

S E P A R A T A

Segunda Época
año XIX / n° 30 / julio de 2022



Modernos y contemporáneos en el Arte argentino

Guillermo A. Fantoni / Ernesto Soneira: el mundo imaginado
al alcance de la mano

María Elena Babino / Eduardo Jonquière. La abstracción geométrica como "limpio
recinto de la línea". Obras, lecturas, interlocuciones.

Carolina Rolle / Washington Cucurto, el contra artista visual

Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario

Guillermo A. Fantoni* / Ernesto Soneira: el mundo imaginado al alcance de la mano¹

Boxeador aficionado y ciclista

En 1933, Julio Payró escribió en la revista *Contra* una nota en la que se refería a Maurice Vlaminck como “el pintor ciclista”;² una sugestiva asociación de vitalismo y pintura *fauve* que, con las debidas mediaciones, podría aplicarse para definir la personalidad del pintor cordobés Ernesto Soneira. Cuando este último murió en 1970 fue recordado por la prensa de la ciudad como “boxeador aficionado y ciclista” y como artista que tempranamente, y gracias a los beneficios de una Beca del Gobierno de la Provincia, había perfeccionado su pintura en la capital francesa bajo la dirección de Emile Othon Friesz, uno de los fundadores del fauvismo.³ Durante los años veinte y treinta, el nombre de esta singular vanguardia francesa se había vuelto corriente en el lenguaje de la crítica de arte, en las revistas culturales y en los diarios de gran tiraje y, en consecuencia, podía ser utilizado por la crítica conservadora para realizar las impugnaciones más severas y por los sectores más entusiastas y permisivos, prácticamente como un sinónimo de arte moderno. En el caso de Soneira, más allá de las modalidades formales cultivadas a lo largo de su recorrido, fue considerado como un pintor vinculado al universo *fauve*.

Ernesto Soneira nació en Córdoba, en 1908, y estudió en la Academia Provincial de Bellas Artes con el experimentado maestro Carlos Camilloni y con los nóveles, pero no menos prominentes, Antonio Pedone y Francisco Vidal, entre otros. En 1933, obtuvo el título de Dibujante Proyectista en Arquitectura y, dos años después, egresó como Profesor de Dibujo y Pintura. En 1936 consiguió una beca del gobierno provincial que le permitió viajar a Europa junto a otro beneficiario, el escultor Emilio Casas Ocampo. Luego de una breve estadía en Bélgica, el artista se radicó en París donde realizó un curso con Othon Friesz en la Academia Colarossi y otro en el taller de André Lhote; experiencias que le permitieron contactarse con los primeros movimientos de vanguardia, conocer personalmente a figuras señeras del fauvismo como Henri Matisse y Raoul Dufy, y, asimismo, participar en los salones de agrupaciones alternativas como la Sociedad de Artistas Independientes. Paralelamente, recorrió varias ciudades italianas y, durante una visita a Milán, asistió a la Academia de Bellas Artes de Brera donde se especializó en la técnica de la pintura al fresco. Pero en 1939 y antes de finalizar la beca, este intenso y productivo itinerario fue interrumpido por el estallido de la Segunda Guerra que adelantó su regreso y, en consecuencia, el inicio de un nuevo ciclo de actividades en su provincia natal.

A poco de instalarse en Córdoba, en 1940, realizó una exposición individual en el Salón Blanco del Ministerio de Obras Públicas que, por su inclusión de escenas con desnudos, ocasionó un curioso y resonante episodio de censura, generando, al mismo tiempo, la solidaridad de intelectuales y artistas. Ese mismo año fue nombrado maestro de Dibujo y Pintura en la Colonia Santa Catalina, donde realizó una pintura mural y posteriormente, inició una serie

Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario
ISSN 2591-569X

Director:
Guillermo Fantoni

Coordinación editorial:
Elisabet Veliscek, Luciano Rondano

Comité de Asesores Externos:
Roberto Amigo, José Emilio Burucúa, Silvia Dolinko, Ricardo González, Ana Longoni,
Laura Malosetti Costa, Mariano Mestman, Marcelo Nusenovich, Marta Penhos,
Irina Podgorny, Gabriela Siracusano, Diana Wechsler, Clementina Zablosky.

Correspondencia:
Pasaje Saguier 332
2000 Rosario
Argentina
e-mail: guillermoafantoni@gmail.com

Portada: Ernesto Soneira, *Figura en el jardín*, 1950, óleo sobre tela, 46 x 38 cm,
Colección Lucrecia y Hebe Soneira, Córdoba.

de obras educativas destinadas a diferentes espacios de la Escuela Nacional de Profesores Dr. Alejandro Carbó, en la cual daba clases de dibujo como profesor suplente. Entre 1943 y 1948, también actuó como Profesor de Dibujo y Pintura en filial de la Universidad Popular Argentina en la ciudad de Córdoba, y, durante esta década, su taller –compartido con su hermana Rosalía, también pintora– se convirtió en un centro de reunión frecuentado por personalidades de la cultura y el arte tales como los intelectuales reformistas Deodoro Roca y Saúl Taborda, la pedagoga María Luisa Cresta de Leguizamón, los pintores Lino Enea Spilimbergo y Antonio Berni, los poetas españoles Rafael Alberti y León Felipe.⁴

En el decenio siguiente, su producción, básicamente organizada a partir de los géneros tradicionales de la pintura, giró fuertemente hacia la abstracción geométrica convirtiéndose en el primer pintor no figurativo de Córdoba. Como exponente de esta nueva perspectiva, en 1954 formó parte del Grupo Creación, compuesto por Marcelo Bonevardi, Diego Cuquejo, Raúl Pecker, Pedro Pont Vergés y Roberto Viola; sin embargo, el cultivo de las abstracciones no impidió la representación de su mundo de afectos, ampliado al casarse con Nancy Espeche Corvalán y, tiempo después, con el nacimiento de sus hijas Hebe y Lucrecia. En 1955 fue designado director interino del Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio A. Caraffa”, permaneciendo en esa función sólo hasta el año siguiente dado que asumió la dirección de la Escuela Provincial de Artesanías –hoy conocida como Escuela de Artes Aplicadas Lino Enea Spilimbergo–. En 1959 se alejó en forma abrupta de la pintura y se dedicó a la docencia, tarea que ejerció hasta su prematura muerte en 1970.

La tendencia fauve de su pintura

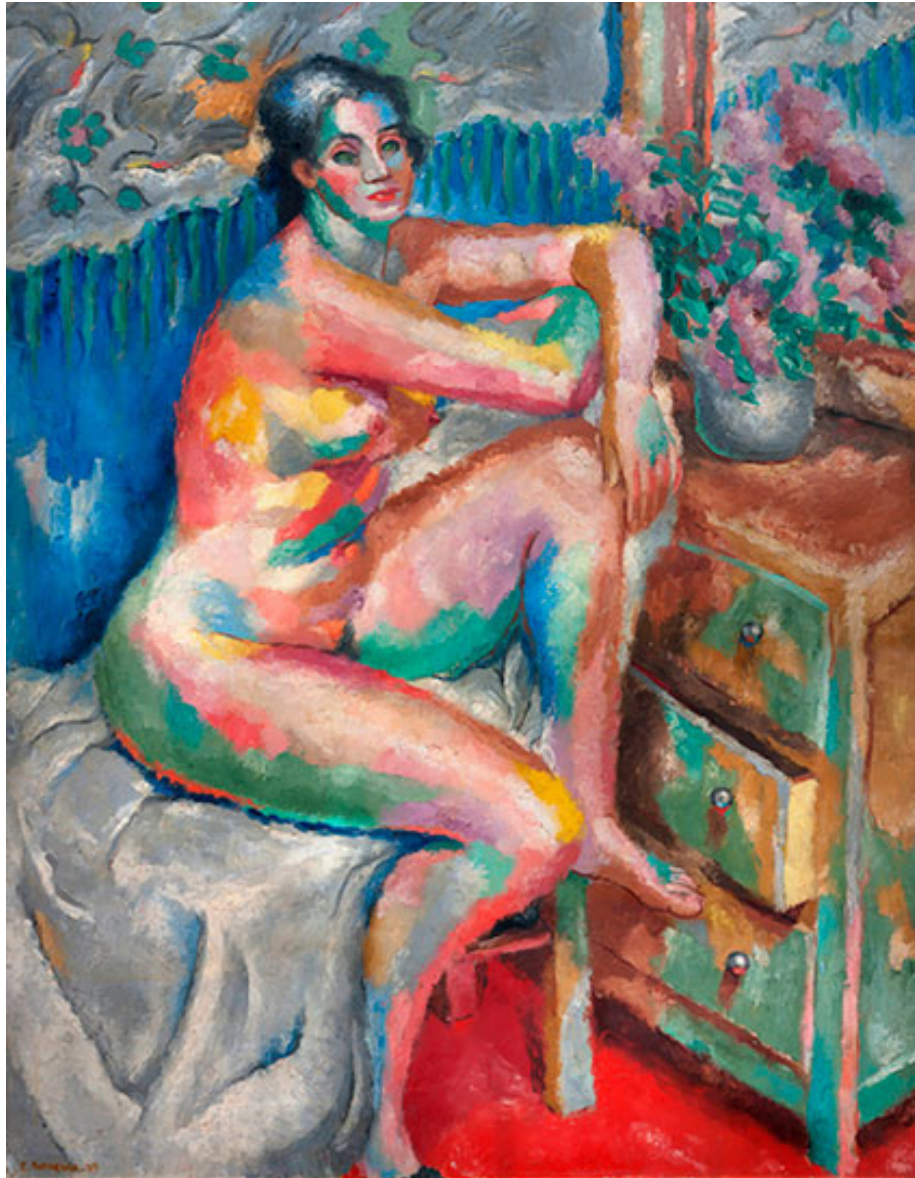
Iniciado como pintor de paisajes y desnudos inscriptos en la figuración constructiva y monumental propiciada por las “vueltas al orden” del período de entreguerras, Ernesto Soneira concurre en 1934, siendo aún un estudiante, al Salón Nacional de Bellas Artes con un cuadro titulado *Alrededores de Córdoba*. Luego, en 1935 y 1936, participó del Salón de Estudiantes de Bellas Artes y del Salón de Otoño de Rosario, respectivamente. Finalmente, apenas concluidos sus estudios, obtuvo una beca de perfeccionamiento que le permitió viajar a Europa y realizar un recorrido alternativo al que efectuaban otros artistas cordobeses que mayoritariamente recalaban en Italia y España. Instalado en la capital francesa, Soneira realizó un itinerario similar al que diez años antes habían experimentado los pintores argentinos identificados como “grupo de París”⁵ –Berni, Badi, Butler, Basaldúa, Spilimbergo–. Esto es, la frecuentación de los talleres de André Lhote y Othon Friesz, la asimilación del fauvismo, el poscubismo y los planteos derivados de Cézanne, la fascinación por los fresquistas italianos previos al Renacimiento como Giotto y Masaccio o por las reverberaciones de este gran momento de la historia del arte encarnado en artistas como Rafael, Tiziano y Giorgione. Sin embargo, y a diferencia de esos becarios argentinos radicados en París –que esencialmente empleaban los tonos bajos para enfatizar el sentido estructural de sus obras–, Soneira optó

por una paleta tímbrica y transparente que constituyó una de sus marcas más constantes.

De todos modos, durante esa estadía ensayó, a veces simultáneamente, varias formas de representación circunscriptas a los estilos y figuras fundamentales del fauvismo.⁶ La primera, con un tratamiento de la forma ligeramente gestual debido a la aplicación del color mediante pinceladas enérgicas y cargadas de materia, es una modalidad más vinculada a su maestro Emile Othon Friesz; un estilo que Soneira expresó de manera ejemplar en las bañistas y paisajes de la costa normanda –como *Figura y Mar en Dieppe*, pintados en 1938– donde empleó un contrapunto de verdes y morados, azules y naranjas. La segunda, relacionada con su aproximación a Matisse y Dufy, caracterizada por una paleta luminosa y un tratamiento más uniforme de los planos como puede observarse en algunas obras paradigmáticas: la escena pastoral titulada *Estudio de alegoría* y el *Desnudo* femenino que posa en un interior cubierto de tapices con diseños ornamentales –realizados en 1938–; también, los paisajes pintados un año después que, bajo el genérico título *Bois de Robinson*, muestran panoramas de la ciudad jardín situada en las cercanías de la capital francesa. En tercer lugar, el artista realizó ensayos mucho más insulares basados en los estilos planos y sintéticos cultivados por los artistas *fauve*, como se puede observar en un desnudo reclinado, también pintado en 1938. Finalmente, practicó una cuarta modalidad que a la postre resultó definitiva, donde las formas se resuelven a través de un dibujo fluido y curvilíneo capaz de insinuar volúmenes, a los que el artista superpone una retícula de manchas de colores complementarios y contrastados.

En esta última clave, Soneira realizó *Bañistas* la escena pastoral de 1939 –que un año después encendiera una disputa con las autoridades cordobesas⁷– donde un grupo de figuras desnudas, despojadas de ataduras sociales y sexuales, disfruta de su comunión con la naturaleza en una atmósfera plena de paz y felicidad.⁸ Presente en otros trabajos tempranos como el *Torso* de 1938 y el *Autorretrato* de 1939, la misma modalidad estilística también inspiró un largo desarrollo que se extiende hasta el *Retrato de Carmen*, de 1947, y con variaciones cromáticas, en otras obras. En primer lugar, el *Retrato de Yi Montes* de 1948 y el *Retrato de Zita* de 1949 con un predominio de azules y, en segundo término, el *Retrato de Fermina* y el *Retrato en amarillo* pintados en 1950, con una evidente supremacía de este último color. Pero además de estas especulaciones formales, otros retratos, quizá expresando alguna afinidad o vinculación particular con los modelos, muestran un mayor apego a la fisonomía y colores locales con una perspectiva más verista. Tal es lo que ocurre con el *Retrato de María* de 1946, con el *Retrato de Nancy* y con el *Retrato de Miriam* pintados varios años después, en 1953.

Este tratamiento atento a los colores locales es el que domina la temprana *Figura de mujer* de 1939, que presenta una modelo acodada sobre una mesa donde se disponen paños, frutas y cerámicas, mostrando la gravitación inicial de la naturaleza muerta, un género que en diversas ocasiones fue objeto de abordajes más puntuales. Sin embargo, en la mayor parte de los casos,



Desnudo, 1939, óleo sobre tela, 146 x 114 cm.
Colección Museo Ralli, Uruguay.



Mar en Dieppe, 1938, óleo sobre tela, 49 x 72 cm,
Colección Lucrecia y Hebe Soneira, Córdoba



Bañistas, 1939, óleo sobre tela, 50 x 72 cm,
Colección Lucrecia y Hebe Soneira, Córdoba



Fiesta campestre, 1940, óleo sobre tela, 114 x 146 cm,
Colección Museo Ralli, Uruguay.

esta aparece asociada a muebles y papeles de pared conformando complejos interiores, como ocurre en una de las obras citadas por Soneira como fuente de inspiración: la *Naturaleza muerta sobre aparador verde* realizada por Matisse en 1928. También, de modo ejemplar, en la composición con un torso de escayola y un globo de cristal con peces, objetos que el artista despliega sobre telas y fondos estampados, configurando nuevamente otra explícita cita a la tradición iconográfica que va de Cézanne a Matisse.⁹

Así como en 1940 Soneira realiza su primera exposición individual que, como el mismo indica, “hace ver la tendencia *fauve* de su pintura”, también “envía al Salón Nacional el gran cuadro *Fiesta campestre*, siendo aceptado”.¹⁰ Una obra resuelta en el estilo de amplias manchas de color elaborado en París que también presenta una similitud con lo que Antonio Berni —un creador contemporáneo y amigo de Soneira— denominaba “gran composición”: una suerte de “suma” o “síntesis de búsquedas” que “se ordenan en una tela de gran tamaño”.¹¹ En el caso de *Fiesta campestre*, personajes y naturalezas muertas diversas se disponen sobre un fondo de paisaje. Por un lado, figuras de músicos, desnudos reclinados y una pareja de amantes, que de un modo u otro remiten a la historia del arte y muy particularmente a la frecuentación de los pintores venecianos: Tiziano, cuyo *Concierto campestre* parece haber provisto una decisiva fuente de sugestión, y Giorgione, cuya enigmática *Tempestad* reinterpretó en otro cuadro con una paleta altamente saturada. Por otro, vasos y botellas, frutas y ramos de flores rodeados de paños que —como los trajes de los protagonistas— anclan la escena en la cotidianeidad del mundo contemporáneo. La misma cotidianeidad que campea en los interiores con figuras que Soneira resuelve a través de una suerte de collage evocador del sofisticado universo colores y texturas creado por Matisse. Sin embargo los exóticos textiles orientales y africanos¹² que conforman parte sustancial del repertorio del artista francés, se trasmutan aquí en una clave íntima y prosaica, largamente sostenida, como lo indican las telas y vestidos generados por la industria reciente.

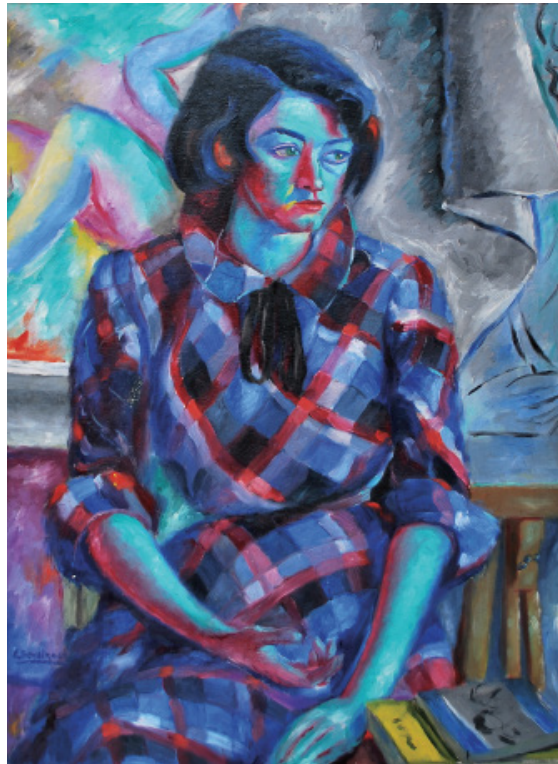
De todos modos, aun cultivando diversos géneros y temáticas a lo largo del decenio, el retrato constituyó uno de los hilos conductores de la producción y de las torsiones experimentadas por el artista. Así por ejemplo, el que dedicara a la escritora y militante antifascista Lila Guerrero en 1949 no sólo da cuenta del ensayo de nuevas soluciones formales sino que alerta sobre las opciones ideológicas adoptadas por Soneira. Según testimonios familiares, en el ambiente artístico de Córdoba, no sólo estaba identificado con la pintura *fauve* sino también con el ideario sustentado por el movimiento comunista; sin embargo, más allá de los relatos orales, no se cuenta con declaraciones personales que de manera taxativa permitan corroborar estas adhesiones políticas. Aun así, existen algunos indicios que habilitan algunas respuestas, aunque sean parciales e hipotéticas. En la abreviada cronología de sus actividades, el artista escribió que en 1939 “regresa al país con toda su labor a bordo del buque Massilia, perseguido por los submarinos alemanes por encontrarse ya Francia en guerra.”¹³ Poco después, en 1941, sustanciada la caída de París por

el irrefrenable avance de las tropas alemanas, participó con una de las obras realizadas en esa ciudad, *Panorama de Robinson*, en la Gran Rifa de Obras de Arte organizada por la Unión Patriótica Francesa de Córdoba, lo que inserta al artista en la saga de actividades contrarias al fascismo y la guerra que, desde mediados del decenio anterior y alentadas por la segunda confrontación internacional, unían las voluntades no sólo de la izquierda más radical sino también de los partidos y agrupaciones del espectro democrático. Es en el marco de esa estrategia frentista donde los comunistas comienzan a discutir temas hasta entonces obturados como la democracia, la libertad y la justicia, y asimismo retomar críticamente en sus planteos la tradición histórica liberal del siglo XIX.¹⁴ A partir de esta situación pueden pensarse las interpretaciones plásticas que el artista realiza entre 1943 y 1945 sobre San Martín y Sarmiento destinadas a cubrir, como una suerte de “museo pictórico” dedicado a ambas figuras, las paredes de la Escuela Nacional de Profesores Dr. Alejandro Carbó. Tiempo después, la realización del *Retrato de Lila Guerrero*, posteriormente destinado a ilustrar *Intimando con el cielo*, el libro publicado en 1960 y que también contaba con imágenes de Antonio Berni y Juan Carlos Castagnino, dos representativos artistas ligados al Partido Comunista Argentino, abonaría la existencia ideas y vínculos entre Soneira y los intelectuales y artistas simpatizantes o pertenecientes a esa entidad política.

