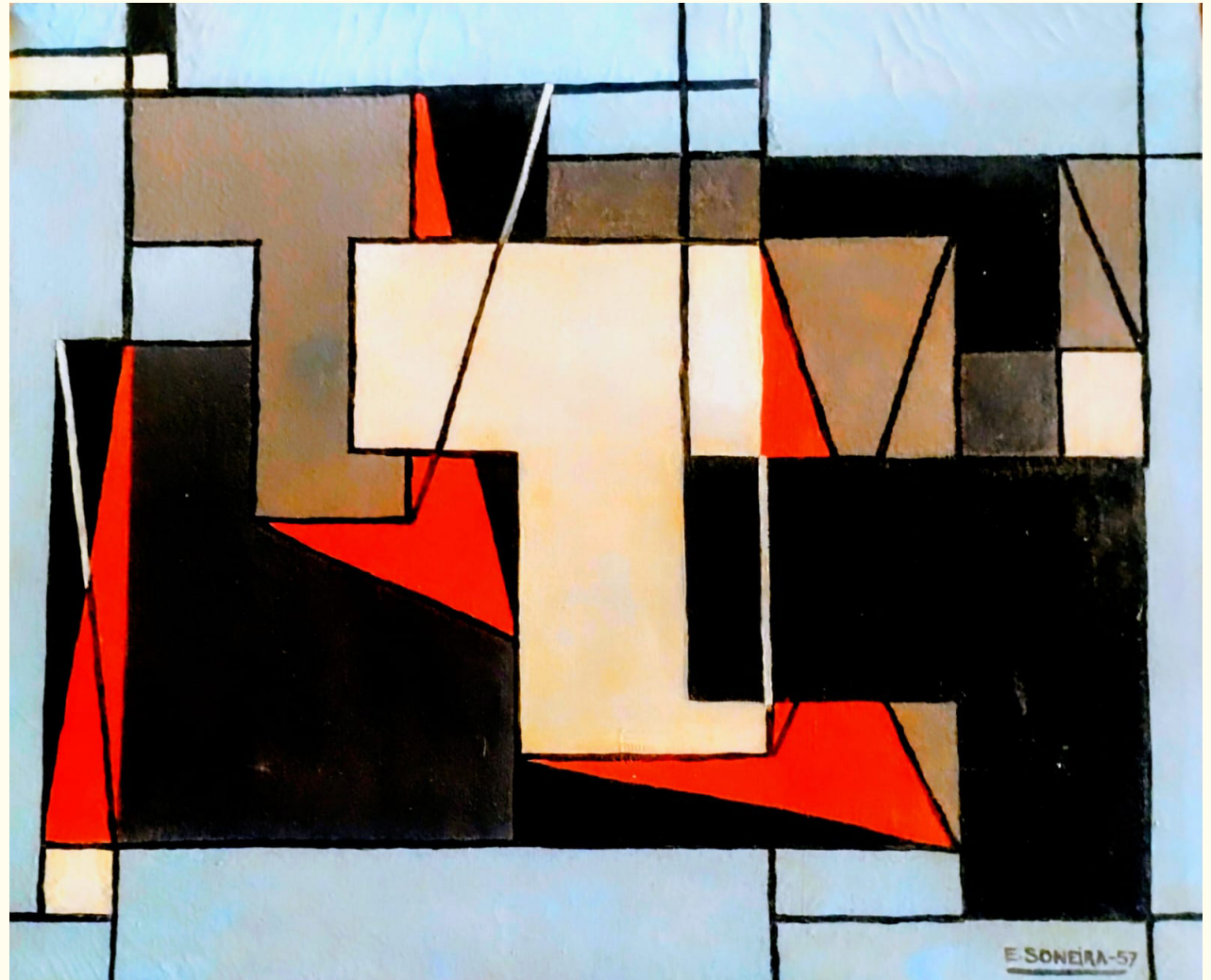
Estudiantes de la carrera Lic. en Diseño Gráfico de la Universidad Blas Pascal en práctica profesional coordinada por el Lic. Sebastián Della Giustina, mediante gestión realizada por el Asesor Honorario de la Fundación, Prof. Alberto Ferral (Director Cátedra UNESCO UBP).

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida de manera alguna ni por ningún medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático, sin permiso previo por escrito del editor





Rosalía Soneira, *Abstracción*, 1954, acrílico sobre tela.



Ernesto Soneira, *Geometría*, 1957, acrílico sobre tela.

Índice

1 MARIO SIMPSON

Editorial 05

2 TICIO ESCOBAR

Canto anunciado. Consideraciones acerca de la 34ª Bienal de São Paulo 07

3 IGNACIO SONEIRA

Los afiches políticos de Ricardo Carpani en diálogo con la publicidad comercial y los aparatos de propaganda del siglo XX 12

4 MARÍA LAURA RODRÍGUEZ MAYOL

Ignacio De Lucca como un espejo del monte.
Texto curatorial 21

5 ROMINA ALDAY

Un telón con historia: el simbolismo en la pintura *Llegada del ferrocarril a Córdoba*, de Luis Gonzaga Cony.
Artículo seleccionado por el Comité de Evaluación. 24

6 MARÍA CRISTINA ROCCA

Rosalía Soneira y el *arte nuevo* 31

DOSSIER

Espacio institucional de la Fundación Rosalía Soneira

1 MARIO SIMPSON

Acerca del programa *La Geometría en el Arte*® 53

2 GALERÍA DE ARTE HERMANOS SONEIRA 57

3 ROSARIO PINTO

Línea lógica de dinamismo abstracto-geométrico.
Texto curatorial para la primera muestra digital en la Galería de Arte Hermanos Soneira 65

4 GALERÍA DE ARTE HERMANOS SONEIRA

Primera muestra 2025 72

Editorial

Mario Simpson

Director editor

Hace 13 años se publicó el último número de la revista Teórica en formato físico. Durante el transcurso de ese tiempo las y los integrantes de la Fundación Rosalía Soneira continuamos soñando con volver a poner en circulación esa experiencia editorial que nos llenó de satisfacciones ofreciendo un conjunto de excelentes trabajos sobre historia, teoría y crítica del arte contemporáneo.

Hoy seguimos pensando que Teórica es tan necesaria como entonces y que amerita retomar la iniciativa y dar continuidad a la publicación con el convencimiento y el compromiso de siempre.

Pretendemos reabrir este espacio editorial en el que confluyen la historia del arte moderno y contemporáneo, la crítica y la filosofía del arte, la antropología, la comunicación social y la tecnología.

Nuestro propósito es lograr una publicación que se constituya como un amplio espacio de convergencia multidisciplinar destinado a promover el intercambio de textos e imágenes en el orden nacional e internacional.

Para este nuevo itinerario contamos con un Consejo Editorial de alto nivel académico y un Director Editor para la coordinación general con los cuales lanzamos esta versión en formato digital de acceso abierto, con artículos y ensayos sobre las artes visuales abordadas desde diferentes perspectivas. La revista tiene un formato mixto dado que algunos textos son por invitación y otros, por convocatoria para autoras

y autores que tengan investigaciones consistentes y deseen publicar. Para esta última opción la revista cuenta con un Comité de Referato que selecciona los trabajos enviados.

Encabeza este primer número digital de Teórica el prestigioso crítico, curador, antropólogo y filósofo Ticio Escobar quien generosamente nos envió un artículo inédito «Canto anunciado. Consideraciones acerca de la 34ª Bienal de São Paulo.» En el mismo reflexiona sobre la creciente participación indígena en espacios hegemónicos del arte y denuncia las contradicciones de un discurso de inclusión como moda. En tanto la historiadora del arte María Cristina Rocca contribuye con «Rosalía Soneira y el arte nuevo» sobre los comienzos de la artista cordobesa y sus opciones artísticas. El filósofo Ignacio Soneira analiza la historia social y política presente en los itinerarios de un artista comprometido en «Los afiches políticos de Ricardo Carpani en diálogo con la publicidad comercial y los aparatos de propaganda del siglo xx.» Aceptado por convocatoria, el escrito de la Diseñadora Industrial Romina Alday analiza los vínculos entre arte, sociedad y cultura, en una obra representativa de los procesos de modernización en la Córdoba del siglo pasado: «Un telón con historia: El simbolismo en la pintura *Llegada del ferrocarril a Córdoba*» de Luis Gonzaga Cony. Por su lado, la arquitecta y curadora María Laura Rodríguez Mayol aporta su texto curatorial de la exposición del artista misionero Ignacio De Luca «Como un espejo del monte» (Museo de Bellas Artes Emilio Caraffa 2024/25).

En el Dossier, espacio institucional de la Fundación Rosalía Soneira, Mario Simpson presenta el Programa «La geometría en el arte», a propósito de la apertura de la Galería de Arte Hermanos Soneira con una primera muestra internacional curada por el crítico e historiador de arte Rosario Pinto (Italia).

Esperamos continuar siendo una publicación destinada a cubrir la demanda de estudiantes y docentes de arte, artistas plásticos, teóricos, críticos, historiadores, curadores, investigadores en filosofía y ciencias sociales y público en general.

Canto anunciado

Consideraciones acerca de la 34ª Bienal de São Paulo

Ticio Escobar

Crítico de arte, curador, abogado, filósofo, escritor
y gestor cultural paraguayo

INTRODUCCIÓN. POST SCRIPTUM

La 34ª Bienal de São Paulo (2021) marcó uno de los hitos más altos en lo referente a la presencia de artistas indígenas en los espacios del mainstream. A pesar de que ya pasaron cuatro años desde entonces, considero que este artículo inédito mantiene vigencia: la participación del arte indígena en bienales, grandes exposiciones y ferias de arte sigue creciendo y renovando conflictos, debates y expectativas democratizadoras. La última Bienal de Venecia (2024) no hizo más que seguir un libreto, tanto marcado por la moda como impulsado por promesas de inclusión, respeto de la diversidad cultural y apertura a las posiciones decoloniales. Estas contradicciones traducen la ambigüedad de las instituciones del arte, extractivistas y, simultáneamente, solidarias con las culturas diversas; seguidoras de su origen colonialista y, al mismo tiempo, deseosas de acoger los aportes de otras sensibilidades y maneras de concebir y expresar el mundo. Pero estas discrepancias revelan también la asimetría estructural instalada entre el mundo indígena y el régimen capitalista que lo condiciona: los vínculos entre las culturas étnicas y las instituciones occidentales están siempre sujetos a riesgo. Y siempre ocurrirán, por eso, errores cuando se encaran programas desde posiciones desiguales, pero la omisión de esas culturas empeora el trato con ellas. La ausencia de políticas públicas y, peor, la existencia de políticas estatales de exterminio étnico empeoran la inequidad

de este panorama. No queda más que asumir el desafío de enfrentar esta situación injusta discutiendo las jerarquías racistas y fortaleciendo la participación indígena, no solo en las exposiciones, sino en el proceso mismo que define los espacios y los puestos.

OSCURO SILENCIO

Faz escuro mas eu canto, el título de la recién desmontada Bienal de São Paulo, cita un poema de Thiago de Mello. El nombre promete bastante: uno de los más fuertes desafíos del arte es rasgar las tinieblas de su propio tiempo con una canción, una poesía o un grito quebrantado. Adorno había sostenido la imposibilidad de la poesía después de Auschwitz; Didi-Huberman opina lo contrario: no solo es posible la poesía después del Holocausto, sino que es el único modo de asumir lo inalcanzable por el decir calculado. Es que el arte no pretende ya enmendar ni traducir su presente; en cuanto síntoma de su propia actualidad busca rastrear indicios de otras posibilidades de convivir con el mundo, y hacerlo según maneras mejores en cuanto se pueda. El arte configura una zona turbulenta, especialmente sensible para recibir los impactos de cada situación, conectarse con las grandes cuestiones que apremian su presente y crear formas capaces de convertir tales cuestiones en preguntas nuevas, capaces de hacerlas sonar en otras escenas, en otros tiempos quizá. Desde la anterior bienal de São Paulo han pasado demasiadas cosas: la pandemia ha perturbado los significados del planeta y ha manifestado como nunca su vulnerabilidad: ni el orden social ni el ambiental, inseparables entre sí, parecen poder resistir más las catástrofes del capitalismo, agravadas con las últimas versiones ultraconservadoras del neoliberalismo (que ni es «neo» ni «liberal», como dice Chomsky). El Brasil de Bolsonaro, país de la bienal, se incendia día a día tras políticas de exterminio étnico y ecocidio programado (que también ocurren en mi país, Paraguay). Pero este paisaje apocalíptico no parece anunciar

ninguna señal en la bienal: «*faz escuro*», pero no se escucha el canto. Ni se percibe la oscuridad en su densidad radical: apenas se manifiesta ella en penumbras que velan la brutalidad de los conflictos y otorgan un aire amigable, y hasta elegante, a los crispados espacios de Niemeyer. Kilómetros de paneles entrecierran el pabellón y crean enormes áreas vacantes. Pero el vacío así obrado no alcanza la dignidad del silencio ni logra constituirse en reserva de nuevas significaciones o en pausa activa que marque otros movimientos. Solo actúa para apañar la escasez de obra y disimular la insuficiencia de imágenes intensas.

IMÁGENES FORASTERAS

Una de las posibilidades mayores que tiene esta bienal de mostrar imágenes intensas parece depender de la presencia de formas disidentes de arte. Transitar espacios ajenos, adversarios por tramos, convoca los eficientes aparejos del *show business*, genera conflictos y moviliza bienintencionados intentos de inclusión y apertura política. En los aciagos tiempos de Bolsonaro, visibilizar agencias discordantes constituye de por sí una incipiente apuesta política que, aunque no logra conectarse con los movimientos y posiciones que la sustentan (ni alterar el asimétrico diagrama de posiciones), al menos señala el rumbo de salidas posibles. En esta dirección mucho se ha nombrado y publicitado el carácter «diverso» de esta bienal, pero la verdad es que, desde lo que va del milenio al menos, la presencia de actores alternativos viene configurando un gesto clásico en las grandes exposiciones del *mainstream*; muestras que, por motivos distintos y tras intereses variados, incorporan con entusiasmo imágenes-otras, aunque en general lo hagan manteniendo el encuadre colonizante y las categorías jerárquicas del sistema hegemónico del arte. Pero ya se sabe que este sistema no constituye un bloque homogéneo, sino que se encuentra animado por fuerzas cuyas direcciones desiguales habilitan jugadas muy diferentes

y aun opuestas. El *establishment* necesita cierta dosis de diferencia no solo porque esta tiene buena prensa, sino porque ciertas grandes cuestiones del pensamiento contemporáneo no pueden prescindir de la alteridad para imaginar el mundo.

LA DECEPCIÓN DE JAIDER

Detengámonos en la presencia del arte indígena que, muy especialmente a partir del suicidio de Jaider Esbell —artista y activista macuxi, figura clave en esta bienal—, ha suscitado reflexiones, comentarios y especulaciones de todo tipo. La última entrevista concedida por Jaider deja bien en claro que las negociaciones relativas a la presencia indígena en la 34ª bienal no fueron nada fáciles y produjeron un amargo desaliento. Nadie habría sido tan cándido en suponer que la institucionalidad hegemónica del arte cedería desinteresadamente espacios en beneficio de las culturas alternativas, pero los indígenas (y quizá algunos curadores) esperaban condiciones más flexibles de diálogo, cuya falta termina lamentando Jaider. Y, poco después de la muerte de este, Denilson Baniwa, compañero de causa de Jaider, menciona crudamente «*a ininterrupta fome de quem nos vê como uma novidade devorável no mercado*». ¿Vale la pena exponerse a los riesgos de una situación condicionada por la codicia del mercado? Jaider y otros compañeros suyos pensaron que sí y asumieron el costo excesivo de ese riesgo.

LA INCERTIDUMBRE DE CIERTOS TERRENOS

Como cualquier institución inscripta en la esfera hegemónica del arte, las bienales guardan zonas intrincadas y áreas inciertas y, como todo espacio en gran parte sujeto a la lógica del mercado, habilitan puestos de negociación propicios tanto al acuerdo de provechos compartidos

como al trato de conveniencias dispares. Por una parte, tales transacciones podrían impulsar la participación indígena en los claustros reservados al arte eurooccidental. Denilson Baniwa formula con claridad el «*desejo de construir uma arte onde pessoas indígenas pudessem ter voz ativa e chances de quem sabe chegar ao topo, lugar onde nunca estivemos antes*». Esa voz activa facilitaría, sin duda, la afirmación de derechos culturales postergados por políticas públicas excluyentes. La irrupción del arte indígena podría, además, nutrir con sus potentes imaginarios y representaciones las decaídas formas del arte de Occidente, no del todo zafado aún, a pesar de tanto esfuerzo, de un modelo representacional de resabios metafísicos, y cada vez más comprometido con las exigencias del tecno capitalismo financiarizado.

Por otra parte, la inclusión del arte indígena en el curso de la bienal despierta el esnobismo oportunista (lo indígena está de moda), activa la especulación financiera (lo indígena se está cotizando), alienta distintas formas de manipulación política (lo indígena beneficia en clave de demagogia y clientelismo electoral) y deviene insumo de la cultura del espectáculo y el entretenimiento (lo indígena folclorizado accede bien a la masificación cultural).

No basta, pues, subir a las tablas del gran arte para tener asegurada una posición efectiva en ese teatro. La participación debe ser construida para cambiar el libreto del drama; debe ser negociada, peleada, conquistada a través de procesos complejos cuya necesidad los indígenas tienen bien clara. En la esfera institucional del arte, esa construcción requiere la consistencia de posiciones políticas de diversos pueblos étnicos. Pero también precisa el involucramiento de curadores y otros agentes institucionales afines con esta causa, que, por otra parte, no puede ser separada del conjunto de demandas relativas a la autogestión y la propiedad de los territorios ancestrales.

Creo que tal involucramiento demanda en muchos casos la participación de miradas curatoriales diferentes, más aún si se considera que la presencia de los indígenas (como la de otros colectivos, movimien-

tos y sujetos alternativos) ocurre en espacios extraños a sus propias órbitas culturales. Un mayor compromiso curatorial con exposiciones realizadas por sectores diferentes permitiría jugadas más complejas. Resulta comprensible que muchos curadores de filiación hegemónico-ilustrada teman proponer conceptos o, al menos, tomar parte de muestras relativas a cuestiones que involucran sectores periféricos (en el sentido de no-hegemónicos). Sin embargo, en cuanto se logren ensanchar espacios equitativos y afirmar vínculos institucionales más simétricos, podrían montarse exposiciones que crucen mundos y entramen miradas diferentes. Estas intersecciones posibilitarían que artistas, curadores y público se vean afectados, aun fugazmente, por la energía que las obras renuevan al ser dispuestas en configuraciones nuevas según conceptos apoyados en diálogos consistentes. Ojalá llegue el día en que un indígena cure una bienal; no solo una exposición de obras realizadas por creadores de su propio horizonte cultural, sino una muestra, o varias, obradas por artistas de procedencia cultural heterogénea. Esa muestra ideal, cargada de potencia política, remove-dora de categorías y lugares establecidos, marcaría un hito, si es que ya no lo marcó en situación que yo desconozco. Nada más afín al sentido del arte que abrir sus formas al acontecimiento, siempre ubicado más allá del alcance de lo instituido. Mientras tanto, tomemos la presencia indígena en la bienal como un primer paso difícil, pero orientado a rumbos propicios, abiertos a la par que tantos otros adversos. El arte cabal tiembla de reflejos de futuro, dice Benjamín, más o menos con estas palabras. Ojalá las marcas que dejan los indígenas en esta bienal anuncien posiciones desde donde puedan ser oxigenados y mejor nutridos los lánguidos repertorios del arte occidental.

EL COLAPSO

Al llegar a este punto y cerrando este texto, quisiera retomar mi crítica inicial según la cual en la actual bienal de São Paulo no se escucha el canto anunciado. Esta falta aparece subrayada en un país cuya cultura se encuentra en gran parte sostenida por el canto; por la música, en su sentido mejor y más amplio. Pero el decaimiento del arte contemporáneo no es nota definitoria de esta bienal. Es raro hoy encontrar obras intensas, perturbadoras; capaces de rozar, hirientes, el umbral del sentido. En general, las producciones son conceptualmente ingeniosas, inteligentes, mordaces, portadoras de denuncias políticas y narrativas interesantes, pero pobres en filo punzante, en *punctum*, en la acepción barthesiana de este término. Son, por lo común, exiguas en su talante intempestivo. Es decir, el arte actual ha rebajado notablemente su potencia aurática, que casi solo parece centellear en obras disidentes, forzadas a intensificar sus formas para zafarse de la metástasis imaginaria que anega el panorama visual. En la mayoría de los casos se trata de producciones realizadas fuera del régimen del arte, traídas a este, según queda dicho, por razones de densidad conceptual, corrección política o búsqueda de novedades. También fue sostenido que esos desplazamientos no necesariamente restan valor a las obras diferentes, cuya energía aurática resulta siempre contingente y puede ser activada en contextos diversos.

Podría ser que estemos asistiendo a la ruina de un paradigma del arte en una escena carente de orientaciones de lo que habrá de venir: un momento que Gramsci identifica bajo la figura de «crisis», coincidente, en parte, con la del «colapso civilizatorio» de Toynbee. El modelo humanista ilustrado del tiempo moderno, iniciado en el siglo XVI bajo los signos del capitalismo colonialista y depredador, aparece hoy no solo desprestigiado, sino agotado; no es raro que el arte surgido bajo su régimen no se muestre muy entusiasta. Paradójicamente, por motivos expográficos, en esta edición de la bienal parecería encontrarse recalcada

la arquitectura de Niemeyer, gran homenaje al modernismo que resulta inadecuado al concepto contemporáneo de lo espacial exhibitivo. Por otra parte, ya no se sostienen las bienales concebidas como grandes laboratorios o catálogos de novedades presentadas en clave vanguardista-experimental. Y ya no tienen fuerza las grandes exposiciones que se limitan a la revista de los «nuevos medios» tecnológicos o al listado ordenado y casi burocrático de las cuestiones que interesan al discurso curatorial contemporáneo; es decir, los problemas gestados en la misma modernidad capitalista (ecocidio, racismo, miseria extrema, necropolítica, financiarización y tecnologización de la vida, etc.). Pero el arte guarda aún una carta, la de hacer relampaguear el futuro con lances intempestivos que, jugados en la actualidad, puedan perturbar las cuadrículas categoriales y anunciar lo que no tiene nombre. Ninguna bienal es tan pobre como para no poder instalar, en la callada oscuridad, la promesa de una canción, aunque se encuentre esta eclipsada por sombras. «En los tiempos sombríos, ¿se cantará también?», se pregunta Bertolt Brecht, y se responde aproximadamente con estas palabras: sí, se cantará también, pero acerca de lo sombrío mismo de esos tiempos.

VÍNCULOS

[34ª Bienal de São Paulo](#)

[Jaider Esbell](#)

[Daiara Tukano](#)

[Sueli Maxacali](#)

[Gustavo Caboco](#)

[Uýra](#)

Los afiches políticos de Ricardo Carpani en diálogo con la publicidad comercial y los aparatos de propaganda del S XX

Ignacio Soneira

Licenciado y Profesor en Filosofía (UBA), profesor en Artes Visuales (ISFA «Manuel Belgrano»), Magíster en Historia del Arte (UNSAM) y doctor en Historia y Teoría de las Artes (UBA)

RESUMEN

La gráfica política de Ricardo Carpani se ha transformado, por repetición e insistencia, en un documento ineludible para interpretar, analizar y reconstruir la historia social y política reciente de la Argentina. Sus imágenes acompañaron reclamos gremiales, llamados a la revolución, solicitadas de libertad a presos políticos, pedidos de aparición con vida de detenidos-desaparecidos y justicia, y mantienen una llamativa vigencia al ser reutilizadas en la actualidad para diseñar convocatorias sindicales, impulsar lanzamientos de agrupaciones políticas, pintar murales de espacios de militancia o ilustrar libros. El artículo repone las vinculaciones entre la afichista política de Carpani, la publicidad comercial de la década del sesenta y los grandes aparatos publicitarios del siglo XX.

INTRODUCCIÓN

Puños alzados, torsos hipermusculosos, gritos y perfiles de fábricas entrelazados con consignas de coyuntura en negro sobre blanco forman parte de una iconografía de lucha ideada por Ricardo Carpani entre 1960 y 1996. Su obra gráfica se ha transformado, por repetición e insistencia, en un documento ineludible para interpretar, analizar y reconstruir

la historia social y política reciente de la Argentina. Sus imágenes acompañaron reclamos gremiales, llamados a la revolución, solicitudes de libertad a presos políticos, pedidos de aparición con vida de detenidos-desaparecidos y justicia, y mantienen una llamativa vigencia al ser reutilizadas en la actualidad para diseñar convocatorias sindicales, impulsar lanzamientos de agrupaciones políticas, pintar murales de espacios de militancia o ilustrar libros.

Desde sus inicios en el Movimiento Espartaco hasta sus tardías vinculaciones con organismos de derechos humanos, Carpani lleva adelante un proyecto de producción gráfica. La mayor parte de estos trabajos consisten en ilustraciones que acompañaron publicaciones de libros de ensayo, periódicos y revistas de militancia, pero también la confección de estos afiches fueron pensados para ser emplazados efímeramente en el espacio público. Dicha actividad, quizás uno de los aspectos más difundidos y reconocidos de su obra plástica, fue complementaria a su labor como muralista y pintor de caballete y a la elaboración de carpetas con reproducciones de dibujos que circulaban en espacios de militancia y exposiciones artísticas. Según el propio Carpani, su obra gráfica era plausible de una distinción clave:

La que existe entre la gráfica política «artística», por un lado, y la gráfica política militante, por el otro. A mi entender la gráfica política «artística» abarca aquellas obras de contenido manifiestamente político, pero que, por su forma de difusión —y/o por la técnica empleada— difícilmente trascienden el ambiente artístico y literario para proyectarse a públicos más amplios. [...] La obra que califico como gráfica política ‘militante’, estuvo, en cambio, desde un principio destinada a un contacto social directo y masivo (afiches, panfletos, ilustraciones en periódicos y revistas, etc.).

Carpani, 1994:5

La elaboración de afiches políticos de calle se inicia cuando junto a Pascual Di Bianco comienza a colaborar con la CGT recientemente reunificada, y como consecuencia del impacto positivo que había generado el mural realizado por ambos en el Sindicato de Trabajadores de la Sanidad el año anterior. El primer diseño con objetivo de afiche masivo que Carpani confecciona fue entonces para la llamada «Semana de la protesta», en la última semana de mayo de 1963, y presentaba un enorme obrero con el puño cerrado por delante con la consigna «¡Basta!» (Fig. 1). La composición integra imagen y palabra, potenciando una a otra. El obrero compacto y tenso se fusiona con la consigna, cuyos signos de admiración transforma a ambos en un grito de tensión. A diferencia de las siglas «CGT» de la bandera que sostienen los personajes representados en el fondo de la escena, la palabra «basta» se superpone a la imagen como «subtítulo», marcando una distancia paratextual y componiendo el dispositivo comunicacional.