Por otra parte, las identificaciones de Soneira con Francia y con el fauvismo volvieron a manifestarse cuando, en 1951, expuso en *Francia a través de 15 pintores argentinos*, una amplia colectiva organizada por la Galería Bonino¹⁵ y unos meses después en la individual realizada en la Galería Viau de Buenos Aires. En esta última el texto de Julio Payró no sólo advertía sobre los ritmos que el artista se había impuesto para dar a conocer su producción en la capital del país, sino también sobre el redimensionamiento que adquirirían los medios formales, particularmente el color,¹⁶ independientemente de las funciones descriptivas y representativas de la realidad. Entre las obras presentadas figuraba el *Retrato de Lila Guerrero*, donde ensayaba simultáneamente diferentes puntos de vista, y otros trabajos en los que predominaba un tratamiento sintético que, visto retrospectivamente, justificaban las percepciones implícitas en el juicio de Payró. Entre ellas, la significativa escena de interior titulada *El té*, pero también en un sugestivo conjunto compuesto por cuatro pinturas de igual formato: *Figura y limonero* de 1950; *Sin Título* de 1951; *Figura en el jardín* de 1950; *Mujer pintando* de 1952: obras estrechamente vinculadas entre sí y que ponen el acento en el taller, los elementos de la pintura y la práctica de la misma; un énfasis que se despliega mediante la yuxtaposición de planos de texturas y motivos decorativos, bastidores y caballetes y la representación de modelos posando o pintando. Pero quizá sea la *Naturaleza muerta* pintada poco antes, en 1948, la obra que de manera más explícita muestre el interés por una pintura abstracta; así parece revelarlo la reducción del color a una armonía de grises y ocre, de verdes y azules con acentos blancos y amarillos, las formas rebatidas y los planos geométricos que cobran independencia de los objetos, mostrando así más el juego de los elementos



Retrato de María, 1946, óleo sobre tela, 80 x 65 cm,
Colección Lucrecia y Hebe Soneira, Córdoba



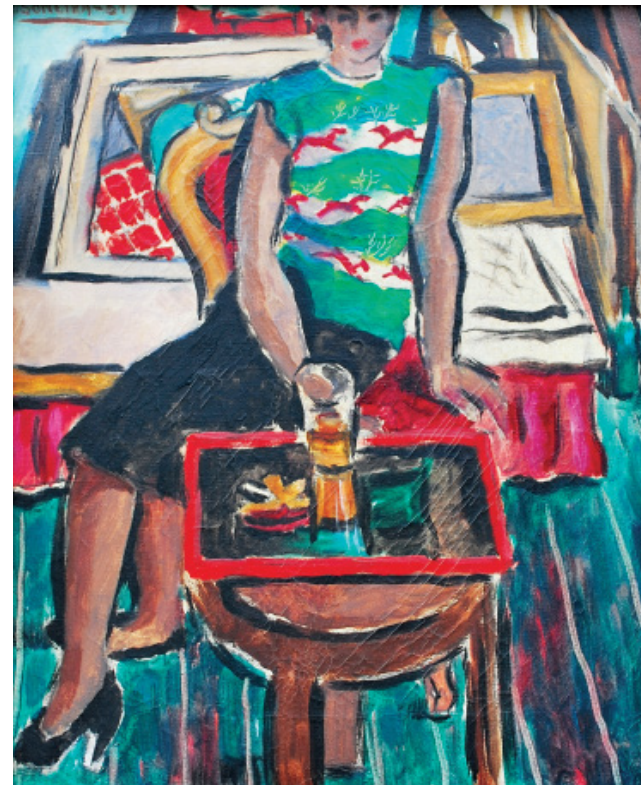
Retrato de Zita, 1949, óleo sobre tela, 100 x 72 cm,
Colección Lucrecia y Hebe Soneira, Córdoba



Retrato, 1948, óleo sobre tela, 75 x 60 cm,
Colección Lucrecia y Hebe Soneira, Córdoba



Bailarina Posando, 1950, óleo sobre tela, 38 x 46 cm,
Colección Lucrecia y Hebe Soneira, Córdoba



Sin Título, 1951, óleo sobre tela, 46 x 38 cm, Colección Lucrecia y
Hebe Soneira, Córdoba

del lenguaje plástico que la representación de un interior de cocina, aunque la vista al limonero que se insinúa por la ventana –el mismo que aparece reiteradamente en otras pinturas– vuelva nuevamente, la atención al universo de la casa y sus afectos.



Naturaleza muerta, 1948, óleo sobre tela, 80 x 60 cm, Colección Lucrecia y Hebe Soneira, Córdoba

El terreno abstracto

Como se planteó, Soneira mantuvo una deliberada distancia con respecto al circuito artístico porteño más allá de los contactos con agrupaciones como la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos y revistas como *Forma* –que oportunamente se hicieron eco del episodio de censura experimentado en 1940¹⁷– o de los vínculos más o menos constantes que sostuvo, a partir de las conocidas reuniones en su taller, con artistas e intelectuales de diversas procedencias, entre ellos creadores residentes en la capital argentina. Por convicciones ideológicas –compartidas también con su hermana Rosalía¹⁸– o por razones de orden práctico que lo llevaron a priorizar las actividades docentes, el artista no sólo sostuvo su escepticismo frente a Buenos Aires sino también sugestivos silencios en el circuito artístico cordobés –abstenciones que

generaron la intervención de intelectuales como Oliverio de Allende¹⁹. Sin embargo, además de las mencionadas exposiciones porteñas, Soneira expuso asiduamente en la Galería Delacroix de la ciudad de Córdoba. Allí no sólo realizó dos muestras individuales en 1950 y 1952 sino que también participó en dos exposiciones colectivas llevadas a cabo en 1953 y 1954: la primera, una feria de fin de año que alertó al cronista del diario *Córdoba* sobre su paso hacia a la abstracción,²⁰ y la segunda –con Marcelo Bonevardi, Ronaldo de Juan, Raúl Pecker, Diego Cuquejo, Pedro Pont Vergés, Mario Heredia y Luis Waisman– le permitió al crítico de *Los Principios* precisar su ubicación en campo del arte concreto.²¹ Aunque poco tiempo atrás Payró intuyera esa orientación en sus últimas obras figurativas –o conociera los ensayos que constituyeron el punto de partida–, esta no parece haberse concretado hasta 1953 cuando Soneira realizó varias experiencias inaugurales –entre ellas una pintura mural en su propia casa²²– claramente insertas en una perspectiva abstracto-geométrica aunque todavía realizara algunos retratos y paisajes. Pero así como este nuevo recorrido incluyó algunas obras figurativas, también estuvo precedido por una producción de bocetos abstractos posiblemente desarrollada en forma paralela a sus últimas exposiciones. Esto no sólo revela la existencia de un doble registro sino el carácter premeditado y reflexivo que signó toda su producción y que seguramente se exacerbó por el salto cualitativo que estaba emprendiendo. Entre los numerosos trabajos preparatorios realizados con lápiz y témpera se destaca uno cuyas imágenes aparecen yuxtapuestas a una lista de temas sobre la historia del antiguo Egipto, seguramente destinados a la realización de una serie de cuadros didácticos para la Escuela Carbó.²³ En este boceto, versiones en miniatura de composiciones geométricas exhiben anotaciones al margen con su correspondiente tratamiento –gris, amarillo, rojo, negro; violeta, gris, verde, rojo; lila, bermellón, amarillo, gris; amarillo, anaranjado, bermellón, rojo, gris, azul– confirmando la continuidad de procedimientos corrientes durante todo su recorrido como pintor figurativo y el sentido cromático que impregna su pintura pero también su escritura, tal como lo revela un texto poético –no exento de dramaticidad– que se puede relacionar con este ejemplo:

Anduvo el día vestido de colores
De pronto en medio del negro de la noche
Desangrando el corazón torrentes rojos
Invadieron las cavernas de mi alma

Arrastró las blancas esperanzas
Destrozó los azules, amarillos y lilas de las flores
Y en él se ahogaron muy muchas ilusiones

Quedaron grabados, surcos, oscuros varios
En el barro no floreció más el verde
La voz del silencio no se escuchaba

¡Oh! desdichado corazón no esperes
Algún rayo de luz que te ilumine
Algún brazo de luz que te levante²⁴

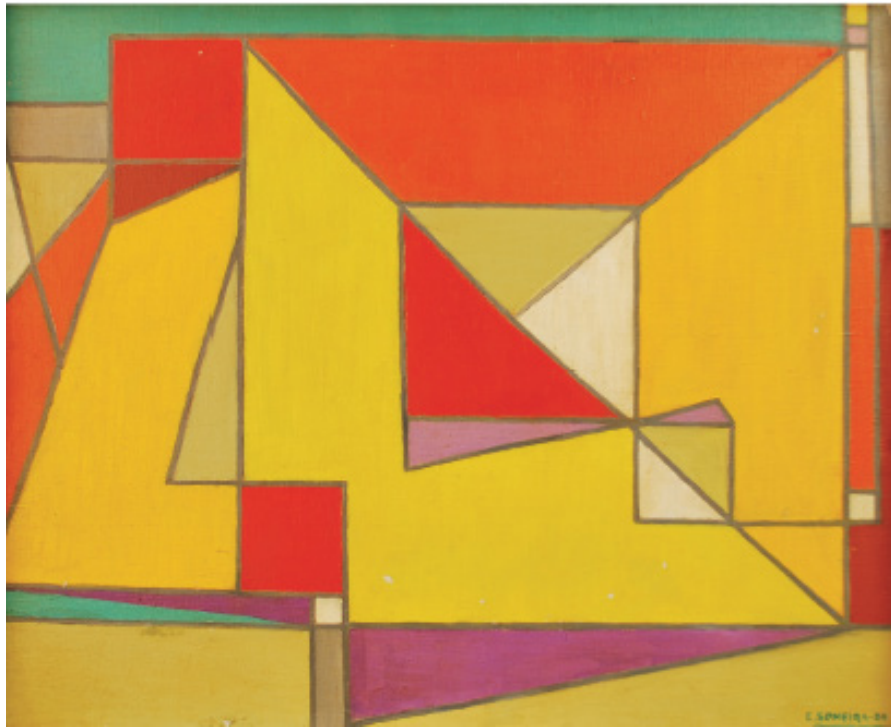
Pero mientras los apuntes preliminares de los cuadros figurativos exhiben el mismo carácter emotivo de las piezas concluidas, los nuevos bocetos tienen una factura basta y gestual²⁵ que contrasta radicalmente con el carácter preciso y acabado de las pinturas concretas; obras cuya nitidez y definición se refleja también en los títulos asignados por el artista. En ese sentido, si bien algunas presentan designaciones genéricas tales como *Pintura*, *Composición* o *Construcción*, otras, ya más descriptivas y específicas, como *Orquestación en amarillo* (1954), *Concreto en espacio gris* (1957), *Diagonales* (1957), *Oposición en violetas* (1958), *Orquestación en rojos* (1958), *Pintura en espacio negro* (1958) o *Fragmento complementario* (1959), ratifican la orientación cromática y formalista que Soneira imprimió a la mayor parte de sus obras.

Un itinerario en el que no sólo se distinguió de otros artistas que frecuentaron la capital francesa y adhirieron momentáneamente a estilos como el fauvismo sino que por las singularidades estilísticas y temáticas de sus obras se delineó como una poderosa individualidad entre sus pares cordobeses.²⁶ Del mismo modo, cuando dio el paso hacia un ordenamiento no figurativo también se recortó de las propuestas que desde los cuarenta se desarrollaban en Buenos Aires y que en los cincuenta se habían afianzado fuertemente en la escena artística capturando la atención de artistas, críticos, galerías y museos. En otro orden, vale recordar que muchos de estos creadores abstractos tenían colocaciones en el Partido Comunista, protagonizando debates y situaciones de tensión con otros artistas que adherían al realismo al igual que con intelectuales y dirigentes del propio partido que en esos años sostenía una fuerte normativa estética. De todos modos, aun considerando las posibles vinculaciones con un sector de este universo como Berni o Spilimbergo, que frecuentaron su taller y con los cuales tanto él como su hermana Rosalía compartieron ideas y posicionamientos,²⁷ no contamos con indicios que prueben conexiones similares con representantes de las vanguardias abstractas. Es un hecho significativo también, que a fines de los cuarenta y primeros cincuenta, muchos de los principales referentes de los primeros agrupamientos se habían distanciado del Partido Comunista Argentino, viajado o radicado en otros países, lo que produjo nuevos alineamientos y recambios dentro de esa zona de la producción artística ligada a la abstracción.²⁸ Por tal motivo y tratándose de un artista que se desarrolló con una marcada independencia de grupos y sectores, es posible encontrar algunas claves de la nueva orientación estética en su decisiva estadía parisina. Así por ejemplo, la abrumada respuesta del artista al requerimiento de Oliverio de Allende para que vuelva a pintar, pone de manifiesto esa radical independencia con respecto al mundo de la plástica cordobesa y, al mismo tiempo, el fuerte arraigo y la nostalgia que todavía suscitaba la ciudad que lo había acogido como becario:

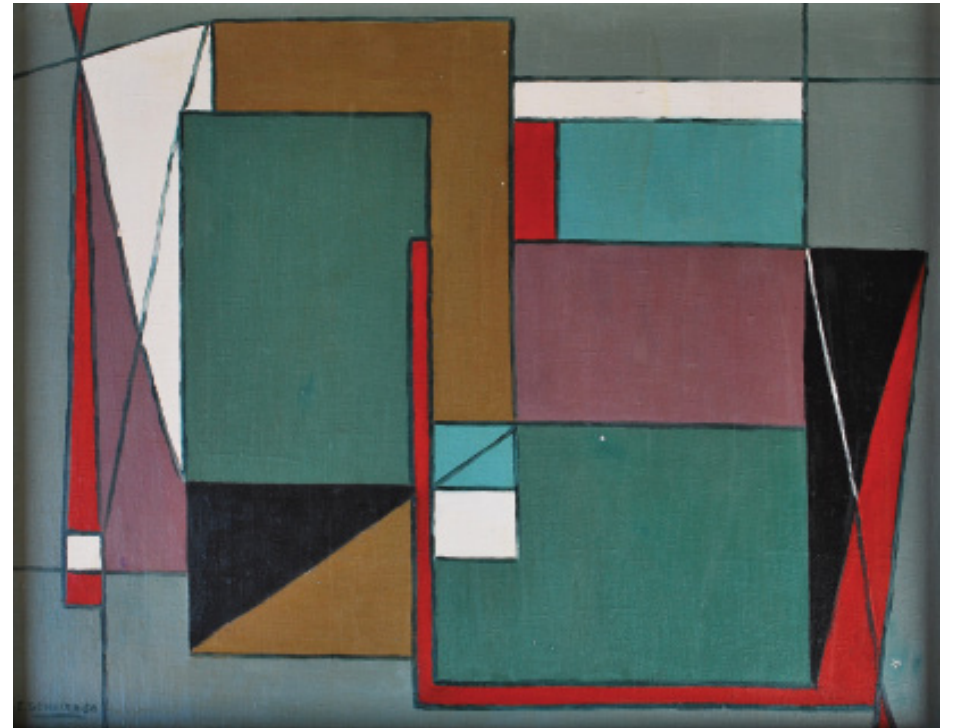
Como dice el final de su carta volveré a pintar, pero sí siempre como un aficionado. No quisiera que Ud. me coloque en un lugar que quizás me sea imposible llegar. No hay que hacerse ilusiones con la palabra artista, el camino es bastante difícil y el tiempo corto. Para decirle la verdad a excepción de un reducidísimo grupo [en] el ambiente artístico que aquí es pésimo todos se atacan entre ellos parecen militares cotizados según las condecoraciones. Allá era otra cosa, todos éramos estudiantes que pasábamos el tiempo buscando algo que al final no podíamos encontrar y que sin embargo recomenzábamos. No quiero buscar pretextos para justificarme, nada me falta, y jamás en tiempos peores hablé de escasez de material. Siempre de algún modo uno se arregla cuando hay el entusiasmo que casualmente es esto último lo que me falta.²⁹

La capital francesa no sólo fue el lugar donde Soneira dio sus pasos más rotundos hacia la elaboración de un lenguaje propio sino donde pudo conocer los nuevos movimientos en el arte; entre ellos, los grupos que revisitaban las grandes tradiciones figurativas y practicaban un realismo moderno³⁰ y también las derivaciones de las propuestas teóricas, publicaciones y asociaciones surgidas comienzos de la década del treinta que convocaban a los artistas abstractos de diversas orientaciones y procedencias. Tal es el caso del manifiesto *Art Concret*, publicado en 1930 por Theo Van Doesburg, del grupo *Cercle et Carré*, fundado el mismo año por el artista uruguayo Joaquín Torres García y el crítico belga Michel Seuphor, y de la asociación *Abstraction-Création* surgida en 1931, que incluía artistas como Vantongerloo, Van Doesburg, Hélicon, Arp, Kupka y Herbin, entre otros, y que desarrollaron su labor contemporáneamente a fenómenos como De Stijl en los Países Bajos, la Bauhaus en Alemania y el constructivismo en Rusia. En consecuencia, si se repara en las características estilísticas de las obras de Soneira resulta posible encontrar cierta afinidad con las composiciones tardías de Auguste Herbin –un temprano representante de la abstracción derivada del cubismo y adherente al movimiento comunista– que desde mediados de la década del cuarenta y con énfasis creciente en los años cincuenta, había elaborado un alfabeto plástico fundado en las figuras geométricas básicas como rectángulos, cuadrados, círculos y triángulos y establecido una correspondencia entre sonidos, formas y colores.³¹ Del igual modo, también es factible hallar una sugerente familiaridad con los esquemas ortogonales y las divisiones proporcionales del espacio propuestas por Torres García en *Universalismo Constructivo*,³² el influyente conjunto de lecciones que a partir de su publicación en 1944 se difundió ampliamente en los círculos artísticos Buenos Aires y otras ciudades argentinas. Dos posibles modelos que, con las necesarias mediaciones y selecciones, pudieron impulsar no solamente las nuevas pinturas de Soneira sino sus proyecciones hacia el diseño, la construcción o la intervención de objetos ligados a la vida cotidiana.

En esta nueva etapa, las recurrencias cromáticas que conformaban una suerte de vocabulario se articularon con un no menos recurrente repertorio



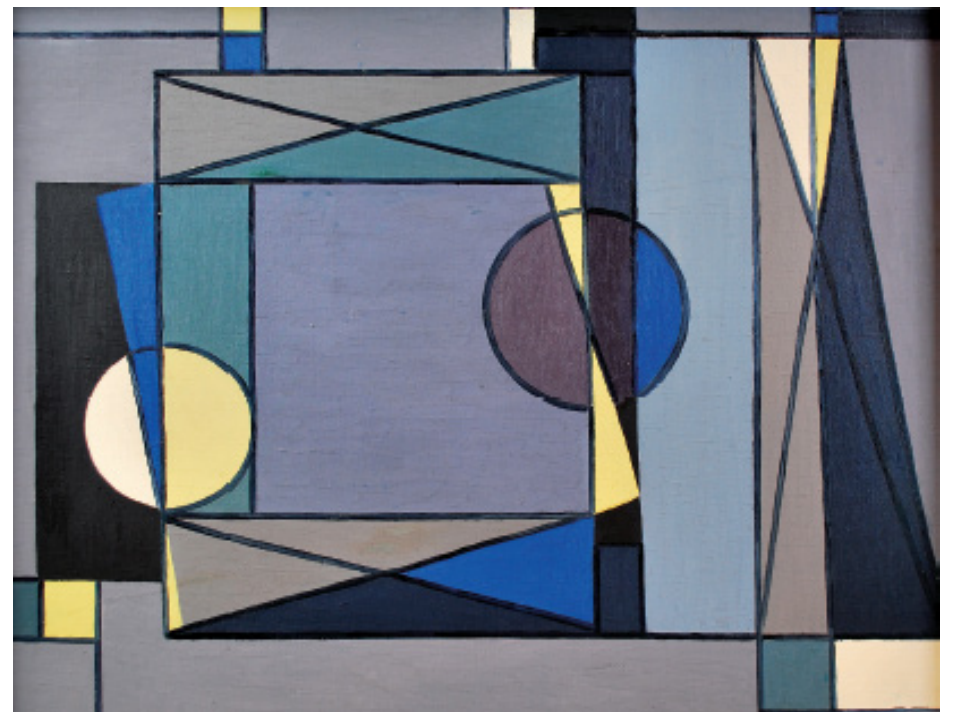
Orquestación en amarillo, 1954, óleo sobre tela, 60 x 70 cm
Colección Lucrecia y Hebe Soneira, Córdoba



Pintura, 1956, óleo sobre tela, 60 x 70 cm,
Colección Lucrecia y Hebe Soneira, Córdoba



Pintura, 1956, óleo sobre tela, 60 x 70 cm
Colección Lucrecia y Hebe Soneira, Córdoba



Pintura, 1958, óleo sobre tela, 82 x 100 cm,
Colección Lucrecia y Hebe Soneira, Córdoba

de figuras geométricas –también aquí cuadrados y rectángulos, triángulos y círculos– organizado frecuentemente en una composición ortogonal y proporcional. Se conforma así una suerte de lengua franca con aspiraciones universalistas que no solamente se despliega en una amplia serie de pinturas concretas sino que, además, se expande y replica en la vida cotidiana. De esta manera, muebles, lámparas y piezas textiles, conforman el repertorio de objetos que muestran el proyecto típicamente vanguardista de zanjar la brecha entre arte y vida, y, asimismo, una sutil forma de relación entre arte y política. Vale recordar, que desde la época de sus experiencias parisinas de fin de los treinta hasta fines de los años cuarenta Soneira desarrolló una galería de paisajes y desnudos, a menudo insertos en escenas pastorales y festivas que revelan la pasión por una “edad de oro” ideal e intemporal. También, ese mismo deseo de felicidad y bienestar –ahora anclado en un presente que pretendía eternizar–, lo plasmó en una serie pinturas donde figuras y naturalezas muertas se combinaban de múltiples maneras sobre el trasfondo de serenos interiores y jardines. Más sintéticas y planistas al culminar la década del cuarenta, estas escenas plácidas y gozosas preludian el desenlace no figurativo que caracterizó, de un modo generalizado, la producción de los cincuenta. Por tal motivo, a la plasmación pictórica de entornos paradisiacos donde los conflictos y penurias han sido erradicados, le sucede la no menos utópica elaboración de una gramática de formas y colores, y, finalmente, un repertorio de objetos que la expande: temas y realizaciones mediante los cuales el artista pone el mundo imaginado –y también los dispositivos para embellecer el mundo real– al alcance de la mano.

Post scriptum

Cuando el 7 de octubre de 2016 se inauguró *Los mundos de Ernesto Soneira*, Damián Linossi, nieto del artista, gestor de la exposición y asimismo experimentado creador, acompañó las obras seleccionadas con un video donde yuxtaponía la languidez de las calles de París durante el verano con los acordes de una danza que en el último tramo de la década del treinta se había convertido en una moda omnipresente. Pero a la atracción de las imágenes –tomadas de películas de la época e invariablemente en blanco y negro para evocar, con verdadera sugestión, la labor de un pintor que había hecho del color un aspecto sustancial de su recorrido– se sumaba la seducción de la palabra recuperada de algunas fuentes de los archivos familiares. Entre ellas una simpática y afectuosa carta que hasta entonces no conocía y que por algunas iluminaciones creo oportuno transcribir en esta oportunidad.

Señorita Anine Crampagne

Acabo de recibir su att carta (Carta en francés y traducida en castellano)

Me disculparan que a causa de un pequeño accidente en el recibo de la correspondencia, no pude ir a la estación Saint Lazare a despedirme de uds, me entregaron su carta con atraso a causa de que

todavía no me había cambiado de domicilio.

Aunque con un poco de atraso más causándome placer al enterarme que han hecho un espléndido viaje de regreso y por lo contrario me apena los inconvenientes que tuvieron con mis pinturas, siento mucho los trastornos por mi culpa ocasionados, y más que hice todo lo necesario para esos casos, aquí en el consulado se han extrañado muchísimo del asunto, siendo que las leyes de aduana en un artículo dicen de la gratuidad de entrada de obras para los artistas argentinos residentes en el extranjero.

Desde que se fue el rey de Inglaterra, París quedó un poco triste por eso las novedades por el momento no son famosas, además todo el mundo ha partido de vacaciones, hasta yo me fui por 15 días a la playa en Dieppe y aproveché para hacer algunas pinturas, los motivos eran buenos, la mar es de un bello color verde y azul, por los alrededores el paisaje es accidentado con pequeñas villas, campos de trigo y campos de pastoreos de un verde intensísimo y además encontré dos riachuelos. No conseguí comprar telas.

El viaje a Niza lo suspendí, es costoso y hay que cuidar la “bolsa” a causa que quizás en octubre viaje a Italia, es posible que de paso conozca nomás la costa azul, el tiempo pasa rápido y como parece que al fin de año hay que atravesar de nuevo el “gran charco”, las nuevas disposiciones del gobierno son así, es decir que nosotros perderemos meses, aunque la ley de becas dice que se cuenta el tiempo desde la partida, o sea del primer entrego de dinero.

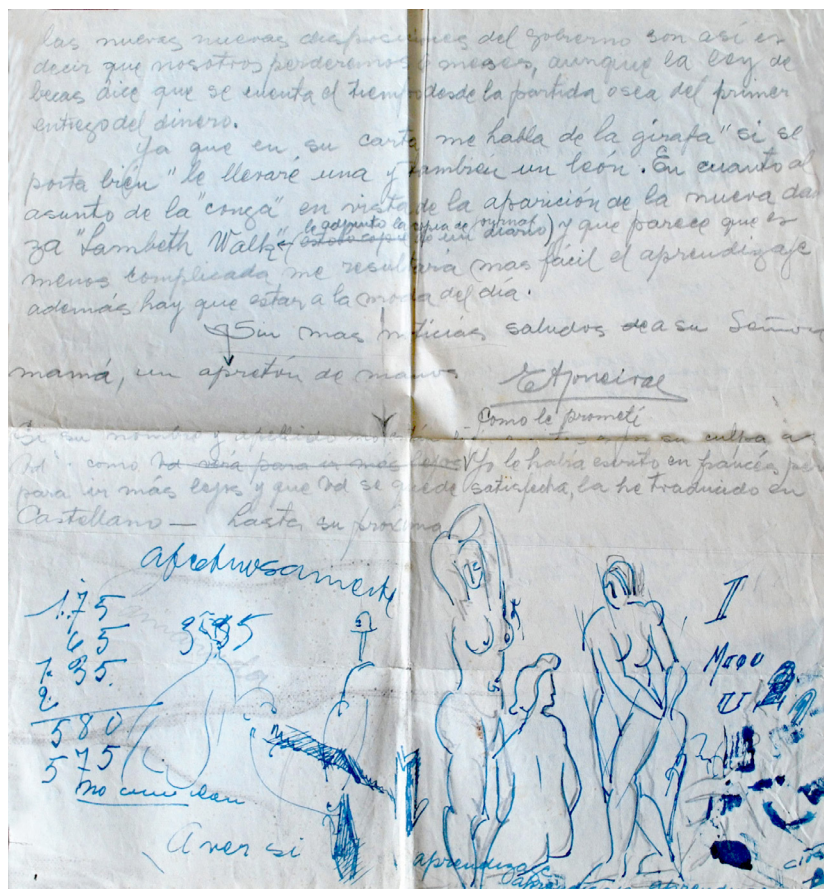
Ya que en su carta me habla de la jirafa “si se porta bien” le llevaré una y también un león. En cuanto al asunto de la “conga” en vista de la aparición de la nueva danza “Lambeth Walk” (le adjunto una copia del Journal) y que parece que es menos complicada me resultaría más fácil el aprendizaje, además hay que estar a la moda del día.

Sin más noticias saludos a su señora mamá, un apretón de manos.

Si su nombre y apellido no están bien escritos como le prometí es por su culpa, a ud como yo le había escrito en francés pero para ir más lejos y que ud se quede satisfecha, la he traducido en castellano – hasta su próxima. Afectuosamente.³³

Como se puede apreciar, la carta a Anine Crampagne condensa varias de las alternativas experimentadas por un becario en el Viejo Mundo: los problemas ocasionados por el traslado de las obras, las dificultades económicas que obligan a elegir cuidadosamente los destinos en función del ansiado –y prácticamente obligado– viaje a Italia, el acortamiento de la estadía por disposiciones gubernamentales. Pero también, la geografía normanda con sus playas y sus villas, con sus campos de pastoreo y sus pequeños cursos de agua; las recurrencias temáticas de una pintura que contrasta con el universo urbano atravesado por una modernidad no exenta de matices situados más allá del

continente europeo. Se trata de las alusiones a jirafas y leones, animales exóticos por excelencia, asociados con “la conga”, una danza de orígenes caribeños y africanos cultivada en la escena parisina por Joséphine Baker y los Lecuona Cuban Boys. Sin embargo, en este caso se refiere a otra versión de los ritmos bailables, “la nueva danza Lambeth Walk” identificada con los trabajadores de una popular calle londinense. Tema que migra de un musical a una exitosa película celebrada en varios países y finalmente, luego de las resistencias suscitadas en Alemania, participa de una curiosa parodia sobre las tropas del Tercer Reich; un divertimento y, del mismo modo, sentimientos antifascistas seguramente compartidos por Soneira y su interlocutora, a quien en principio se dirige como “camarada” y luego, definitivamente, como “señorita”. Sin embargo, y más allá de esta velada identificación ideológica y de las significativas referencias exotistas y populares que conforman “la moda del día”, lo verdaderamente insólito y revelador son los bocetos que rematan el borrador de la carta: una pastoral con los desnudos femeninos tantas veces evocados por el pintor en sus realizaciones. Tres figuras que emulan las poses de las deidades clásicas y exhiben su imponente belleza reafirmando el deseo de una existencia libre y armónica; la perspectiva utópica que, a partir de los impulsos del fauvismo, Soneira redefinió a lo largo de su vida en coincidencia con sus transformaciones estéticas y sus convicciones políticas.



Notas

* Miembro de la Carrera del Investigador Científico del Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Rosario y Director del Centro de Investigaciones del Arte Argentino Latinoamericano de dicha casa de estudios.

¹ Este ensayo, ahora publicado con algunas variaciones, fue presentado inicialmente en el catálogo de la exposición *Los mundos de Ernesto Soneira. El esplendor del color y el goce de la vida*, Córdoba, Museo Superior de Bellas Artes Evita/Palacio Ferreyra, 2016.

² Payró, Julio E., “Vlamick, el pintor ciclista”, en *Contra. La revista de los francotiradores*, n° 1, Buenos Aires, abril de 1933. Para un análisis de los cinco números de la publicación cfr. Sáitta, Silvia (coord.), *Contra. La revista de los franco-tiradores*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2005; sobre su inserción en la trama cultural que durante la década del treinta conformó una modernidad de izquierda cfr. Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

³ “Ernesto T. Soneira falleció en esta ciudad”, Córdoba, 1970, material sin procedencia y sin paginar, archivo Soneira/Linossi.

⁴ María Cristina Rocca abordó este ámbito de sociabilidad en “La casa Soneira: arte, educación y política en la encrucijada de los años 40”, en *Avances*, Revista del Área Artes, CIFFYH, UNC, N° 10, 2006-2007, pp. 173-183; Gabriel F. Gutnisky, a partir de una experiencia biográfica, hizo una referencia a la obra de los hermanos en un apartado de su libro *impecable-implacable. Marcas de la contemporaneidad en el arte*, Córdoba, Brujas, 2006, pp. 46-47; Susana Rocha se abocó a uno de estos creadores en tres ensayos breves: “La controversia del desnudo: entre el elogio y la censura. Ernesto Timoteo Soneira (1908-1970)”, en *Guía Cultural de Córdoba*, N° 191, diciembre de 2008, pp. 6-8; “La centricidad, recinto de encuentro de la disimetría. El impasse entre la figuración expresionista y la geometría sensible. Ernesto T. Soneira (1908-1970)”, en *Guía Cultural de Córdoba*, N° 194, abril de 2009, pp. 14-15; “Anotaciones sobre la Geometría Sensible de Ernesto Soneira (1908-1970)”, en *Guía Cultural de Córdoba*, N° 195, mayo de 2009, pp. 6-7.

⁵ Cfr. Babino, María Elena, *El grupo de París*, cat. exp., Buenos Aires, Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, septiembre de 2015.

⁶ Sobre los estilos del movimiento cfr. Elderfield, John, *El fauvismo*, Madrid, Alianza, 1983 [1976].

⁷ La obra produjo no sólo cartas y artículos en diarios y revistas y el apoyo de la Asociación de Pintores y Escultores de Córdoba sino una acción encabezada por Deodoro Roca y Horacio Juárez. Cfr. “Hoy amanecieron cubiertas con ropa “interior” las estatuas de la ciudad. Los plásticos protestan por la actitud ministerial”, en *Córdoba, Córdoba*, 25 de octubre de 1940, s/p, archivo Soneira/Linossi. También, María Luisa Cresta de Leguizamón brindó una atractiva versión del episodio en “Acercamiento a Deodoro Roca”, artículo sin procedencia y sin paginar, archivo Soneira/Linossi.

⁸ La misma podría inscribirse en la saga de pinturas con desnudos –frecuentes en los fauvistas franceses y expresionistas alemanes– vinculadas a diversas tradiciones, simbolismos y prácticas como el naturismo y el nudismo. Cfr. Harrison, Charles, Frascina, Francis y Perry, Gill, *Primitivismo, cubismo y*

- abstracción. *Los primeros años del siglo XX*, Madrid, Akal, 1998 [1993].
- ⁹ En referencia a *Naturaleza muerta con Amor de yeso*, ca. 1895, óleo sobre papel con soporte de tabla de Paul Cézanne (Galerías del Instituto Courtauld, Londres) y *Torso griego con florero*, 1919, óleo sobre lienzo de Henri Matisse (Museo de Arte, San Pablo).
- ¹⁰ Soneira, Ernesto T., "Cronología", manuscrito, ca. 1955, archivo Soneira/Linossi.
- ¹¹ Viñals, Jorge, *Berni. Palabra e idea*, Buenos Aires, Imagen, 1976, p. 77.
- ¹² Cfr. *Matisse, his art and his textiles. The fabric of dreams*, Londres/Nueva York, Royal Academy of Arts/The Metropolitan Museum of Art, 2004.
- ¹³ Soneira, Ernesto T., "Cronología", *op. cit.*
- ¹⁴ Sobre estas cuestiones cfr. los trabajos compilados por Alejandro Cattaruzza como director de tomo para *Nueva Historia Argentina. Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.
- ¹⁵ Además de Ernesto Soneira participaron artistas de diversas generaciones que habían realizado decisivas experiencias en la capital francesa: entre ellos, exponentes de las tendencias luministas y espiritualistas de comienzos del siglo XX como Martín Malharro y Ramón Silva; miembros de los grupos avanzados del período de entreguerras como Aquiles Badi, Héctor Basaldúa, Horacio Butler, Domingo Candía, Juan Del Prete, Víctor Pissarro, Orlando Pierri, Raúl Soldi y Miguel Carlos Victorica; representantes de la abstracción de posguerra como Miguel Ocampo, Sarah Grilo y José A. Fernández Muro.
- ¹⁶ Julio Payró se refirió de un modo premonitorio al "juego sugestivo de las tintas empleadas sin estricta finalidad imitativa" y las "inesperadas sinfonías cromáticas [que] hacen pasar a segundo plano el asunto tratado y nos trasladan a un terreno abstracto". En *Óleos de Ernesto Soneira*, cat. exp., Buenos Aires, Galería Viau, Junio de 1951, s/p, archivo Soneira/Linossi.
- ¹⁷ Cfr. "Sobre una obra considerada inmoral", en *Forma. Revista de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos*, Buenos Aires, año 5, n° 19, agosto de 1940, pp. 3 y 8.
- ¹⁸ En una de las tantas cartas enviadas a París y a propósito de la situación de algunos cordobeses en Buenos Aires, la pintora comenta a su hermano: "Es como dice Taborda «las grandes ciudades resultan un éxito pecuniario para el artista, pero, un fracaso artístico»". Carta de Rosalía Soneira a Ernesto Soneira, Córdoba, 1937, p. 1, archivo Soneira/Linossi.
- ¹⁹ Cfr. Carta de Oliverio de Allende a Ernesto Soneira, Córdoba, 30 de junio de 1942, archivo Soneira/Linossi.
- ²⁰ "Notas de Arte. La Feria del Arte en Galería Delacroix reúne un elevado número de excelentes pintores", Córdoba, *Córdoba*, 17 de noviembre de 1953, s/p, archivo Soneira/Linossi.
- ²¹ En esta oportunidad la reseña sostiene: "Su producción actual fuertemente colocada en las nuevas posturas de avanzada, se organiza en composiciones ortogonales, cuyos planos se separan rectamente, borrando casi lo emocional, por lo que su pintura se podría ubicar en la llamada tendencia concreta." En "Salones de Arte. Exposición del Grupo Creación", Córdoba, *Los Principios*, 24 de agosto de 1954, s/p, archivo Soneira/Linossi.
- ²² *S/T*, 1953, fresco, 170 x 260 cm.
- ²³ Según su nieto, Damián Linossi, el boceto tiene una anotación en el dorso –actualmente oculta por el enmarcado– con la fecha 1951 que podría ser un

posible indicio de su realización.