En el caso específico del *¡Basta!*, la cercanía entre la afichista y el mural resulta explícita: la imagen retoma una parte del motivo del mural del Sindicato del Vestido (SOIVA), que había realizado junto a Pascual Di Bianco unos meses antes. En aquella obra, un obrero-bloque, aguerrido, épico,¹ con el puño en alto en un gesto de reclamo, era guiado por otro a su lado, con su mano abierta en escorzo indicando un camino. Por detrás, un conjunto de figuras alzaba una bandera en cuya inscripción se lee: «1° de Mayo». En el caso del afiche, Carpani aísla al personaje con el puño en alto, colocándolo en el centro de la escena, y lo resalta por medio de un contraste mayor. Lejos de un planteo naturalista o correspondiente a la estética utilizada en el dibujo industrial gráfico que podíamos ver, por ejemplo, en los afiches del primer peronismo una década antes (Gené, 2005), esta presentaba una figuración con proporcio-

¹ Para este concepto nos remitimos a Sergio Bentivegna, *Afiches políticos. La representación de la figura heroica*, Polis, Universidad Nacional del Litoral, año 10, N° 10, pp. 150-155.

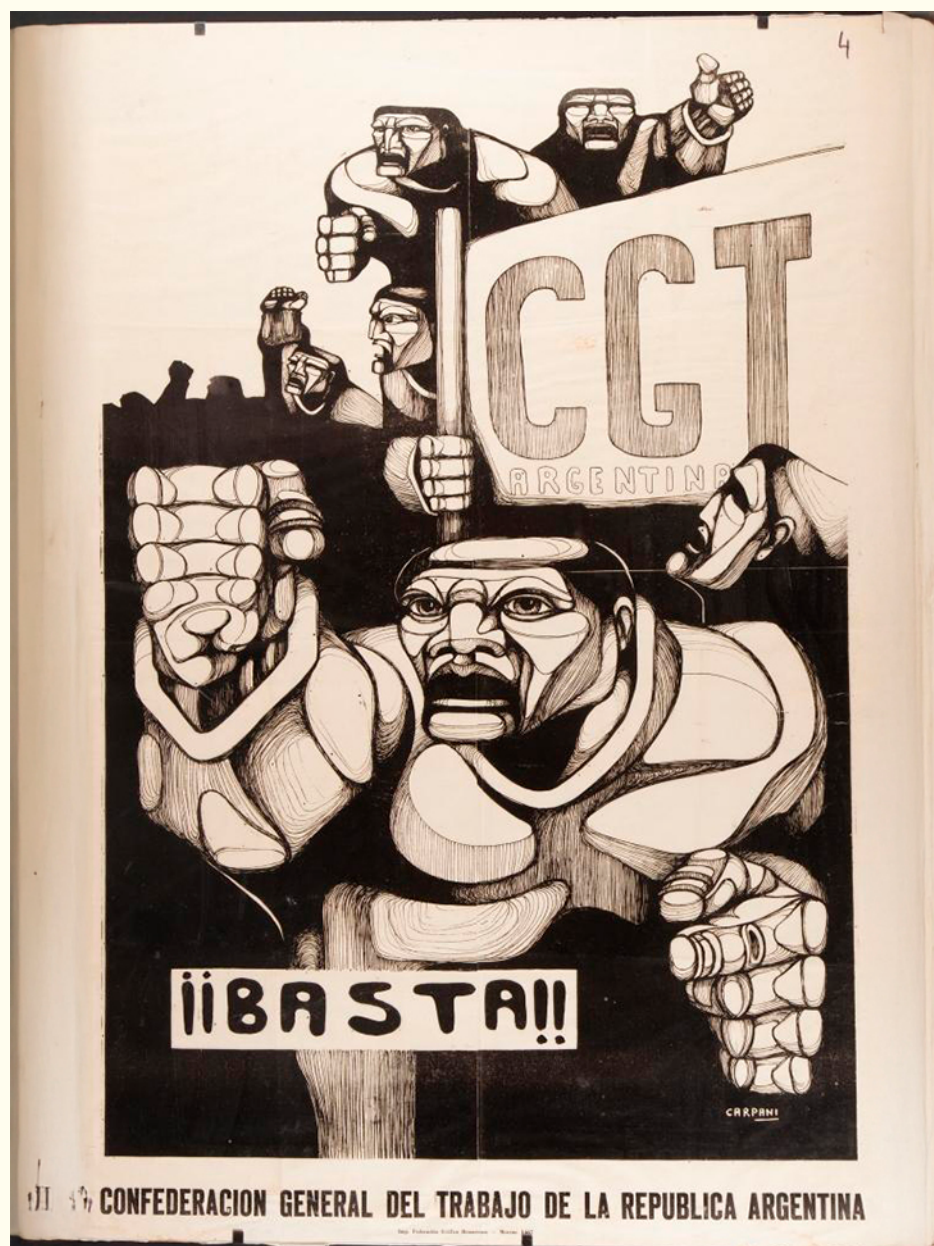


Fig. 1. Ricardo Carpani, *Basta*, 1963, offset sobre papel afiche.

nes exageradas,² monumental, sintética y con un manejo tridimensional del espacio creado por la diferencia de tamaño de las figuras.

La imagen no fue pensada como una ilustración ampliada para el afiche, sino que es una imagen planificada inicialmente para las grandes dimensiones con carácter mural. Más allá del hecho de que, para la producción del afiche, Carpani utiliza la progresión lineal, mientras que en sus murales de mediados de la década del sesenta son las masas de color las que definen las formas y la organización del espacio, ambos coinciden en la presentación de grandes estructuras para el armado de la composición, la monumentalidad de las figuras³, la diagramación geométrica del espacio representativo, sea ortogonalmente o por medio del uso de diagonales y la idea de un espectador que observe a la distancia.

Su experiencia como muralista lo lleva entonces a diseñar una gráfica que combina consignas con imágenes de características monumentales a partir de contrastes máximos, lo cual se puede vincular a la repercusión de sus afiches en sus contextos inmediatos y expone quizás claves para analizar la vigencia de sus imágenes.

De todos modos, sus afiches establecen un diálogo con la publicidad comercial del período, que es analizada por el propio Carpani en sus escritos, y con la gráfica de los aparatos publicitarios del siglo xx, más allá de las opiniones del propio artista sobre el realismo socialista o los grandes regímenes totalitarios. Buscamos entonces enunciar algunos de estos paralelismos en las próximas páginas.

² Los brazos son cortos en relación con el ancho del torso, el puño es más grande que la cabeza, la musculatura resulta desproporcionada en comparación con cualquier planteo de tipo naturalista. Casi se presenta como en una oposición iconográfica a las estilizadas figuras de las publicidades gráficas comerciales que se acostumbraba ver por esos años en los grandes centros urbanos.

³ Logradas por medio de la exageración del tamaño del cuerpo en relación a la cabeza o del tamaño de la figura en comparación con el espacio representativo.

EL GIRO GRÁFICO

El resurgimiento de la práctica mural y la gráfica política en América Latina, luego de la virtuosa experiencia mexicana de principios del siglo xx, puede ubicarse en Cuba, poco tiempo después del triunfo de la Revolución de 1959. A partir de ese momento, los artistas que trabajaban para el Estado comienzan a diseñar carteles de grandes dimensiones que eran colocados en las vallas publicitarias y funcionaban como una herramienta eficaz para representar y comunicar el nuevo orden político, a partir de la combinación de consignas de coyuntura e imágenes. La mayoría de estos carteles, a medio camino entre el afiche y el mural, se caracterizan por el uso de plantillas de serigrafía cortadas a mano, técnicas mixtas y métodos fotomecánicos de reproducción del tipo *offset* (Davidson y Craven, 2006:30).

Sin lugar a dudas, en Argentina se desarrolla al interior de los sectores más politizados del campo de las artes visuales un viraje hacia las técnicas gráficas y la cartelería, no solo por el alcance potencialmente mayor que podría brindar la multiejemplaridad, cuando el objetivo es más comunicacional que estético —algo que registra antecedentes bastante lejanos—, sino también por la adopción de las estrategias propias de la publicidad comercial de la época. Estas características que, retomando a autores como Silvia Dolinko, podríamos ubicar dentro del concepto de «Gráfica expandida» (Dolinko, 2017), registran no solo el uso de los mecanismos técnicos y fotomecánicos propios de la gráfica, en franca expansión en el período, sino incluso en referencia a los mecanismos semióticos, ligados a la lógica comunicacional de la publicidad comercial. De este modo, vamos a encontrar murales efímeros únicos o carteles de un solo ejemplar para ser emplazados como carteles efímeros de calle, como los de las experiencias de «Malvenido Rockefeller» u «Homenaje a Latinoamérica», que fueron diseñados replicando tipografías, lógicas y formas de composición propias del universo de las publicidades comerciales.

Esta idea se va a hacer explícita en los encuentros de artistas plásticos de Chile y La Habana de comienzos de la década del setenta, en los que los participantes arribarán a la conclusión de que una manera de involucrar las artes visuales en un proceso revolucionario es a través del desarrollo de un arte de propaganda que recupere algunas de las estrategias comunicacionales de la publicidad comercial, en vistas a la realización de afiches de calle, volantes, murales efímeros e, incluso, historietas (Marchesi, 2010).

El equipo de investigación Conceptualismos del Sur, bajo la coordinación de Ana Longoni, define el *Giro gráfico* como «la señal de aquellos momentos históricos marcados por la urgencia en que artistas y activistas transforman radicalmente sus producciones y modos de hacer a partir de la voluntad de intervenir activamente ante coyunturas políticas que los interpelan. Para estos sujetos productores, el trabajo con la gráfica constituye una estrategia clave a la hora de desarrollar acciones en las calles» (catálogo *Giro gráfico. Como en el muro la hiedra*, 2022:12). Resulta interesante el modo en que ubican para el relato curatorial una obra de Julio Le Parc de 1972 (Fig. 2), como un posible anclaje inicial o de referencia para pensar en este gesto del campo artístico. Si bien todo corte histórico-temporal es en algún punto arbitrario, es llamativo cómo la experiencia gráfica de Carpani resulta excluida en esta narrativa. En efecto, Carpani venía haciendo y teorizando algo equivalente diez años antes que estas obras o incluso que las discusiones propias de los encuentros de Chile y La Habana, en los cuales participó activamente.

De hecho, más allá de su temprana incursión en la gráfica masiva promovida por la CGT, teorizaba al respecto en un ensayo de 1964 llamado «El arte y la vanguardia obrera», distinguiendo «arte burgués» de «pseudo arte burgués», conformado por todas aquellas expresiones construidas a partir de técnicas artísticas pero puestas al servicio de un contenido alienante como podía ser, afirma, la publicidad comercial. En ese sentido, los componentes con los que trabaja el artista



Fig. 2. Julio Le Parc. Afiche para la Exposición contra la represión, la tortura y la pena de muerte. FADAR, noviembre de 1972.

(formas, colores y sonidos) serían herramientas con la potencialidad «de despertar emociones e impulsos en los espectadores comunes» (Carpani, 1964:33), pero que son utilizados habitualmente con fines comerciales o persuasivos. Carpani advierte que el arte público en contextos metropolitanos establece un diálogo necesario con la publicidad comercial; por tal razón, infiere que la capacidad técnica de esta última en su formato comercial-tradicional pertenece al campo de la plástica. Con ello, concluye que la emotividad de un espectador, conducida por una imagen, puede tener fines alienantes o revolucionarios, dependiendo de cómo sea utilizada:

La publicidad comercial se desenvuelve exclusivamente con medios artísticos y es precisamente a esta peculiaridad que debe toda su eficacia e importancia como factor condicionante del inconsciente colectivo en la sociedad contemporánea. [...] La causa es sencilla: sólo comunicándose de una manera directa e inmediata y sin exigir un esfuerzo de concentración, la publicidad logra el cumplimiento de sus fines [...] Así no se dirige a la razón de los hombres sino a su afectividad y a sus tendencias inconscientes, despertando impulsos coincidentes con sus objetivos.

Carpani, 1964:36

Algo que, entiende el autor, se haría extensivo al cine y a otras artes, y que podría ser reutilizado para llevar adelante un arte de características revolucionarias.

Las vinculaciones entre el arte y la propaganda política habían sido ya un asunto repetidamente discutido en la bibliografía desde las décadas del treinta y del cuarenta, sobre todo a partir de su efectiva utilización tanto en el proceso soviético como en el régimen nacional-socialista en lo que W. Benjamín llamó «Estetización de la política». La discusión acerca de si el realismo socialista y el uso panfletario

del arte debían ser considerados como parte de las transformaciones de la cultura revolucionaria estuvo en la pluma de muchos intelectuales europeos más relevantes de mediados del siglo xx, desde Sartre a Lukács.

Ya en Argentina circulaba profusamente desde 1962 un libro editado por Eudeba de Jean-Marie Domenach llamado *La propaganda política*. El autor, partiendo de una indagación sobre el uso de la publicidad en los grandes totalitarismos, profundiza en los mecanismos de construcción y las mutaciones de la propaganda política en la historia, desagregando sus elementos y funciones. En primer lugar, ratifica un primer cambio desde la publicidad a la propaganda asociado a los medios técnicos disponibles, entrado el siglo xx. Y afirma sobre la imagen:

La imagen es, sin duda, el instrumento de más efecto y el más eficaz. Su percepción es inmediata y no exige ningún esfuerzo. Si se la acompaña con una breve leyenda, reemplaza ventajosamente a cualquier texto o discurso.

Domenach, 1962:50

La teorización en torno a un arte de masas, que formaba parte del programa estético-político de Carpani al menos desde 1961, se asociaba no solamente al enorme recorrido de la gráfica y el cine en los grandes procesos políticos que se estaban desarrollando en el mundo desde de la década del veinte, sino también, a partir de la década del sesenta, a un crecimiento sensible de ciertos medios masivos y de una cultura masiva en expansión, vinculados a la industria gráfica, al desarrollo televisivo y discográfico, que evidenciaban su relevancia y eficacia en los procesos de constitución de imaginarios colectivos.

LA GRÁFICA MASIVA

Por otro lado, existe otra dimensión vinculada a la relación de la gráfica de Carpani con otras formas de representación del trabajo de intenciones masivas. Resulta evidente que el artista se vale de modelos iconográficos de representación preexistentes del conflicto, el líder, la masa y la revolución. El puño en alto, la movilización, la exaltación de la musculatura, la lucha heroica del trabajador o del soldado resultan recurrentes en las iconografías de los aparatos de propaganda del siglo xx. La utilización del retrato de grandes líderes políticos en el andamiaje de la propaganda política, intentando asociar su imagen con instancias organizativas, logros sociales, festividades o lucha, fue una modalidad utilizada en gráficas y aparatos publicitarios de diferentes países desde las primeras décadas del siglo xx. En todos ellos se repite un recurso que vemos en Carpani: trabajadores o soldados en un primer plano en situación de festejo, victoria o manifestación y, por detrás, con una gran diferencia de tamaño pero menor nivel de contraste, el retrato del líder, definiendo así una unión espiritual o alegórica con lo presentado en la base del afiche. Sin ir más lejos, es algo que se puede observar en la propaganda soviética con las figuras de Lenin y Stalin, en la china con Mao Zedong, en la italiana con Mussolini. Incluso en Argentina, con el propio Perón.

Como se interroga Marcela Gené a propósito de las capacidades de la gráfica política: «¿cómo representar a las masas en la gráfica con los recursos de la ilustración, sino apelando a figuras densas en significados, capaces de expresar con gran economía aquello que el registro filmico y fotográfico permitía exhibir en toda su dimensión?» (Gené, 2013). En esa clave, define que la «apropiación y reelaboración son las operaciones de las cuales son objeto las imágenes de la política en su larga trayectoria a través del tiempo» (Gené, 2013:109), encontrando incluso que el primer cuadro político de la historia del arte moderno es el de Delacroix *La libertad guiando al pueblo*, que se transformó rápidamente

en un modelo de representación popular en las revoluciones nacionales en la gráfica nacionalista y socialista decimonónica y que fue reelaborada a lo largo del siglo xx en la propaganda de un amplio espectro político, desde la Unión Soviética hasta el Partido Laborista británico.

De todos modos, la gráfica de Carpani lejos está de representar un modelo institucional de propaganda política, dado que sus condiciones de elaboración y difusión responden más a la lógica de la militancia autogestiva que a un aparato de propaganda estatal.

A nivel local, puede resultar de interés realizar una comparación entre tres modelos en los que la gráfica política del siglo xx representó al obrero y sus luchas. En ese sentido, las imágenes legadas por la gráfica anarquista de las primeras décadas del siglo xx nos ofrecen un registro, en algunos de sus grabadores más célebres, de cuerpos que expresan la alienación, las consecuencias del sistema y la exposición al mundo del trabajo entendido como un sometimiento al interior del capitalismo. De ese modo, los grabados de Adolfo Bellocq o de Abraham Vigo aparecidos en revistas como *La Protesta* expresan un imaginario miserabilista del trabajador argentino, en clara consonancia con un programa ideológico. Otra imagen del trabajo cobra visibilidad con la gráfica del primer peronismo (1946-1955). Es la propia Gené quien en sus investigaciones detalla las particularidades propias de esta iconografía. Las formas presentadas, tal y como son explicitadas en el título de su libro (Gené, 2005), dan cuenta de un trabajador «feliz», habitando un mundo modernizado y en orden, en el que la familia, los derechos y la soberanía aparecen representados como aspectos de un mismo fenómeno. Las imágenes del trabajador peronista pretenden diferenciarse de aquellas construidas por la visión del imaginario de izquierda que mencionamos. De hecho:

En los afiches y en los avisos publicitarios de 1950, desaparece la multitud en marcha y, con ella, las connotaciones del avance, la conquista, la epopeya. Como única figura, el desca-

misado de expresión relajada y sonriente anuncia por entonces el cumplimiento de los objetivos iniciales: reconocimiento de sus derechos, justicia social, armonía de la clase trabajadora.

Gené, 2005:72-73

Es decir, si antes del peronismo el trabajador era un individuo alienado al que solo se le encomendaba la parte muscular, irracional y mecánica del trabajo y se mostraba miserable, vencido o en lucha desigual, ahora —en el peronismo— se va a mostrar altivo, empoderado, capacitado técnicamente, modernizado y, básicamente, feliz. Esta imagen del trabajador como pilar de la nación presenta coincidencias con la figura tradicional de la publicidad italiana y alemana de los años treinta, pero la concepción plástico-representativa del aparato publicitario del primer peronismo se encuentra sensiblemente más cercana a la estética del *New Deal* norteamericano o a la propaganda soviética que a los otros modelos planteados.⁴ A la vez, desde el punto de vista del contenido, las distancias son aún mayores, dado que mientras la iconografía peronista presentaba a un obrero modernizado y tecnificado, la nacionalsocialista y la fascista apelaban a la figura romántica *völkisch*. Es decir, el modelo del agricultor que convive en armonía con la naturaleza, rodeado de herramientas primitivas.

Las imágenes de la gráfica de Carpani dan cuenta de un nuevo arquetipo de trabajador argentino: no es aquel derrotado, famélico y sufriente de la gráfica anarquista de los años veinte. Tampoco es aquel plácido y reconciliado con el aparato productivo en la propaganda oficial del primer peronismo. Sus hombres (raramente, mujeres) son duros,

⁴ «El gesto altivo, aguerrido, emparenta al descamisado con el proletariado soviético de la década de 1930, pero la concepción plástica de la figura, de cuerpo atlético y rostro anguloso, parece apropiarse de los modelos publicitarios de ropa de confección en boga en los años de 1940 o acaso aquellos de las historietas de superhéroes» (Gené, 2005:73).

fuertes, macizos y enérgicamente preparados para la huelga, el combate y la agitada manifestación. Sus obras exponen a un representante de los sectores populares que ha adquirido una identidad: es trabajador. Es el obrero de la revolución de una época en gestación que se inaugura con la Revolución cubana. Es un obrero que sale a las calles a tomar el espacio público, a hacer retroceder al aparato represivo y a desafiar con su mirada a un espectador pasivo frente a su detención.

Este trabajador empoderado de la década del sesenta, que toma las armas en los años setenta y mira a los ojos a la burocracia sindical, aparecerá tabicado, preso o *desaparecido* en la gráfica desarrollada por Carpani durante el exilio. El trabajador monumental y épico, que gritaba «¡Basta!» frente a una fábrica e impelía con piedras en mano a los represores, mirará tras las rejas esperando nuevos aires una vez instaurada la dictadura militar.

La obra gráfica de Ricardo Carpani aún destaca por su singularidad, alcance y vigencia. Sin embargo, esa producción sostenida y en claro vínculo con la historia argentina reciente, se inscribe en una escena más amplia, definida por el avance del diseño en la publicidad comercial y bajo la estela dejada por la gráfica de los grandes aparatos publicitarios del siglo xx. Asimismo, la apelación a los elementos de la publicidad comercial por parte de los artistas visuales politizados hacia fines de la década del sesenta, con el objetivo de potenciar las capacidades comunicativas de sus intervenciones en un contexto signado por la expectativa revolucionaria, encuentra grandes puntos de contacto con la propia reflexión de Carpani volcada en sus textos y obras.

BIBLIOGRAFÍA

- Bentivegna, Sergio (2008)** *Afiches políticos. La representación de la figura heroica*, Polis, Universidad Nacional del Litoral, año 10, n.º 10, pp. 150-155.
- Carpani, Ricardo (1994)** *Carpani. Gráfica Política*, Buenos Aires: Ediciones Ayer.
- (1964) *El arte y la vanguardia obrera*, Buenos Aires.
- Dolinko, Silvia (2017)** *Apuntes sobre una gráfica expandida*, Rinoceronte, Pontificia Universidad Católica del Perú. Facultad de Arte y Diseño, pp. 2-5.
- Domenach, Jean-Marie (1962)** *La propaganda política*, Buenos Aires: Eudeba.
- Gené, Marcela (2005)** *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2013) *Fueron millones. Las masas en la gráfica política y los noticieros cinematográficos*, en Mariano Mestman y Mirta Varela (coord.), *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*, Buenos Aires: Eudeba.
- Marchesi, Mariana (2010)** *Redes de arte revolucionario: el polo cultural chileno-cubano 1970-1973*, *A Contracorriente*, Vol. 8, nº 1, pp. 120-162.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2022)** *Giro gráfico. Como en el muro la hiedra*, Madrid (catálogo).

Ignacio De Lucca: como un espejo del monte

Texto curatorial

María Laura Rodríguez Mayol

Diseñadora industrial y especialista en docencia universitaria.
Profesora en FAUD-UNC

La obra de arte es una huella que tiene el poder de crear un pliegue en el tiempo, uniendo el ayer y el ahora [...] esa fuerza de aparición, que funda ahí su valor, equivale a la irrupción de la lejanía en lo cercano.

N. Bourriaud, *Inclusiones*, 2020

Las composiciones pictóricas del artista contemporáneo Ignacio de Lucca son la imagen visible de su pertenencia territorial que, invisible, estructura sus sentimientos y razones en un acto que amalgama lo visual con la identidad.

Esta selección antológica propuesta para la presente muestra tiene como temática las diversas aproximaciones al tratamiento de un paisaje, alejado de las concepciones canónicas nacionales que pueblan la historia del arte (la pampa, el desierto, la sierra o la montaña). El monte subtropical misionero hace aquí acto de presencia, su estética descentrada, otra, única y fronteriza.

Esta muestra involucra varios períodos de la producción de De Lucca que se presentan en un continuo de narraciones y atmósferas sin estructura cronológica. El ingreso está presidido por *Trama-Coatí* (2011).

Esta acuarela resume en técnica e imagen el concepto estético que atraviesa toda la obra del artista. Ignacio capta en el acto de pintar



Trama-Coatí, acuarela, 2011.

la esencia del macrocosmos, este espeso y complejo territorio natural, imposible de enmarcar. De nariz puntiaguda y cola larga, los coatís son el pretexto para abstraer, en un fragmento, un pequeño microcosmos de los muchos y enmarañados que forman los habitantes nativos del monte misionero. El espacio representado deviene en trama y la espesura en plano. A partir de leves capas yuxtapuestas, concentradas en la selva, el artista pinta y superpone variedad de animales y vegetaciones. Estos seres vivos contenedores de una armonía en tensión plasman en pequeños universos orgánicos la cualidad vital, propia del paisaje misionero.

Las dos cabeceras principales de la sala están presididas por la producción más paradigmática del artista: *Biophilia* (2012) y *Colonia Chimiray* (2020-2023), acuarelas y óleos en gran formato, encadenadas en series narrativas. Por otra parte, *Protopaisajes* (2007), que se exhibe por primera vez, y *Cartografías Emocionales* (2024) dan cuenta de nuevas búsquedas estéticas relacionadas con la abstracción, donde el paisaje se convierte en mancha de color. Última la muestra un conjunto de diversas producciones de dimensiones pequeñas y medianas correspondientes a ambos lenguajes plásticos. Por último, ubicada en el espacio central, la instalación monocromática *Selva espectral* (2010-2024), compuesta por arborescencias cerámicas ejerce, desde la austeridad del color, un contrapunto con la intensidad de óleos y acuarelas.



Colonia Chimiray, acuarelas y óleo, 2020-2023.

Ignacio de Lucca pertenece al grupo de artistas que optó por retornar a la tradición pictórica y el formato cuadro, al cual agregó el moldeado de la cerámica, una pasión que heredó de su madre, la artista y docente Nélida Puerta. Sus herramientas de expresión han sido sintetizadas maravillosamente por la historiadora y crítica Laura Malosetti Costa

cuando afirma que sus obras «nacen en la acuosidad ligera de la acuarela, toman densidad en los óleos y terminan desprendiéndose del plano y del color para erigir una selva fantasma».

El tratamiento pictórico de Ignacio se apoya en la brevedad del instante trazado por el pincel y el color que queda detenido en el plano y se va desplegando en una compleja continuidad de imágenes cromáticas. Las figuras, las manchas y las líneas crean texturas que estallan por fuerza de propulsión hacia el exterior como si quisiera exceder los límites del cuadro. Flora y fauna misionera y formas abstractas se entrelazan en un baile desenfrenado de color. No obstante, la imagen total suspendida y centrada en el espacio en blanco recupera la calma y el equilibrio visual. Pese a la saturación de elementos, la obra es ligera y respira. El contraste de vacíos y llenos le otorga levedad, al tiempo que mantiene la energía de la composición como si fuera ella misma una especie de ser viviente, clave de toda su obra.

Este contrapunto constante de escala, de color-forma y narración, obliga a una observación en la que se combinan, a un mismo tiempo, aproximación física y toma de distancia, exige participación activa. Es aquí, en este ir y venir, donde surge el interrogante: ¿Dónde, en esta representación del paisaje, está la especie humana? Subyacente en el resplandor evanescente de la obra, el artista convoca a re-pensar el paisaje.

En tiempos donde la acción humana basada en la errónea concepción de separación entre hombre y naturaleza ha derivado en una nueva era geológica llamada *Antropoceno*. En un mundo donde las políticas extractivistas y depredadoras tienen relación directa con las catástrofes climáticas, subjetivar y dar voz a la naturaleza es un acto ético.

Más allá del gesto puramente estético, en este punto la obra de Ignacio de Lucca también se convierte en un acto político. Un pliegue que deja huella en el tiempo. Los paisajes de Ignacio no son paisajes, son un manifiesto que nos conduce a interrogar el espacio asignado al arte en la defensa de lo Otro, de otras formas de vida.

Un telón con historia: el simbolismo en la pintura *Llegada del ferrocarril a Córdoba*, de Luis Gonzaga Cony

Artículo seleccionado
por el Comité de Evaluación

Romina Alday

Arquitecta y Curadora

RESUMEN

La ciudad es una trama que entreteje variadas memorias: una memoria material o tangible, constituida por edificios, monumentos y obras de arte, que en ocasiones se entrelaza con rituales, mitos, leyendas que conforman el patrimonio intangible de una comunidad. En cualquier caso, se trata de expresiones que consagran la memoria y se nos presentan como documentos que posibilitan revelar valiosa información en torno al momento de su producción.

Una obra o un evento histórico, determinado por la emergencia de un desarrollo sociocultural, puede abordarse en la perspectiva de un relato interno al propio acontecimiento o etapa. En ese marco este artículo presenta una aproximación al análisis del óleo *Llegada del ferrocarril a Córdoba* realizado por Luis Gonzaga Cony, cuyo motivo permite abrir diversos sentidos asociados a la trama social y cultural cordobesa.

Se busca articular un lenguaje artístico específico con el momento histórico, entendiendo que la pintura posibilita sostener los siguientes interrogantes: las circunstancias de su producción, la trayectoria de su autor y los significados que la obra evoca. Situarnos en el devenir de un bien material y simbólico para explorar la noción de representación como imágenes o figuras que grupos sociales proponen en la construcción de la ciudad.

Palabras clave: Gonzaga Cony, Arte, Córdoba, Modernización, Simbolismo.

EL FERROCARRIL Y EL PROCESO DE MODERNIZACIÓN

La ciudad de Córdoba en 1870 era todavía una aldea colonial, de edificación baja, y una ocupación que permanecía aún circunscripta por los límites naturales que la contenían desde los tres primeros siglos de la fundación. El río Suquía al norte y al este, el arroyo La Cañada al oeste y las barrancas al sur obligaron a la ciudad a un crecimiento por consolidación de su trama urbana.

Atravesada por la cinta sinuosa del río, con una diferencia de nivel de más de 30 metros entre su Plaza Central y las barrancas próximas del Observatorio, la ciudad aparece como ese ancho embudo que, recién en la segunda etapa de crecimiento transcurrida entre 1810 y 1870, logra trasponer, trabajosamente, la Cañada hacia el este (Terzaga, 1963:273). A partir de esa fecha el crecimiento demográfico de la ciudad es significativo: en el período que va de 1869 a 1914, pasa de 34.458 a 134.935 habitantes en el marco de un proceso de modernización de alcance urbano y regional.

Las transformaciones de la ciudad están relacionadas con la instalación de colonias agrícolas en el territorio y con las vinculaciones que el ferrocarril establece, por ejemplo con la industria calera: «El Ferrocarril Central Argentino llega a Córdoba, desde Rosario, en 1870; la sección Norte del Central Córdoba a Tucumán se inaugura en 1875, mientras la sección Este (a San Francisco y luego hasta Santa Fe) lo es 1888. El Ferrocarril Córdoba y Noroeste, al valle de Punilla y Cruz del Eje, en 1891-1892; el que une la ciudad con el centro calero de Malagueño (que empalma con el Central Argentino en la estación Ferreyra) comienza a funcionar en 1895» (Ansaldi, 2004:23).

Las obras del ferrocarril Central Argentino que comunicarían Córdoba con Buenos Aires quedaron inauguradas el 1 de enero de 1869, mientras que el primer tren arribaba a la ciudad en mayo de 1870, trayendo consigo al presidente de la compañía, Mr. William Wheelwrigth,

en medio de una gran celebración. Córdoba quedaría unida a Rosario por el Central —la Vía Férrea luego denominada Mitre—, recibiendo un impresionante impulso para su progreso.

Lo cierto es que el ferrocarril vino a convalidar el rol de Córdoba como una importante plaza comercial en virtud de su ubicación en el centro de las principales vías terrestres, con un papel innovador por las modificaciones que introduce en la estructura urbana y también por su incidencia en la aparición y consolidación de nuevas fábricas.

LA MODERNIDAD EN EL DISCURSO

A nivel discursivo, Sarmiento da cuenta de la ciudad como una obra de construcción y como una aspiración de modernidad. Adopta metafóricamente como referencia la geografía del sitio y, con la imagen simbólica del claustro, embate contra el fuerte peso de la tradición católica:

El espíritu de Córdoba hasta 1829 es monacal y escolástico... el habitante de Córdoba tiende los ojos en torno suyo y no ve el espacio; el horizonte está a cuatro cuadras de la plaza; sale por las tardes a pasearse, y en lugar de ir y venir por una calle de álamos, espaciosa y larga como la cañada de Santiago, que ensancha el ánimo y lo vivifica, da vueltas en torno de un lago artificial de agua sin movimiento, sin vida, en cuyo centro está un cenador de formas majestuosas, pero inmóvil, estacionario. La ciudad es un claustro encerrado entre barrancas...

Sarmiento 1988:103

No se trata solo de una cuestión simbólica sino también material. En la ciudad real Sarmiento propicia la Exposición de Arte y Productos Argentinos a través de la que Córdoba haría conocer —más allá de sus fronteras— productos como calzados e insumos para la construc-

ción; y hacia el interior, promueve la enseñanza normal del magisterio y un cambio en el perfil de la educación superior, decidiendo «transformar una universidad esencialmente humanística y teológica en una universidad moderna» (Waisman *et al.*, 1996: 15), al tiempo que crea el Observatorio Astronómico y la Academia de Ciencias.

Ese proceso de modernización en marcha, con el impulso del establecimiento del ferrocarril al crecimiento y a las transformaciones urbanísticas, se expresará también en un modelo cultural que no se agotaba en lo espacial, sino que se relacionaba con nuevas formas de socialización como el club político o el teatro. Acerca de este clima de época, Albarracín señala que «Entre los clubs sociales con que cuenta Córdoba, es sin duda alguna el primero de todos por el número de socios, por el capital que representa y por el significado de los que lo componen, el club del Panal; esta asociación lleva por lema el progreso...» (Albarracín, 1889:423).

También un teatro incorpora en su nombre esa nueva dimensión simbólica. A pocos metros del Cabildo de la Ciudad, en la vereda este de la calle San Martín, el inmigrante español Luis Padilla inició en 1875 los trámites para la construcción del Teatro El Progreso. Bischoff, en su libro *Tres siglos de teatro en Córdoba*, relata que es el doctor Enrique Rodríguez quien envió a la Legislatura la iniciativa para la creación del teatro, que finalmente es inaugurado el 15 de abril de 1877. También da cuenta de la importancia que los diarios de la época le asignaban al nuevo teatro «por el adelanto que significaba para la ciudad capital» y que es al «espíritu inquieto» de Luis Gonzaga Cony a quien se encarga realizar la pintura del telón de boca del nuevo teatro (Bischoff, 1961).

LA OBRA COMO REPRESENTACIÓN Y MEMORIA

Esta etapa de expansión, que significó grandes modificaciones en la trama urbana y que trajo aparejados cambios en la estructura social

de la sociedad cordobesa a finales del siglo XIX, no fue un fenómeno ajeno a quienes lo protagonizaban y, según Bondone, «motivó la producción de una serie de representaciones, en palabras y en imágenes» que hoy constituyen «valiosas fuentes para la investigación» (Bondone, 2010).

Bondone (2010) rescata a Malosetti Costa para referirse a estas imágenes que plasman los artistas, al decir que toda imagen «sugiere algo más de lo que realmente es, configurando un complejo andamiaje de valores, ideas o emociones, en el que la dimensión estética es sólo uno de sus pilares». Así, las obras de arte de una época pueden constituirse en valiosos instrumentos que entrañen algún grado de representación de esa realidad, ya que el artista selecciona rasgos que cree relevantes de esa realidad para representar o «imitar» en su obra (Bondone, 2010).

Kogan (1986) entiende que percibimos las cosas a través de las sensaciones como formas de los objetos, pero que no son ellas las mismas cosas, sino que las formas son imágenes que constituyen símbolos que dan cuenta de su existencia y cualidades, mediando siempre una construcción subjetiva y cultural. En tal sentido, Chartier (1996) desarrolla el concepto de representación, donde una imagen o figura puede interpretarse con una doble función. Por un lado, como «imagen que nos devuelve como idea y como memoria los objetos ausentes...» y, por otro, «significa también comparecer en persona y exhibir las cosas» (Chartier, 1996:79), construyendo así una narrativa sobre el pasado y el presente y una memoria colectiva.

EL AUTOR Y UN TELÓN CON HISTORIA

Gonzaga Cony es uno de los precursores de la plástica en Córdoba. En el esbozo biográfico de Luis Roberto Altamira se indica que nació en Lisboa el 22 de enero de 1797, lugar en el que se forma como artista plástico, decorando algunos palacios lusitanos, hasta que se traslada a Brasil, donde incursiona en la pintura de representaciones teatrales en Río de Janeiro.

Arriba a Córdoba a partir de los vínculos que establece con influyentes figuras del ámbito de la cultura de Córdoba; una de ellas es la del Dr. Juan del Campillo, el autor del proyecto de ley para la creación de la clase de Dibujo Natural en el ámbito de la Universidad Nacional de Córdoba. La denominada Aula Académica de la Concepción, aprobada el 14 de septiembre del año 1857 por acuerdo del Senado y la Cámara de Diputados de la Confederación Argentina, es el primer espacio dedicado a la enseñanza del dibujo en Córdoba. Se transforma luego en la cátedra de dibujo en el Colegio de Monserrat, y Gonzaga Cony, su primer director, será el encargado de la redacción del programa y estatuto del nuevo ámbito docente al que asistieron figuras —luego destacadas en el arte— como Genaro Pérez y Andrés Piñero (Altamira, 1852:69-84). Su rol como docente y escenógrafo lo integró en redes de poder local que articulaban cultura y política, y logró así formar parte de la élite cultural modernizadora. A lo largo de su vida, Luis Gonzaga Cony desarrolló una amplia labor; muere el 5 de septiembre de 1894 en Córdoba, a los 97 años de edad.

LECTURA ICONOGRÁFICA Y VISUAL DE LA OBRA

Marcelo Nusenovich (2015), en su libro *Arte y experiencia en Córdoba en la segunda mitad del XIX*, hace un exhaustivo recorrido por la obra titulada *Llegada del ferrocarril a Córdoba* que Gonzaga Cony realiza en 1871. El autor propone que la pintura puede interpretarse como «una ofrenda de Cony al Progreso (de cuyo movimiento e impulso aspiraría a formar parte), y a sus artífices: los Presidentes Bartolomé Mitre y Domingo Faustino Sarmiento» (Nusenovich, 2015:82), esperando obtener a cambio reconocimiento y mecenazgo.

La obra *Llegada del ferrocarril a Córdoba* revela una estructura compositiva cargada de intencionalidad y maestría escenográfica. El cuadro aparece enmarcado por un telón en primer plano, recordando «la labor

del Viejo como arquitecto y escenógrafo como el «teatro de la vida barroca» (Nusenovich, 2015:84). El tren simboliza el progreso como una máquina «humeante, embanderada y engalanada» contra el atraso y la barbarie (Nusenovich, 2015:94). Los edificios coloniales —entre ellos, el Cabildo y la Catedral— como estructuras estáticas, relegadas al fondo y en un plano secundario encarnan ese pasado que debe ser superado; la «barbarie» sarmientina, aunque presente, es desplazada visualmente por la nueva fuerza modernizadora.



Luis Gonzaga Cony, *Llegada del ferrocarril a Córdoba*, 1871, óleo sobre tela, 162,5 x 205 cm. Colección del Museo Emilio Caraffa, en el Museo Superior de Bellas Artes Evita-Palacio Ferreyra.

En un análisis formal de la pintura, podemos hablar de la composición, donde se observan otras oposiciones y distintas jerarquías visuales con sus correspondientes representaciones y personificaciones. Nusenovich (2006) da cuenta de ellas en su libro *Tres ensayos sobre arte y cultura cordobesa: 1810-1910*. También aquí el autor alega que la «eficacia simbólica» o «capacidad performativa de la imagen» solo serían posibles —antes como ahora— de contar con una educación «clásica», cosmopolita y humanista (Nusenovich, 2006:37).

Así, a la izquierda se encuentra América, o como también la denomina Nusenovich: el Inca. Se trata de una figura de fuerte contextura física, ambigua y majestuosa, vestida con traje de centurión romano. Con una postura inmutable, mirada al frente y la mano derecha extendida, señala hacia la derecha, por donde ingresa la locomotora —el progreso—, pero se encuentra espacialmente asociada al lado izquierdo de la pintura, representando un pasado indígena que debe ser redimido por la civilización europea personificada en el Conquistador (Nusenovich, 2006).

En el lado derecho de la pintura, un guerrero —entre romano y español— encarna al Conquistador. Siguiendo a Nusenovich (2006), esta figura, en una representación del «Triunfo», sujeta encadenada a la Ignorancia, un personaje salvaje y semidesnudo, vencido en el suelo. En el centro de la escena, la Infancia de las Artes simboliza los bienes espirituales que Europa —el Conquistador— obsequia a América —el Inca— (Nusenovich, 2006).

El cromatismo refuerza dramáticamente esta oposición: tonos oscuros, terrosos y las humaredas rojizas del infierno evocan un pasado asociado a la barbarie y lo diabólico, mientras que luces doradas, blancos luminosos y colores vivos iluminan el futuro moderno que irrumpe por la derecha con la locomotora «acompañada de un cortejo celestial» (Nusenovich, 2015:94-95).

En varias ocasiones, Cony emprendía con su obra la tarea de homenajear a los miembros poderosos de la comunidad, y en su predilección

por las asociaciones y la mitología los «sumergía» en alegorías clásicas, como hiciera con el retrato del Dr. Del Campillo, auspiciante del Aula que funcionaría en el colegio Monserrat, donde el funcionario «miembro de la Logia Masónica Piedad y Unión» era asociado en su tarea con Minerva, «protectora de la actividad escolar y la sabiduría» (Nusenovich, 2015:83).

En *Llegada del tren a Córdoba* las jerarquías visuales reflejan el compromiso de Cony con el ideario liberal: en el ápice de la composición, en la «Nube Apoteósica», una figura central sostiene como escudos dos efigies de Mitre y Sarmiento. Dicha figura se encuentra rodeada de alegorías clásicas: recibe una rama de olivo de una paloma blanca, una corona de laureles como signo de Victoria, mientras la Fama sobrevuela la situación con clarinete, una rama de laurel y dos coronas triunfales que «subrayan el clima victorioso y festivo» donde Mitre y Sarmiento aparecen encumbrados, mientras que el retrato de Rosas es arrojado por un amorcillo a un inframundo en llamas, simbolizando su condena eterna (Nusenovich, 2015).

A MODO DE CIERRE

Por todo lo dicho, la pintura que mejor representa el clima de época y la irrupción del progreso es la *Llegada del ferrocarril a Córdoba*; óleo de grandes dimensiones, de 162,5 x 205 cm, que pertenece a las colecciones del Museo Emilio Caraffa en el Museo Superior de Bellas Artes Evita-Palacio Ferreyra. Verdadera ofrenda del artista al recientemente inaugurado «Gran Central», el ferrocarril avanza a la derecha del cuadro «enfrentando» el pasado colonial, simbolizado en la Catedral y el Cabildo de la ciudad. Al mismo tiempo, añade otra carga de significación al encumbrar y elevar en la parte alta y central del telón los retratos de Mitre y Sarmiento, mientras que otra efigie, la de Rosas, arde en el infierno interpretado como una rémora de aquel pasado.

Kogan (1986) entiende que percibimos las cosas a través de las sensaciones como formas de los objetos pero que no son ellas las mismas cosas, sino que las formas son imágenes que constituyen símbolos que dan cuenta de la existencia y cualidades de las mismas. En tal sentido una imagen o figura es una representación que puede interpretarse con una doble función. Por un lado: «Representación: imagen que nos devuelve como idea y como memoria los objetos ausentes...» y, por otro: «significa también comparecer en persona y exhibir las cosas» (Chartier, 1996:79).

Es claro que Gonzaga Cony plasma y exhibe en el cuadro el pasado y el presente. Las viejas instituciones en segundo plano y una máquina que venía a augurar un porvenir auspicioso, propiciado por figuras políticas de la actualidad argentina de ese tiempo. Una tela cargada de simbolismo que narra una historia de oposiciones en la que se enfrentan el júbilo por un acontecimiento del presente, con un pasado que se aspira a desterrar; en definitiva, una narración con referencias de sentido que explica una parte de nuestra propia historia.

BIBLIOGRAFÍA

- Albarracín, S. (1889)** Bosquejo histórico, político y económico de la provincia de Córdoba, Alsina.
- Altamira, L. R. (1952)** Luis Gonzaga Cony y el Aula Académica de la Concepción en Córdoba, Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 5, 69-84.
- Ansaldi, W. (2004)** Una Córdoba modernizada, más sin modernidad 1880-1918. En 100 años de plástica en Córdoba 1904-2004 (pp. 20-30), Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa.
- Bischoff, E. U. (1961)** Tres siglos de teatro en Córdoba (1600-1900), Universidad Nacional de Córdoba.
- Chartier, R. (1996)** El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación, Gedisa.
- Kogan, J. (1986)** Filosofía de la imaginación. Función de la imaginación en el arte, la religión y la filosofía, Paidós.
- Nusenovich, M. (2006)** Tres Ensayos sobre arte y cultura cordobesa 1810-1910. Ed. Brujas.
- Nusenovich, M. (2015)** Arte y experiencia en Córdoba en la segunda mitad del s XIX. Editorial UNC.
- Page, C. (1999)** Manzana Jesuítica de la ciudad de Córdoba, Eudecor.
- Río, M. (1910)** Córdoba 1810-1910. (Edición especial del centenario), La Nación.
- Sarmiento, D. (1988)** Facundo: civilización y barbarie, Eudeba.
- Terzaga, A. (1963)** Geografía de Córdoba: reseña física y humana, Assandri.
- Waisman, M., Bustamante, M., & Ceballos, M. (1996)** Córdoba, Argentina: 15 recorridos por la ciudad, Junta de Andalucía.

Rosalía Soneira y el arte nuevo¹

María Cristina Rocca

Historiadora del arte. Fue docente e investigadora de la Facultad de Artes, UNC.

Académica Delegada de la Academia Nacional de Bellas Artes.

Rosalía Soneira, pintora, docente e ilustradora cordobesa, supo desde siempre que su camino era el arte. Deseó para sí misma participar y aportar creatividad al mundo moderno, pero también lo deseó para otros, por lo que en la docencia unió arte y vocación de mejorar la vida de la sociedad.

La extensa e intensa trayectoria de Rosalía Soneira abarcó un sinnúmero de actividades y producciones de distinta naturaleza, guiadas por la avidez de conocimientos y la certeza de poderlos adquirir tanto en la Academia como en grupos de estudio con amigos y colegas. Esa formación extraacadémica, la docencia y la participación gremial en la Asociación de Pintores y Escultores (APE), de Córdoba, incidieron decisivamente en el perfil de su obra en los comienzos, entre 1932 y 1946. Una obra en la que se documentan no sólo los tránsitos artísticos, formales y conceptuales, sino las afinidades políticas e ideológicas de su autora, que compartió con su hermano Ernesto,

¹ El presente texto es una versión actualizada de «Rosalía Soneira en la modernidad artística de los años 30 y 40», en *Separata «Trayectorias artísticas, concepciones estéticas y producción crítica: Córdoba, primera mitad del siglo XX»*, año XIX, N° 31, Rosario CIAAL/UNR, diciembre 2022, pp. 39-67, disponible en <http://ciaal-unr.blogspot.com/?m=1> (recuperado: 30/06/2025).

reuniones, tertulias y los sueños solidarios que albergó. Sensible a los acontecimientos bélicos y sociales de la época, participó en los dilemas estético-ideológicos en los que se estremecen los latinoamericanos de los años treinta, por lo que adhirió con fervor al pensamiento de la *Escuela Nueva*² como una vía cierta y cercana para construir un mundo mejor. En ese proyecto estaban involucrados muchos artistas, educadores e intelectuales antifascistas y activos defensores de la Reforma Universitaria de 1918.³

La rica y diversa trayectoria de Rosalía Soneira puede demostrarse en ámbitos profundamente imbricados: por un lado, las lecturas y debates en los grupos de estudio —*formaciones*—⁴ y, por otro, su relación con tendencias del *retorno al orden* e ideas sostenidas por otros artistas contemporáneos como el escultor Horacio Juárez, los pintores Manuel Coutaret, Luis Waisman y, significativamente, Antonio Berni, en el ámbito nacional. Tuvo vitales intercambios con sus pares, en especial con Rosa Farsac, Edgar Víctor Barros, Aurelio Cortinovis, Olimpia Payer y Rosa Ferreyra,⁵ junto a quienes Rosalía incursiona en el incipiente campo artístico cordobés.

Interesa aquí demostrar la existencia de un pensamiento artístico moderno, para lo cual se ha hecho un registro de imágenes de retratos y paisajes; una selección acotada, ya que por la prensa se sabe que había

más obras, cuyo paradero se desconoce. El análisis y contextualización de estos trabajos permitirá valorar sus aportes al movimiento plástico y los diálogos sostenidos en distintos espacios culturales y políticos.

HITOS EN LOS PRIMEROS PASOS DE UNA JOVEN ARTISTA MODERNA

Con una personalidad creativa e independiente, Rosalía (Córdoba, 1907-1994) (Fig. 1) era la tercera de ocho hermanos, hijos todos de José María Soneira, inmigrante español, y de Justa Córdoba, argentina. La buena sintonía con Ernesto Timoteo, un año menor, hizo que dedicara gran parte de su tiempo a favorecer su carrera y el círculo de amistades que los rodeaba.⁶ Además, para comprender cabalmente los tiempos de entonces, hay que destacar que Rosalía se convirtió en referente de una familia numerosa, por sus aportes en las labores domésticas y económicas en un hogar de modestos recursos.

Graduada en la Academia de Bellas Artes de Córdoba, sus maestros principales fueron Emiliano Gómez Clara y Carlos Camilloni; en 1927 hizo su primera exposición individual en el Salón Fasce y en 1928 y 1929 expuso en diversos salones de artistas cordobeses organizados por alumnos y exalumnos de la Academia Provincial de Bellas Artes. En esas oportunidades, pintó paisajes con buena recepción en la crítica.⁷

² Rocca, María Cristina, *Artistas y reformistas en la cultura de Córdoba (1933-1943)*, Córdoba, Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba, 2018, pp. 66-68.

³ Agüero, Ana Clarisa, *La reforma universitaria cordobesa en 1918: una brevísim historia*, Córdoba, Diego García, 2022, disponible en <https://idacor.conicet.gov.ar/la-reforma-universitaria-cordobesa-en-1918-una-brevissima-historia-ana-clarisa-aguero/> (recuperado: 23/03/2024).

⁴ Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980, p. 141.

⁵ Comunicación verbal de Ana Galíndez Soneira (15/06/2022), a quien agradezco la disposición desde la Fundación Rosalía Soneira para las múltiples consultas sobre los hermanos Soneira, realizadas desde el año 2006.

⁶ Véanse: Fantoni, Guillermo, «Ernesto Soneira: el mundo imaginado al alcance de la mano», en *Separata* «Modernos y contemporáneos en el Arte argentino», año XIX, N° 30, Rosario, CIAAL/UNR, julio de 2022, pp. 1-23, disponible en <http://ciaal-unr.blogspot.com/>; Rocca, María Cristina, *op. cit.*, p. 51-77, y «Ernesto Soneira», en *Figuras. Ficha y Biografía*, Córdoba, Instituto de Antropología de Córdoba, 2021, disponible en <https://culturasinteriores.ffyh.unc.edu.ar/consulta.php> (recuperado: 30/06/2025).

⁷ Otero, Romina, «Rosalía Soneira», en *Figuras. Ficha y Biografía*, disponible en <https://culturasinteriores.ffyh.unc.edu.ar/consulta.php> (recuperado: 30/06/2025).



Fig 1. Rosalía Soneira. Fotografía de la Colección Patrimonio Fundación Rosalía Soneira.

Rosalía Soneira sería impensable sin sus afectos artísticos. En ese sentido, en esta primera etapa de su trayectoria, dos acontecimientos marcarían un vuelco en su destino: el primero fue la exposición de la Agrupación Lechiguana en 1932⁸ y el segundo, el regreso a Córdoba y la exposición del escultor Horacio Juárez en 1933.⁹

En el primer caso, la Agrupación Lechiguana se constituyó como un grupo numeroso —dieciocho artistas—, en su mayoría egresados y egresadas de la Academia de Bellas Artes. Lo destacable de la participación de Rosalía en esa agrupación fue haber compartido una llamativa presentación social y cultural. La elección del nombre no era fortuita ya que, como se sabe, las lechiguanas son avispas silvestres americanas productoras de miel, muy apreciadas en zonas rurales. La exposición sentaba precedentes en cuanto al afloramiento público de formaciones de diversa índole y de una definición estético-ideológica americanista que seguramente demandó, presuponemos, largas conversaciones e intercambios. La idea convocante podría conceptualizarse como «hacer arte desde aquí, nuestro territorio».

Entre los y las integrantes de la Agrupación encontramos, además de Rosalía, a su amiga Rosa Farsac, junto a Miguel Ángel Budini, Emilio Casas Ocampo, Mauro Castiglione, José María Corvalán, José Vicente Ferreyra Soaje, Felipe Mariano Guibourg, Primitivo Icardi, Oscar Meyer, Alberto Nicasio, Onofrio Palamara, Vicente Roberto Puig, Antonio Ramallo, José Vicente Vargas y Roberto Juan Viola.¹⁰

⁸ Di Rienzo, Julia, «"Los artistas del mañana": el caso de Agrupación Lechiguana en 1932», en *XVI Jornadas de Investigación del Área Artes*, Facultad de Filosofía y Humanidades y Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, 2012, inédito. El presente trabajo está en deuda con las tempranas investigaciones de Di Rienzo sobre artistas mujeres en la Córdoba de los años 40. Destaco «Audacias sutiles: Tres desnudos (1930-1950) en la obra de Rosa Ferreyra», *Revista Estudios*, N° 27, Córdoba, CEA, 2012, pp. 87-99.

⁹ Rocca, María Cristina, *op. cit.*, pp. 25-46.

¹⁰ Di Rienzo, Julia, *op. cit.*

La exposición, que se llevó a cabo en la Sala Plasman, no pasó desapercibida, tal como señalaba el diario *La Voz del Interior*, que publicó una fotografía del público (Fig. 2) con un epígrafe elogioso:

Un aspecto del salón de la calle 9 de julio 250 durante la inauguración de la exposición de artes plásticas del grupo «Lechiguana», realizada ayer con numerosa concurrencia. Los comentarios del público fueron favorables para los jóvenes artistas del grupo «Lechiguana», a quienes se felicitó efusivamente por el éxito artístico que implica la interesante muestra de trabajos. En el otro aspecto de la cuestión, parece que los resultados serán parejos: apenas inaugurada la exposición, tres telas ostentaban el cartelito de «vendido».¹¹

A su vez, el diario *Los Principios* también comentaba: «No quisiéramos "batir el parche" bombístico y por eso somos parcos en el adjetivo, pero estas exposiciones valen mucho más que las de muchos artistas con mucha sabiduría escolástica y preconceitos del último piso de la estética y de las artes».¹²

Tal fue el nivel de intercambio entre estos jóvenes que, en ese mismo año, y posteriormente a esa muestra, la prensa registró numerosas exposiciones individuales de miembros de la Agrupación Lechiguana, como las de Miguel Ángel Budini, Mauro Castiglioni, Onofrio Palamara, y muestras de pequeños grupos: Francisco Vidal, Antonio Pedone y Fernando Arranz, o Roberto Viola y Roberto Puig, entre otros.¹³

¹¹ S/A, «La exposición de la Lechiguana [sic]», *La Voz del Interior*, Córdoba, 10/04/1932, p. 5.