- ²⁴ Texto manuscrito sin título, s/f, archivo Soneira/Linossi.
- ²⁵ Una resolución material no estrictamente ligada a la rapidez de la ejecución sino a la prioridad otorgada a las ideas que preceden y guían las acciones; esto es, la tensión ya advertida por Umberto Eco en el arte moderno previo a la Segunda Guerra donde "el problema de la poética ha prevalecido sobre el problema de la obra en cuanto cosa realizada y concreta". En *La definición del arte*, Barcelona, Martínez Roca, 1970, p. 255.
- ²⁶ Para una visión de conjunto cfr. Rocca, María Cristina e Irazusta, Cecilia, *Artes Visuales modernas en Córdoba entre 1930 y 1970*, cat. exp., Córdoba, Museo Genaro Pérez, diciembre de 2013-marzo de 2014. También, Cappardi, Daniel, *Proyecto federal. Arte de Córdoba en Buenos Aires*, cat. exp., Buenos Aires, Fundación OSDE, 2006 y *100 Años de Plástica en Córdoba 1904-2004*, cat. exp., Córdoba, Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Caraffa"/La voz del interior, 2004.
- ²⁷ La productividad de estos vínculos puede leerse en una frase de esta última donde aborda la cuestión de las nuevas formas del realismo: "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." Carta de Rosalía Soneira a Ernesto Soneira, Córdoba, 1937, p. 1, archivo Soneira/Linossi. El texto asume particular significación si se tiene en cuenta la reciente publicación de la concepción estética de Berni. Cfr. Berni, Antonio, "El Nuevo Realismo", en *Forma. Revista de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos*, Buenos Aires, año 1, n° 1, agosto de 1936, pp. 8 y 14.
- ²⁸ Cfr. Rossi, Cristina, "En clave polémica. Discusiones por la abstracción en los tiempos del peronismo", en *Separata*, CIAAL/UNR, año VI, n° 11, noviembre de 2006, pp. 35-55.
- ²⁹ Carta de Ernesto Soneira a Oliverio de Allende, Córdoba, julio de 1942, archivo Soneira/Linossi.
- ³⁰ Cfr. Llorens, Tomás, *Mímesis. Realismos modernos 1918-1945*, cat. exp., Madrid, Museo Thyssen Bornemisza, 2006.
- ³¹ Cfr. *Auguste Herbin, 1882-1960*, cat. exp., Le Cateau-Cambrésis, Musée départemental Matisse, octubre de 2012-febrero de 2013.
- ³² Cfr. Torres García, Joaquín, *Universalismo Constructivo. Contribución a la unificación del arte y la cultura de América*, Buenos Aires, Poseidón, 1944. La gravitación de Torres García sobre el grupo editor de la revista *Arturo* en los inicios de la vanguardia abstracta porteña fue desarrollado por María Amalia García en *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.
- ³³ Carta a Anine Crampagne, París, s/f, Archivo Soneira/Linossi.

Cómo citar este artículo:

Guillermo A. Fantoni, "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, URL: <http://ciaal-unr.blogspot.com/>

María Elena Babino* / Eduardo Jonquières. La abstracción geométrica como “limpio recinto de la línea”.¹ Obras, lecturas, interlocuciones

Consideraciones preliminares

Este trabajo amplía textos anteriores que escribí a propósito de dos exposiciones sobre la obra de Eduardo Jonquières. En primer término, un trabajo que acompañó la muestra *Eduardo Jonquières* en el Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano de La Plata (MACLA), junio-julio de 2008 y en segundo para la muestra *Jonquières: 50 años después. De París a Buenos Aires*, en el Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori de la Ciudad de Buenos Aires, agosto-septiembre del 2012. Finalmente, un tercer estudio que integra un volumen dedicado a la relación entre arte y viaje.²

Es un hecho que la obra de Jonquières (Buenos Aires 1918 - París 2000) ha tenido escasa difusión en la historia del arte argentino y en los repertorios curatoriales que en las últimas décadas vienen aportando nuevas perspectivas sobre la abstracción geométrica. Esta circunstancia debe vincularse, en gran parte, a la radicación del artista en París desde 1958 hasta la fecha de su fallecimiento, aunque antes de su partida haya participado en muestras clave de arte abstracto. No obstante, su producción, tanto en el dominio de la expresión poética³ como en el campo del dibujo y la pintura, es extensa y organiza un universo estético propio e inconfundible. Por consiguiente, la profundización de su estudio podrá expandir los conocimientos en torno de esta vertiente del arte argentino.

Me interesa ahora trabajar la obra de Jonquières, sobre todo, a partir de los aportes que provienen del archivo personal que pude consultar y registrar en varias ocasiones en su casa de París.⁴ Estas consultas estuvieron acompañadas por la generosa colaboración, tanto del propio artista, como de María Rocchi, su esposa, y de Alberto Jonquières, uno de sus cuatro hijos. En estas consultas pude leer epistolarios, observar su biblioteca personal, ver en su taller pinturas, bocetos y dibujos, así como escuchar con atenta admiración la explicación que él mismo me hacía de las obras que iba realizando. En consecuencia, pienso su desarrollo artístico como una cartografía que se nutre de experiencias siempre en proceso pero que, sin embargo, dejan sedimentos que descubrimos desde variadas pistas. Por un lado su propia obra poética y pictórica. También sus cartas y, de una manera muy evidente, esos libros, leídos, releídos y marcados como lo hacen los buenos y apasionados lectores.

El entorno formativo y cultural de sus inicios en el campo de la creación artística

Eduardo Jonquières nace en Buenos Aires en el seno de una familia de origen francés. Esto explica que su lengua paterna fuera el francés y el hecho de que siempre anhelara instalarse en Francia, lo que concreta en 1958. Allí tuvo oportunidad de estar en diálogo y amistad con artistas, críticos y escritores como Julio Cortázar, Luis Seoane, Damián Bayón, Luis Tomasello, Alicia Penalba, Roberto Aizemberg, León Ferrari, Saúl Yurkievich, Miguel

Ocampo, Gregorio Vardánega, Marta Boto, Antonio Seguí y Carmelo Arden Quin, entre otros.

Cursó sus estudios secundarios en la Escuela Normal del Profesorado Mariano Acosta de la ciudad de Buenos Aires. Esta escuela va a definir relaciones estrechas en el plano de la amistad así como también en el intelectual. En el primer caso, esa etapa marca vínculos sólidos, es el caso de Francisco (Paco) Reta, Julio Cortázar y Jorge D'Urbano, que, junto con Arturo Marasso y Vicente Fatone se reunían en *La guarida*. Ese era el nombre que le daban al sótano del café Edison de la avenida Rivadavia donde constituían, según Cortázar, “una especie de célula de defensa contra la mediocridad de casi todos los profesores y los compañeros”.⁵

Ciertamente van a ser clave de estos primeros años las amistades consolidadas alrededor del Mariano Acosta. Esto activó, por ejemplo, la edición de la revista *Addenda* gestionada por los estudiantes de ese Instituto cuyo primer número apareció en 1932. Entre sus directores está Julio Cortázar y en la redacción figuran tanto su propia firma (que también incluye algunos de sus dibujos) como las del citado Reta y Jorge D'Urbano.

También continúa su educación artística en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Luego, en los años '50, va a ser profesor en la Universidad Nacional de La Plata en la que sigue los postulados teóricos de las nuevas teorías de Héctor J. Cartier.

Comenzó su actividad como pintor y dibujante en la década del '30 mientras que, en forma paralela, incursionaba en la vía de la expresión poética. A esta etapa inicial pertenecen los retratos de Vicente Fatone y Julio Cortázar. En ambos se hace evidente la influencia de los conceptos formales de los artistas del Grupo de París, particularmente explícitos en las obras de Lino E. Spilimbergo, Horacio Butler o Raquel Forner, artistas que Jonquières respetaba y conocía de manera profunda. En ellos veía a la generación de los llamados *modernos* que, tras el impulso de las renovaciones de los años '20, consolidaban un lenguaje visual que ponía énfasis en el análisis racional de las formas. Tanto en la concepción geometrizable de las figuras como en la definición de los contornos mediante el uso de una línea definida con claridad aparece la evidencia de una genealogía que desde Cézanne hasta André Lhote trazó el curso de la renovación artística.⁶ Este trayecto articula un lenguaje de depuración y síntesis que, a su vez, anticipa estos conceptos como dos aspectos centrales de su pintura.

Los trabajos de sus años iniciales ponen de relieve su interés por una figuración regulada por una concepción geométrica, cuyos aspectos formales y estructurales de paisajes y figuras son ya una preocupación recurrente. Del igual modo, la voluntad de síntesis lineal y los estudios sobre el color irán conquistando un mayor territorio para ocupar un lugar central en sus obras posteriores.

En cuanto al aspecto intelectual, conviene tener en cuenta el modo como se va desarrollando un pensamiento estético, indisociable de una intuición filosófica en torno del lenguaje de la pintura. En este sentido, el



Retrato de Vicente Fatone, 1935. Paradero desconocido. Fuente: fotografías archivo personal Jonquières. París.



Retrato de Julio Cortázar, 1937. Paradero desconocido. Fuente: fotografías archivo personal Jonquières. París.

magisterio de Arturo Marasso lo pone en estrecha relación con el humanismo grecolatino que Jonquières va ir profundizando a través de sus múltiples lecturas hasta los últimos años de su vida. Lector voraz, la nutrida biblioteca que organiza a lo largo del tiempo, pone al descubierto la dimensión intelectual de sus *saberes de hombre culto* capaz aprovechar tanto ese inicial *centro de atracción* que para Marasso eran los postulados platónicos, pitagóricos y la vertiente del simbolismo hermético, como las consideraciones sobre las relaciones que median entre el pensamiento racional y la noción de misterio. En mis recorridos por su biblioteca advertí autores cuyos textos marcó con especial interés. Destaco algunas obras de Vicente Fatone. La postura antipositivista de Fatone tuvo derivaciones en un interés por el espiritualismo que se expresó en sus indagaciones sobre el hinduismo y el budismo. Ya desde el pequeño opúsculo de 21 páginas sobre *Meister Eckhart* que el maestro le regala a Jonquières con una dedicatoria donde se dirige “al amigo Jonquières”,⁷ encontramos indicios de que la reflexión filosófica va a ser un aspecto importante para el joven artista. En este sentido es reveladora una frase que el artista señala en lápiz “La cosa necesaria es eterna, inmutable, sin contingencias, sin accidentes. La cosa necesaria es eterna quietud y eterno silencio”. Se esboza aquí un interés por buscar en la síntesis de la imagen aquello que después se expresará en sus abstracciones posteriores como zonas de calma y encuentro. Con el tiempo, la pintura avanzará hacia un proceso de despojamiento, hacia lo que Cortázar entendió como “limpio recinto de la línea, cartografía de final de viaje”.⁸

Una nueva indagación sobre la relación del lenguaje del arte con las nociones de infinito, eternidad y trascendencia vuelven a aparecer en *Arquitectura y Danza*,⁹ ensayo en el que Jonquières señala ciertas ideas vinculadas al fundamento ascético y al equilibrio presentes en las obras de

Le Corbusier o Gropius, como también la afirmación de que el artista abrevia el tiempo en la eternidad. Estos primeros años de formación y búsqueda en interacción con amistades del campo artístico, literario e intelectual se van a enriquecer con el viaje a Europa que realiza a fines de los años '30.

El primer viaje a Europa¹⁰

Su primer viaje a Europa se inicia en diciembre de 1939. Son años vitales en su formación y en su vida personal. La amistad que comenzaba con Cortázar se prolongará durante toda la vida en una interacción de mutuo reconocimiento que incide en el plano de lo estético y de lo familiar. Un valioso testimonio de estos vínculos es el epistolario cruzado entre ambos y que tomó estado público con la publicación de las cartas enviadas por el escritor a Jonquières.¹¹

Por otra parte, en la fecha de su partida, ya contaba con una producción poética considerable que aparece editada en 1941 bajo el título *La sombra*. Con la publicación de este primer poemario aportará a sus inicios como pintor una dimensión nueva de la expresión artística que amplía y profundiza sus lucubraciones estéticas. A este volumen inicial le seguirán, hasta el año 1965 y con la aparición de *Zona Árida*, seis poemarios que, junto a la pintura y al análisis teórico de la creación estética que realiza tras las huellas de los citados Paul Valéry, Georges Gusdorf o Vicente Fatone, lo orientan hacia la búsqueda de lo inefable.

Este epistolario ofrece múltiples vías de análisis, pero me concentro ahora en las que tienen que ver con lo que yo entiendo como una temprana y vasta cultura y en otra circunstancia relacionada con la práctica de la crónica periodística. Es un aspecto colateral a la de su rol de poeta y pintor y que, sin embargo, lo vincula con otros miembros destacados del campo artístico argentino. Pienso por ejemplo en Roberto Payró durante la primera guerra mundial y, en otro plano, Damián Bayón como cronista desde su función en UNESCO.

El inicio del viaje comienza el 14 de diciembre de 1939 cuando se embarca en el puerto de Buenos Aires para arribar a Las Palmas de Gran Canaria el 27 de diciembre. Como es obvio, el contexto de la segunda guerra mundial forma parte central de las referencias epistolares.

Continúa a Barcelona y, ya en Italia, recorre Génova, Nápoles, Roma, Florencia, Venecia y sus alrededores. El 16 de marzo de 1940 ya está en Budapest donde permanece cuatro días; regresa a Italia y de allí cruza la frontera para llegar, finalmente, a París. Allí se instala hasta el 8 de junio de ese año. Después de unos días en Angers y urgido por el avance de las tropas alemanas, inicia su retirada de Francia en dirección a España. Llega a Irún el 23 de junio, recorre el norte de ese país y la noche del 6 de julio se encuentra en Madrid. Pasa el verano recorriendo el centro y sur del país y cruza al norte de África donde conoce Tetuán y Tánger para regresar a España y embarcar de vuelta a Buenos Aires en Cádiz el 5 de septiembre. La última carta escrita en Pernambuco cierra el epistolario de este viajero que dieciocho años más tarde volverá a París para quedarse allí hasta el final de su vida.

Una y otra vez, Jonquières da cuenta en las cartas de sus saberes adquiridos, sean pictóricos, literarios o incluso musicales, como expansión de los estímulos estéticos e intelectuales recibidos en sus años porteños. En Anacapri, por caso, aparece su recuerdo de los preludios de Debussy, *Les collines d'Anacapri*, como testimonio de su cultura musical y seguramente de su amistad con el ya citado musicólogo Jorge D 'Urbano, quien también resulta destinatario de algunas de las cartas enviadas durante ese viaje; mientras tanto, en Tívoli advierte el influjo de la poesía de D'Annunzio en las múltiples fuentes que deja a su paso. Resulta curiosa también la introducción de un soneto en una inesperada inflexión donde Jonquières hace un vuelco melancólico al citar versos de Joachim Du Bellay para recordar el jardín, íntimo y bien cuidado, de su casa materna en Banfield. "Feliz quien, como Ulises, fin da a su travesía, / O como el argonauta que conquistó el toisón, / Y de regreso, lleno de experiencia y razón, / Entre los suyos vive el resto de sus días". Difícil eludir la evidencia de que su camino está cargado de sentidos altamente estetizados.

Como comenté en párrafos anteriores, en el período que Jonquières recorre Italia comienza a escribir artículos para revistas argentinas, lo que refiere en sus cartas. Envía notas culturales y de actualidad para *Leoplán*, *Chabela* y *Maribel*. En *Leoplán* aparecen "Copistas y guardianes en las galerías de Florencia",¹² y "Marruecos, un país sin relojes",¹³ una nota que podría ser una simple crónica de las *curiosidades* de ese oriente próximo pero a la vez lejano si no fuera porque la firma un cronista que antes que nada es poeta y artista. "Nosotros necesitamos la aventura, el cambio (...) En cambio los moros viven sus días como una sucesión de días idénticos, igualmente colmados e igualmente monótonos. Han llegado a la sabiduría de descubrir, en la resquebrajada más sutil de la hora, el acontecimiento o el sueño que



Artículo de Jonquières en *Leoplán*, marzo de 1940. Archivo M. E. Babino.

sirve para conformarlos con su destino”. La prosa de este artículo traduce las reflexiones filosóficas y poéticas de sus lecturas precedentes.

En cuanto a los envíos a *Chabela* y *Maribel*, van a ser firmados con el seudónimo de Mauricio Deval, según informa en una carta desde París el 24 de abril.

Pienso que la actividad periodística posiciona a Jonquières como un mediador entre Europa y Buenos Aires que pone en circulación un capital de saberes acumulados en un viaje que regresa en forma de textos para abrir diálogos entre una y otra orilla.

Pero también van a aparecer en sus crónicas otras tonalidades que tienen que ver con el avance de la guerra. Por caso, la información a su familia de que está gestionando una credencial como periodista ante el Sindicato de Prensa Extranjera que le permita obtener informes en las ruedas de prensa del Ministerio de Información de Francia. Aquí cuenta el antecedente ya citado de Roberto Payró que, en su carácter de corresponsal, había realizado desde París las crónicas de la Primera guerra mundial. Además, hay que sumar su voluntad de sumarse a la causa aliada con gestos de cierto patriotismo filantrópico. En línea con esta idea, la escritura como práctica culta y comprometida, constituye una eficaz herramienta de autoafirmación que da forma a su propia subjetividad.

Los años '40: consolidación de una poética

Ya de vuelta en Buenos Aires y en línea con el camino hacia la dimensión de lo trascendente que va adquiriendo el pensamiento estético del artista, conviene recordar la traducción que realiza en 1944 de *Introducción a la poética*, de Paul Valéry. Traduce la obra, pero también la prologa en un breve texto que titula “Noticia”. Transcribo aquí los párrafos finales de ese texto:

El problema del arte consiste en hacerse desear, y hacerse desear de continuo, afirma el poeta. La Poesía, meta de su rigor, elude, pues, todas las tentativas. Al autor de *M. Teste* no se le oculta, por tanto, la dificultad del planteo y la importancia de una solución. Propone entonces, una vía para la investigación y el riguroso análisis de los instrumentos de labor del artista; vía que ha de conducirlo —azarosamente, supongo— al núcleo de ese producto “químicamente puro” que es la poesía.

A Valéry le interesa más el acto que el resultado del acto, el mecanismo que el producto; prefiere describir el área de la sensibilidad (“Estoy construyendo una suerte de mito bajo el nombre de sensibilidad generalizada”, confiesa) que emprender el asalto del último reducto en que la poesía se oculta, hurtándose a toda acometida, infinitamente misteriosa e infinitamente deseable.

Todo lo inestable e incoherente del espíritu es sometido aquí a luminoso análisis. Valéry despoja el material del poeta de lo adventicio y ornamental. Pero, cauto por naturaleza y por oficio, el expositor se anda con mucho tiento en esta materia que especula lo intransferible;

estas cosas —como los paños conservados por siglos en un arcón— se disgregan no bien las tocamos...