¹² S/A, «Se inauguró una exposición de arte», *Los Principios*, Córdoba, 12/04/1932, p. 10.

¹³ S/A, «Vidal, Pedone y Arranz, inauguraron ayer su exposición», *La Voz del Interior*, Córdoba, 18/10/1932, p. 7; S/A.

«De la exposición de M.A. Budini», *La Voz del Interior*, Córdoba, 04/11/1932, p. 9; S/A.

«Se inauguró ayer una exposición», *La Voz del Interior*, Córdoba, 02/08/1932, p. 7.

Agradezco a Romina Otero haberme facilitado parte de su archivo de investigación.



Fig. 2. Exposición de Agrupación Lechiguana, *La Voz del Interior*, Córdoba, 10/4/1932, p. 6.

Es decir, fue un año con elevada presencia de los nuevos artistas quienes, en muchos casos, como dice el cronista de *Los Principios*, buscaban romper con el folclorismo de los paisajes serranos desarrollado por la generación anterior y luego estereotipado por la publicidad turística oficial de Córdoba.

Para Rosalía Soneira, los ideales americanistas de la Agrupación fueron un punto de partida que se prolongó a lo largo de su vida.

Más adelante, en 1945, como muchos otros artistas en esa época, haría un viaje de reconocimiento por el norte de Argentina, de lo que dan cuenta numerosos apuntes y bocetos.¹⁴

ARTE MODERNO Y COMPROMISO SOCIAL EN LA OBRA DE ROSALÍA: VÍNCULOS Y AFINIDADES

El segundo hito de vuelco estético-ideológico en la vida de Rosalía Soneira fue en 1933, al año siguiente de la exposición de la Agrupación Lechiguana, lo marcó el regreso de Horacio Juárez de la beca en Europa con un cúmulo de novedades vanguardistas en sus osadas esculturas y discursos.¹⁵ La investigadora Carolina Romano ha reconstruido los debates sobre arte moderno en Córdoba, para lo cual consideró «las relaciones entre una agrupación cultural —Ideario—, una breve experiencia editorial —la Revista Frente— y la recepción entusiasta que en estos espacios se hizo de la obra de Juárez».¹⁶ Muchas afinidades se establecieron o continuaron con el desarrollo de estos u otros proyectos. A lo largo de los testimonios se verá la persistencia de algunos nombres que vale la pena enumerar, ya que dan idea del entorno cultural de los hermanos Soneira:

En el grupo participan, con diferentes compromisos y asiduidad, los artistas Onofrio Palamara, Alberto Nicasio, Miguel

Pablo Borgarello, Emilio Casas Ocampo, Horacio Juárez, Atilio Boveri, Jaime D. Abarca, Nicolás Antonio de San Luis y Juan Soave, los juristas Alfredo y Arturo Orgaz, probablemente Donato Latella Frías, Ceferino Garzón Maceda, Saúl Taborda, Miguel Rosetti, Santiago Monserrat, ingenieros como Pedro Gordillo o Marcos y Adolfo Mochkovsky, el médico y escritor Manuel Rodeiro, el filósofo Adelmo Montenegro y el crítico Oliverio de Allende entre otros.¹⁷

Como se verá más adelante, un referente sustancial para Rosalía lo constituyó el médico y crítico de arte Manuel Rodeiro,¹⁸ quien frecuentaba a Horacio Juárez desde antes de su beca. Varios de los nombrados asistieron a la inauguración del escultor en el Salón Fasce, atraídos por ver y escuchar a un artista tan carismático como apasionado y rupturista. Precedía esa exposición una nota de prensa de Saúl Taborda, abogado y educador, líder de la Reforma universitaria, devenido en crítico de arte. Sin embargo, un ambiente tenso presagiaba problemas, tal como la prensa lo había anticipado: «... dicha exposición, por la calidad de sus trabajos realizados dentro de un concepto estético que no nos es familiar, provocará, a no dudarlo, encendidas polémicas. La inauguración, ha suscitado, desde el primer instante, juicios antagónicos».¹⁹ Lo cierto es que durante la apertura de la muestra se escuchó un tiro en la puerta del Salón, ubicado en la céntrica calle 9 de julio. Probablemente, la marcada veta social en la temática de las esculturas cubistas, no naturalistas, sumada a la filiación comunista del artista tuviera que ver con la violenta acción de rechazo de algunos fundamentalistas

¹⁴ Fundación Rosalía Soneira y Archivo Soneira-Linossi.

¹⁵ Rocca, María Cristina, *op. cit.*, pp. 25-46; Romano, Carolina, «Horacio Juárez», en *Figuras. Ficha y Biografía*, disponible en <https://culturasinteriores.ffyh.unc.edu.ar/consulta.php> (recuperado: 30/06/2025).

¹⁶ Romano, Carolina, «Ideario, Frente y Nueva Escultura: contextos para un debate sobre arte moderno en provincias», en *Avances. Revista de Artes*, N° 24, Centro de Producción e Investigación en Artes de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, 2015, p. 363.

¹⁷ *Ibíd.*

¹⁸ Rodeiro, Luis y Matías Rodeiro, «Manuel Rodeiro», en *Figuras. Ficha y Biografía*, disponible en <https://culturasinteriores.ffyh.unc.edu.ar/consulta.php> (recuperado: 24/06/2025).

¹⁹ S/A, «De la exposición de Juárez», *La Voz del Interior*, Córdoba, 25/08/33, p. 6

locales. Como es de imaginar, los asistentes abandonaron el lugar y los cercanos al escultor se juntaron para comentar lo sucedido:

Fuimos a un café: Juárez, Rodeiro, los Soneira y Yo [sic]. Se conversó y discutió de estética, de la variación de la sensibilidad de las generaciones y sobre el lastre que significaba la tesis política para la obra de arte y la incompatibilidad intrínseca. Esa noche nació una amistad que se tradujo en un prolongado esfuerzo de dilucidación de conceptos estéticos, de interpretación de grandes problemas de la historia del arte, de lecturas magistrales y de desarrollo de felices intuiciones.²⁰

En el testimonio del ingeniero Adolfo Mochkofsky se puede apreciar que el grave incidente acercó a los Soneira a estudios en la casa de Horacio Juárez, con Manuel Rodeiro como maestro. En ese espacio se hacían lecturas seleccionadas, por ejemplo, el *Ulises* de James Joyce, Ortega y Gasset, poemas de Paul Éluard, pasajes de Paul Valéry, y además revisaban imágenes de obras de Max Ernst, Picasso, Braque, Dalí, Archipenko, Zadkine y otros vanguardistas.²¹

Evidentemente, esas reuniones se continuaron, ya que unos años más tarde, cuando Juárez comenzó a establecerse en Buenos Aires, la propia Rosalía, en carta a su hermano, le cuenta:

Nosotros nos reunimos en lo de Cortinovis pero temo que Rodeiro se canse porque con Juárez discutían y en cambio con nosotros solo somos oyentes. Cortinovis hace cristos a \$1 para el puchero. Barros está pintando una cosa muy buena con sentido muy interior y profundo. Ahora lo empieza en grande para

el Salón Nacional. Yo tengo ya listo mi cuadro y estoy pintando un autorretrato como para hacer color porque tengo dibujado un Teatro con cinco figuras, es decir con expectadores [sic], me parece como tema muy bueno. Rodeiro está por publicar su primer libro ya te enviará uno cuando sea tiempo para que veas que es bueno.²²

Junto con la interacción de los que quedaban en el grupo, la pintora siguió ávidamente las lecturas que se proponían:

Hemos terminado de leer Wolffrin [sic]. Yo leí ayer La tragedia sexual de Leonardo Da Vinci [del] prof. Sigmund Freud, es muy bueno porque te habla de los cuadros y de su vida. Te recomiendo la compres lo mismo «La deshumanización del arte» de Ortega y Gasset. Nietzsche por Stefan Zweig y las poesías de Lorca que en este momento no recuerdo cómo se llama el libro. Todos estos libros que te hablo en mis cartas son los que leemos nosotros en las reuniones, anotalos en una libretita y buscalos en los cambalaches han de ser baratos.²³

Se aprecia en la correspondencia, de escritura apretada y vigorosa, la cantidad de información que la artista le brindaba a Ernesto —becado por la provincia en París entre 1936 y 1939— para que no perdiera la ilación de las reuniones y la calidad de los autores que circulaban entre ellos. Al parecer, por lo que Rosalía señaló, la partida de Juárez a Buenos Aires marcó un cambio en el grupo, tanto de lugar como de integrantes: «Nosotros nos reunimos ahora en lo de Cortinovis porque a Juárez

²⁰ Mochkofsky, Adolfo, *Horacio Juárez. Una vocación inquebrantable*, Buenos Aires, IGLYS, 1997, p. 32.

²¹ *Ibíd.*

²² Correspondencia de Rosalía Soneira a Ernesto Soneira, Córdoba, 8 de marzo de 1936, Archivo Soneira-Linossi. El subrayado es del texto. Agradezco a Damián Ernesto Linossi Soneira la autorización para publicarlas.

²³ *Ibíd.*

lo nombraron en el ministerio de agricultura creo que de director de la revista...»,²⁴ y, además, se sumó Luis Waisman, pintor prestigioso por sus conocimientos teóricos y porque también había estado en Europa con el escultor, con el cual compartía militancia política.²⁵ Así, Rosalía le anuncia a Ernesto que «Se disolvió la Sociedad de los Plásticos. Waisman viene con nosotros a estudiar».²⁶

En términos generales, en la correspondencia hay relatos específicos sobre su visita a exposiciones, premiaciones, y comentarios propios y ajenos sobre el acontecer local y nacional. Pero además, Rosalía mantiene al tanto a su hermano sobre sus expectativas de conseguir trabajo como docente, de la vida de cada integrante de la familia, de los estudios de los más chicos y de las múltiples ocupaciones cotidianas en la casa —propias de los mandatos de época para las mujeres—, lamentando que ocupen la mayor parte de su tiempo. En realidad, ella describe lo que hoy se nombraría como una «economía del cuidado».²⁷ En un par de oportunidades expresa que no se resigna a la postergación de su propia obra: «No he podido empezar a pintar por falta de tiempo [,] he tenido muchas costuras y no me fue posible»,²⁸ y unos meses más

tarde vuelve al tema: «Yo estoy esperando de terminar unas costuras (que es lo que siempre me tiene mal) para empezar a dibujar».²⁹

Sin embargo, aun con ese mar de fondo —incluida la precariedad económica—, gracias a una fuerte voluntad, decisión y lucidez, Rosalía fue logrando lo que se proponía en el nivel profesional: nunca dejó de producir dibujos y pinturas. Como avance laboral, comunica a Ernesto que durante 1937 la han nombrado docente, aunque *ad honorem*:

Yo estoy de profesora ad-honorem de la Universidad Popular que funciona en el Normal, como me falló el otro puesto me dieron ésto dicen que este otro año nos van a dar sueldo. Tengo dos secciones de dibujo artístico y una sección de 50 alumnas de decorativo [,] es demasiado [,] esa clase de decorativo se la van a dar a otra profesora. Yo ya tengo bastante con 80 alumnas de dibujo y además que entro a las 7 y salgo a las 10 de la noche.³⁰

Al año siguiente, por fin, la artista logró un cargo rentado, su máxima aspiración en ese momento, ya que eso le permitió la autonomía e independencia para intensificar su itinerario artístico, cultural y gremial. Mientras tanto, y con regularidad sistemática, se fue presentando en salones y exposiciones, como lo venía haciendo desde que se graduó.³¹ Algunas de esas obras ganaron premios, lo que se detalla más adelante.

²⁴ *Ibíd.*, 15 de abril de 1937.

²⁵ Luis Waisman trabajaba en la gráfica periodística y se había autofinanciado el viaje a Europa, cf.: Rocca, María Cristina, *op. cit.*, pp. 105-135.

²⁶ Correspondencia de Rosalía Soneira a Ernesto Soneira, Córdoba, 1 de mayo de 1937, Archivo Soneira-Linossi.

²⁷ Rodríguez Enríquez, Corina, «Economía feminista y economía del cuidado. Aportes conceptuales para el estudio de la desigualdad», *Nueva Sociedad*, n° 256, Buenos Aires, marzo-abril, 2015, disponible en <https://nuso.org/articulo/economia-feminista-y-economia-del-cuidado-aportes-conceptuales-para-el-estudio-de-la-desigualdad/> (recuperado: 25/06/2025).

²⁸ Correspondencia de Rosalía Soneira a Ernesto Soneira, Córdoba, 1 de mayo de 1937, Archivo Soneira-Linossi.

²⁹ Correspondencia de Rosalía Soneira a Ernesto Soneira, 8 de octubre de 1937, Archivo Soneira-Linossi.

³⁰ Correspondencia de Rosalía Soneira a Ernesto Soneira, Córdoba, 1 de mayo de 1937, Archivo Soneira-Linossi.

³¹ Como ejemplos hasta ese momento: envía obras en 1933 al 1er. Salón de Invierno de Río IV; en 1934, al xxiv Salón Nacional de Bellas Artes; en 1935, al Salón de Otoño de *Los Principios* y comparte una exposición con Horacio Juárez y Aurelio Cortinovis; en 1936, al Salón de Otoño de *Los Principios* y xxiv Salón Nacional de Bellas Artes; en 1937, al I Salón de Artes Plásticas de Córdoba y al xxvii Salón Nacional de Bellas Artes; en 1938, al I Salón de Tout Petit en Córdoba.

EL «ARTE RENACIDO» DE ROSALÍA Y EL «NUEVO REALISMO» DE BERNI

Retomando las tramas relacionales en las que se movía la artista, se puede afirmar que aquella exposición de esculturas de Horacio Juárez en 1933 abrió un espacio para el arte moderno en Córdoba y selló la vida cultural de Rosalía Soneira. En esa década intensa de entreguerras, temas angustiantes y controversiales no faltaban, principalmente relacionados con el cauce de los totalitarismos europeos y sus repercusiones latinoamericanas. En la Argentina, ese mismo año, las polémicas estético-ideológicas sostenidas por Antonio Berni con el mexicano David Alfaro Siqueiros, de visita en Buenos Aires y Rosario, se amplificaron en todas las direcciones e incidieron en las producciones de los más sensibles. Sobre todo, cuando había una predisposición para escucharlas, como es el caso de nuestra artista. Es sabido que Berni y Siqueiros, además de realizar murales junto a otros colegas comprometidos políticamente, debatían acerca del lugar social del arte, las temáticas, las maneras de producirlo y su circulación.³² Era momento de sentar posiciones, y los hermanos Soneira lo hicieron dando un vuelco a sus respectivas obras al presentarse en salones locales y nacionales y participar cada vez más de las tertulias y grupos de estudio que culminaría en su casa-taller.

En 1934, Rosalía mandó al Salón Nacional pinturas que fueron rechazadas: *Parque Sarmiento* (Fig. 3) y *Terraza*. Sin embargo, esas mismas obras resultaron aceptadas en el Salón de Otoño de Rosario de 1935, que en esa oportunidad tuvo la particularidad de ser un salón libre: el jurado, en vez de admitir, se dedicó a la tarea de «selección de las obras presentadas, las que serían expuestas en su totalidad, aunque dentro de un orden expositivo tendiente a establecer una jerarquía



Fig. 3. Rosalía Soneira, *Parque Sarmiento*, óleo sobre tela, cat. 14° Salón de Otoño, 1935.

³² Fantoni, Guillermo, *Berni entre el surrealismo y Siqueiros: figuras, itinerarios y experiencias de un artista entre dos décadas*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, UNR, 2014. p. 217 y ss.

entre los envíos».³³ Mucho tenía que ver esa modalidad con la fuerte presencia de los jóvenes de la Mutualidad de Rosario, donde Berni jugaba un rol central en un magma estético-ideológico antifascista que propiciaba la convivencia de distintas tendencias.³⁴

A fin de ese año de 1935, la pintora expuso en el Salón Plasman de Córdoba junto con las esculturas de Horacio Juárez y Aurelio Cortinovis; en esa oportunidad presentó obras realizadas entre 1933 y 1935 (Fig. 4).

Ahí se pueden observar cambios en la manera de hacer arte, que no pasaron desapercibidos por la crítica. En una nota de prensa aparecieron partes del prólogo del catálogo escrito por Manuel Rodeiro:

Las obras presentadas a nuestra contemplación [...] por los tres artistas que cobijan en un grupo muestras de una pareja intención estética, plantean otra vez el valor que se le debe atribuir al llamado arte nuevo. Olvidando que los productos del espíritu no advienen sin razón suficiente, que tienen sentido histórico, se ha pretendido hacer del arte más reciente una tarea de *snoobs*. Pero se trata de algo más serio.

[...]

Más que arte nuevo es el arte renacido, porque su tema fundamental fue si era posible y cómo el arte. Hay intuiciones que se pierden en ciertos recodos históricos y el arte plástico había caído en ese percance.

Arte nuevo significó retomar el hilo de la eterna madeja del arte de todos los tiempos. No tiene gracia que hoy el filisteo de siempre corrobore su ignorancia de ayer, al constatar cómo después de treinta años el movimiento ha perdido sus aristas

³³ Fantoni, Guillermo, *op. cit.*, p. 261.

³⁴ Cambia el sentido de las luchas del Partido Comunista: se abandona la taxativa estrategia de clase contra clase para pasar a construir frentes con diversos sectores. Cf. Fantoni, *op. cit.*, p. 255.

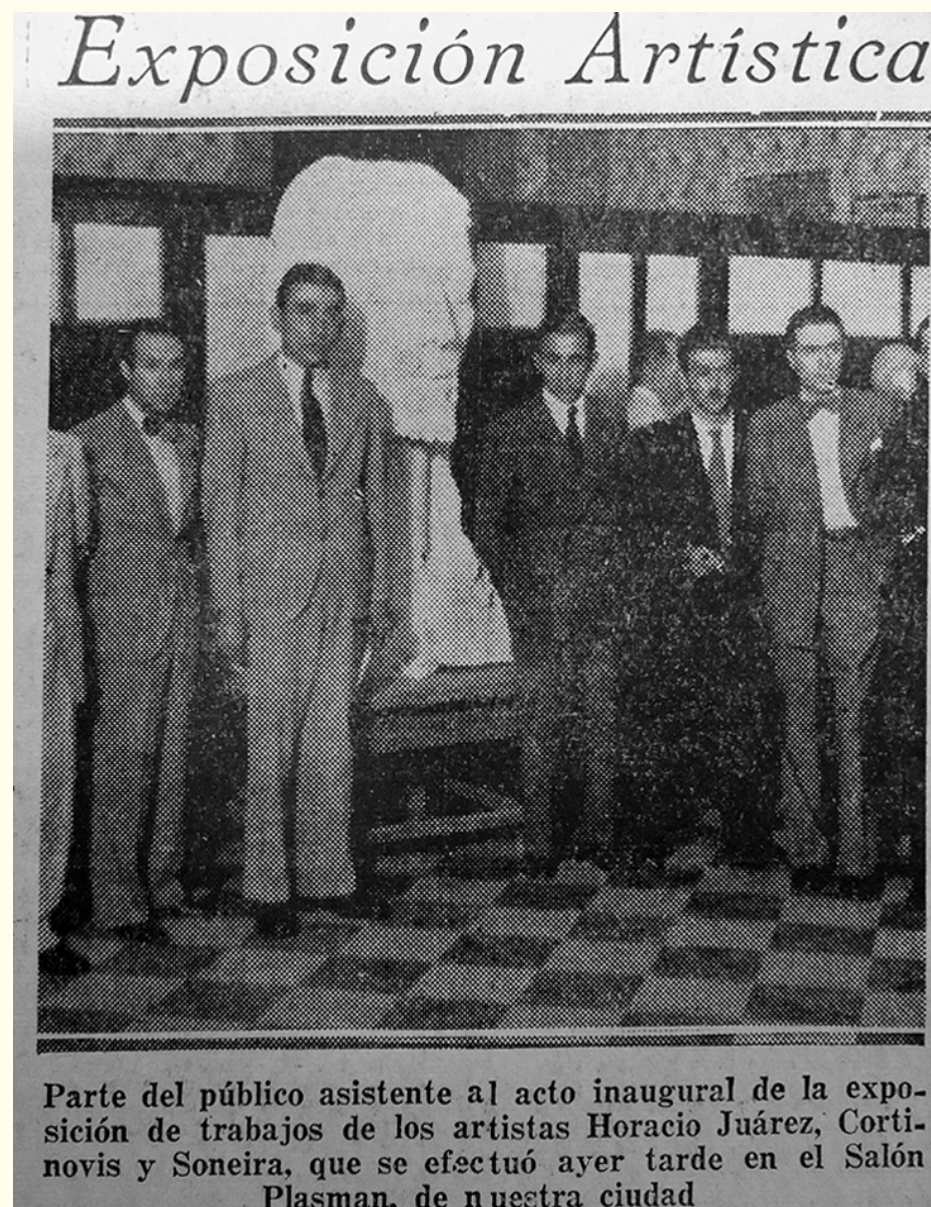


Fig. 4, Exposición H. Juárez, A. Cortinovis y R. Soneira, Córdoba, Córdoba, 8/12/1935, p. 16.

más filosas. Esa agresividad juvenil no cuadra con una empresa que madura, depurada, muestra ya sólo su nervadura precisa.³⁵

En esa exposición, Rosalía había vuelto a presentar *Parque Sarmiento* y *Terraza*, sumando *Auto-retrato* [sic], *Sibila* (Fig. 5) y *Mujer de la rosa*.

En 1936, los Soneira participaron en el Salón de Otoño de Córdoba organizado por el diario *Los Principios*. Ernesto envió *Figura*, que muestra una representación femenina contundente de impronta constructiva ocupando casi toda la tela, y Rosalía, *Retrato de adolescente*. (Fig. 6)

En este caso, aparece una figura que no por delicada renuncia a las novedades de un realismo de nuevo cuño que se habían anunciado en *Sibila* y la *Mujer de la rosa*: es sintética en la construcción de volúmenes, donde destacan los planos de luz en la camisa. En contraposición, el rostro se oscurece para resaltar los ojos y la mirada ensimismada del adolescente. Los brazos, configurados como tubulares —el de la izquierda, algo dislocado— y mediante un fuerte contraste, terminan en unas manos cruzadas sobre la falda. Detrás de la imagen, se despliega el paisaje de las sierras. La figura congelada, abstraída y distante, aparece extrañada por el espectador. Rosalía ensayaba así un acercamiento al post expresionismo desde la perspectiva del teórico alemán Franz Roh, fijada en el *Realismo mágico*. *Post expresionismo*.³⁷ El libro, de suma

³⁵ S/A, «Se inauguró una exposición en el Salón Plasman», *Los Principios*, Córdoba, 8/12/1935, p. 9.

³⁶ Roh, Franz, *Realismo mágico. Post expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1927 [1925]. El libro de Franz Roh estuvo en la Biblioteca Mayor de la Universidad Nacional de Córdoba, pero está perdido desde 2016. En la actualidad se puede encontrar en la Biblioteca del Centro de Estudios Avanzados-UNC, significativamente dentro de la Colección Gregorio Bermann, famoso médico psiquiatra, activo participante de la Reforma Universitaria de 1918 y, como sus compañeros de lucha, defensor del arte nuevo.



Fig. 5. Rosalía Soneira, *Sibila*, 1935, óleo sobre tela, 95 x 78 cm, Colección Patrimonio Fundación Rosalía Soneira. Fotografía Damián Linossi Soneira.



Fig. 6. «Algunos artistas jóvenes se revelan en el Salón de Otoño» en *La Voz del Interior*, Córdoba, 20/5/1936.

importancia para Berni y su propuesta del Nuevo realismo, también circulaba en Córdoba.³⁷ En el texto, Franz Roh explicaba:

La pintura siente ahora [...] la realidad del objeto y del espacio, no como una copia de la naturaleza, sino como una segunda creación. [...] Pone de manifiesto su punto de partida interior con más pureza que el realismo del siglo XIX. Exhibe la estructura de su composición con una claridad muy distinta.

³⁷ La evidencia de esto último puede observarse en una pintura de Antonio Pedone de 1928: «El mantón celeste», fechado al dorso «Córdoba 1928», está en la colección del Museo Castagnino de Rosario. Agradezco a Ana Sol Alderete el dato y la imagen de la obra.

*Una oculta estereometría sigue siendo su manera de acercarse a los últimos enigmas y armonías de lo existente.*³⁸

Ese mismo año, Rosalía volvió a insistir en el envío de obra al Salón Nacional de Bellas Artes y en esta oportunidad se lo aceptaron. *En la ventana* (Fig. 7) muestra una figura femenina sentada, de piernas cruzadas y manos apoyadas en el asiento, mientras el rostro serio pone toda su atención en algo que sucede fuera del cuadro. *En la ventana* guarda esa estereometría de la que habla Franz Roh, cuya construcción cuida la corporeidad de los volúmenes con juegos de luz y sombra. La investigadora Julia Di Rienzo la describió teniendo en cuenta los valores estéticos que se desprenden del cuadro: «... esta obra representa una mujer de mirada firme, vestida post Coco Chanel, con el saco desprendido desde el que asoma parte del busto. Ropa despojada, de líneas simples, el cabello peinado en rodete, para una mujer profesional, una nueva mujer».³⁹

Es notorio el cuidado que Rosalía puso en la caracterización de los retratos femeninos y su entorno misterioso, el peinado y la ropa según la moda, tal como lo señala Di Rienzo. El tratamiento de las telas lo hacía con conocimiento de causa, ya que cosía y bordaba con mucha maestría.⁴⁰ Ese conocimiento cercano y sensorial del movimiento de las telas como recurso para una configuración expandida de la mujer del cuadro le da cierto aire clásico, incluida la ventana, con cortina de paño recogida y apoyada en el vano que deja ver un paisaje de montañas y lago. La decisión de adherir al Nuevo realismo propuesto por Berni – sostenido en Córdoba por Horacio Juárez y Luis Waisman – y la paulatina densificación de sentidos se verá en las obras de esos años.

³⁸ Roh, Franz, *op. cit.*, pp. 48-49. El destacado es nuestro.

³⁹ Di Rienzo, Julia, «Motivo local: Género en el Arte Moderno de Córdoba (1926-1950)», Ponencia en *XVII Jornadas de Investigación en Artes*, Facultad de Filosofía y Humanidades y Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, 2013. Inédito.

⁴⁰ Comunicación verbal de Ana Galíndez Soneira, 15/06/2022.



Fig. 7. Rosalía Soneira, *En la ventana*, 1936, óleo sobre tela, 113 x 103 cm, cat. XXVI Salón Nacional de Bellas Artes.