La acción del artista se desenvuelve en el orden finito y tiende a producir lo infinito. Señalar los límites de esa acción es empresa de poeta y de pensador. Y si Paul Valéry resulta, por veces, oscuro, no olvidemos que la materia de que tratamos es hermética. E.A.J.¹⁴

De hecho, en la lectura que algunos historiadores del arte esbozaron sobre sus abstracciones posteriores se reitera la relación entre la búsqueda de una geometría de perfecta ecuación entre sus formas, muy próxima a sugerencias de carácter metafísicas.¹⁵ Ese mismo año de 1944 Jonquières se casa con la grabadora y escenógrafa María Rocchi.

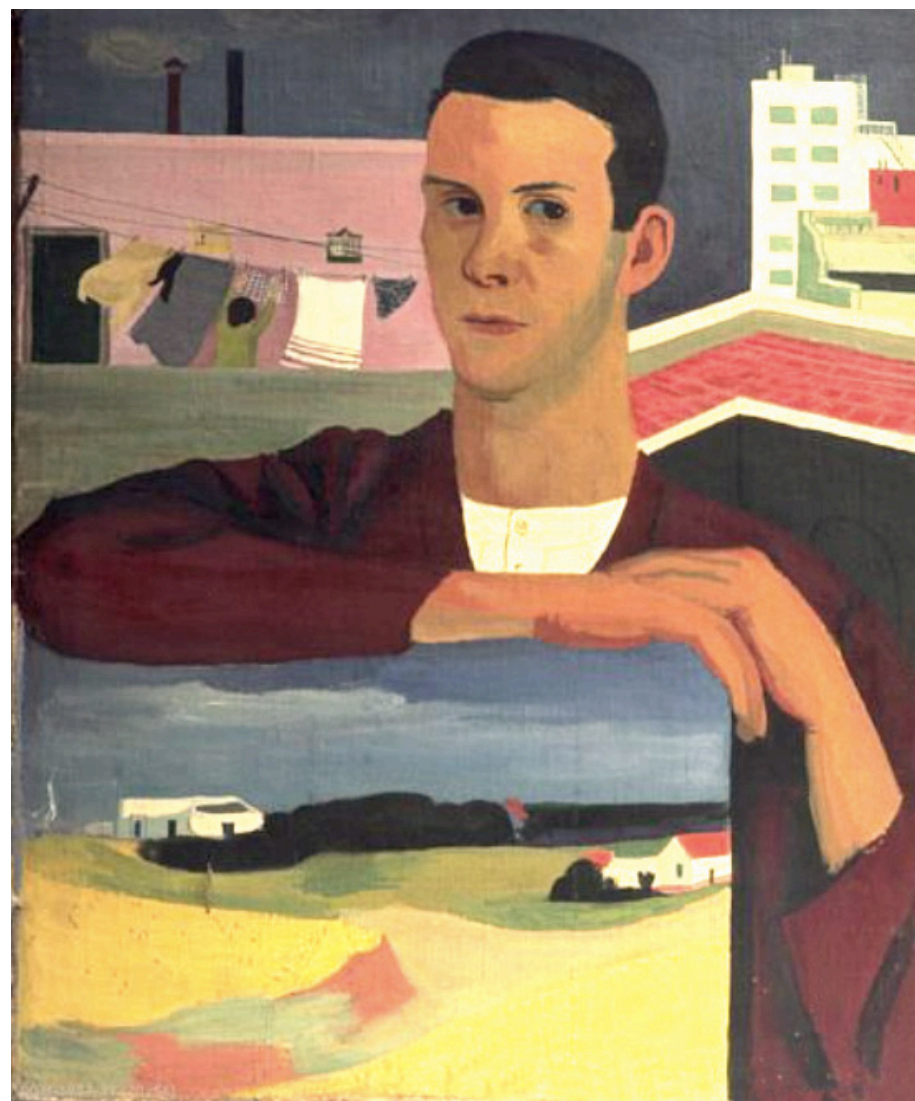
Particularmente revelador de esos años es uno de sus varios autorretratos donde Jonquières se representa entre un doble juego de planos espaciales. En el plano de fondo pinta, a la izquierda, la intimidad de una terraza con la ropa secándose al sol y como contraste, a la derecha, una diagonal que sigue la dirección del brazo derecho y continúa en una línea que fuga en dirección al edificio racionalista del borde contrario. Por delante de su figura enmarca con sus brazos en ángulo un sintético paisaje de campo como los realizados en varias ocasiones entre los '30 y los '40. Algunos pintados en Córdoba, según dato que surge de una carta con recuerdos personales de unas vacaciones con mi padre, Ernesto Babino, en la localidad de Nono, y que me enviara en 1985: “Fue, ahora que me acuerdo, un verano sereno, Ernesto con sus libros, yo con mi caballete de pintura (¿dónde habrán quedado los paisajes que pinté entonces?)”.¹⁶ En un caso y en otro, las formas expresan voluntad de síntesis, vocación por el orden, depuración de lo accesorio y riguroso análisis para llegar al núcleo de lo inmutable que tanto valoraba en la poética de Paul Valéry y en los señalamientos de sus lecturas sobre Fatone o Gusdorf. Son estos, los primeros esbozos de una poética que con los años irá conquistando una abstracción cada vez más rigurosa y que lo destaca también como gran colorista que se afirmará con el tiempo. Preludios de una desnudez que poco a poco irá dominando su proceso creativo.

En 1956 publica un estudio crítico sobre *Los preludios* de Narciso Pousa que revela su posición ante el hecho creativo de este escritor: “La poesía es, en cierto modo, una forma de la nostalgia”, observando en este poeta las meditaciones derivadas de Hölderlin, los metafísicos ingleses o las intuiciones de Juan Ramón Jiménez que se afirman desde la conciencia de un mundo deshabitado de belleza, de ahí la necesidad de “colonizar la realidad con la imagen, instrumento de toda poesía” afirma Jonquières.¹⁷

Años más tarde, Fatone vuelve a dedicarle, al artista y a su esposa, su *Introducción al existencialismo*.¹⁸ En esta ocasión, las marcas lectoras se reiteran en numerosas páginas. La idea de libertad creadora como condición necesaria de la existencia, junto a la condición dialogante que Fatone propone al afirmar que “un mundo, si no es un sistema de relaciones, no es tal mundo”,¹⁹ configuran el pensamiento de un artista que entiende la pintura sobre la base



Sin título, 1944. Propiedad particular.



Autorretrato, 1937-39. Propiedad particular.



Dibujo, 1958. Primera página de Georges Gusdorf, *La palabra*. Colección particular.

de un pensamiento reflexivo que se organiza a lo largo del tiempo mediante su profundización en la poesía, la filosofía, la historia del arte, la música y la estética.

También me interesa detenerme en una edición del filósofo Georges Gusdorf titulada *La palabra*²⁰ en cuya primera página dibujó una figura femenina sosteniendo una vara con su mano derecha y otra de menor grosor en la izquierda, su torso desnudo y una suerte de tocado en su cabeza mi impulsan a imaginarla como una posible figura ritual.

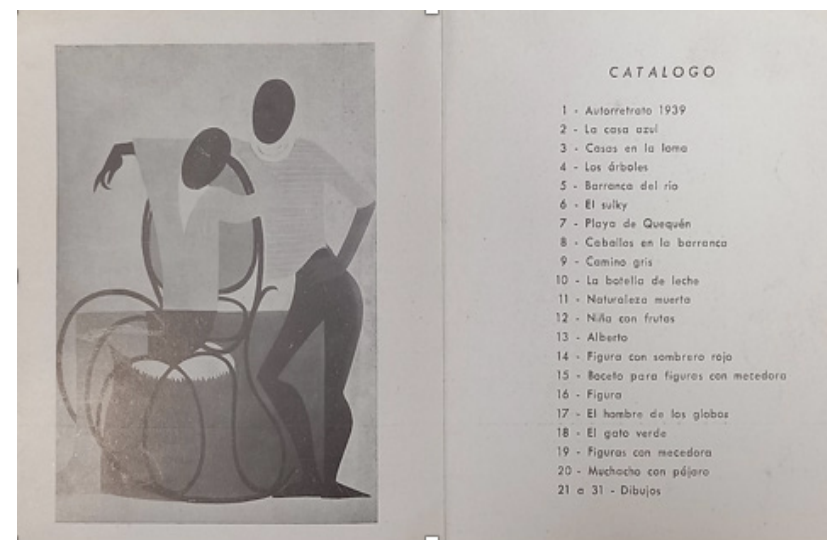
Aunque sujeta a discusión, esta interpretación se ajusta, al menos, al tema que Gusdorf estudia en este ensayo: la palabra en su relación con la creación y la expresión. La palabra como expresión primera del ser aparece imbuida de un componente mágico-ritual que llega a ser de índole tanto moral como metafísico y que Jonquières no desatiende. En este orden, son elocuentes los múltiples subrayados del texto. Elijo, entre otros posibles que vinculan los fenómenos lenguaje y mito, la frase donde se lee: “El mito nos restituye aquí el sentido de la palabra humana, la autoridad de la cual se impone el universo”.²¹ Dejo aquí planteada una idea que retomo al final de este trabajo.

Desde luego, en el proceso de interacción creativa de Jonquières, la amistad e interlocución con Cortázar, que según Álvarez Garriga se afianza hacia 1941,²² es un aspecto que profundiza en el artista un debate siempre

renovable. Ya en 1938 Cortázar reconoce a Jonquières como un interlocutor válido en sus mutuas indagaciones cuando le dedica *Sonetos a la Presencia* que firma, todavía, con el seudónimo Julio Denis. Para entender este proceso, el epistolario entre Cortázar y Jonquières es una fuente ineludible. Las cartas se inician en 1950 cuando Cortázar decide viajar a París donde se radica en forma definitiva. En la primera carta revela que sigue un trayecto tras la huella que su amigo había trazado en su viaje 1939: “Te escribo junto a una ventana del 5º piso del Albergo Toscana – que tu me recomendaste–”.²³

Desde ese prisma epistolar también sabemos lo importante que fueron la poesía y la pintura para Jonquières y la certeza del escritor de estar ante un poeta del “temor y del temblor”²⁴ capaz, como él suponía, de llegar desde la imagen o desde la palabra poética a un territorio de síntesis pensado como “intuición del núcleo, del fuego central”.²⁵ El escritor está haciendo referencia a *Pruebas al canto* –poemario editado en 1955– precisamente en un momento en el que el artista comienza trabajar en obras que se encaminan a la depuración conquistada en las abstracciones de sus próximos años. De hecho, en 1951, Jonquières había realizado una exposición individual en el Instituto de Arte Moderno que queda registrada en una nota del diario *La Nación*. Allí el cronista destaca ciertas resonancias matisseanas en el ritmo de sus líneas.²⁶

El conjunto de 31 trabajos, entre pinturas y dibujos, es comprendido por Julio Rinaldini en el texto del catálogo que escribe para la muestra, como una búsqueda de síntesis –“esa intuición del núcleo” de la que hablaba Cortázar– entre la figuración y la abstracción, opciones que lejos de resultar inconciliables indagan en dos territorios que ya se vislumbran como lenguaje autoral: el color y la síntesis de las figuras, tal como puede verse en *Niña con frutas*, 1950.



Interior del catálogo de la primera exposición individual Jonquières, Instituto de Arte Moderno, Buenos Aires 1951. Archivo Jonquières, París.



Niña con frutas, 1950. Colección particular.

Si en el repertorio de artistas argentinos, el concretismo va a ser un interés que el artista incorporará en años posteriores, al reconocimiento de los *formalistas* del grupo de París sumará también la atención que le presta al *retorno al orden* que ve en algunos artistas del grupo de La Boca. De hecho, una pista interesante la vuelve a dar Cortázar en una de sus cartas donde le interroga: “ser capaz de mantener intacto el amor a Picasso y a la vez admitir el menudo horizonte de un Pacenza, es pérdida?”²⁷ No cuesta imaginar el reconocimiento hacia aquellos artistas que, como Pacenza, Cúnsolo o Lacámara optaron por filtrar en sus figuraciones un concepto sintético de misteriosa geometría. Vale como ejemplo el *Autorretrato*, 1939, donde un fondo *pacenziano* se vislumbra en el ángulo superior izquierdo, mientras que el rebatimiento de los planos remite a los metafísicos interiores de Lacámara.

En este propósito, el fenómeno de la creación se le aparece tan “infinitamente misterioso” como intuía en la poética de Valéry.²⁸

Resulta evidente también que la relación entre Cortázar y Jonquières encuentra en el arte el espacio privilegiado para un intercambio cómplice de las incursiones museísticas del escritor, seguramente porque Cortázar ya conocía las que Jonquières había realizado en su primer viaje a Europa. Es así como se permite confesarle su admiración por las obras de Henry Moore y Ben Nicholson en la *Tate Gallery* o el descubrimiento de la pintura cubista que el escritor había podido entrever en las páginas de los libros que Jonquières le proveía en sus épocas de estudiantes en Buenos Aires. Es éste, entonces, quien inicia a Cortázar en el dominio del arte moderno, dato revelador que no conviene pasar por alto en la lectura de su epistolario.

Tras las experiencias figurativas tempranas, el artista inició en los años '50 un riguroso análisis de depuración geométrica que en *Sin título*, de 1952 se advierte con facilidad. Sobre un fondo en el que todavía perdura el rastro de la pincelada, van surgiendo campos de color en un juego de líneas curvas y rectas que trazan direcciones y estimulan la actividad perceptiva del espectador. El pintor deja en evidencia, todavía, formas que sugieren, desde la sutileza de las transparencias, una presencia humana. Es el año en el que aparece su poemario *Los vestigios*, señalado por la crítica como una poesía ajena a toda retórica. La tapa de este nuevo poemario lleva una ilustración de Luis Seoane que, junto con Maruja, su mujer, fueron amigos entrañables del matrimonio Jonquières-Rocchi.

El artista sigue trazando su pensamiento estético sobre la conjunción entre la palabra y la pintura en una coherente coexistencia con su interés por el pensamiento griego. De hecho, el 19 de abril de 1954 pronuncia una conferencia sobre la adaptación de Jean Cocteau de *Edipo Rey*, de Sófocles, en el Teatro Universitario de Arquitectura de Buenos Aires. Esta conferencia también va a ser un punto de intercambio epistolar. En una carta escrita desde Venecia, Cortázar reflexiona: “(...) te diré que has sido muy justo con tu tema, poniendo el acento en la ceguera como probable explicación del ananké de los dioses (...) tu texto es digno de Jean: seco, incisivo, sin rodeos”.²⁹ No dejo pasar aquí la certeza de que, durante toda su actividad artística e intelectual, el

imaginario mítico-simbólico del mundo griego se mantuvo constante como fuente de reflexión e inspiración.

Entre noviembre y diciembre de 1955 participa del 1º Salón de la Asociación Arte Nuevo No Figurativo en la galería Van Riel. La iniciativa se debió al impulso de Carmelo Arden Quin y del crítico Aldo Pellegrini para organizar una agrupación de artistas comprometidos con la no figuración. Así surgió, en reuniones compartidas desde el año anterior, un nuevo impulso para dar la batalla por el arte abstracto tras el legado del concretismo precedente. Jonquières se integra ahora a un modelo de acción colectiva capaz de expandir las premisas del nuevo lenguaje en el contexto del arte argentino. Como afirma Adriana Lauria, esta vertiente abstracta de rigor formalista va a verse confrontada, de ahora en más, con una perspectiva subjetiva y emocional:

Esta asociación tiene como fines la investigación y difusión del arte moderno, para lo cual organiza regularmente exhibiciones de arte abstracto. También publica periódicamente un boletín hasta 1958. Sus salones se suceden hasta 1961, año en el que predominan las obras informalistas, tendencia que venía infiltrándose desde 1958.³⁰

Desaparece la figuración de los años anteriores para dar lugar a formas de carácter inequívocamente abstracto. Intersecciones de rectángulos, cuadrados o triángulos se conjugan con sutiles líneas rectas que dinamizan la composición mediante sus cambios de direcciones. Por su parte, los pigmentos quedan definidos como campos cromáticos de intensa pregnancia visual. En ocasiones, todavía perdura cierta calidad táctil en algunos fondos que conviven con el rigor planista que domina en otros. Ese año aparece también su nuevo libro de poemas, *Pruebas al canto*, cuyo diseño de tapa fue realizado por el propio artista.

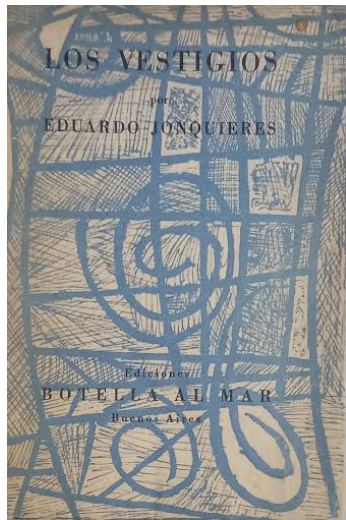
A pesar del avance de su pintura hacia el territorio de una abstracción geométrica purista y rigurosa, Jonquières no abandona la práctica del dibujo. En 1956 expone una serie en la galería Rubbers y otra en la sala de exposiciones de la Sociedad Hebraica Argentina. Muchos de ellos corresponden a su entorno familiar.

En estos trabajos pone de manifiesto un dominio de un dibujo de carácter sintético que asigna autonomía a los elementos plásticos. Eso le permite jugar con las proporciones, la mancha y, sobre todo, unas líneas que recorren arbitrariamente las formas sin abandonar, en ocasiones, la posibilidad de identificar a los modelos.

A comienzos de 1957 Eduardo Jonquières participa de una exposición colectiva bajo el título *Doce pintores no figurativos* en la galería Van Riel. Como se puede desprender de la nómina de artistas participantes, la escena del arte no figurativo bascula entre perspectivas no siempre convergentes. Por caso, Rómulo Macció, Josefina Miguens (luego Robirosa), Clorindo Testa, Víctor Chab y Kasuya Sakai, cultores de una abstracción de carácter emocional,



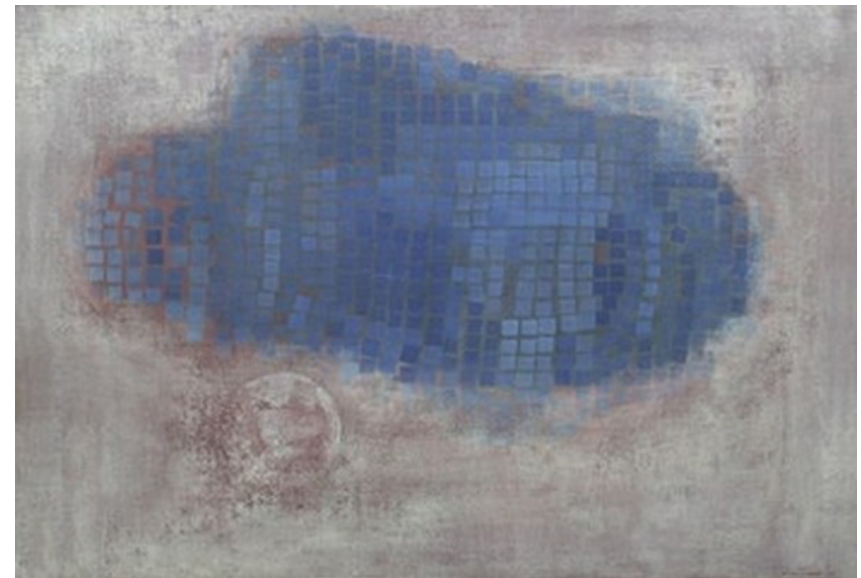
Autorretrato, 1939. Colección particular.