El comentario de Adriana Armando al referirse a cuadros tempranos del Nuevo realismo de Berni podría ser extensivo para los de Rosalía: «Este contrapunto entre lo cotidiano, lo existencial y lo extraordinario es constante en estas obras».⁴¹

Algo similar ocurre con *Retrato de niña* (Fig. 8), una figura en primer plano, inmersa en un paisaje de barrancas, sobre las cuales está sentada. La pequeña de vestido azul sostiene delicadamente unas flores silvestres en una especie de espacio escenográfico congelado. Los ojos, enfocados fuera del cuadro como si algo hubiera llamado su atención, parecen haberse distraído de la pose inicial. En ese paisaje geometrizado de las barrancas —un tema caro para los pintores cordobeses— juegan, a lo lejos, unas niñas alrededor de un árbol cuya copa está sintetizada por color y luz.

En 1937, Rosalía le escribía a Ernesto hablando de las afirmaciones de Horacio Juárez, que evidentemente ella compartía: «El único camino para llegar a cosa buena es hacer realismo interior (el de las emociones) y realismo exterior (el del ropaje, etc.); en estos momentos de decadencia artística es el camino a seguir».⁴²

Si en los cuadros de 1935 Rosalía había cambiado el estilo con respecto a los primeros paisajes, en los retratos posteriores se confirmaba una voluntad de modernidad muy cercana a las propuestas de Antonio Berni. Rosalía Soneira tenía una inocultable admiración por él, con el aliciente de haber podido ver sus obras en ocasión de las giras de los premiados por el Salón Nacional de Bellas Artes. Esto ocurrió, por ejemplo, en 1936, cuando se exhibió en el Museo Provincial de Córdoba

⁴¹ Armando, Adriana, «Mujeres e imágenes textiles: Biografías visuales y experiencia artística», en Rossi, Cristina, et al., *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente*, Buenos Aires, Eudeba, 2010, p. 128.

⁴² Correspondencia de Rosalía Soneira a Ernesto Soneira, Córdoba, 01/04/1938. El subrayado es del texto. La expresión sentenciosa de Horacio Juárez, «el único camino...», parafrasea el tono categórico del lenguaje de los manifiestos del muralismo mexicano.



Fig. 8. Rosalía Soneira, *Retrato de niña*, 1937, óleo sobre tela, 87 x 70 cm, Colección Patrimonio Fundación Rosalía Soneira. Fotografía Damián Linossi Soneira.

el xxvi Salón, y la muestra fue acompañada por una delegación de autores, en la cual, entre otros, se hallaba Berni, quien obtuvo el Primer Premio Municipal con *Chacareros*.⁴³ (Fig. 9)

Tiempo después, Rosalía describe con fruición que pudo ver trabajos en el propio taller del artista en Buenos Aires:

Ahora Berni se largó una composición formidable; vos vie-
ras esa policromía de colores. La figura central el manto
vermellón [sic] la pollera verde veronés la figura agachada de
la izquierda color oro las otras en solferino, rosa rojos y azules
ultramar hay un ambiente magnífico. Ahora el día que Berni
consiga unir a la composición esa fuerza que dan vida a las
otras figuras que él hace aisladas como por ejemplo ese cuadro
del Hogar que te mandé (no sé si lo recibiste) ese día Berni
triunfará en todos lados, no hay nada que hacer. Es trabaja-
dor ahora cuando yo estuve en B.A. fui a la casa de él porque
me invitaron está haciendo una composición como de 2 x 250
o más un escenario con unos músicos me imagino que es
el tango, un retrato un paisaje y otra vez a la Paulé y la Lily te
puedes imaginar cómo será de trabajador; ahora yo he visto
que él tiene una buena máquina [de fotografía] y saca las po-
ses como ya las dibuja en el cuadro te aseguro que ésto es una
gran guía.⁴⁴

⁴³ S/A, «Inaugurose ayer la muestra de los premiados en el xxvi Salón Nacional de Bellas Artes», *La Voz del Interior*, Córdoba, 25/10/1936, p. 11.

⁴⁴ Correspondencia de Rosalía Soneira a Ernesto Soneira, Córdoba, 23 octubre de 1937. Por las fechas, probablemente el cuadro que vio Rosalía en el taller de Berni es *Jujuy*, de 1937 (óleo sobre arpillera, 190 x 285 cm, Colección Museo de la Patagonia). El siguiente podría ser *Orquesta típica*, 1940 (óleo sobre tela, 180 x 290 cm, Colección Museo Nacional de Bellas Artes).



Fig. 9. «Inaugurose ayer muestra de premiados en el XXVI Salón Nacional de Bellas Artes» en *La Voz del Interior*, Córdoba, 25/10/1936, p. 11.

La referencia de la máquina de fotografía como auxiliar no es la primera en la correspondencia de Rosalía, y recomendando el uso a su hermano sabiendo, justamente, que Berni la había adoptado después de la visita de Siqueiros.⁴⁵

⁴⁵ Fantoni, Guillermo, *Berni entre el surrealismo y Siqueiros...*, op. cit., p. 289.

En el *Retrato* de 1938 (Fig. 10), la figura de una mujer de grandes ojos, peinado a la moda, pelo corto, ropa sencilla y ajustada, revela la tersura y firmeza del cuerpo joven y el dorado sensual del cinturón se expande en su piel. Sin embargo, la mirada ausente contrasta con el contundente volumen de la figura, suavemente modulado por el color. La mujer sostiene un libro cerrado entre sus delicadas manos como una cita al pasado. En la parte superior de la tapa del libro verde se lee en mayúsculas *Leonardo*. Como en un manifiesto visual, Rosalía remite a una de las grandes tradiciones a las que ella adheriría a través de un detalle no menor como es el título del libro. La figura está inmersa en un ambiente interior con pocas referencias visibles, como en algunas representaciones femeninas de Antonio Berni en esos años.⁴⁶

El *Retrato femenino* de 1941 (Fig. 11) tiene puntos de contacto con el de 1938, como la composición, el cuidado de la ropa y el peinado y, de nuevo, la significativa presencia de un libro sobre la mesa que limita la figura. El entorno del segundo cuadro es más definido, la ventana muestra un paisaje significativo en tanto condensa la realidad interior de Rosalía, su sensibilidad social.

Así, a la izquierda de la ventana aparecen los contrastes de monumentales silos y altas chimeneas humeantes con casas muy pequeñas al lado, entre el río y las barrancas. A la derecha, otro paisaje, aparentemente desconectado del primero, cierra la visión de la ventana. Allí se desarrolla una escena metafísica de arquitecturas clásicas y extraños personajes al estilo de las de Giorgio de Chirico, que anuncian los paisajes futuros de Rosalía. Como bien dice Fantoni sobre Berni, «...las realizaciones más notables del Nuevo Realismo, la iconografía y los rasgos metafísicos como las arcadas y las torres, los cielos oscuros



Fig. 10. Rosalía Soneira, *Retrato*, 1938, óleo sobre tela, 91 x 70 cm, Colección Patrimonio Fundación Rosalía Soneira. Fotografía Damián Linossi Soneira.



Fig. 11. Rosalía Soneira, *Retrato*, 1941, óleo sobre tela, 115 x 84 cm, Colección Patrimonio Fundación Rosalía Soneira. Fotografía Damián Linossi Soneira.

y sobrecargados, la inmovilidad y el tiempo suspendido, permanecen articulados con los componentes de la más palpable realidad».⁴⁷

⁴⁶ Fantoni Guillermo, *Los primeros pasos*, comentario de la obra de Berni en la Web del Museo de Bellas Artes.

⁴⁷ Fantoni, Guillermo, *Berni entre el surrealismo y Siqueiros...*, op. cit., p. 288.

LA RENOVACIÓN DEL PAISAJE EN ROSALÍA Y SU PARTICIPACIÓN EN LA APE

Cuando Rosalía Soneira vuelve a pintar paisajes, se aleja definitivamente de los anteriores para adherir a la extrañeza del realismo mágico, manteniendo la estructura geométrica de los retratos. Las composiciones de estos paisajes, ensayados, por lo menos, desde 1937 (Fig. 12), guardan cierta correspondencia entre sí: el punto de vista donde la artista se ubica le permite una panorámica del tema elegido; una línea alta de horizonte deja ver unos cielos nublados e inquietantes y construcciones aglutinadas en montículos donde destacan torres y diagonales que se juntan, se estrechan y chocan o suben y bajan. Cárcavas de erosión producidas por la violencia del agua en la pendiente dejan, sin embargo, un suelo con volumen y vitalidad, que se mueve. Es como un juego de fuerzas telúricas encontradas, afirmadas en la gama de ocre que, con distinta luz e intensidad, se expanden por todo el cuadro. Algunas figuras humanas muy pequeñas caminan por esas sierras de Córdoba y no hacen más que confirmar la inmensidad áspera del paisaje.

A estas alturas, el ingreso y participación de la artista en la Asociación de Pintores y Escultores (APE) —primero como tesorera (1939) y luego como vocal suplente (1942)— la puso en relación cercana con Manuel Coutaret, a quien ella admiraba como maestro. Los paisajes que estamos analizando pueden cotejarse con algunas ideas de este pintor aparecidas en el *Boletín de la APE*. Así, en «Psicogeografía del paisaje de Córdoba»,⁴⁸ Manuel Coutaret marca algunas pautas sobre el paisaje que podrían reconocerse en los de Rosalía: «Busca el artista en su creación, una reelaboración enérgica de la realidad y con la aspiración de prolongar la belleza en su más intensa forma, no sólo busca el sentimiento



Fig. 12. Rosalía Soneira, *Paisaje*, 1937, óleo sobre tela, 70 x 87 cm, Colección Patrimonio Fundación Rosalía Soneira. Fotografía Damián Linossi Soneira.

en el espectáculo de la naturaleza sino también ideas».⁴⁹ Más adelante, Coutaret hace comparaciones con otras geografías distintas, a fin de delimitar peculiaridades:

El hombre de Córdoba camina por encima, el hombre de los Andes o de Buenos Aires camina por abajo; nuestra visión es de efecto de totalidad, ya que siempre nos podemos situar sobre los lomos del paisaje y todos los sectores del paisaje renuncian a su independencia, para favorecer este efecto de motivo dominante.⁵⁰

⁴⁸ *Boletín de la APE* N°1, nov. 1939, p. 4. Para un análisis exhaustivo, ver Alderete, Ana Sol, *La Asociación de Pintores y Escultores de Córdoba. Arte moderno, emprendimientos institucionales y compromiso social entre 1937 y 1945*, Córdoba, Artes Editorial, UNC, 2024.

⁴⁹ *Ibíd.*

⁵⁰ *Ibíd.* El destacado es nuestro.

Así, los cuadros de los primeros años 40 de Rosalía son cercanos a Coutaret, pero con la estructura arquitectónica en diálogo con la de los retratos de Berni. Hay un salto en la calidad y la fuerza de los paisajes si comparamos estos con el de 1937, donde también aparece el tema de las sierras e incluso los árboles fantasmagóricos que aluden a la angustia generada por las guerras, pero las definiciones de los años 40 denotan una madurez que renueva el paisaje serrano tradicional. Como muy bien señala Alderete, también otros contemporáneos toman esta vía:

...la gran seguidora de Coutaret, Rosalía Soneira, se presenta con un *Paisaje del puente* con distintos planos sinuosos atravesados por un raquítico árbol sin follaje en primer plano, Caros Asaf hace lo propio con *Primavera*, un paisaje tormentoso signado por los árboles secos algunos, podados otros, y Alejandro Bonome envía el paisaje *Día domingo*, una vista elevada de los suburbios poblada de pequeñas figuras y algunos elementos simbólicos: el árbol podado en el centro una valija abandonada y una torre de telégrafo en segundo plano.⁵¹

Alderete termina su acertado análisis afirmando que los casos mencionados responden a una «recepción local de las estéticas de retorno al orden».

La autora misma hace un recuento de otra denominación usada en la época para definir esa renovación que estaba ocurriendo con la pintura: el «paisaje compuesto», que sería la conjunción de lo objetivo con lo subjetivo del artista. Esa conjunción «refería a un realismo consciente del carácter artificial del paisaje, atravesado al mismo tiempo por una experiencia social y por las experimentaciones formales del modernismo y la vanguardia».⁵²

⁵¹ Alderete, Ana Sol, op. cit., p. 147.

⁵² Ibíd., p. 150.

Ese alejamiento de lo tradicional desde una propuesta renovadora es lo que permite comprender la decisión del jurado del XXXII Salón Nacional de Bellas Artes de 1942 al adquirir el *Paisaje* (Fig. 13) de Rosalía Soneira. Efectivamente, la obra muestra un puente sobre un río desde un punto de vista alto y tiene gran riqueza de planos fragmentados, color y texturas, lo que le da un dinamismo inquietante. Quizás el anuncio de tormenta en el cielo nublado, el predominio de las diagonales en la composición, unas personitas mínimas a la derecha cruzando el puente y otra debajo del puente a la izquierda aumentan el misterio y el desasosiego del *Paisaje*. Mientras más se contempla el cuadro, más detalles aparecen para resaltar la sensibilidad social de la autora:



Fig. 13. Rosalía Soneira, *Paisaje*, 1942, óleo sobre tela, 72 x 93 cm, adquisición Salón Nacional de Bellas Artes, fotografía del Museo Nacional de Bellas Artes.

las chimeneas humeantes de las fábricas que avanzan sobre la naturaleza, las casitas lejanas y dispersas que se contraponen con las de la izquierda, altas y silenciosas, o el rancho a la derecha, en el mismo (y peligroso) nivel del río. El boceto de la obra muestra el cuidadoso y detallado dibujo previo de Rosalía, donde ya está configurada la geometría del cuadro.

El crítico del diario *La Voz del Interior*, Roberto Senmartín, hizo un interesante comentario sobre el xxxii Salón Nacional, en el que destacaba la importante participación de miembros del grupo vinculado a Juárez:

...el movimiento de revolución plástico iniciado en Córdoba al regreso del escultor Horacio Juárez de Europa, creó una serie de inquietudes, de nuevas búsquedas, que han ido afirmándose año tras año y dándoles a los plásticos de mi ciudad un carácter y una fisonomía propios que no pueden pasar inadvertidos para nadie. Este año le han correspondido a Córdoba tres premios: 2º de pintura, otorgado a Manuel Coutaret; un premio estímulo a Luis Waisman y el premio a paisaje argentino a José Aguilera. Además, la Comisión Nacional de Bellas Artes ha adquirido para el Museo Nacional de Bellas Artes el cuadro de Manuel Coutaret, un paisaje de Rosalía Soneira y una punta seca de Juan Carlos Pinto.

Más adelante, después de un análisis de obras enviadas, comenta: «Rosalía Soneira nos ha sorprendido con un paisaje personalísimo, de factura moderna y rico en color. Su adquisición para el Museo Nacional es una alta recompensa que le crea una seria responsabilidad».⁵³

Similares recursos, pero aumentados, aparecen en los paisajes subsiguientes: *Paisaje del puente*, de 1943, admitido en el xxxiii Salón Nacional de Bellas Artes (Fig. 14), y *Convento frente al río*, de 1944 (Fig. 15).

⁵³ Senmartín, Roberto, «Los Cordobeses en el xxxii Salón Nacional de Bellas Artes», *La Voz del Interior*, Córdoba, 26/09/1942, p. 5.

Ese año la pintora gana la Medalla de oro al mejor paisaje de autor local con *Paisaje del río* en el importante iv Salón Municipal de Pintura y Escultura de Córdoba.⁵⁴ En estas obras, el contraste entre las



Fig. 14. Rosalía Soneira, *Paisaje del puente*, 1943, óleo sobre tela, 100 x 85 cm, admitida en el xxxiii Salón Nacional de Bellas Artes.

⁵⁴ El Primer premio en Pintura lo obtuvo Lino Eneas Spilimbergo y el Segundo, Antonio Berni; las Medallas de oro, Raquel Forner, Ernesto Farina y Rosalía Soneira; en Grabado, fueron premiados Sergio Sergi y L. Spisso; en Escultura, el Primer premio se otorgó a Lucio Fontana y el Segundo, a R. Puig. Hemos trabajado esos Salones con Carolina Romano en «Salones municipales en Córdoba (1941-1945). Arte, crítica y política», *Avances. Revista de Artes*, Centro de Producción e Investigación en Artes de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, N° 31, 2022, pp. 151-170, disponible en <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/> (recuperado: 31/07/2025).



Fig. 15. Rosalía Soneira, *Convento frente al río*, 1944, óleo sobre cartón, 80 x 98 cm, Colección particular, fotografía Museo de Bellas Artes Evita, Palacio Ferreyra.

paredes lisas y la tierra redondeada de las calles potencia estos efectos. Hay pequeños personajes casi esquemáticos que, al estilo de Giorgio de Chirico, agregan misterio y tiempo suspendido. Nótese la persistencia del río como un rasgo particular y tema de otros artistas contemporáneos, como Luis Waisman, Oscar Meyer o Alberto Nicasio.⁵⁵

⁵⁵ Alderete, Ana Sol, «Las invasiones a La Cañada. Acciones colectivas de artistas en tiempos de la sistematización», *Separata*, Segunda época, año XVII, N° 20, Rosario, CIAAL, UNR, 2017, pp. 43-59.

En 1946 la autora volvió a ser admitida en el xxxvi Salón Nacional de Artes Plásticas con *La barraca*⁵⁶, (Fig. 16) donde acentúa dramáticamente las características descritas para los paisajes anteriores: las barrancas que rodean la edificación se profundizan y muestran grietas, silencio y desolación; quizás una alusión al estado del mundo de la posguerra.



Fig. 16. Rosalía Soneira, *La barraca (sic)*, 1946, óleo sobre tela, 96 x 80 cm, admitida en el xxxvi Salón Nacional de Artes Plásticas.

⁵⁶ En el catálogo figura «La barraca» pero podría ser «La barranca», dado de que es un tema frecuente entre los artistas locales.

ROSALÍA ANFITRIONA: ARTE MODERNO Y ESCUELA NUEVA

Para entonces, un tema medular para artistas e intelectuales fue sostener un espacio donde debatir temas álgidos como el rol del arte y la educación en una sociedad moderna. Así, Rosalía se transformó en anfitriona cuando años más tarde se constituyó lo que en otros trabajos hemos denominado «la Casa Soneira».⁵⁷ Primero solo taller y después vivienda con estudio y taller en el barrio General Paz,⁵⁸ la Casa Soneira resultó el destino «natural» para los sucesivos grupos de estudio dirigidos por Manuel Rodeiro y Saúl Taborda. La censura oficial de obras con desnudos fauvistas de Ernesto Soneira a su regreso de Europa potenció aún más la necesidad de confluencias. Esa censura, agravante para artistas modernos que se reivindicaban como intelectuales autónomos, podría ser pensada en un marco de fuertes choques ideológicos y políticos, intensificados desde 1935 con la importante presencia de los frentes antifascistas.⁵⁹ El arte venía estando en el ojo de la tormenta

⁵⁷ Rocca, María Cristina, *Artistas y reformistas*, op. cit., p. 51-77. La Casa se conserva en perfectas condiciones gracias a la Fundación Rosalía Soneira, que funciona en ese lugar.

⁵⁸ Primero los Soneira hicieron el taller, luego se construyó la casa con el estudio y el taller se dedicó al armado de los marcos, había ahí una mesa de carpintero. Comunicación verbal de Ana Galíndez Soneira, 06/09/2022.

⁵⁹ Devés, Magalí Andrea, «El papel de los artistas en la Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE). Representaciones, debates estético-políticos y prácticas de militancia en el antifascismo argentino», *Carolina del Norte, A Contra corriente*, vol. 10, n° 2, Winter 2013, pp. 126-150, disponible en <https://acontracorrente.chass.nssu.edu> (recuperado: 25/08/2022); Celentano, Adrián, «Ideas e intelectuales en la formación de una red sudamericana antifascista», *Literatura y Lingüística*, Santiago de Chile, n° 17, 2006, pp. 195-218, disponible en <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/122517> (recuperado: 25/06/2025); Pasolini, Ricardo, «Intelectuales antifascistas y comunismo durante la década de 1930. Un recorrido posible: entre Buenos Aires y Tandil», *Desarrollo Económico*, Buenos Aires, vol. 45, n° 179, octubre-diciembre, 2005, pp. 403-433, disponible en <http://historiapolitica.com> > biblioteca > Pasolini 1 (recuperado: 25/06/2025).

ya que entre los proyectos renovadores más importantes estaba la creación de la Escuela Normal Superior, donde se implementaría la *Escuela Nueva*. Esta propuesta laica y democratizadora —nacida en Europa a raíz de los enfrentamientos bélicos— consideraba a los niños con necesidades y características propias en las distintas etapas de su crecimiento, apoyándose en las Ciencias de la Educación, como la Psicología Evolutiva, entre otras. Imaginar mundos mejores en libertad, sin guerras ni autoritarismos, generar ciudadanos autónomos, con pensamiento crítico, eran tareas de la educación y un papel fundamental lo tenía el arte en la *Escuela Nueva*. En ese contexto, «el arte, como expresión de la creatividad no fue "uno más" entre los contenidos sino un medio fundamental para la transmisión de valores».⁶⁰

Pero no era una propuesta de fácil aceptación en Córdoba: el diputado Antonio Sobral, autor del proyecto, venía confrontando con sectores de poder ultracatólico desde los años 30.⁶¹ Los artistas modernos lo apoyaron fervorosamente, junto con importantes intelectuales y educadores. Justamente, la censura y el debate por la concreción de ese proyecto fue uno de los temas convocantes de las reuniones de los sábados en la Casa Soneira, por lo menos desde 1940. Asistían regularmente Deodoro Roca, Saúl Taborda, Manuel Rodeiro, Aurelio Cortinovis, Horacio Juárez, María Luisa Cresta de Leguizamón, Adolfo y Marcos Mochkofsky, Carlos Astrada, Antonio Navarro, José Aguilera, Luz Vieira Méndez y Alberto Nicasio, entre otros. Circunstancialmente participaban personalidades como Rafael Alberti o León Felipe, poetas españoles exiliados en Córdoba. Las conexiones con los principales actores de la Reforma universitaria en esas tertulias permiten pensar una trama cultural con especificidades propias en relación con la instauración de la modernidad artística en Córdoba. (Fig. 17)

⁶⁰ Roitenburd, Silvia, *Nacionalismo Católico. Córdoba (1862-1943). Educación en los dogmas para un proyecto global restrictivo*, Córdoba, Ferreyra Editor, 2000, p. 200.

⁶¹ *Ibíd.*



Fig. 17. Frente de la Casa Soneira donde funciona actualmente la Fundación Rosalía Soneira. Fotografía María Emilia Imahorn.

El proyecto renovador de la educación contó con el apoyo del gobierno provincial, pero no se pudo implementar hasta 1942, con la creación de la Escuela Normal Superior, donde se incorporaron como docentes Rosalía Soneira, Juan Carlos Pinto y Alberto Nicasio. Sin embargo, el sueño duró poco: con el golpe del Grupo de Oficiales Unidos (GOU) en 1943, sectores católicos conservadores se aliaron con los militares y pugnaron por cesantear a directivos y docentes, lo que terminó ocu-

rriendo en 1947. Festejaban así el regreso de la educación religiosa y la derrota de «la pedagogía subversiva y de sus promotores».⁶²

A MODO DE CIERRE

Hemos tratado de sintetizar una parte vital de la extensa trayectoria de Rosalía Soneira, artista poco estudiada y, sin embargo, clave para entender procesos de cruces culturales e interdisciplinarios en la modernidad cultural argentina de las décadas de 1930 y 1940. Ella conjugó, con fuerte voluntad y carácter, sus capacidades artísticas con una alta sensibilidad social. Rosalía, como su hermano Ernesto, consideraba que una contribución al alcance de la mano para mejorar el mundo estaba en la educación nueva y se embarcó en ese destino. Como talentosa dibujante, trabajó en el Museo Escolar Florentino Ameghino en 1939 e incursionó en la ilustración del libro *La mesa*, de Manuel Rodeiro, en 1952. También fue ilustradora en dos cátedras de la Universidad Nacional de Córdoba: la del Prof. Abelardo Soneira, de la Facultad de Odontología, y en la de Cirugía del Prof. Juan Martín Allende, de la Facultad de Ciencias Médicas, para la cual creó el Departamento de Ilustración Gráfica, sito en el Hospital de Clínicas.⁶³

Rosalía fue una experimentadora artística incansable, y no dudó en cambiar radicalmente su obra hacia la abstracción cuando fue a Europa en los años 60; pero, a pesar de que continuó pintando, las distintas funciones docentes ocuparon mayormente su vida desde entonces. Siguió abriendo su casa-estudio-taller por varias décadas para las tertulias de los sábados con intelectuales, artistas, educadores, músicos y poetas, y además, un taller de títeres para niños, al que concurrieron artistas que luego destacarían, como Gabriel Gutnisky, Ronaldo De Juan,

⁶² *Ibíd.*, p. 219.