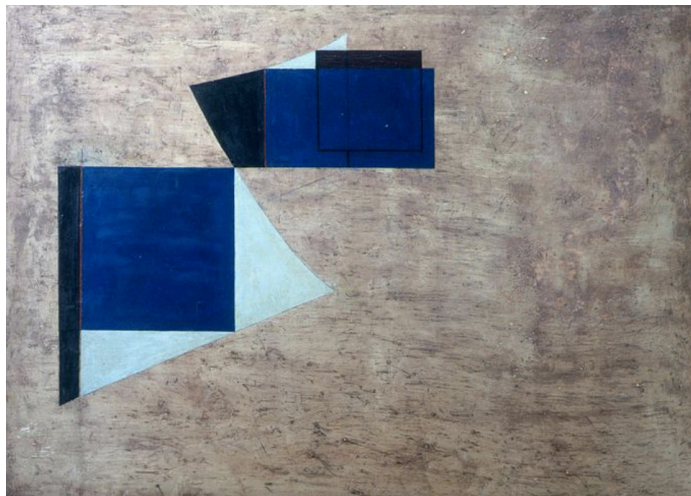
Los vestigios, Buenos Aires, Botella al mar, 1952. Archivo M. E. Babino



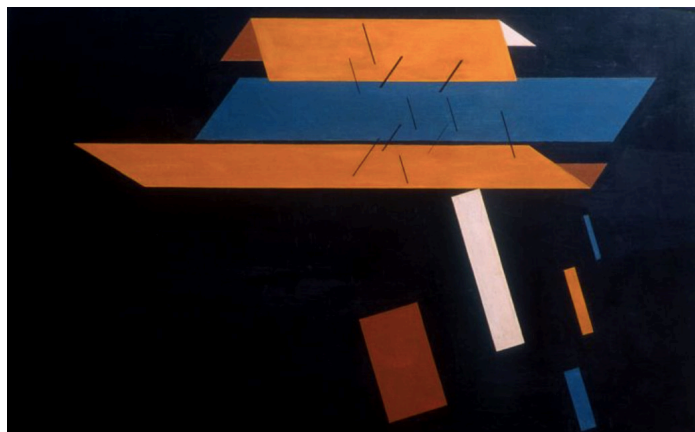
Sin título, 1952. Colección patrimonial MACLA.



Sin título, 1961. Colección patrimonial MACLA.



Sin título, 1954. Colección particular.



Sin título, 1955. Colección particular.



Cercles, 1961 - 62. Propiedad particular.

lírica, expresionista o libre, según los casos, van a adherir al año siguiente a la agrupación internacional Phases desde su alineación con la revista de corte surrealista *Boa* dirigida por Julio Llinás.

Mientras tanto, mostraba también obra en la exposición *14 pintores abstractos* en la galería Galatea junto Sakai, Mac Entyre, Towas, Vardánega, de la Vega, Boto, Álvarez, Vidal, Villalba, Goijman, di Stefano, Schiavo y Silva. En consecuencia, la pintura del artista en este momento en una presencia activa en la escena local.

Nuevo y definitivo viaje a París: cartografía de final de viaje³¹

En 1958 Jonquières realiza una exposición individual en la galería Pizarro de Buenos Aires y otra en el Ateneo del Chaco, dependiente de la Dirección de Cultura de esa provincia. Al mismo tiempo, los cursos que impartió en esa misma institución –“Perspectivas del arte contemporáneo”, “¿Hay un arte abstracto de todos los tiempos?” y “El arte abstracto en nuestros días: orígenes y difusión”– permitió difundir el rol del artista, tanto como docente, cuanto como conocedor lúcido de la problemática del arte en su propia contemporaneidad. Ciertamente, ya están consolidadas las bases de lo que va a ser una sistematización de la función y los recursos pictóricos dentro de las derivas del arte abstracto. Avanza también en el campo de la reflexión estética. Revelador en este último punto es el texto que publica en su desempeño como profesor en la Universidad Nacional de La Plata, titulado “Lo formal y lo informal en el arte abstracto”.³² Postulando la necesidad de insertar al arte dentro de su propio mundo contemporáneo, señala al arte abstracto como una evidencia del espíritu de la época donde el desarrollo científico es un dato indubitable. De hecho, en la década anterior se había librado la gran batalla entre los grupos concretos, madí y perceptistas respecto de la emancipación de la forma artística de la realidad contingente. Es tiempo, entonces, de elaborar signos y lenguajes nuevos. Jonquières no deja de señalar, sin embargo, que el arte es un hecho espiritual y, además, una confrontación, un diálogo al interior del propio pensamiento. Diálogo determinado por los tiempos nuevos que Georgy Kepes³³ identificaba como “los nuevos paisajes”³⁴ que los nuevos recursos técnicos abrían a la mirada a través de la visión micro y macroscópica. Esto lo impulsa a interesarse en el campo de la indagación científica. En particular, por la organización interna de los cristales o las estructuras moleculares que se le hacen profundamente inspiradoras e intensamente sugestivas. Más adelante, con referencias a sus lecturas de Herbert Read recuerda su consideración del arte como una actividad metafórica que encuentra (más que busca) símbolos nuevos para significar áreas nuevas de la sensibilidad. Traza un lúcido recorrido desde los primeros caminos hacia la abstracción presentes en las indagaciones de Cézanne sobre las formas naturales, hasta Kandinsky y Delaunay para llegar, finalmente, a Mondrian. Arriba así a la idea de un arte que “desea ser eterno, desvinculado de esa historia de las formas a las que, hasta entonces, la pintura había estado sujeta”. Entiende que en Mondrian lo que vale no es

una forma sino un sistema de relaciones. Un punto clave de la búsqueda, en este desarrollo teórico, es lo que entiende como “afirmación de lo esencial y la búsqueda de equilibrio (...) de ese grado de neutralidad que procura la calma y que nos permite ver claramente”. Otro de los aspectos centrales en este texto es la falsa dicotomía que la tradición pictórica ha señalado como oposición figura/forma. Ambigua o, más precisamente, improcedente en tanto la pintura abstracta propone un complejo juego de relaciones donde fondos y figuras “empiezan a existir por su cuenta”, en un nuevo territorio emancipado para arribar a lo que Croce llamó el núcleo del hecho estético.³⁵

Este ensayo forma parte del ambicioso programa de publicaciones de esa Universidad orientadas al terreno de la teoría estética y la historia del arte. De hecho, la *Revista de la Universidad* se inicia en 1957 con estudios sobre diversas áreas de conocimiento. De entre las firmas presentes en sus páginas, Berenice Guastavino y Juan Cruz Pedroni recuerdan:

Buena parte de los autores que escribieron sobre arte en la revista oficial eran los profesores encargados de dictar Historia del Arte en la Escuela Superior de Bellas Artes; en esa lista se incluyen las firmas de Julio Payró, Eduardo Jonquières y Alicia Piccione. Romualdo Brughetti, otro de los colaboradores asiduos, estaba a cargo del seminario de Arte argentino y americano en la Facultad de Humanidades. Por lo demás, articulistas como Jorge Romero Brest y Ángel Osvaldo Nessi, habían estado vinculados en diversa medida a otra revista cultural surgida en el seno de la Universidad: la revista *Imagen*, órgano de la ESBA, que se publicó entre 1944 y 1949.³⁶

Años más tarde aparece, en esa misma revista, el ensayo de Héctor Cartier “El arte como experiencia vital” que Jonquières lee con atención. Junto al interés sobre la teoría de la visión y los problemas de la *Gestalt*, la indagación

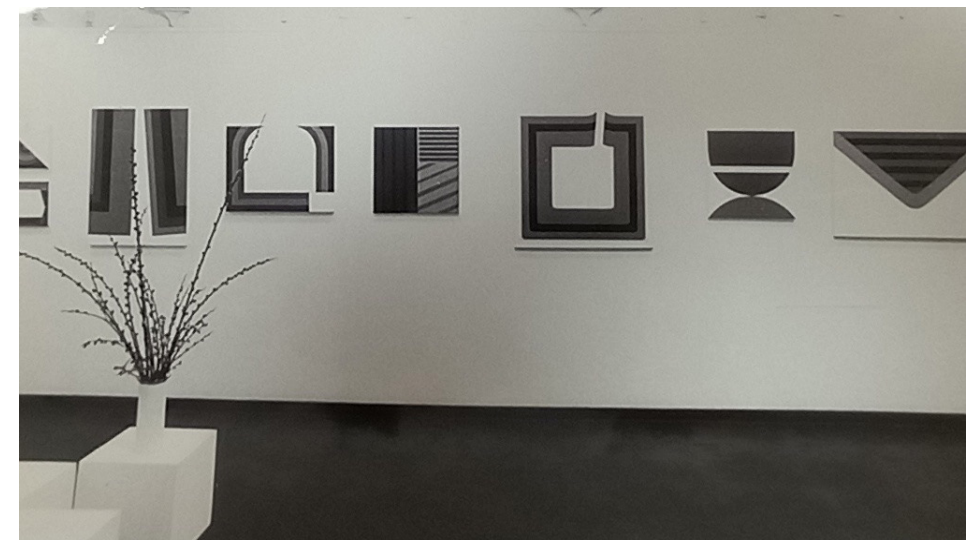


Foto de la exposición galería Sincron, Brescia, 1973. Archivo Jonquières, París.



Sin título, 1971. Colección patrimonial MACLA. Obra expuesta en la galería Sincron en 1973.



Juin, 1971. Colección patrimonial MACLA



Sin título, 1974. Colección patrimonial MACLA. Obra expuesta en la galería Astreia de San Pablo en 1974.



Sin título, 1986. Colección particular. Obra reproducida en Venezia DOcumenta Settore Comunicazione ai Cittadini e Sistema Bibliotecario Comune di Venezia Numero 01 Maggio 2012 Verifica 8+1. Disponible en: https://www.comune.venezia.it/sites/comune.venezia.it/files/cultura/documenti/schede-cultura/VeDo_01.pdf acceso 4/4/2022.

sobre de las relaciones entre forma color se van a profundizar en la búsqueda de un conocimiento sensible. De hecho, una vez más, como evidencia de las “marcas lectoras” que tantas veces deja en sus libros, Jonquières señala con lápiz el párrafo donde el autor afirma:

El arte en cuanto auténtica actividad creativa es generado a partir de una emoción sentida en dimensión inteligible que descubre el ser de las cosas más allá de lo que presenta, es decir, que no explica ni describe, presenta existiendo y desde el mundo de las formas.³⁷

Luego de estas actividades en Resistencia y en La Plata, en ese año de 1959 se traslada a París junto a su familia para instalarse en esa ciudad en forma definitiva. Allí se desempeñó, durante quince años, en el área de la División para la Formación de Personal de Educación en la sección para América Latina y el Caribe de la UNESCO.

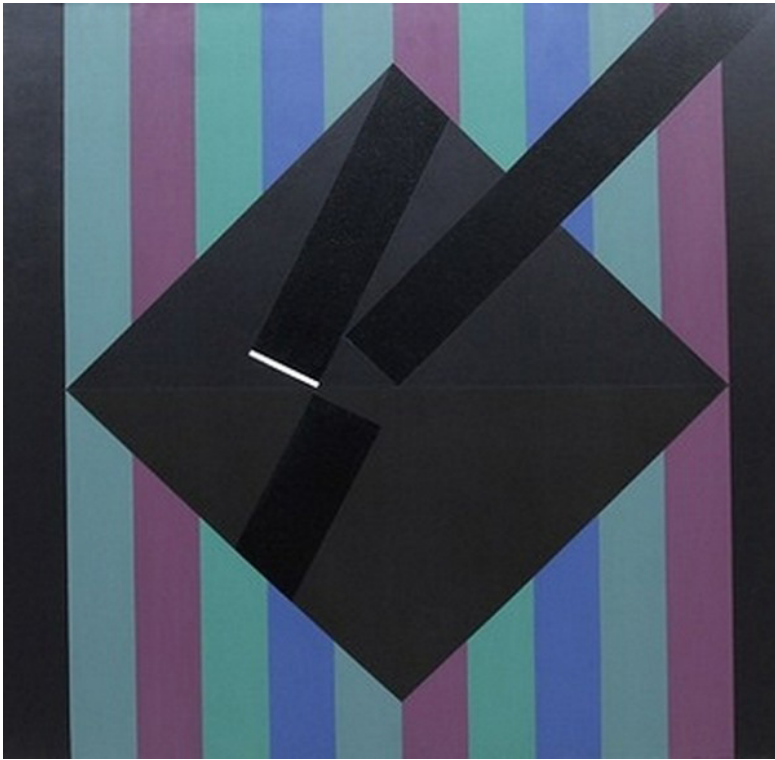
El contexto artístico de la instalación de Jonquières a la capital francesa es un aspecto bien estudiado por Isabel Plante.³⁸ En ese sentido, uno de los hechos más destacados sobre los artistas argentinos en París es la acción desarrollada por la Galería Denise René con la corriente abstracta del cinetismo, cuyo protagonismo giraba en torno de los argentinos Julio Le Parc, Hugo Demarco, Francisco Sobrino, Marta Boto, Antonio Asís, Gregorio Vardánega, Luis Tomasello, Horacio García Rossi. Todos ellos, junto a otros que actuaban con independencia del GRAV, estaban en el círculo de relaciones directas de Jonquières y, en algunos casos, en el área de sus amistades más próximas. Pienso en los casos de Tomasello, García Rossi, Miguel Ocampo o Hugo Demarco. Cabe recordar también que ya había participado con algunos de ellos en exposiciones colectivas en Buenos Aires. Me refiero por ejemplo a la exposición del *1º Salón de Arte Nuevo No Figurativo*, galería Van Riel, en 1955, o a *14 pintores abstractos* en la galería Galatea, de 1957. También estuvo muy próximo en sus indagaciones no figurativas a la escultora Alicia Penalba. Del mismo modo, resulta pertinente considerar el hecho de que la casa que Jonquières tenía en París, con amplio jardín en su frente, sus tres plantas y emplazada en la intimidad del *impasse du Moulin Vert*, pleno corazón del barrio de Montmartre, constituía un ámbito ideal para las reuniones de fin de semana. De alguna manera, esta nueva casa parisina, acogedora y abierta a la amistad, devolvía a ese presente de los años sesenta aquella otra donde Jonquières había vivido con su familia en la calle Ocampo del barrio de Palermo en Buenos Aires. Vuelta al presente gracias a la edición miscelánea de textos entonces inéditos de Julio Cortázar³⁹ aquella casa reunía con una frecuencia semanal a jóvenes artistas, poetas, ensayistas entre los que estaban el propio Cortázar, Aurora Bernárdez, Damián Bayón, Gregorio Vardánega o León Ferrari. Ciertamente, estas dos casas constituyen extremos de un puente que, entre ambas orillas del Atlántico, suponen la práctica artística como un espacio de mediación entre Argentina y París. Así se pueden leer las líneas de una carta en la que Cortázar rememora esos

encuentros integrando en ellos a Damián Bayón: “Aurora y yo vivimos hantés por los recuerdos de la calle Ocampo, y ahora que Damián está al caer, seremos tres para suspirar acordándonos de los domingos palermitanos”.⁴⁰

En su estudio, Plante señala los motivos que incidieron en las decisiones de escritores, intelectuales y artistas que determinan sus viajes a París como destino donde se proyectaron representaciones de “lo francés, lo argentino y lo latinoamericano” en pleno *boom* de la literatura latinoamericana y en la emergencia de la categoría de “Tercer Mundo”, junto a la consolidación de la guerra fría. Además, la autora identifica la diferencia entre aquellos viajes a París a comienzos del siglo XX y el desplazamiento que desde fines de los '50 “mapeaba” un nuevo circuito de latinoamericanos en la ciudad-luz:

Por un lado, la circulación de imágenes y exhibiciones de arte se multiplicaban y el consumo cultural crecía de modo inédito en ambos márgenes del océano. Por otro lado, las distancias que separaban Viejo y Nuevo mundo ya no se medían en largos meses de barco; se contraían a cuestiones de horas gracias a los vuelos comerciales o, incluso, de segundos por medio de las nuevas tecnologías de la comunicación. En este sentido, el viaje a Europa había perdido el halo de epopeya y, si bien planteaba desafíos diversos a los migrantes y modificaba el panorama cultural de una metrópoli como París, la presencia de los argentinos no confrontaba a los franceses con una otredad radical.⁴¹

No obstante, la situación de Jonquières como funcionario de UNESCO lo posiciona en una condición ciertamente diferente a la del migrante. No solamente desde el punto de vista de su seguridad económica, sino también de su lugar de privilegio en el contexto de las relaciones internacionales. Con todo, su condición de artista es ineludible, así como su compromiso con actividades colectivas que lo posicionan como referente del arte latinoamericano en Europa. De hecho, va a formar parte de la creación de la *Association Latino-Américaine de Paris* que organiza una primera exposición en el Museo de Arte Moderno sobre Arte Latinoamericano en 1962. Esta muestra va a marcar el pulso del arte de la región en la capital francesa. Los textos del catálogo revelan algunos puntos a considerar. El crítico de arte Jean-Clarence Lambert señala la cuestión de *lo latinoamericano*. En su óptica, ser artista latinoamericano en París supone habitar un microcosmos que los enfrenta a una revelación: la de sus propios orígenes y la de las nuevas posibilidades de expresión que se abren hacia adelante. Por su parte, el académico, escritor y entonces embajador venezolano en la UNESCO, Mariano Picón Salas celebra el retorno de las renovadas corrientes del imaginario regional que advierte en Roberto Matta, Rufino Tamayo o Wifredo Lam. A su turno, el crítico portugués José-Augusto França, luego de señalar que, junto a la vasta herencia occidental existe una conciencia latinoamericana que absorbe el aporte estético y simbólico de las culturas prehispanicas, concluye afirmando



II, 1983. Colección patrimonial MACLA



XVIII, 1984. Colección particular. Obra expuesta en la muestra Eduardo Jonquères. Pinturas galería del Espacio Latinoamericano en París.



I, 1980. Colección patrimonial MACLA.



Sin título, 1988. Colección patrimonial MACLA.

que el arte contemporáneo abre su espacio a los misterios simbólicos y las nociones cósmicas de los mitos germinales, ahora más próximos y comprensibles. Junto a los artistas ya citados, Jonquières va a estar presente junto a Alberto Greco, Gyula Kosice, Alberto Gironella o Luis Felipe Noé. Es decir que la selección reúne a un conjunto heterogéneo de 138 artistas donde están presentes las vertientes tanto de la abstracción informalista o geométrica, como las versiones de talante más surrealista. La obra que expone en esa muestra corresponde a una serie cuya abstracción queda definida mediante diminutos cuadrados que se disponen de manera aleatoria y detrás de los cuales se intuyen formas lunares. Superponiendo capas de color que tonaliza en forma minuciosa, logra generar campos de atmósferas evanescentes y difusas. El resultado es de una gran intensidad poética y algo distante del imperio de la línea de cierre tan propia de sus abstracciones precedentes y posteriores. Tal vez sea curioso *impasse* reflexivo y experimental. En 1965, el artista vuelve a participar en una nueva edición de esta muestra.

A comienzos de ese mismo año había estado presente en la exposición *Pablo Curatella Manes et 30 Argentins de la nouvelle Génération*, organizada por Germaine Derberq en la Galería Creuze entre febrero y marzo. Además de la controvertida participación de Alberto Greco con su famoso recipiente que contenía 30 ratones vivos, en lo que él concebía como *arte vivo*, había un conjunto heteróclito que se abría a múltiples vertientes del arte del momento.⁴²

El año siguiente integra la exposición *Art argentin actuel* comisariada por Kosice en el Museo Nacional de Arte Moderno con un conjunto de 59 obras seleccionadas por Julio Payró, Romualdo Brughetti y Jorge Romero Brest. Pero no solamente su intervención es de carácter expositivo, sino que aparece también como un interlocutor destacado en las controversias generadas entre críticos, artistas, y gestores en torno a la inclusión o exclusión en esta representación. En el archivo Jonquières existe una carta enviada por Julio Payró al artista donde le informa sobre las disidencias entre los diversos intervinientes en esta exposición.⁴³ De eso dependía, como es obvio, la articulación de una mirada sobre *lo argentino* desde las visiones formuladas desde la hegemonía parisina. Si, tal como sostiene Plante “durante los años sesenta, la imagen de América Latina se rearticuló en Europa como una alteridad cultural y política, a la vez vecina y remota”,⁴⁴ estos envíos tenían un peso significativo.

En los años '70 la obra de Jonquières adquirirá expansión pública en Europa. Se suceden las muestras en Holanda, Suecia, Dinamarca, Alemania, Yugoslavia. En particular en Italia, a través de la Galería Sincron con cuyo director, Armando Nizzi, va a mantener una correspondencia regular. En la misma galería también expone Horacio García Rossi, amigo muy próximo a Jonquières, otrora integrante del Grupo de Investigaciones en Artes Visuales (GRAV) y adscripto asimismo a la abstracción geométrica desde su interés por el cinetismo y el arte óptico. Jonquières va exponer

individualmente en 1973 y en una muestra colectiva en 1985. Al año siguiente de esa exposición en Brescia, expone otra vez individualmente en la galería Rubbers de Buenos Aires y luego en la galería Astreia de San Pablo. Sobre el anuncio de esta exposición existe una carta que el artista envía a Armando Nizzi requiriéndole obra para la muestra de Buenos Aires.⁴⁵

En esta década la abstracción de Jonquières alcanza un grado de precisión extrema. Las amplias zonas de blanco absoluto se conjugan con franjas curvas, diagonales o rectas donde el color constituye un territorio de combinaciones infinitas. Es la época en que Damián Bayón publica su *Aventura plástica en Hispanoamérica*,⁴⁶ donde ubica la obra del artista entre los “neogeométricos” que el crítico identifica vagamente como “heterodoxo”.

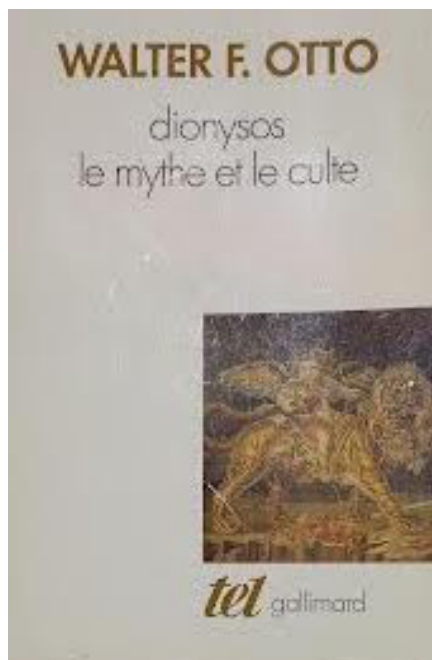


Catálogo de la exposición “Eduardo Jonquières”, *Ludwig Galerie Saarlouis*, 30 de septiembre - 21 de octubre de 1990. Archivo M. E. Babino

Una vez dispuestos en la superficie de la tela, los colores quedan activados por la respuesta perceptiva de la visión, no tanto como una opción del orden de lo orgánico, sino como el estímulo ante el magnetismo de quien pinta para llegar a la conquista de la esencia. El blanco es, en sentido metafórico, la esencia. De hecho, creo que Jonquières habilita esta interpretación cuando responde que esa zona de blanco resplandor puro es: “fuente de energía y lugar de reposo; contrapunto y sitio de incidencia de los fenómenos formales; superficie de atracción y rechazo; playa donde sucede el intercambio dialéctico de las formas y los colores”.⁴⁷ Como elemento activante, dado su poder de atracción y rechazo, es una presencia ciertamente inquietante. Este grado de ascetismo extremo guarda relación con la obra de Malévich y, de alguna manera, también con lo que César

Magrini llamó alguna vez “pintura paciente y lúcida, rigurosa pero también extremadamente sensible y de una indiscutible dimensión espiritual”.⁴⁸ En *Sin título* de 1971 y *Sin título* de 1974, el artista hace intervenir las bandas de color junto a una amplia zona blanca para dejar plateada la ambigüedad espacial donde esa zona blanca, tradicionalmente interpretada como soporte o superficie de inscripción, ahora cobra nuevo sentido como espacio de tensión para los encuentros o desencuentros de los juegos cromáticos.

En la siguiente década Jonquières comienza a interesarse por el proyecto de la galería Verifica 8+1, del Centro de Investigación Artística Contemporánea de Mestre-Venecia, nacido en 1978. Entre otros artistas, pasaban por sus espacios referentes fundamentales del arte moderno como lo fueron Bruno Munari, Julio Le Parc y Horacio García Rossi.



Portada de *Dionysos, le mythe et le culte*.
Biblioteca Jonquières. París.



Página interior de *Dionysos, le mythe et le culte*.
La figura representada es, con toda probabilidad,
la del dios Dionisio con pámpanos de vid en su
cabellera.

En este sentido, particularmente significativa fue la muestra realizada en 1981, invitado a integrar junto con N. Andolfatto, M Apollonio, M. Baldan, A. Biasi, A. Bonalumi, S. Campesan, M. Casari, T. Costa, C. Facchin, E. Finzi, H. Garcia Rossi, F. Gard, L. Gaspari, A. Gelmi, E. Landi y J. Le Parc, entre otros, la exposición *Diez años de la Bienal 1971-1981* de Verifica 8+1.

Si sospechamos que toda marca textual es indicio de una cierta complicidad entre el lector y su texto –me afirmo en esa idea–, conviene tener en cuenta un breve artículo firmado por el artista constructivista suizo Hans Georg Glattfelder, y señalado en trazos rojos por Jonquières, titulado

“Elogio del raciocinio”, firmado en Milán en 1982. Me refiero a un texto que preservó en su archivo personal. Allí Glattfelder refuta el avance de una corriente pseudo constructivista decorativa en el arte abstracto geométrico del momento. Advierte entonces la necesaria indagación sobre visualidades capaces de crear un nuevo ciclo expansivo del constructivismo. Una suerte de *raciocinio explorativo* como actitud fundamental que prenuncia, de ahora en más, su interés por el *hard-edge*. Continuó este camino hasta llegar a constituirse en un referente destacado de esa tendencia, en cuya conquista, el reemplazo de la pintura al óleo por el acrílico le garantizó mayor perfección en la definición de los planos cromáticos. Esta conquista de una pintura de factura impoluta me lleva a insistir en una consideración que propuse en otra ocasión: su capacidad de capturar al espectador en la omnipresencia neutra de la pintura, eliminando toda referencia exterior, a través de la sustancia misma e irrefutable de su propia naturaleza visual, desnuda, y por ello mismo, cautivante.⁴⁹

Obras como *Sin título*, 1986, van a dar la idea de esta exploración que, por la vía del cálculo, busca formas de extremo rigor geométrico. Carentes de cualquier resonancia imitativa, pero abiertas a una mirada capaz de encontrar los sutiles equilibrios entre la convergencia de los planos, aparentemente aislados, de las bandas horizontales y verticales que los interrumpen y las gradaciones cromáticas con sus variadas intensidades tonales, van conquistando la visión desde su más profunda substancia.

Jonquières ve en ese ámbito una nueva posibilidad para pensar el arte abstracto geométrico desde la reflexión esencialmente experimental que advierte en los ocho artistas que integran en grupo fundador. Aldo Boschin, Sara Campesan, Franco Costalonga, Nadia Costantini, Maria Teresa Onofri, Nino Ovan, Maria Pia Fanna Roncoroni, Rolando Strati y, como curadora, Sofia Gobbo, cuya experiencia docente amalgama el trabajo estrictamente pictórico junto a una finalidad pedagógica. En efecto, la idea de la percepción es, en esencia, una condición de posibilidad ineludible para la imaginación, o más bien para conocer y categorizar a través del pensamiento visual. Como lo señala el investigador y curador Ricardo Caldura, Verifica 8+1 procede de la noble estirpe del modernismo marcada por la Asociación de Arte Visual (GRAV), las aportaciones de Bruno Munari y las investigaciones del centro Sincron de Brescia, con el que Jonquières ya estaba vinculado.⁵⁰

En las pinturas que realiza en esa década y la siguiente continúa avanzando en su análisis sobre el problema del color. Profundiza su capacidad de capturar al espectador a través de la omnipresencia del pigmento, enfatizado mediante anchas bandas diagonales, ortogonales o planos geométricos. De este modo, elimina toda referencia ajena al campo de lo pictórico. Tanto en *I* como en *II*, sobre una estructura de base dada por bandas de diferente color o valor, verticales u horizontales, aparecen nuevas formas geométricas que *intervienen* y *alteran* sus ritmos y simetrías.

A propósito de una exposición individual en la galería del Espacio Latinoamericano en París en 1986, Gérard Xuriguera y Michel Conil Lacoste

escriben sendos textos críticos. El primero identifica al color como elemento regulador de su lenguaje geométrico, en paralelo a la capacidad del artista por conjugar elementos formales de la tela mediante una “variedad de direcciones donde la lógica implacable del alfabeto geométrico vacila en sus certidumbres”,⁵¹ idea ciertamente solidaria a las explicaciones propuestas por el propio artista acerca de su interés por liberar el rigor constructivo hacia una vía lírica e idealista.⁵² En cuanto al aporte de Colin Lacoste, importa destacar su énfasis respecto del pasaje de aquellas amplias zonas blancas de obras anteriores en una nueva función del blanco como color. A partir de estos años incorpora una diminuta barra de color blanco como zona de exaltación visual y a la vez, como lo entiende Colin Lacoste, vestigio de un “delgado rayo de luz tan intenso que pareciera salir fácilmente del cuadro”.⁵³ Tanto en un caso como en el otro, estos textos orientan su análisis hacia una visión de índole menos científico que filosófico.

Al año siguiente participa en Buenos Aires en una nueva exposición como miembro del grupo Espacio Latinoamericano en París que se lleva a cabo en la galería Del Retiro bajo el título *9 artistas del Espacio Latinoamericano de París*. Entre los expositores se encuentran: Carmelo Arden Quin, Lipa Burd, Carlos Cáceres Sobrea, Horacio García Rossi, Rodolfo Krasno, Leopoldo Nóvoa, Osvaldo Rodríguez, Luis Tomasello y él mismo. En un texto de ese mismo año Jonquières explica:

El tipo de pintura que me propongo –geométrica, “hard-edge”– me obliga a utilizar la técnica del “scotch-tape” a fin de conseguir contornos precisos y limitar perfectamente los campos de color. El material es el acrílico, que me permite eliminar cualquier huella del pincel (...) que sería contrario a mi propósito de nivelación, de neutralidad de la superficie pictórica (...). Si utilizo el “scotch-tape” es porque me permite ir más allá de ciertas “incertidumbres” de los contornos como las practican pintores tan rigurosos como algunos norteamericanos (Morris Lewis, por ejemplo), que dejan vacíos en la tela cruda entre los campos de color. Procuero obtener así una terminación perfecta de los límites dando al contorno de las “formas” una precisión absoluta. (...) Tengo conciencia de la limitación que este tipo de técnica –relacionada en cierta manera con la de las artes gráficas– puede significar para la pintura. Descarta de plano ciertos valores tradicionales –efectos de pincel, espesores, superposición de transparencias– que triunfan en algunas pinturas, capaces de ser más seductoras para el ojo y de hecho más “sensibles”. Pero ¿dónde empieza y dónde termina la sensibilidad? Sé que esta opción me lleva a cierta sequedad aparente (aparente porque el juego de los campos de color es infinito y abre camino a una especulación muy rica) pero en cambio me sujeta –voluntariamente– a una enunciación sin intermediarios “líricos”, una exposición clara y precisa que extrae de su propia rigidez cierta autoridad intelectual, dicho sea sin ninguna

arrogancia. En pocas palabras, una manera de proponer un espectáculo nítido, sin ambigüedades, en que todo se percibe al mismo tiempo gracias a la claridad y a la simplicidad de la “exposición”.⁵⁴

Este texto pone al descubierto su conocimiento de las intenciones y los efectos de otras modalidades de la abstracción y de figuraciones abstractizantes –muchas de ellas nacidas en el espíritu de la segunda posguerra–, como el informalismo, la nueva figuración, el expresionismo abstracto o el *action painting*, entre otras variantes. Además, lector incansable, seguía con atención aquello que postulaba Wölfflin cuando, en sus *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, se refería al *proceso de agotamiento de las formas* para explicar que cada estilo lleva en sí el germen de su propia negación. De tal modo, entiendo que en las líneas precedentes el artista incorpora las nociones de “limitación” y de “exposición clara y precisa” que entiende como posibilidades para poner en crisis aquella idea de lo *sensible* muy vinculada a *seducir* al espectador de un modo algo más concesivo.

Pero, además, no puedo dejar de relacionar estas nociones de “exposición absoluta” y “espectáculo nítido” a sus lecturas iniciales sobre Meister Eckhart a partir del magisterio de Vicente Fatone. Aquello que había señalado al comienzo de este trabajo respecto de que “la cosa necesaria es eterna, inmutable, sin contingencias (...) eterna quietud y eterno silencio”, vuelve a resonar con coherencia en un trayecto reflexivo a lo largo de más de cincuenta años. De la misma manera que su consideración de que todo se percibe gracias a la simplicidad de la “exposición”, vuelve también a sus lecturas de Héctor Cartier cuando en los años '60 éste señalaba que la función de la actividad creadora era la de presentar “existiendo” desde el propio universo de las formas.

La primera exposición individual que realiza en septiembre de 1990 en la *Ludwig Galerie Saarlouis*, Alemania, permite obtener un balance de esos años. Allí presenta 32 obras que abarcan lo realizado desde 1976. Van quedando atrás las bandas curvas presentes en obras anteriores para avanzar en un territorio cromático de mayor calma en una relación donde los contrastes de complementarios junto grises y violetas se conjugan en “apareamientos apacibles”, según las palabras de Meinrad Maria Grewenig.⁵⁵

Finalmente, si en este trabajo comencé señalando la atención que Jonquières dispensaba al mundo del pensamiento mítico-simbólico que se deduce de sus lecturas iniciadas en los años '30 donde Marasso, Fatone, Gusdorf, Valéry y Cocteau fueron marcando una progresión de sentido a lo largo de los años, es porque no la puedo desvincular de la idea que Jonquières tenía respecto de la abstracción geométrica. Tanto por la función que el artista le asignaba a lo *sensible*, como por el avance hacia una dimensión idealista de la creación estética y su conciencia de que la percepción es condición de posibilidad necesaria para la imaginación, aspecto que le interesó cuando tomó contacto con las experiencias de Verifica 8+1, es claro que Jonquières piensa la abstracción geométrica desde una imperiosa búsqueda de la

esencia, posible intuición del misterio. Concluyo entonces con una nueva y reveladora lectura de “final de viaje”. Me refiero al ensayo del mitólogo Walter F. Otto titulado *Dionysos, le mythe et le culte*.⁵⁶ Se trata de un volumen cuyas páginas fueron marcadas de manera profusa y, tal como había hecho con la obra de GUSDORF, vuelve a dibujar en su interior una figura ritual, justamente la representación de Dionisos, el dios del misterio. Una de sus tantas marcas se puede leer “los creadores siempre han sabido que el acto de la creación debe ser desencadenado por algo que escapa al alcance del hombre”.⁵⁷

Notas

* Universidad de Buenos Aires / Instituto Universitario ESEADE

¹ Verso correspondiente al poema “Pinturas de Jonquières” de Julio Cortázar, en *Cartas a los Jonquières*, Barcelona, Alfaguara, 2010, p. 538.

² Babino, María Elena, “Eduardo Jonquières entre Argentina y Europa” en Sarti, Graciela (comp.), *Artistas y viajeros. Recorridos, migraciones y exilios en la cultura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Ediciones Arte x Arte de la Fundación Alfonso y Luz Castillo y Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2015, pp. 13-37.

³ Para el estudio de su obra poética ver Zonana, Gustavo, *Eduardo Jonquières. Creación y destino en las poéticas del '40*, Buenos Aires, Simurg, 2005.

⁴ No puedo dejar de señalar que mi relación con Eduardo Jonquières está determinada por la íntima amistad que mi padre, Ernesto Babino, tenía con el artista desde su primer encuentro, cuando ambos enseñaban en el *Instituto Mariano Acosta* de la ciudad de Buenos Aires durante los años '30. Desde entonces, y hasta la fecha del fallecimiento de ambos, los vínculos se irían consolidando tanto en Buenos Aires como en París, involucrando en estos a sus respectivas familias.

⁵ Monballieu, Aagje “La vocación helenística de Julio Cortázar. Sus lecturas y su formación clásica en el Mariano Acosta (1929-1936)” en *Bulletin Hispanique*, n° 114-1, Université Bordeaux, 2010 pp. 383-410. Disponible en: <https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/1913>, acceso 14/06/2022.

⁶ En su biblioteca personal conservaba un ejemplar extensamente marcado de André Lhote. *Écrits sur la peinture*, en la edición de Lumière, París et Bruxelles, 1946.

⁷ Fatone, Vicente. *Meister Eckhart*, Buenos Aires, Editorial C.L.E.S, 1943. Biblioteca personal Jonquières. París.

⁸ Julio Cortázar, *Cartas a los Jonquières*, op. cit., pp. 537-538.

⁹ Fatone, Vicente, *Arquitectura y Danza*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1936. Biblioteca personal Jonquières. París.

¹⁰ Retomo aquí fragmentos de un estudio propio en Babino, María Elena. “Eduardo Jonquières entre la Argentina y Europa. El género epistolar en

la conformación de un pensamiento estético”, en Sarti, Graciela (comp.), op. cit., pp. 13-37.

¹¹ Op. cit., nota 8.

¹² *Leoplán*, Buenos Aires, 27.3.1940, sección “Artículos y notas”, pp. 25-27. Esta revista fue fundada por Ramón Sopena y se publicó entre 1934 y 1965. Su propósito, declarado en su título, era estimular la lectura, dentro de un proyecto pedagógico.

¹³ *Leoplán*, Buenos Aires, 26.2.1941, sección “Crónicas”, pp. 84-87.