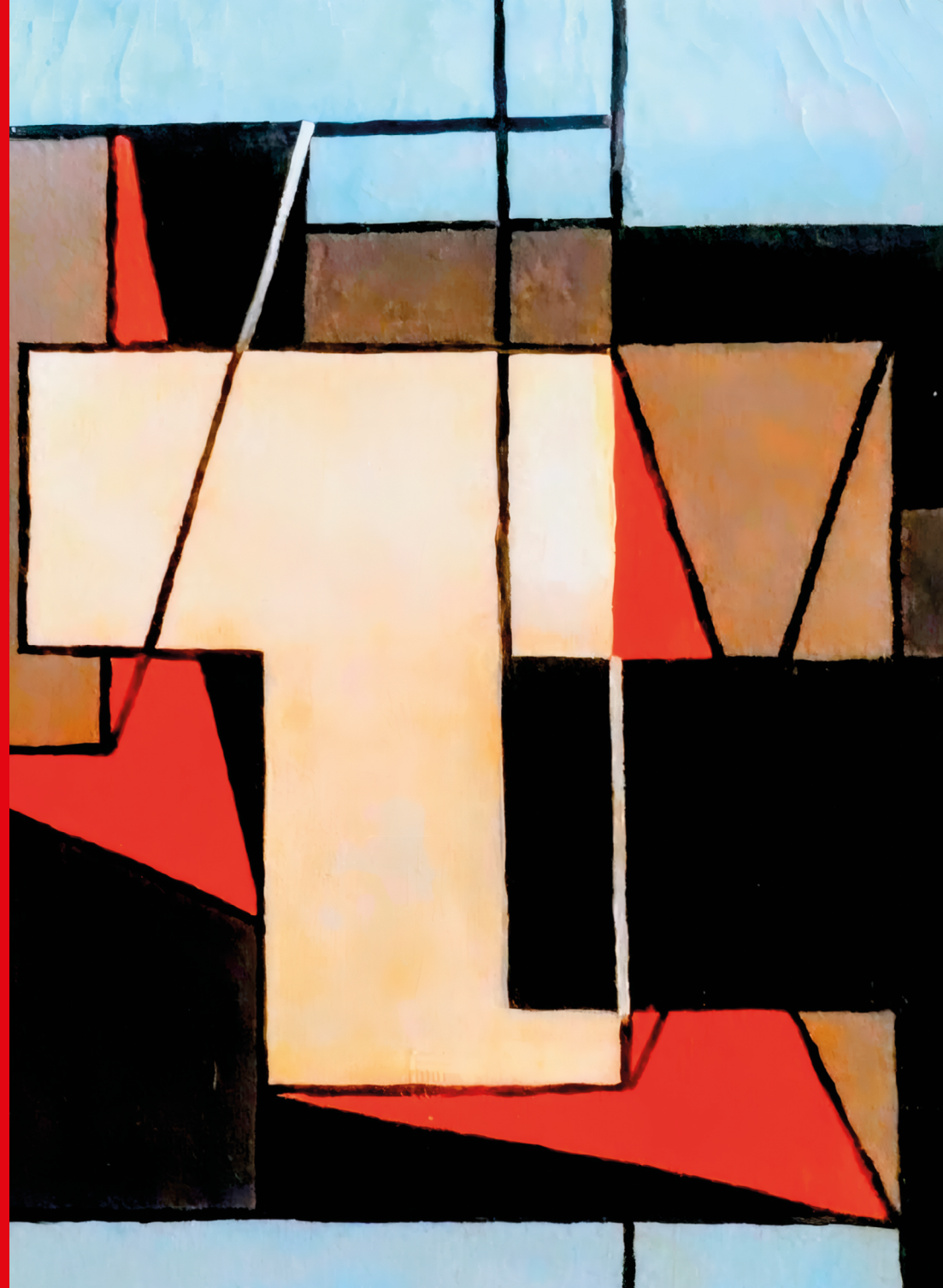
⁶³ Otero, Romina, *op. cit.*

Miguel Sablich y Alejandra Santamarina. Rosalía Soneira tuvo la fortuna de compartir inquietudes y caminos de la modernidad cultural con su hermano artista, quien la apoyó y acompañó en tiempos difíciles para una mujer independiente con esa decidida vocación. (Fig. 18)



Fig. 18. «Rosalía Soneira (centro) con su hermano Ernesto Soneira, Alberto Nicasio, María Luisa Cresta de Leguizamón, Ronaldo de Juan, Yolanda Dethou y familiares, en el atelier. Al fondo, una cabeza de E. Soneira realizada por Horacio Juárez. A la izq. un mural de cerámica realizado por Rosalía Soneira», fotografía con leyenda transcrita, Fundación Rosalía Soneira, [c. 1955].

01 DOSSIER SONEIRA



Geometría Ernesto Soneira, 1957

Acerca del programa *La Geometría en el Arte*®

Mario Simpson

Artista Visual y Director Editor de Teórica

La Geometría en el Arte® es un programa creado por la Fundación Rosalía Soneira con el fin de publicar textos y exhibir obras de artistas cuyas proposiciones artísticas se caracterizan por la utilización de las más diversas formas de la geometría.

La primera muestra de *La Geometría en el Arte*® fue producida y realizada en septiembre de 2008 conjuntamente entre la Fundación y el Museo Provincial de Bellas Artes «Emilio Caraffa» de la ciudad de Córdoba.

Entre los textos incluidos en el catálogo se encuentran *Idealizaciones del espacio* de Daniel Capardi, *La geometría en el arte*® y *el Arte Concreto en Argentina* de Gabriel Gutnisky y *Ernesto Soneira, pionero del arte concreto en Córdoba* de María Cristina Rocca.

En otro texto del catálogo y a modo de presentación de la muestra, Ana María Galíndez Soneira, presidenta de la Fundación escribe, «...reconociendo las múltiples teorías con que nuestros maestros se atrevieron a formular las diversas expresiones del arte, vulgarmente llamado geométrico, este proyecto nos compromete a difundir para su valoración las más destacadas expresiones plásticas y su contextualización histórica».

Con el correr de los años surgieron nuevos conceptos, otras propuestas y otros artistas que crearon múltiples alternativas. Es más, en la actualidad persisten los debates y reflexiones sobre las teorías

La Geometría en el Arte

Alvarez, Arden Quin, Blaszkó, Bolívar, Cáceres, Cresta, Freda, Lozza, Martorell, Mazzoni, Moisset de Espanes, Monferran, López Ozornio, Pereira, Sirabo, Soneira, Tomasello



MUSEO
PROVINCIAL DE BELLAS ARTES
CARAFFA

y fundamentos creados por aquellos intelectuales del arte que siguen siendo motivo de respeto y valoración.

La primera muestra de *La geometría en el arte*[®] se compuso con obras de Martín Blaszkó, Manuel Álvarez, Gaudín Bolívar, Carmelo Arden Quin, José María Cáceres, César López Osornio, Norberto Cresta (Fig.1), Raúl Lozza (Fig. 2), Hugo Freda, María Martorell, Eugenio Monferran, Raúl Mazzoni, Jorge Pereira, Eduardo Moisset de Espanés, Dalmiro Sirabo, Ernesto Soneira (Fig. 3), Carmelo Arden Quin (Fig.4) y Luis Tomasello. La curaduría la realizó Pedro Roth y la coordinación general recayó sobre quien suscribe esta nota.

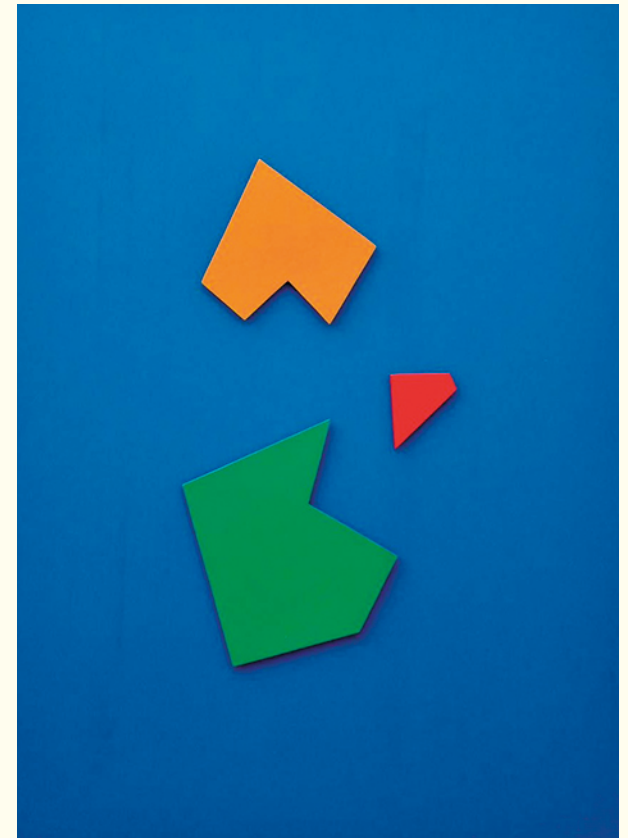
Desde el 2009 en adelante *La geometría en el arte*[®] fue exhibida en el MACLA, Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano de La Plata, Provincia de Buenos Aires, en el Museo de Bellas Artes «Ramón Gómez Cornet» de la ciudad de Santiago del Estero y en el Museo Provincial de Bellas Artes Timoteo Navarro de la ciudad de San Miguel de Tucumán.

Tras la realización de las muestras mencionadas la Fundación Rosalía Soneira decidió crear el programa *La geometría en el arte*[®] como una propuesta en continuo desarrollo, divulgando y produciendo exposiciones con obras de artistas consagrados y emergentes. Actualmente el programa ocupará un espacio permanente en este dossier de la revista Teórica Digital con la apertura de la Galería Hermanos Soneira como espacio digital de exhibición de obras de artistas nacionales e internacionales con curaduría de Rosario Pinto.

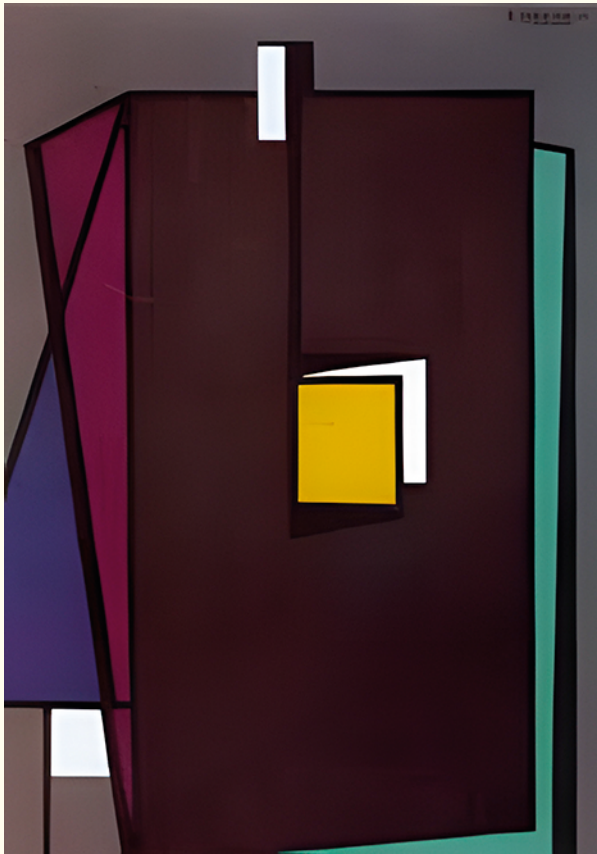
Los artistas que participan en esta primera muestra de la Galería Soneira, junto a otros que iremos agregando en las próximas publicaciones, son indiscutibles protagonistas de un acontecimiento de significativa trascendencia, cual es el alcance en perspectiva de la aplicación de la geometría en el arte.



(Fig. 1) Norberto Cresta, C 710, 1996.



(Fig. 2) Raúl Lozza, Obra N° 465, 1965.



(Fig. 3) Ernesto Soneira, *Pintura*, 1953.

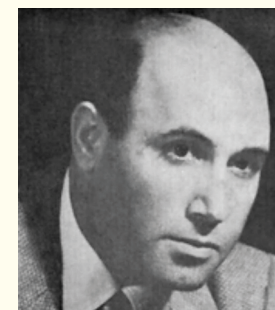


(Fig. 4) Carmelo Arden Quin, *Rythme 3*, 1995.

GALERÍA DE ARTE HERMANOS SONEIRA

ERNESTO SONEIRA

Nació en Córdoba el 6 de enero de 1908 y falleció en la misma ciudad el 12 de noviembre de 1970. Alumno y más tarde Profesor de la Escuela Provincial de Bellas Artes Figueroa Alcorta, de donde egresó con los títulos de Profesor de Dibujo y Dibujante Proyectista en Arquitectura en 1935. Siendo estudiante de la Academia, en 1934 participó con su óleo, *Alrededores de Córdoba*, en el xxiv Salón Nacional de Bellas Artes de la provincia de Buenos Aires. Ese mismo año egresó como dibujante proyectista de la Academia. En 1935 le otorgaron el título de Profesor de Dibujo y Pintura, mientras trabaja como dibujante de anatomía en la Facultad de Ciencias Médicas de la Universidad Nacional de Córdoba. En 1936 con la pintura *Desnudo* gana una beca del gobierno provincial mediante concurso por oposición, esta le permite viajar a Europa para su perfeccionamiento en pintura durante tres años. Antes de viajar recibe el primer premio por su obra *Figura* presentada en el Salón de Otoño de la Cámara de Diputados, organizado por el diario Los Principios.



PERIODO PARISINO

Entre 1936 y 1939 vive en París, manteniendo correspondencia con su hermana (también pintora) Rosalía Soneira, Víctor Manuel Infante y Antonio Berni entre otros y envía obras a Buenos Aires y Córdoba. En París, ingresó en la Academia Colarossi por curso especial con Emile Othon Friesz y luego asistió al taller de André Lhote, con quienes también estudiaron Raquel Forner, Lino Enea Spilimbergo, Horacio Butler y Antonio Berni entre otros. Allí también conoció personalmente a Henri Matisse y Raoul Dufy, de quienes recibió una gran influencia. Tomó contacto con el Cubismo, el Fauvismo, el Neoplasticismo y especialmente con la obra de Paul Cézanne. En 1938 fue nombrado miembro de la *Société des Artistes Indépendants* de París y realizó una exposición en el *Salon des Refusés*. En 1939 viajó a Italia y estudió en la Academia de Bellas Artes de Brera, allí aprendió la técnica italiana de la pintura al fresco. Luego recorrió Turín, Roma, Florencia y Venecia, recibiendo una particular influencia de los frescos de Giotto, Masaccio y el Arte bizantino, aunque también de las pinturas de Rafael Sanzio, Tiziano y Giorgione. Ese mismo año regresó a Francia y expuso en el Salón de París. Seguidamente el inicio de la Segunda Guerra Mundial lo obligó a finalizar su beca antes de tiempo y regresar a la Argentina.

PERIODO ARGENTINO

En 1940 la exposición de su producción pictórica europea en el Salón Blanco del Ministerio de Obras Públicas de la Provincia de Córdoba, fue censurada por el propio ministro. La obra que ocasionó la clausura de la muestra fue *Bañistas*, la cual fue considerada inmoral por las autoridades y se solicitó su retiro de la exhibición.

El hecho tuvo una especial repercusión en Buenos Aires y en Córdoba donde ocasionó que los artistas plásticos, junto a escritores

y músicos, protestaran contra la decisión oficial. Deodoro Roca dirigió, junto con Luis Barragán, Horacio Juárez y el mismo Soneira, una protesta que consistía en cubrir las esculturas de desnudo de la ciudad con telas de color en respuesta a la censura.

Durante la década del cuarenta en su taller se reunían periódicamente grandes personalidades de la cultura y el arte argentino, como: Deodoro Roca, Saúl Alejandro Taborda, María Luisa Cresta de Leguizamón; también Rafael Alberti, León Felipe, Lino Enea Spilimbergo y Antonio Berni. Hacia 1946 pintó retratos y paisajes, en 1948 comienza a variar el aspecto formal de sus obras.

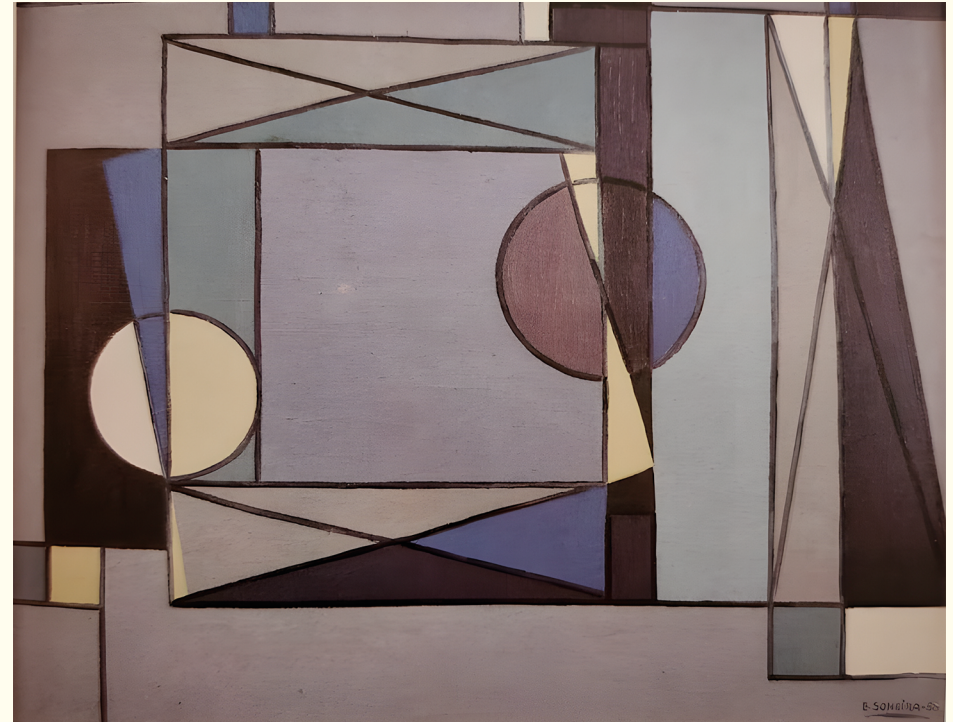
PERIODO GEOMÉTRICO

Hacia 1951, con un arte geométrico sensible, se convierte en el primer pintor no figurativo de la Ciudad de Córdoba, influenciando a toda la generación de «pintores modernos» de Córdoba. Su obra en esa etapa se encuentra en diálogo con el grupo de Arte Concreto y las tendencias modernas de Buenos Aires.

En 1954 forma parte del grupo «Creación», conformado también por Marcelo Bonevardi, Diego Cuquejo, Raúl Pecker, Pedro Pont Vergés y Roberto Viola. En 1955 fue designado Director interino del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa, permaneció en esa función hasta el año siguiente, en que asumió la Dirección de la Escuela Provincial de Artesanías (hoy conocida como Escuela de Artes Aplicadas Lino Enea Spilimbergo). Para 1956 se dedicó exclusivamente a la pintura geométrica, que pintó hasta 1960. En esta última etapa su obra se mantuvo en un círculo especializado e íntimo.



Figura de mujer, 1939, óleo s/ tela 73 x 100 cm, Colección Museo Caraffa.



Geometría, 1955, óleo sobre lienzo.



Estudio de alegoría, 1938, óleo s/ tela, 81 x 100 cm, Colección Museo Caraffa.

ROSALÍA SONEIRA

Nace en 1907 en Córdoba (Argentina) y fallece en 1994 en Córdoba (Argentina). Pintora y docente. Se forma en la Academia Provincial de Bellas Artes de Córdoba. En 1927, realizó una exposición individual en el Salón Fasce. Realiza un viaje de estudios al norte argentino. Expone colectivamente en diversos ámbitos, incluido el Salón Nacional. Se abocó a la representación de la figura humana y al estudio del paisaje, aunque luego llevó su obra al terreno de la abstracción. Se forma con Emiliano Gómez Clara y Carlos Camilioni. Egresada de la Escuela Provincial de Bellas Artes José Figuerola Alcorta con el título de Profesora de Dibujo y Pintura en 1942. Junto con Olimpia Payer son las primeras mujeres egresadas de esta institución.



Viaja por el norte de Argentina (1945) y por Europa (década del 60). El Consejo de Educación le encargó estudiar programas de escuelas de dibujo de Francia e Italia. En el Museo del Louvre, París, toma cursos de historia del arte. Estudia en Francia con Georges Ardit y se perfecciona en filosofía de la educación.

Desarrolla una carrera docente en la Escuela Normal Superior Dr. Garzón Agulla, el Colegio Nacional Deán Funes y la Escuela Normal Superior Alejandro Carbó.

TRAYECTORIA

Su primera exposición artística tuvo lugar en el Salón Fasce de Córdoba (principal espacio expositivo en aquel momento), en 1927. Participó en salones regionales y nacionales, fue jurado de numerosos certámenes. Fue además ilustradora científica de la Cátedra de Cirugía de la Universidad Nacional de Córdoba.

La figura humana es el principal tema que aborda entre 1930 y 1955, como así también el paisaje, realizando obras de grandes dimensiones y de excelente factura. Entre 1955 y 1975 se identifica con el expresionismo abstracto.

Participa en diversos salones de renombre regional y nacional, tales como el xxxvi Salón Nacional, el iv Salón Municipal (1944) y el iii Salón Cordobés (1942).

Colecciones privadas del país y el exterior poseen obras suyas. Integra las colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires y del Museo Genaro Pérez de Córdoba.

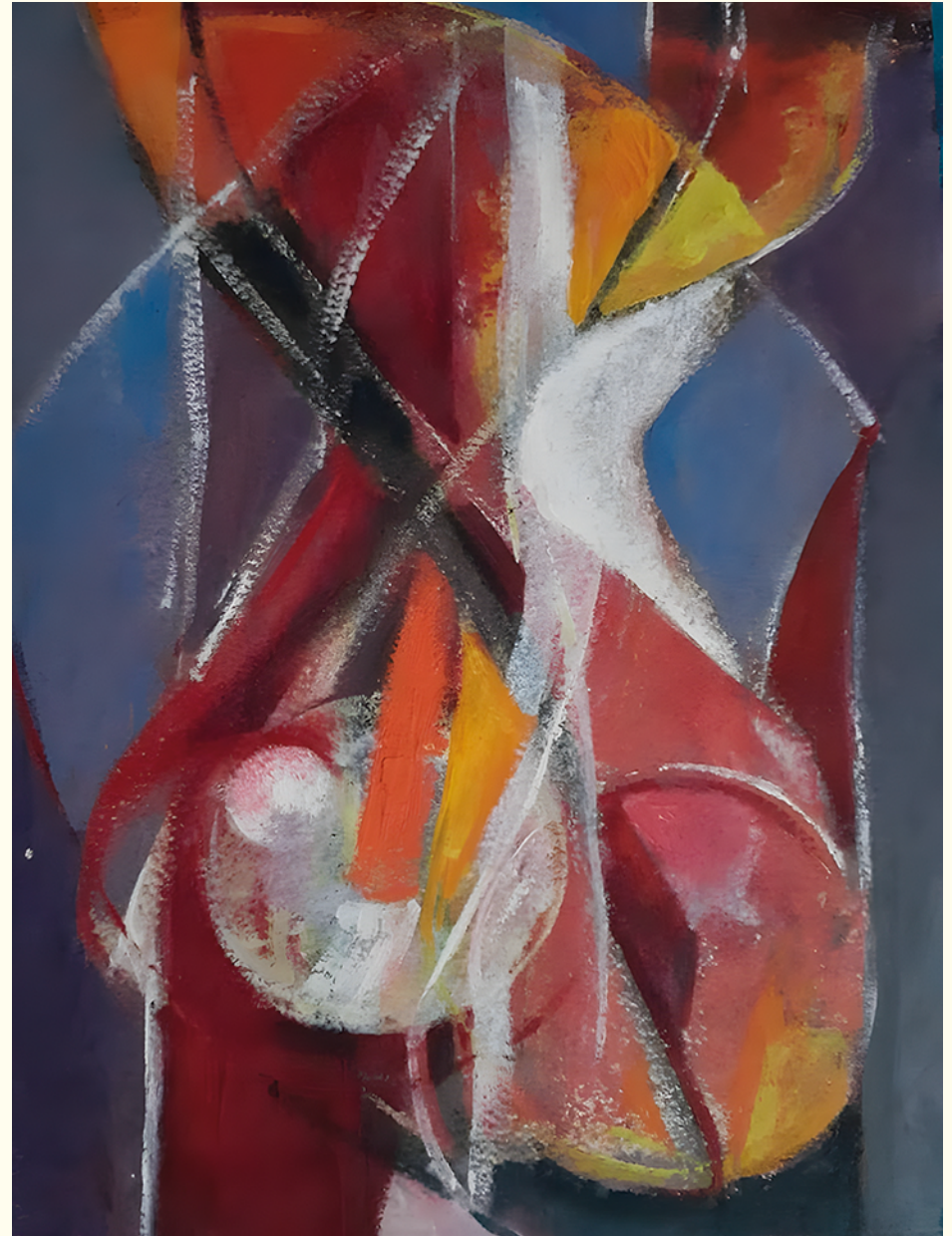
Su casa-atelier, ubicada en Barrio General Paz, es sede de la Fundación Rosalía Soneira. Allí tienen lugar actividades artísticas, talleres y exposiciones.

PREMIOS Y DISTINCIONES

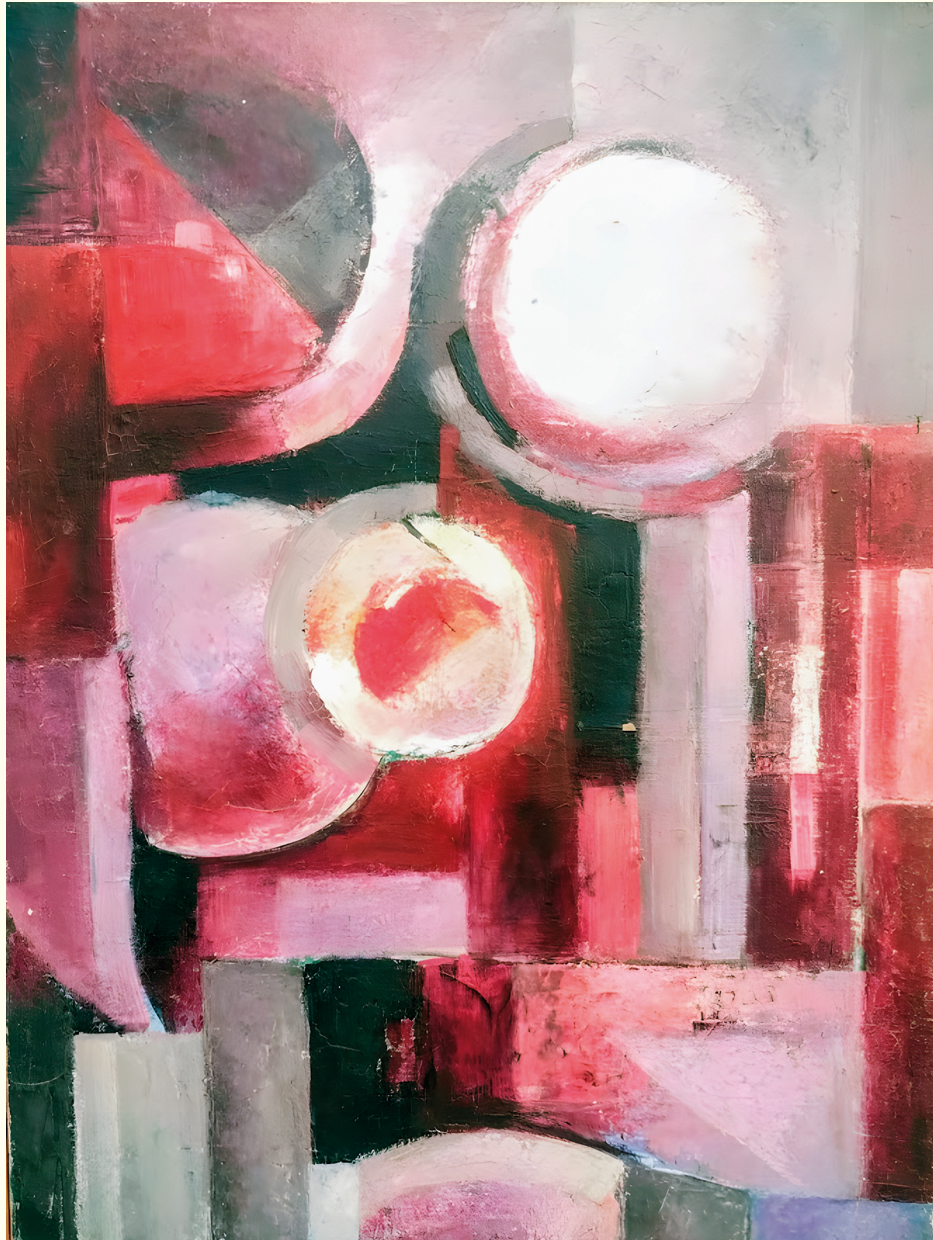
Es reconocida con una Medalla de Oro y otros premios otorgados por el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa y el Museo Municipal de Bellas Artes Dr. Genaro Pérez. El Museo Nacional de Bellas Artes la distingue con un Premio Adquisición, en el xxxii Salón Nacional de Bellas Artes (1942).



Paisaje, 1942, óleo sobre tela, 73 x 92 cm, Colección Museo Nacional de Bellas Artes.



Abstracción geométrica, 1964, óleo sobre cartón, 12 x 20 cm.



Abstracción geométrica, acrílico sobre bastidor de tela, 40 x 50 cm.

BIBLIOGRAFÍA

AA VV (1998) *Los Colores de un siglo. Grandes obras de la pintura de Córdoba*, Benito Roggio, Fundación Proa, Buenos Aires.

Lo Celso, Ángel T. (1973) *50 Años de arte plástico en Córdoba*, Banco de la Provincia de Córdoba, Córdoba.

Rocha, Susana (2008) *La controversia del desnudo: entre el elogio y la censura. Ernesto Timoteo Soneira (1908-1970) en el tercer decenio*, Guía Cultural, Córdoba.

Rocha, Susana (2009) *El impasse entre la figuración expresionista y la geometría sensible. Ernesto T. Soneira (1908-1970)*, Guía Cultural, Córdoba.

Rocha, Susana (2009) *Anotaciones sobre la Geometría Sensible de Ernesto Soneira (1908-1970)*, Guía Cultural, Córdoba.

Revista Forma (1940) *Órgano de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos* N° 19. *Sobre una obra considerada inmoral*, Buenos Aires.

Gutnisky, Gabriel F. (2006) *Impecable-implacable: Marcas de la contemporaneidad en el arte* (10ª edición), Editorial Brujas. ISBN 9875910228. OCLC 70875283.

Diccionario de artistas plásticos de Córdoba www.dapcordoba.com.ar.

Rocca, María Cristina (2025) *Rosalía Soneira y el arte nuevo. Teórica Digital* N° 1, Fundación Rosalía Soneira.

Líneas lógicas del dinamismo abstracto-geométrico

Texto curatorial para la primera muestra de la Galería Hermanos Soneira

Rosario Pinto

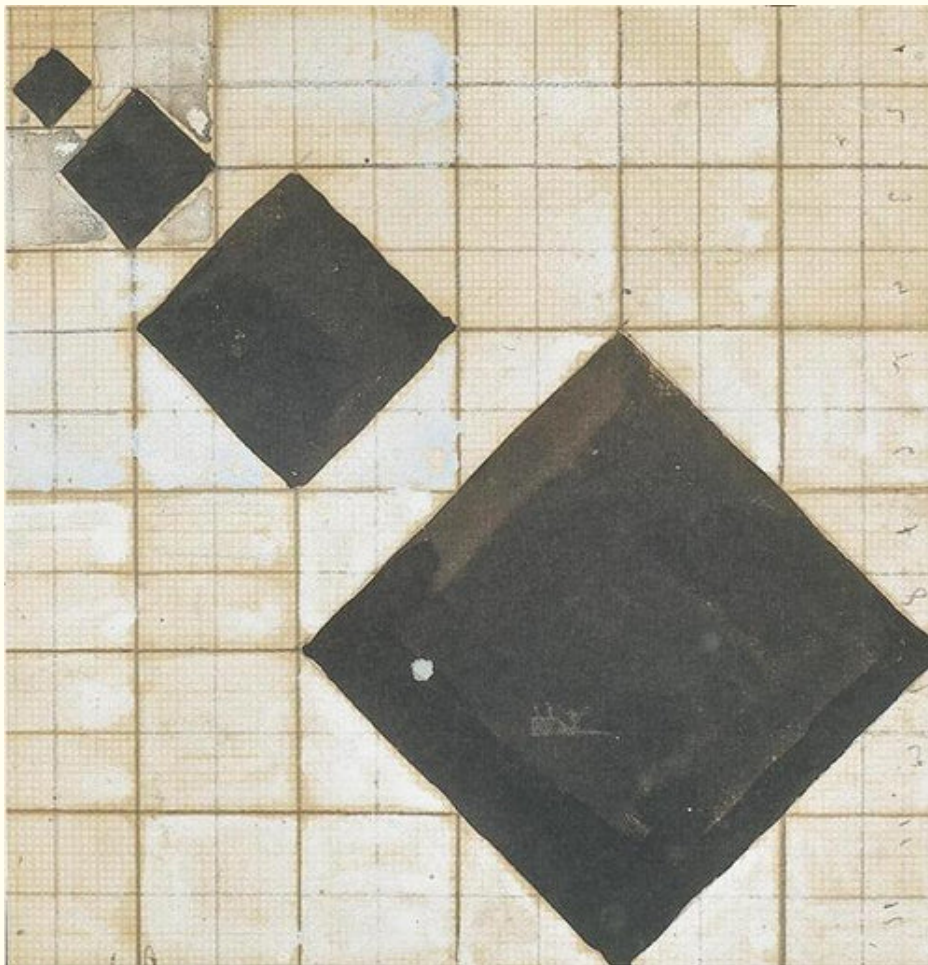
Historiador de Arte. *Direttore istituto di studi sull'astrattismo e l'aniconismo. Direttore Istituto di ricerca storica per l'Arte al femminile.*

Al examinar críticamente la obra de seis artistas de diversos orígenes y trayectorias, que operan dentro del marco de la lógica «abstracto-geométrica», nos convence la idea de que pueden integrarse en una perspectiva integral. Esto sugiere considerar su compromiso creativo como una manifestación de una vocación compartida por hacer de la sensibilidad «dinámica» una fuerza de su inspiración creativa.

La necesidad de destacar el «dinamismo» interno que anima la obra abstracto-geométrica fue un tema muy presente en la práctica del arte abstracto a lo largo del siglo xx y, en este sentido, la primera respuesta, que surge convincentemente madura, es la formulada, con su perspectiva globalmente «concretista», tanto por Theo van Doesburg como por Joaquín Torres García, quienes, en la década de 1930, concibieron el proyecto de invertir el orden sustancialmente «estático», que provenía tanto de la concepción de Malévich como de la de Mondrian, ambas, en último término, de un convencido anclaje ortogonalizante.

No es menos interesante, sin embargo, observar que el dinamismo que proponen van Doesburg y Torres García se basa en una perspectiva de diagonalización (van Doesburg) y una fragmentación multiplicativa de la imagen que ya tiende, sutilmente sesgada, hacia lo «oblicua» (Torres García).

De esta manera, la imagen adquiere una vitalidad íntima, manifestando una carga evolutiva interna que encarna un impulso enérgico, como se aprecia claramente, por ejemplo, en la *Composición aritmética* de van Doesburg de 1929 o en *Constructivo en triángulo* de Torres García, también de 1929.



T. van Doesburg, *Composizione Aritmetica*, 1929



J. Torres Garcia, *Constructivo en triángulo*, 1929

Más tarde, en la década de 1940, gracias en particular a la intervención de Carmelo Arden Quin, sería posible transformar plenamente el concepto de «diagonal» en el de «oblicua».



C. Arden Quin, *Négal*, 1943

De esta manera, se generaría una aceleración de procesos dinámicos dentro de la imagen «abstracta», que evidentemente adquieren una mayor carga energética en el preciso momento en que la imagen se libera de la servidumbre formal que, en última instancia, podía observarse en las prácticas más rígidas y estáticas de «de Stijl».

Cabe destacar que la innovadora disposición oblicua introducida por Arden Quin potencia aún más la fuerza diagonalizadora que ya había impulsado profundamente la brillante intuición de van Doesburg y Torres García para revertir la concepción abstracta desde su intención inicial, esencialmente constructivista, hacia la indudablemente más ágil y dinámica, la concepción «concretista».

La sugerencia de oblicuidad introducida por Arden Quin, en resumen, constituye un avance decididamente significativo, no solo en comparación con Malévich y Mondrian, sino también en comparación con van Doesburg y Torres García, cuya intuición, cabe destacar, Arden Quin también explota la necesidad de dinamizar el proceso de construcción de la imagen, aceptando la invitación «concretista», que afirmaba la posibilidad de crear un tipo diferente de «armonía» independientemente del respeto por la «simetría».

En nombre de una sensibilidad «concretista», en resumen, se desarrollaron las lógicas innovadoras que animaron el mundo de la abstracción geométrica en la segunda mitad del siglo XX, aprovechando las experiencias adquiridas durante el largo recorrido desde van Doesburg y Torres García, pasando por los años de «Abstracción-Creación» y las sensibilidades abstractas de figuras como Vantongerloo, Herbin y Hélion. Estas figuras pueden situarse razonablemente en la estela del grupo «Cercle et Carré», liderado por Michel Seuphor y el propio Torres García, que tuvo el mérito de introducir el germen de lo «irracional» como síntesis productiva en la lógica abstraccionista, buscando la imposible integración geométrica de las formas circulares y cuadradas.

Cabe añadir que, a lo largo del proceso de crecimiento que experimentó la investigación abstraccionista en los años previos al estallido de la Segunda Guerra Mundial, la práctica del compromiso abstracto-geométrico adquirió una consistencia propia de manifiesta profundidad epistemológica. El impulso de todo esto podría parecer, tras un examen apresurado y superficial, estar marcado por un compromiso «factual» con una finalización empírica de la imaginación «abstractiva», que maduró en el seno de la «Bauhaus»; pero, en realidad, cabe señalar que la plena conciencia de la afirmación de la consistencia «epistemológica» de la práctica «abstractiva» sólo podía manifestarse considerando las oportunidades de una sensibilidad creativa capaz de establecer un papel bien definido para el desarrollo de la investigación abstracta.

Observaremos que este papel totalmente innovador no es en absoluto comparable a los diferentes enfoques de la práctica artística que las «Vanguardias Históricas» tuvieron a principios de siglo y, posteriormente, durante las décadas de 1920 y 1930, ni a la dinámica específica del «Retorno al Orden» ni a las declinaciones «surrealistas», esencialmente confinadas al perímetro de deliberaciones evidentemente «espaciales».

La diferencia con todo esto, que aún conserva condiciones de manifiesta y evidente «estática», reside en la intención «abstraccionista» de avanzar hacia una sensibilidad progresiva al dinamismo que comenzará a desarrollarse, con plena madurez, en la segunda mitad del siglo xx. Sin embargo, lamentablemente, debe estigmatizarse cuando una interpretación errónea del propio dinamismo en términos de ilusionismo «cinético» distorsiona el significado pleno y maduro de la movilidad de la articulación de las formas que, en relación con su fundamento eidético, no necesitaban recurrir al desplazamiento perceptivo del espectador, que el cinetismo, en cambio, adopta indiscriminadamente. En resumen, a lo largo de toda la evolución de la investigación abstracta en la segunda mitad del siglo xx, aún no existe una verdadera conciencia del papel de la consistencia temporal como factor decisivo. Esto significa que la misma energía cronotópica que, de alguna manera,

podría preverse como sello distintivo de una gran innovación, aún no ha visto el impulso cinético transformado en una energía cines-tésica convincente. Para que esto sucediera, habría que esperar hasta principios de la década de 2000, cuando la teoría abstracta proponía las primeras formulaciones de una relación cronotópica-cinestésica.

Dicho esto, es necesario tener en cuenta que los desarrollos de la práctica artística abstracta en la segunda mitad del siglo XX, en su conjunto, habrían tenido en cuenta, más allá de los cambios en el ilusionismo cinético, todo el enorme progreso que finalmente había madurado en la década de 1940, dando forma a una producción abstracta significativamente orientada según una dinamización interna de las formas, cada vez más ágil y vibrante gracias también al uso de nuevos materiales disponibles y al uso de técnicas altamente sofisticadas como el corte por láser.

Cabe añadir que la especialización racionalista y tecnológica no debe entenderse como un abandono de una visión compositiva sólidamente establecida, a menudo capaz de intrigar síntesis constructivas-concretas.

Sin embargo, tampoco se abandona el uso de las llamadas prácticas o materiales tradicionales; Más bien, deberíamos apreciar la apertura de una línea de producción que se entiende como una gran amplitud compositiva, lo que nos permite afirmar, por ejemplo, que el vínculo intrínseco – repetimos – entre simetría y armonía también podría encontrar expresión expresiva mediante declinaciones formales más «libres». Todo esto permite a algunos artistas adoptar una actitud proactiva de vocación verdaderamente «constructiva» (esto no significa, reiteramos, meramente «constructivista»), lo que ayuda a conferir a la imagen una estabilidad estructural que se combina con un impulso dinámico interno: un impulso dinámico que puede revelarse, a veces, como una especie de mero estado potencial, permitiendo que la fuerza explosiva de una energía subterránea y comprimida brille.

Estos son precisamente los rasgos distintivos que caracterizan el compromiso creativo de los artistas que examinamos. Estos artistas

claramente no son comparables en su práctica de una estrategia compartida de intervención creativa, pero pueden agruparse, en nuestra opinión, bajo el lema de una sensibilidad intencionalmente compartida hacia el «dinamismo».

Estos artistas son: Elsa Blanas, Iñaki Ruiz de Eguino, Javier Victorero, Jacques Hauet, Jean Luc Manguin y Fernando Durao.

Proviene de diferentes orígenes geográficos y culturales; y estas mismas diferencias son cruciales para comprender mejor la correspondencia que revelan, no solo con una intención común, sino con la necesidad de «construir» una imagen dotada de su propio «movimiento» interno.

Debemos señalar de inmediato que no nos convence especialmente seguir, dentro de las prácticas abstractas de la segunda mitad del siglo XX, la línea crítica de reconocer especificidades «estilísticas» o la «obediencia» a los dictados prescriptivos de la «escuela». Preferimos, en cambio, observar, en las diversas personalidades de los artistas, cómo la dinámica del «abstraccionismo» contemporáneo se alinea cada vez más con la necesidad de «abstracción», en lugar de ajustarse a un canon «abstraccionista».

Esto define claramente, en nuestra opinión, la diferencia entre «abstraccionista» y «abstraccionista», siendo el primero un signo distintivo de una sensibilidad más estrictamente «subjetiva» en comparación con el significado más «mecanicista» del segundo, que a veces está sujeto a manierismos derivados.

Creemos encontrar paralelismos precisos con esta premisa crítica, con su claro enfoque metodológico, en la obra de los artistas que nos centramos en este estudio.

De hecho, ofrecen evidencia de una amplia apertura hacia la innovación efectiva y dinámica, lejos de la repetitividad de esquematismos adquiridos y manidos.

Observaremos, en particular, la obra de **Elsa M. Blanas**, que se nos revela como una reflexión creativa en la que la construcción de la ima-

gen cobra vida en la articulación de planos que se muestran y ocultan definiendo disposiciones volumétricas de significado sugestivo.

En resumen, en la obra de nuestra artista, existe la necesidad de una dinamización gradual del espacio, como lo demuestra el propio título de algunas obras, como *Todo se transforma*, al presentarnos una articulación de formas que nos impulsa a la conquista de una dimensión más profunda, visiblemente experimentada, de un movimiento interno que sacude la rigidez de los espacios, transformando la consistencia de las formas en una sugerencia de vibración de masas. Una perspectiva similar puede argumentarse respecto a sus otras obras, donde precisamente lo que podríamos considerar la aparente inestabilidad de las masas evidencia una movilidad de volúmenes, apenas sugerida (*Despojo*) o observada con mayor claridad (*Utopía*), permitiendo al espectador incluso captar, en la comparación de las consistencias masivas, una especie de «distopía» que surge como una oportunidad hermenéutica al observar un desequilibrio estructural que caracteriza la articulación dialéctica de las partes.

Por lo tanto, examinaremos la obra de **Iñaki Ruiz de Eguino**, artista con una considerable experiencia creativa e intelectual y una exquisita sensibilidad crítica. En la concisión de esta breve intervención crítica, creemos oportuno destacar la consistencia de su obra, un compromiso «concretista» que se aprecia por la vibrante energía dinámica que nuestro artista alcanza, induciendo, por ejemplo, la «practicabilidad» de sus obras, que se manifiesta ante todo como una oportunidad de «cruce» que es sobre todo «conceptual».

Aquí recordamos las reflexiones de Duchamp expresadas en 1957, en Texas, cuando propuso su famosa perspectiva del «Coeficiente Artístico». Esto permite observar cómo la obra de Ruiz de Eguino alcanza una dimensión expresiva que permite que su investigación trascienda los límites de la mera condición «espacial», gracias a la invocación, para su beneficio, de la oportunidad de participación del espectador.

En nuestro artista, la consistencia espacial de la imagen se exalta en la propuesta de lo que nos gustaría señalar como una especie de salto «cuántico», que es lo que el espectador puede experimentar al comprender que el grosor de los volúmenes y la consistencia de las formas son, de hecho, producto de su propia experiencia perceptiva, que hace «real» la consistencia «potencial» de una imagen que espera ser capturada en el momento del goce estético, como en una sugerencia de revelación, similar a lo que ocurre en el «colapso» de la partícula subatómica tras el acto de exploración. También sugerimos considerar la trascendencia cronotópica de la investigación de nuestro artista, ya que, en su obra, podemos observar una convincente revelación de lo que llamamos la capacidad abstracta de proponer el elemento «espacial» como una oportunidad expresiva para la significación «temporal»: en resumen, lo que el «espacio» significa en función del «tiempo».

Esta es, sin duda, una perspectiva a largo plazo que el arte contemporáneo —principalmente en su modalidad de «abstracción»— es capaz de adoptar como una proyección razonable y convincente hacia una concepción más avanzada y madura de la relación espacio-tiempo.

Atribuimos a **Javier Victorero** el mérito de dirigir su acción creativa a coordinar, en una síntesis notablemente efectiva, una sucesión de elementos que, si bien conservan su propia consistencia de manifestación bidimensionalidad, se esfuerzan por determinar una imaginería que crea un estado de fibrilación. Lo que nos resulta particularmente interesante es que la obra de Victorero no hace concesiones a las consideraciones cinéticas, sino que demuestra una notable capacidad para movilizar las formas, sin recurrir a estratagemas engañosas.

Es en estos términos que la investigación abstraccionista puede manifestar sus cualidades abstractas más cautivadoras y convincentes, cuando las imágenes se presentan como fruto de un gesto dispositivo, obedeciendo a esa prescripción ordenadora de la mente que lo coloca todo según una dirección pre ordenada y racionalmente definida.

El milagro creativo del arte consiste, en este punto, en dotar a la episteme de riqueza moral y una fecunda sensibilidad creativa, asegurando que la definición ordenadora no esterilice el ímpetu de la energía psicológica y moral en la frialdad procedimental.

En **Jacques Hauet**, las lógicas abstractas emergen en la inmediatez de la simplicidad propositiva de las formas esenciales. Su trayectoria creativa se inscribe en la lógica «concretista», no a través de la estricta observancia de reglas —en última instancia no escritas—, sino a través de la correspondencia que su investigación revela con una necesidad interna que afirma, en la consistencia empírica de los datos «materiales» de la obra, el principio que la origina en la profundidad imaginativa del pensamiento.

Hay una especie de referencia subterránea a las raíces «concretistas» más antiguas y puras de Hauet: algo que recuerda, en un desarrollo creciente y ciertamente no con miras a la réplica, el sentimiento de van Doesburg: su vocación de transformar el mero polígono en un objeto impregnado de un sutil y decisivo temblor interior.

En este sentido, por ejemplo, las formas «cuadradas» que Hauet dispone en un diálogo íntimo parecen incapaces de aceptar una estructura que se reorganiza continuamente mediante las disposiciones alternas que las propias formas parecen concederse mutuamente. Sería difícil imaginar un dinamismo formal más intenso, y estas soluciones que Hauet ofrece con tanta generosidad constituyen una prueba tangible de esa premisa crítica que nos convence, que considera la progresión de la diagonalización a la oblicuidad como un salto lógico e histórico que, desde van Doesburg hasta Arden Quin y más allá, tendría fundamento para un desarrollo prometedor.

Estas consideraciones también pueden servir para presentar la obra de **Jean-Luc Manguin**, cuya capacidad para poner en movimiento las masas mediante una formulación de imagen extremadamente contenida y decididamente minimalista.

Pero cabe señalar de inmediato que la dimensión «minimalista» no debe entenderse como una mera síntesis «conceptual», sino como la vocación de nuestro artista por reducir la consistencia estructural de su recurso figurativo a términos esquemáticos y esenciales.

No duda en recurrir ocasionalmente a esquemas de articulación simétrica manifiesta, pero cuando esto ocurre (p. ej., en *Minimal Network 4*), la percepción visual debe dedicarse a reconocer las correspondencias organizativas de un orden que, a primera vista, parecería haber sido concebido sin recurrir a una lógica distributiva precisa y geoméricamente argumentada.

La recompensa de esta organización productiva reside en el resultado emergente de obtener una vitalidad dinámica significativamente pronunciada que se produce yuxta propria principia, según una sugerencia «cronotópica» que pretende situar el espacio en una relación subordinada con el tiempo.

Reconocemos el mérito de **Fernando Durao** al encarnar una experimentación creativa de naturaleza abstracta que se centra en el dinamismo de las formas, resaltando los aspectos del volumen, que tienden a presentarse, en algunas de sus obras en particular, de forma prominente.

Esto crea en el espectador la percepción de una especie de caída inminente, de un devenir acelerado del movimiento de las masas, que a veces adquiere la forma de una proyección «escheriana». Esto debe considerarse, sin duda, no como un preámbulo ejemplar, sino como una especie de consonancia distópica, apropiadamente purificada de los efectos ilusionistas e inquietantes a los que Escher recurrió específicamente.

En Durao, la imagen es nítida; y los fondos, depurados de cualquier referencia a la realidad «objetiva» de la consistencia fenomenológica de las cosas, están definidos con un cuidado meticuloso y precioso. Por lo tanto, dan testimonio de un diseño consciente y maduro que no busca el efecto visual ni el disfrute, sino más bien la descripción del perfil eidético que una práctica «abstractiva», llevada al extremo del razonamiento «concretista», puede permitirse proponer como una carga que

no es simplemente el argumento de una lógica formal, sino que puede sugerirse como un impulso expresivo para la movilidad del sentimiento.

Puede ser útil señalar que la orientación metodológica de este trabajo sigue el enfoque hermenéutico e historiográfico desarrollado con amplia argumentación por el autor en al menos los dos textos que se enumeran a continuación:

R. Pinto, *L'Astrattismo nella prospettiva dell'Astrazione geometrica*, Nápoles 2011

R. Pinto, *A – Astractura*, Nápoles 2018.

(Las imágenes proceden de una fuente pública sin derechos de autor: Wikiart).

Primera muestra 2026

Artistas invitados

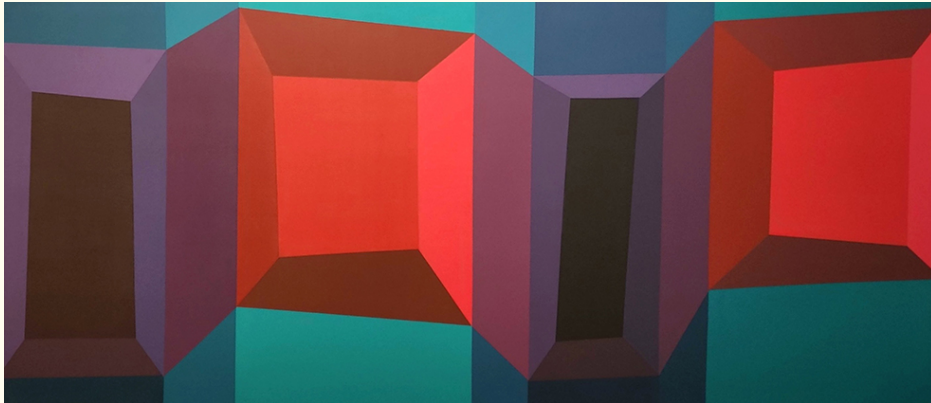
GALERÍA HERMANOS SONEIRA

ARGENTINA

ELSA BLANAS

Nació en Córdoba en 1984. Estudió Licenciatura en Pintura y Profesorado en Artes Visuales en la Universidad Nacional de Córdoba. En el año 2022 comenzó a asistir al taller de arte de Rafael Sucari, donde empezó su recorrido por el camino de la escultura. Ha realizado muestras individuales y colectivas en espacios culturales y museos como el Museo E. Carrá, el Centro Cultural Borges, Casa de Córdoba de Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, Museo de Arte Contemporáneo de Unquillo, Casa de Pepino, Centro España-Córdoba, Galería Enrique Mónaco, entre otros. Participó en ferias de arte, algunas de ellas: Eggo, Mapa, Mercado de Arte, y Expo Arte UNC. Fue seleccionada en la Bienal de Rafaela, XL Salón de Tucumán, Concurso Arte y Ciencia de la UNC, Salón del Museo Bonfiglioli, y en el Primer Concurso de Arte Contemporáneo de la Fundación Rosalía Soneira. En el año 2010 obtuvo el Primer premio de Pintura en el Museo Manuel de Falla de Alta Gracia.

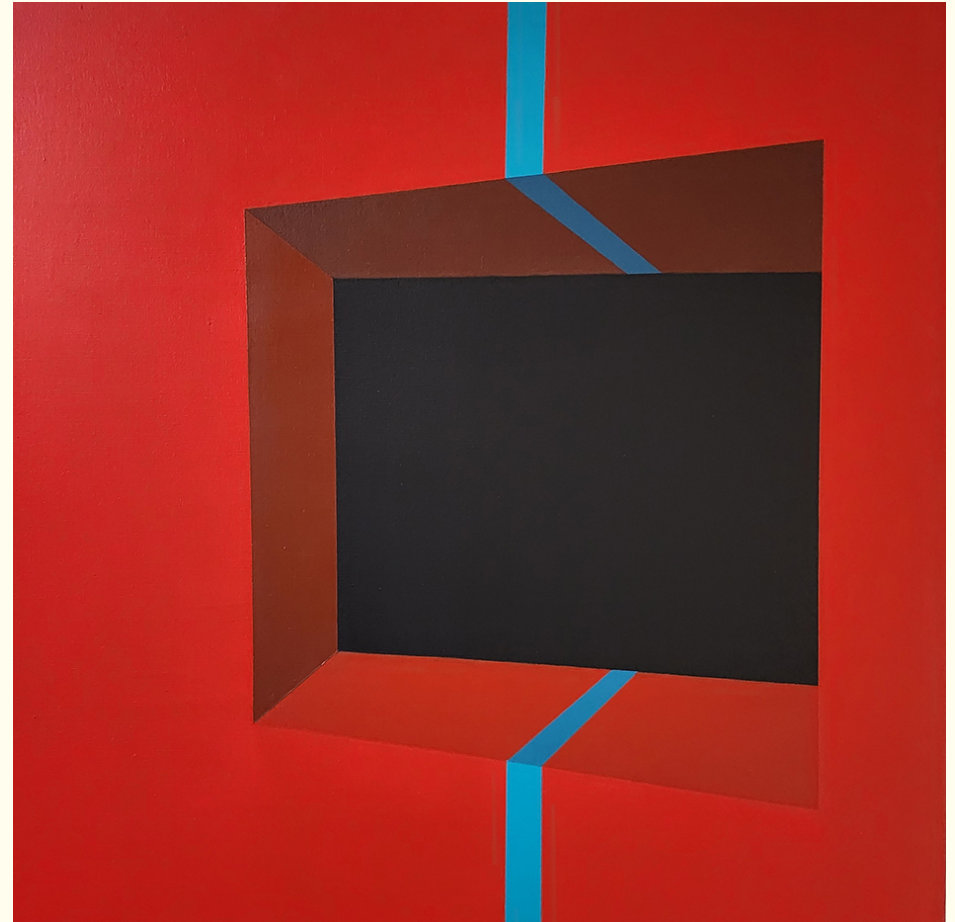




Utopía, 2024, acrílico s/ lienzo, 200 x 90 cm



Todo se transforma, 2024, acrílico s/ lienzo, 120 x 100 cm



Despojo, 2024, acrílico s/ lienzo, 60 x 60 cm

ESPAÑA**IÑAKI RUIZ DE EGUINO**

Nacido en San Sebastián en 1953, es un artista polifacético, crítico de arte y comisario de exposiciones, pintor, escultor y crítico de arte español considerado uno de los más prestigiosos artistas geométricos del panorama europeo. Formado en la Escuela de Arte de Zaragoza y miembro activo del Grupo Forma, Iñaki Ruiz de Eguino cultivó en sus inicios la pintura, en una línea expresionista abstracta, que mereció pronto reconocimiento. Con sólo veintiún años obtuvo el Gran Premio de Pintura Vasca y realizó su primera exposición individual.

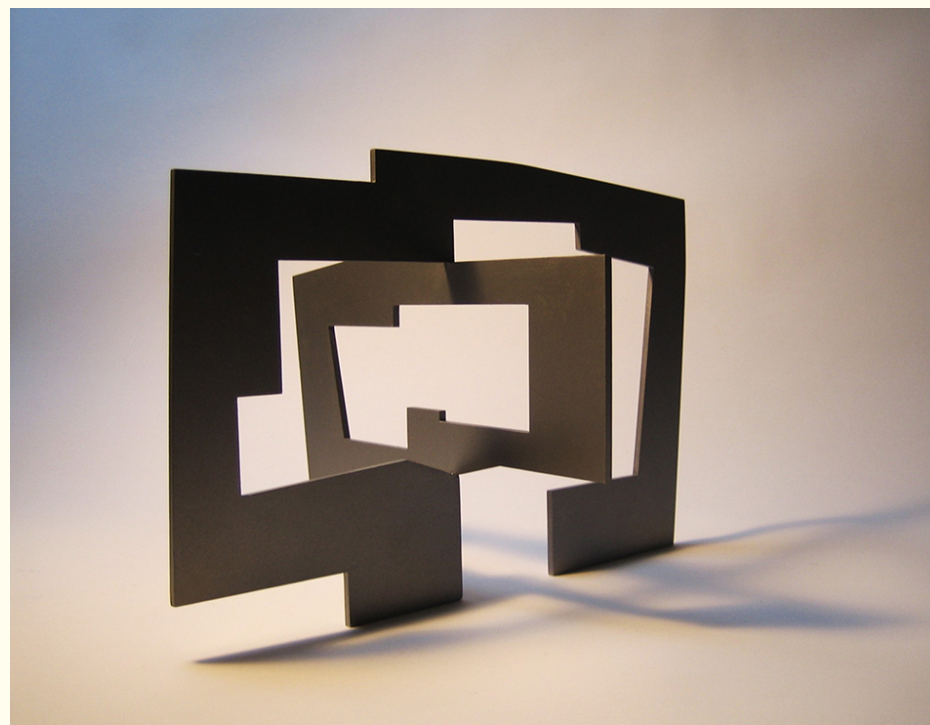


A partir de 1977 emprende una particular investigación sobre el espacio plástico en series de obras como *Realismo Cosmogónico Mágico* (1977-1980) y *Pintura tetradimensional* (1980-1985). Su creciente prestigio le permitió organizar la emblemática muestra «Geométricos vascos», que se exhibió en San Sebastián, Bilbao, Vitoria y Pamplona en 1982, y relacionarse con artistas vascos de la talla de Eduardo Chillida, Jorge Oteiza o Agustín Ibarrola, así como presentar la primera retrospectiva de su obra en 1986, en el Museo de San Telmo de San Sebastián.

En las décadas siguientes amplió sus horizontes con nuevos materiales y soportes. En escultura trabaja la madera, el hierro, el aluminio, el bronce y el acero inoxidable, y se interesa por los relieves y las gravitaciones. Destacan series como *Elementos de utillaje vascos* (1985), *Cuerdas + Papel* (1988) y *Arquitecturas rurales* (1989), a las que siguieron, ya en los 90, *Contemplación concreta*, *Intimidad callada* y *Plástica espacial*.

Desde 1988, viene instalando grandes piezas escultóricas en espacios urbanos y naturales. Basa su trabajo en la idea de «unicidad espacial». Es reconocido por crear esculturas «transitables». Desarro-

lla una importante labor intelectual como crítico y teórico del arte en el estado español. Ha comisariado exposiciones de: J. Sorolla, I. Zuloaga, F. Iturrino, D. Regoyos, Vázquez Díaz, J. Oteiza, F. Morellet, Geométricos vascos, Artistas Vascos en Roma s. XIX, Pintura catalana... y colaborado en muestras de grandes maestros clásicos como Josepe Ribera y Valdés Leal.



Construcción abierta, 2000, acero tratado, H30 x 34,5 x 26 cm



Columna del conocimiento, 2000, acero tratado, h.360 cm



Caballero que abre el espacio, 2000, acero tratado, 30 x 12 x 6,5 cm

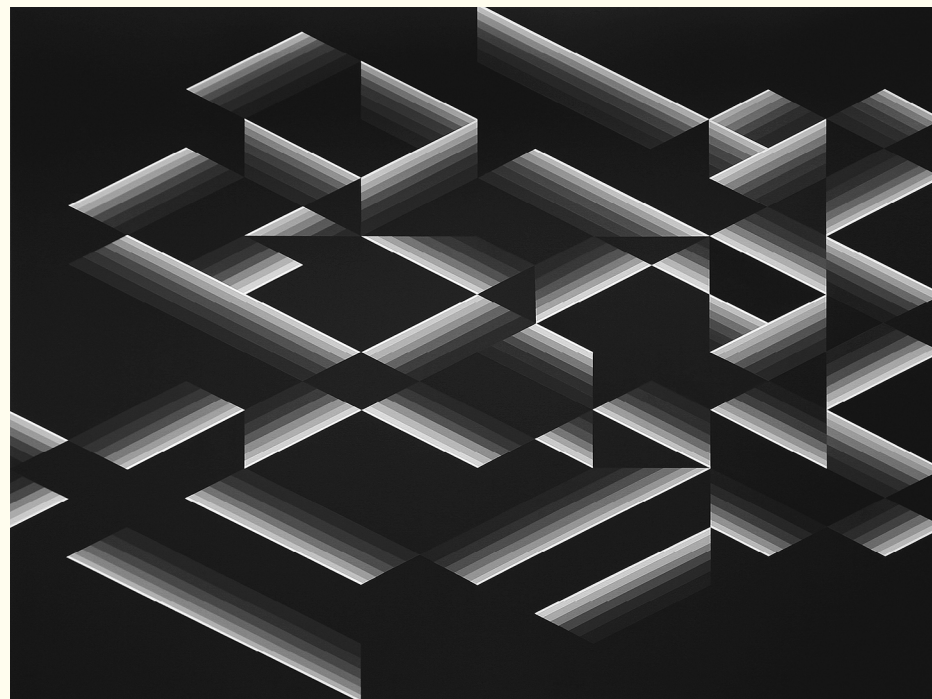
ESPAÑA**JAVIER VICTORERO**

Nació en Oviedo en 1967. Pintor. Expone habitualmente en su galería Puxa Gallery de Madrid, y lo ha hecho en distintas galerías como Sargadelos, Depósito 14, en Utopía, Parkway. Actualmente expone en la galería Odalys de Caracas. También ha expuesto individualmente en salas institucionales de referencia como el Antiguo Instituto Jovellanos (Gijón), la Sala Robayera (Miengo, Cantabria), la Sala Amós Salvador (Logroño), la sala As Quintas (A Caridá) o recientemente en el Museo de Bellas Artes de Asturias (Oviedo) y en el Museo francisco Sobrino (Guadalajara) Ha expuesto individual o colectivamente en Ferias como Estampa, Art-Madrid, Arte Sevilla, o Art. Fair Colonia, en Paper Positions de Munich o en el Museo de Albuquerque en E.E.U.U. y en numerosos certámenes de pintura, siendo su obra premiada en la Junta General del Principado de Asturias, el Casimiro Baragaña, los Premios Ángel de Pintura, la Biental Unicaja, en el Parlamento de La Rioja o el certámen de Villaviciosa, recientemente en la 84ª Exposición Internacional de Valdepeñas, entre otros, formando parte de las colecciones que patrocinan dichos certámenes. Además su obra está representada en el Museo de Bellas Artes de Asturias, la colección Cajastur, la Colección Robayera, la Consejería de Cultura del Principado de Asturias, la Consejería de Cultura de La Rioja, la Pinacoteca de Langreo, La Sociedad Cultural «La Carbonera» y la Fundación Impulsa, además de numerosas colecciones privadas.

Han escrito sobre su obra poetas, escritores, críticos e historiadores de arte en numerosos catálogos y en artículos de prensa especializada como Juan Manuel Bonet, Santos Amestoy, Alfonso de la Torre, Luis Francisco Pérez, Angel Antonio Rodríguez, Alfonso Palacio, Enrique



Andrés Ruiz, Tomás Paredes, Luis Moliner, Rubén Suarez, Marcos Ricardo Barnatán, Luis Feás, Julia Barroso Villar, Juan Carlos Gea, Jaime Luis Martín, Aurelio González Ovies o Gonzalo Suárez, entre otros.



Silencio iluminado, 2023, 150 x 200 cm



Llama del amor viva XLI, 2018, 200 x 150 cm



En el jardín IV, 2018, 310 x 294 cm

FRANCIA**JACQUES AHUET**

Jacques Hauet (Jordan Ravy) nació en 1963 en Saint-Quentin, Picardía. Su padre era metalúrgico y su madre, costurera. Él también se dedicó a la metalurgia.

Diseñador autodidacta, acompañó su vida profesional hacia un mundo artístico vinculado a la pintura.

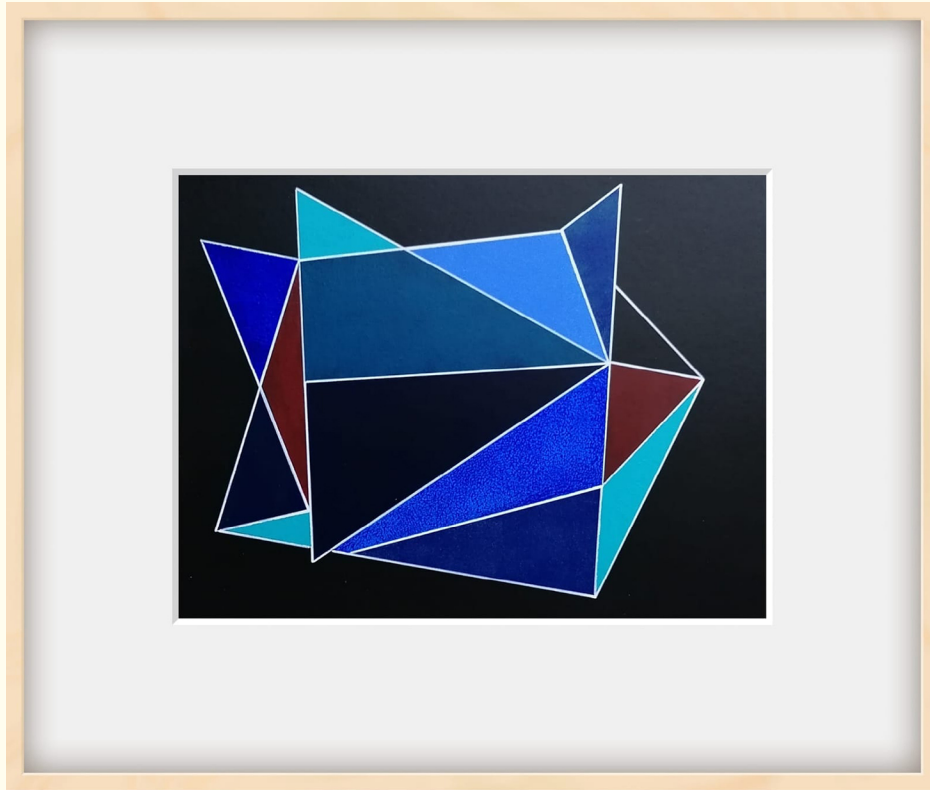
Tras conocer al pintor español Jacinto del Caso, Jacques Hauet decidió tomar clases de pintura en una escuela privada, donde obtuvo su diploma como pintor decorativo y artista de trampantojos. Poco a poco, decidió abandonar la pintura figurativa y se dio cuenta de que un espacio más amplio reside en la no figuración.

«Mi enfoque se centra en la expresión de los colores, las sensaciones que evocan y lo que provocan. Las formas estructuradas por la geometría me preocupan y me invitan a crear espacios coloridos vinculados a un lenguaje visual no figurativo. Es de esta manera libre que mi creación se aleja de las referencias y copias de la naturaleza.»

La lectura del manifiesto del arte concreto confirma su visión.



s/t, collage s/papel



s/t, acrílico s/lienzo



s/t, collage s/papel

FRANCIA**JEAN LUC MANGUIN**

Francés, nacido en 1960 a Saint-Nazaire (Francia). Vive y trabaja en Caen, Francia. Artista autodidacta, influenciado por Mondrian, Malevich, Sol Lewitt y François Morellet. Su obra artística, minimalista y geométrica, se inspira siempre en cuestiones matemáticas: polígonos, disección justa, cuadrados latinos, etc.

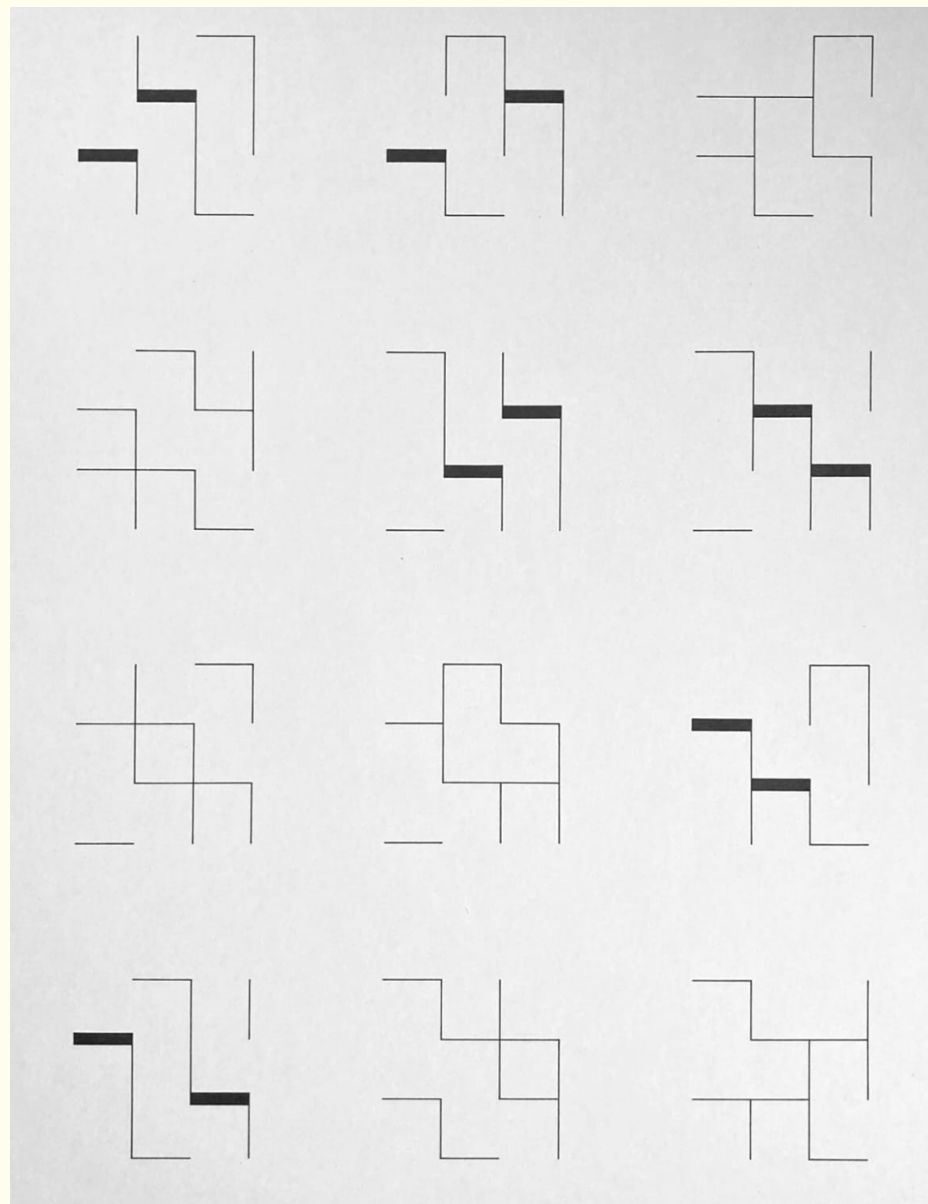


Presente en la colección pública de Bowdoin College (Brunswick, Maine, E.E.U.U.), galería BOS Fine Art (Utrecht, Países Bajos) y galería Le Lintreau Rouge (St. Brieuc, Bretaña, Francia).

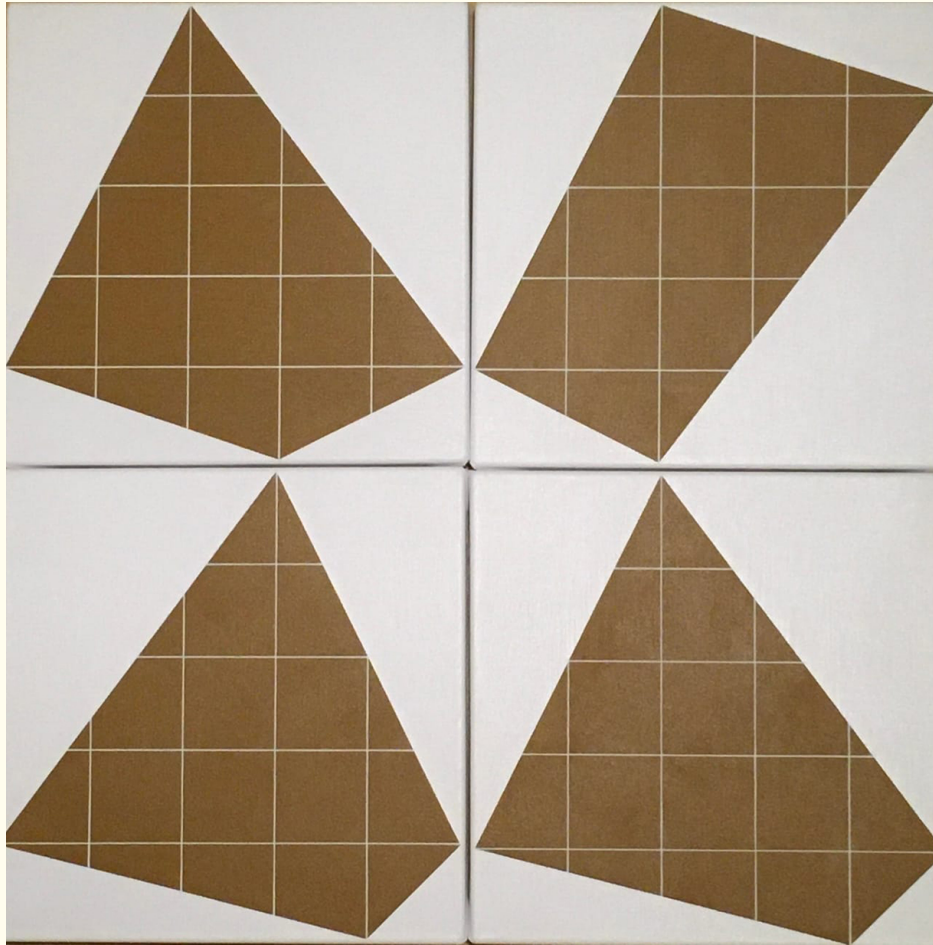
Últimas exposiciones:

«Carrément 7», Museo de Arte Contemporáneo, Santa María de Capua Vetere, Italia (comisaria Milija Belic).

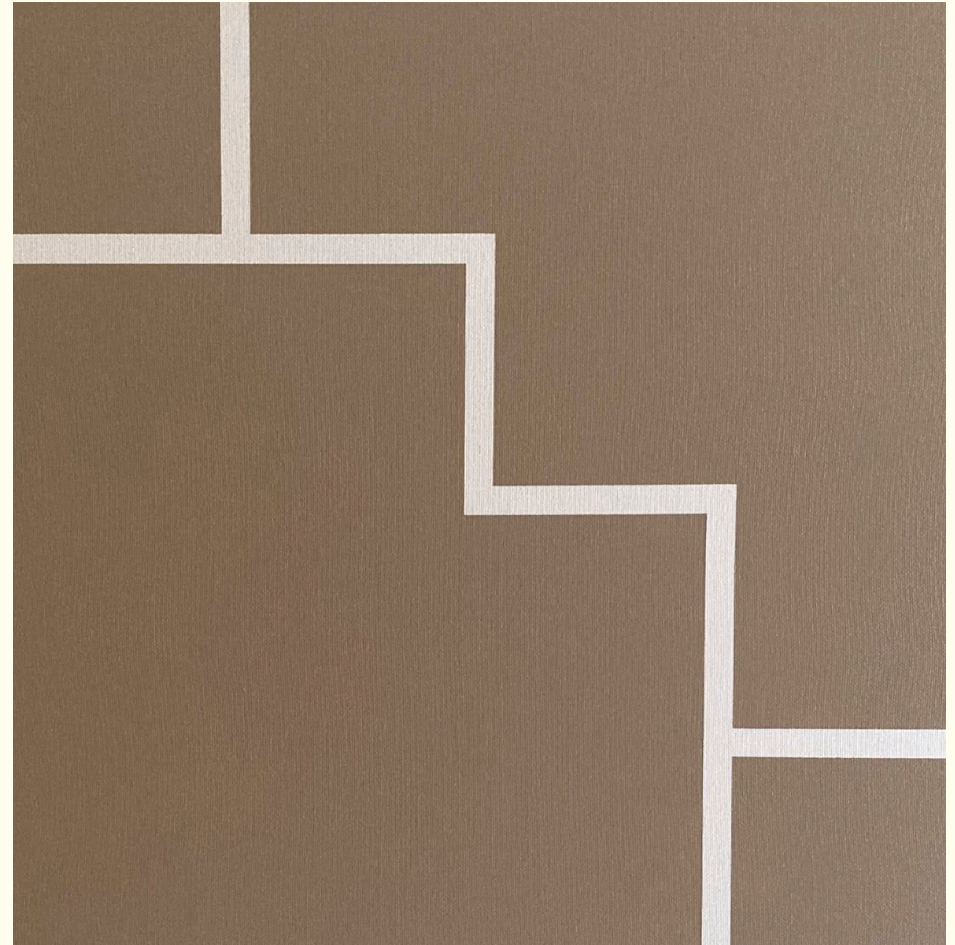
«Código, Simulación, Tecnología», Galería DGAA, Lodz, Polonia (comisaria Mark Starel).



Latin squares, 2025, set number 110 - 594 X 420 mm (A2) paper



Four irregular quadrilaterals 5.2, 2022, acrylic on canvas



Minimal network 4, 2024, acrylic on canvas, 40 X40 cm

BRASIL**FERNANDO DURAO**

Nace en Porto, Portugal en 1952

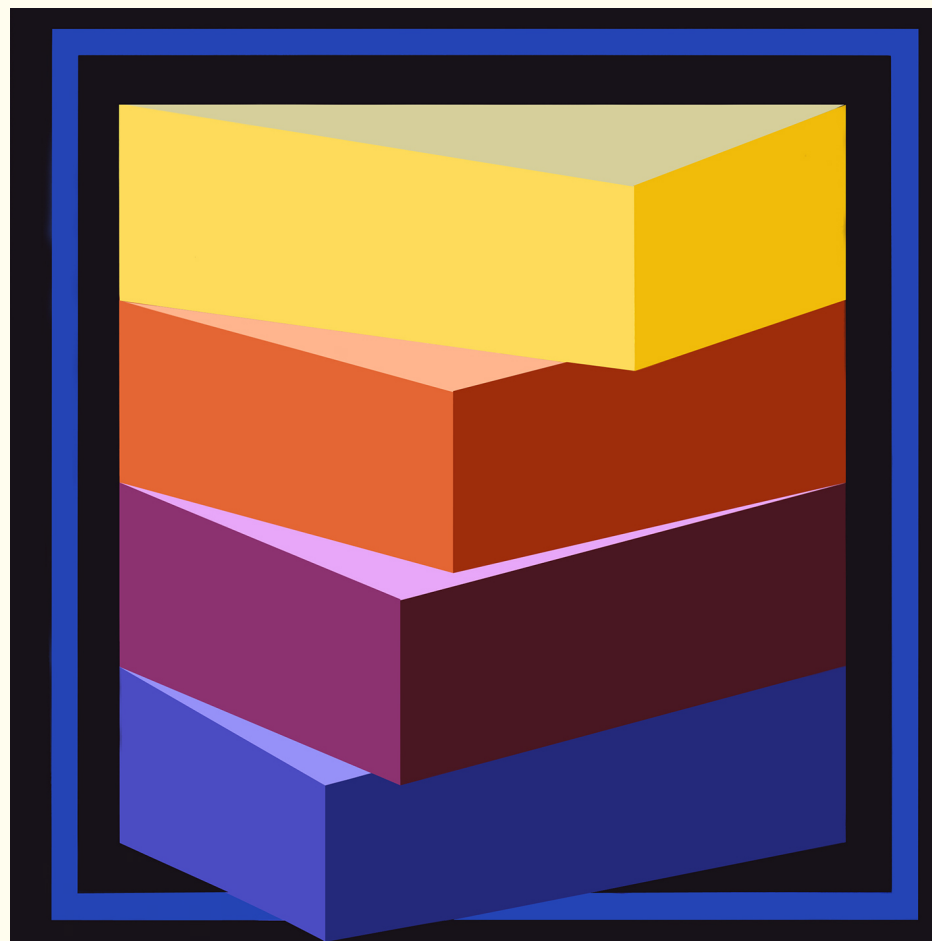
Pintor, diseñador, ilustrador, diseñador gráfico, fotógrafo, crítico de arte y crítico de fotografía. Cursa diseño para estampería en 1966 y en pintura decorativa en 1968 en Escola Soares dos Reis, Porto, Portugal. Viaja a Brasil en 1970 fijando residencia en São Paulo a partir de 1972; estudia diseño de máquinas y decoración de interiores en Escola Pró-Tec. Desde 1976 dirige la Galería de Arte Siglo XXI. En la década de 1980 participa como crítico de fotografía en Folha da Tarde, proyecta y dirige las galerías de arte del Banco do Brasil y lanza el álbum de grabados 10 Contemporâneos em Espaço Cultural Chap Chap.



Nº 1 - acrílico s/lienzo



N° 2 - acrílico s/lienzo



N° 3 - acrílico s/lienzo