¹⁴ Valéry, Paul, *Introducción a la Poética*, Buenos Aires, Argos, 1944. Trad. Eduardo A. Jonquières, pp. 11-13.

¹⁵ Brughetti, Romualdo, *Nueva Historia de la Pintura y la Escultura en la Argentina*, Buenos Aires, Gaglianone, 1994, p. 177.

¹⁶ Carta desde París, el 13 de abril de 1985. Archivo M. E. Babino.

¹⁷ Jonquières, Eduardo, “Los preludios”, en *Ciudad*, Buenos Aires, n° 4-5, pp. 112-114, 1956, director: Carlos Manuel Muñiz. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/ciudad-no-3/>, acceso 10/06/2022.

¹⁸ Fatone, Vicente, *Introducción al existencialismo*, Buenos Aires, Editorial Columba, 1953. Biblioteca personal de Jonquières. París

¹⁹ Op. cit. pp. 29-30.

²⁰ GUSDORF, Georges. *La palabra*, Buenos Aires, Galatea Nueva Visión, 1957. Biblioteca personal Jonquières, París.

²¹ Op. cit. p. 14.

²² Álvarez Garriga, Carles. “Prólogo”, en *Julio Cortázar. Cartas a los Jonquières*, op. cit. p. 8.

²³ Op. cit. p. 15.

²⁴ Op. cit., p. 55.

²⁵ Op. cit., pp. 346-347.

²⁶ “Jonquières”, en *La Nación*, Buenos Aires, 28/07/1951, s/p.

²⁷ Julio Cortázar..., op. cit., p. 76

²⁸ Eduardo Jonquières, “Noticia”, en Paul Valéry, op. cit. p. 12.

²⁹ Julio Cortázar, op. cit. pág 226.

³⁰ Lauria, Adriana, *Arte concreto en Argentina*, Buenos Aires, Centro Virtual de Arte Argentino, 2003 disponible en: http://cvaa.com.ar/02dossiers/concretos/04_historia_1.php, acceso 7/7/2022.

³¹ Último verso del poema “Pinturas de Jonquières”, de J. Cortázar, ya citado, ver nota 1.

³² Jonquières, Eduardo. “Lo formal y lo informal en el arte abstracto”, en *Revista de la Universidad Nacional de La Plata* n° 7, La Plata, 1959, pp. 29-40. Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/92429/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y, acceso 1/07/2022.

³³ Artista, diseñador, teórico visual, G. Kepes (1906-2001) fue discípulo de László Moholy-Nagy en la Bauhaus. Emigró a los EE.UU. y, desde el MIT indagó sobre la relación de las artes y las ciencias aplicando sus formulaciones a una pedagogía visual renovadora.

- ³⁴ Posiblemente referido a su libro aparecido en 1956, *The New Landscape in Art & Science*, Paul Theobald, Chicago.
- ³⁵ Tal vez Jonquières pudiera estar refiriéndose a *La critica e la storia delle arti figurative* que Croce publicara en 1946.
- ³⁶ Guastavino, Berenice y Pedroni, Juan Cruz. "Artículos sobre historia del arte en la *Revista de la Universidad*". Proyecto de Investigación y Desarrollo B361: "Historia de la Historia del Arte en la UNLP (1961-1983). De la constitución disciplinar a la creación de la carrera universitaria", radicado en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la Facultad de Artes (UNLP) y dirigido por la Dra. Berenice Gustavino. Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/92591/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y, acceso 5/5/2022.
- ³⁷ Cartier, Héctor, J. *El arte como experiencia vital*, La Plata, Revista de la Universidad, 1961, n° 15.
- ³⁸ Plante, Isabel. *Argentinos de París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*, Buenos Aires, Edhasa, 2013.
- ³⁹ "El extraño caso criminal de la calle Ocampo" en *Julio Cortázar. Papeles inesperados*. Buenos Aires: Alfaguara, 2009, pp. 349-364.
- ⁴⁰ *Julio Cortázar. Cartas a los Jonquières, op. cit.* Carta firmada en París 5 de agosto/58, p. 394.
- ⁴¹ Plante, *op. cit.* p. 31.
- ⁴² Plante, *op. cit.* pp. 73-77.
- ⁴³ Plante, *op. cit.* p. 114, nota 86.
- ⁴⁴ Plante, Isabel, "Amérique Latine Non Officielle o París como lugar para exhibir contrainformación". En *A Contra corriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina*, Vol. 10, N° 2, 2013, pp. 58-84. Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/159287249.pdf>, acceso 1/05/2022.
- ⁴⁵ Carta del 24 de enero de 1974. Archivo Jonquières. París.
- ⁴⁶ Bayón, Damián, *Aventura Plástica en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.
- ⁴⁷ Entrevista publicada en *La Nación*, Buenos Aires, 4/8/1974, s/p., s/título. Archivo personal M. E. Babino.
- ⁴⁸ César Magrini, texto sin título de 1974 aparecido en el catálogo de la exposición individual de Jonquières en la galería Altamira de Palma de Mallorca, entre mayo y junio de 1981.
- ⁴⁹ Babino, María Elena "Eduardo Jonquières". En *Jonquières, 50 años después. De París a Buenos Aires*. cat. exp., Buenos Aires, Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, 2012, pág. 7.
- ⁵⁰ Para esta cuestión puede consultarse: "Per una riflessione sui linguaggi della modernità a Mestre: Verifica 8+1 (1978-2008)" di Riccardo Caldura, en *VENEZIA DOcumenta Settore Comunicazione ai Cittadini e Sistema Bibliotecario Comune di Venezia. VERIFICA 8+1*, n° 1, mayo 2012, Biblioteca Civica Mestre Comune di Venezia. Disponible en: https://www.comune.venezia.it/sites/comune.venezia.it/files/cultura/documenti/schede-cultura/VeDo_01.pdf, acceso 10/6/2022.

- ⁵¹ Traducción de mi autoría.
- ⁵² Xuriguera, Gérard, *Eduardo Jonquières. Peintures*, cat. exp, París, Espace Latino-Américain, 44, rue du Roi de Sicile, s/f. Archivo M. E. Babino.
- ⁵³ Conil Lacoste, Michel *Jonquières en champ et contre-champ* en *Eduardo Jonquières. Peintures, op cit.* Traducción. M. E. Babino.
- ⁵⁴ Archivo Jonquieres. París.
- ⁵⁵ Grewenig, Meinrad Maria, *Eduardo Jonquières*, cat. exp. *Treffpunkt Kunst, Museum Haus Ludwig, Saarlouis*, Alemania, 1990.
- ⁵⁶ Otto, Walter F., *Dionysos, le mythe et le culte*, Paris, Gallimard, 1992, [1960]. Biblioteca Jonquières. París
- ⁵⁷ *Op. cit.*, p. 29.

Cómo citar este artículo:

María Elena Babino, "Eduardo Jonquières. La abstracción geométrica como "limpio recinto de la línea". Obras, lecturas, interlocuciones", en *Separata «Modernos y contemporáneos en el Arte argentino»*, año XIX, n° 30, Rosario, CIAAL/UNR, julio de 2022, pp. 25-59, URL: <http://ciaal-unr.blogspot.com/>

Carolina Rolle* / Washington Cucurto, el contra artista visual

¿Es Washington Cucurto, el poeta, el narrador, el fundador y editor de Eloísa Cartonera, un artista visual? En el año 2014 hizo su primera exposición, *Explosión acuarela*, curada por el escritor Facundo Soto en una sala del Abasto, Espacio Jungla. Al año siguiente presentó *Pájaro afrodisíaco* en el Museo de Arte Contemporáneo de la ciudad de Rosario (MACRo), curado por Ana Wandzik y Maximiliano Masuelli, fundadores de la editorial Iván Rosado; una muestra en la que dialoga con la publicación del libro de poesía y relatos gráficos, *Si te copás y curtís* (2015). Ambas muestras funcionan como la antesala de *Deseo & ternura* ideada por Martín Llambí, editor del sello digital La Colección y músico de *Los Carpinchers*. Esta se emplaza frente al obelisco en un departamento minúsculo, un monoambiente, (en el que no caben más de dos visitantes a la vez y hay que hacer cola para ingresar) donde encontramos un vasto reservorio de dibujos, pinturas, croquis y collages, además de tres grandes álbumes con sus novelas gráficas, y poemas visuales. En el verano de 2021-2022 es convocado por Victoria Noorthoorn a participar con la muestra *Todo es ficción* (2021-2022), en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA). Las obras de Cucurto se distribuyen entre el segundo piso, el acceso de la planta baja del museo y tres columnas que hacen de antesala de la muestra *Alberto Greco, ¡Qué grande sos!* En ésta se propone una investigación exhaustiva sobre la compleja producción de quien fue uno de los nombres que desestabilizaron la escena del arte argentino de las décadas del 50 y 60 y quien, asimismo, se constituyó como un artista clave entre el arte moderno y el arte contemporáneo. Cucurto es artista estable de la galería Sendrós y ha participado en ArteBa. Planteo este recorrido en relación a su trayectoria en arte visual para dar cuenta de cómo esta práctica nos brinda otro prisma desde donde ampliar, profundizar y resignificar un proyecto inicialmente literario y luego devenido en una apuesta artístico-cultural. Versátil y provocadora, la figura de Cucurto resulta clave para pensar los modos de producción contemporáneos puesto que sus obras funcionan como dispositivos visuales y conceptuales a partir de los cuales podemos descifrar aquello que constituye su programa poético fundado en pugnar los discursos hegemónicos instalados por el canon de las historias de la literatura y el arte, de los nombres propios y promovidos por la cultura letrada.

Norberto Santiago Vega forma parte de una generación de escritores argentinos principalmente radicados en Buenos Aires que comienzan a publicar durante los años 90 y que se dedican, sobre todo en un comienzo, a la poesía. Junto a Fabián Casas, Daniel Durand, Juan Desiderio, Alejandro Ricagno, Laura Wittner, José Villa, Mario Varela, Sergio Raimondi, Rodolfo Edwards, Osvaldo Bossi, integra *18 whiskys*, una legendaria revista, aunque solo cuenta con 2 números: el primero publicado en 1990 y el segundo, en 1993. Desde su título, este grupo de escritores busca reivindicar la figura del poeta *maldito* puesto que remite a las supuestas últimas palabras pronunciadas por el poeta galés Dylan Thomas antes de ingresar en un coma

que lo llevaría a la muerte a los 27 años. Y son estos mismos compañeros escritores quienes apodaron a ese joven Vega, repositor de supermercado interesado en descubrir la literatura, primero como Washington y luego, por su insistente forma de apelar al verbo "curtir", Cucurto:

Yo era un negrito de supermercado sin cultura casi. Me gastaban y les parecía simpático. Un día viene (Juan) Gelman y vamos a comer a una parrilla (...) Al otro día yo me tenía que levantar a las seis de la mañana para trabajar en el supermercado. Al salir de la parrilla dijeron 'vamos a otro bar de copas' y yo dije 'no, no, no, yo no cu curto'. Entonces empezaron todos a reírse y a señalarme 'vos sos Cucurto'. Al otro día ya era Cucurto. Y Fabián me puso Washington (...) Porque era el más morocho del grupo de blancos, porque es un nombre de negros, como Nelson, Wilson.¹

Washington Cucurto, su pseudónimo devenido en nombre queda anclado a la deformación del habla y de la lengua, a la negritud, a la burla de un grupo de amigos que se constituyen como el círculo de su *educación sentimental* ligada a la literatura y a las artes en general. Al apropiarse del nombre, Vega le da vida a Cucurto para auto-engendrarse en un desplazamiento que habilita el nacimiento de un escritor *negro*, centroamericano y marginal, un otro de las clases medias y altas de la Argentina blanca y letrada de origen europeo. Se apropia del imaginario que asocia al *negro* con el acto de *cho-rear* hasta convertirse él mismo en ese *negro*: "Lo que escribo es tuyo/ Pero ahora es mío/ Porque yo te lo robé".² Y esto en sintonía con el imaginario social argentino que posterior a la crisis del 2001 se pliega a los estereotipos del "todos roban", "ser político es ser ladrón", "atrás de un pobre se esconde un posible ladrón".³ Dice el narrador de *El curandero del amor*: "Yo soy un laburante, si tengo que cortar cartón corto. Si tengo que alzar bolsas de papas, las alzo. Si tengo que salir a punta de pistola a robar un kiosco, que voy".⁴ Funda entonces lo que él denomina *realismo atolondrado* para insistir en la acción que implica el robo y que por consiguiente rompe con la idea de representatividad propia del *realismo*. En el interior de tal vínculo, señala Palmeiro a propósito del análisis que hace de la poética de Cucurto Tamara Kamenszain, las subjetividades aparecen en un *desarmadero de identidades*, en una *relación en la que se usa lo usado hasta volverlo nuevo*. Pero eso que se recicla, lo *real* entra siempre en *negro*, ilegalmente (como la inmigración latinoamericana o como el mercado al que Cucurto pretende llevar sus *muñequitos de escritor/editor exitoso*).⁵ Es así que la poética de Cucurto se estructura a partir de la burla que criminaliza la pobreza y, en línea con ese estereotipo, convierte en sinónimos robar y trabajar. En otras palabras, lo que hace Vega al asumirse como Cucurto y utilizar su nombre para constituirse en un *negro choro* (que plagia a la *cultura letrada* para hacerla sucumbir), es simular ser otro para con esto construir la contrahechura de un modelo. La mofa implica reírse de la autoridad, de la *alta cultura*, garabatear el modelo,

impugnarlo, ensuciar, manchar lo impoluto, lo perfecto, lo inalcanzable. El modelo y su copia desfigurada, el monumento y su parodia, la operación y su blasfemia, desbaratan la carga sacramental que inviste a la cultura letrada que implica la academia, la literatura y las artes visuales consagradas, el canon. Construye así un *locus de la enunciación*⁶ a partir de un estereotipo que parece remitir a la inmigración centroamericana y de los países limítrofes de Argentina como Perú, Bolivia y Brasil en donde la negritud a veces refiere a la etnia y otras es confundida con el indigenismo. Asimismo, decir *negro* equivale a decir *pobres*, sobre todo para una clase dominante que homogeniza todo aquello que identifica como *el otro*, esto es, según las marcas estereotípicas del imaginario de Cucurto, la Argentina peronista. Es decir, cuando los sectores tradicionales y conservadores del país estigmatizaban como *cabecitas negras* a los seguidores de Perón; generalmente mestizos del interior del país que, desde finales de la década del 30, llegan a Buenos Aires atraídos por la industrialización de la ciudad capital. Eva Perón les dice a sus seguidores cariñosamente *mis cabecitas negras*, *mis grasitas* y usa esta expresión como vocablo dignificante. Para Cucurto el peronismo es un espacio de pertenencia y en tanto tal, elige todos estos vocablos para asumir una nueva posición de sujeto que funcione como imagen potencial de ese otro del intelectual blanco europeo argentino.⁷ En la transición transemiótica que implica el pasaje de las problemáticas literarias llevadas al lenguaje visual, veremos esto replicado en la insistencia por mostrar la imagen de Perón, de Evita y de las marcas simbólicas que implicó el peronismo en términos de *conquistas*.

Cucurto recupera el imaginario peronista que a partir de las décadas del 40 y 50 queda ligado en el imaginario nacional al proyecto modernizador asociado a un discurso donde lo popular democrático comienza a ser central. Desde su aparición en el escenario argentino, el horizonte imaginario del peronismo tiñe no solo el proyecto de construcción de la nación, sino también los intersticios más invisibles de su cultura. Las grandes transformaciones que se producen en la estructura económico-social de aquella época producen también una enorme convulsión en el área cultural.⁸ La poética de Cucurto construye una ilusión utópica en el sentido que le da Jacques Rancière cuando la define como *un buen lugar*. Esto es, una división no polémica del universo sensible donde lo que se hace, lo que se ve y lo que se dice se ajustan exactamente, y en la que hay una idea de comunidad que encuentra su forma adecuada de incorporación.⁹ Es por ello que aquella Eva negra que pinta Cucurto sobre papeles de diario y afiches callejeros, montada en *collages*, es la representación intervenida desde su mirada y su poética sobre el *hada madrina* de los pobres que impulsa el *relato peronista* y que la define como aquella capaz de saciar los deseos insatisfechos cual si se tratara de una madre, la madre/santa simbólica del pueblo.¹⁰ Su santidad no está asociada a su virginidad sino, por el contrario, a la acción de entregar, brindar su cuerpo al deseo de los otros. Esta construcción de una Eva sexualizada y caricaturizada hasta su deformación como la quisieron antes Copi y Néstor Perlongher, también aparece en la obra de Cucurto brindándole protección a

sus *cabecitas negras*, bregando cual mártir (aunque siempre con una sonrisa), por la muerte de su hermano Juan —de la que existió la intriga de haber sido impulsada por Perón, quien también aparece en la obra—, con enormes perlas y vestida como una diva por Paco Jamandreu.

Asumirse como *negro* es acentuar e insistir en una identidad constituida desde la exclusión, la alteridad, lo subalterno de la clase blanca letrada, y la fantasía de una potencia sexual exacerbada. Dice el *Rey de la Cumbia*: “La muestro, porque calzo (...) ¡Soy hijo de negros!, digo en voz alta, pa que todos me escuchen. Por eso calzo negro...”¹¹ (“Paraguayito de mi corazón” 9). Al respecto, Diana Klinger analiza la figura de Cucurto como el producto de una *autoficción performativa* mediante la cual transita el mundo letrado, iletrado y el de la cumbia con la misma familiaridad, lo que le permite representar desde dentro la cultura del otro y con ello desafiar los valores tradicionales de los discursos hegemónicos en torno a las nociones de *valor literario* y *bellas artes*.¹²



Imagen 3: Washington Cucurto, *Pájaro afrodisíaco*, Rosario, MACR(o), 2015, disponible en «<https://castagninomacro.org/page/exposiciones/id/3/title/P%C3%A1jaro-afrodis%C3%ADaco>»

En sus obras, el universo de nombres propios que a hacen a los discursos en torno a la historia del pensamiento y la cultura occidental del siglo XX se entrecruzan de manera transversal en un reordenamiento desprejuiciado. Así, encontramos, por ejemplo, la obra de *Federico García Lorca en NY*, en una serie que insiste en que Nueva York también es el Caribe en alusión al imaginario desde donde Cucurto construye su poética. La figura central que ocupa la obra es García Lorca, un autor consagrado no solo para las letras hispanas sino también para la historia de la poesía universal; que además fue un idealista, comprometido políticamente con la España roja, anarquista y libertaria, enfrentada al franquismo. Alrededor suyo, escaleras sin principio

ni fin donde vemos caricaturizados —como si se tratara de personajes de historietas— a otros grandes poetas como Walt Whitman, Ezra Pound, T. S. Eliot, Ramón Gómez de la Serna, Antonio Machado y Salvador Dalí, quien además de artista visual era poeta. Lorca, con una estela que enmarca su cabeza como si se tratara de un rey elegido por los dioses, tiene a su costado escrito: *Rey de Harlem* y los siguientes versos de este poema de su autoría: “¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem!/No hay angustia comparable a tus rojos oprimidos,”. Este largo poema continúa diciendo: “Los negros lloraban confundidos/entre paraguas y soles de oro,/los mulatos estiraban gomas, ansiosos de llegar al torso blanco,/y el viento empañaba espejos/ y quebraba las venas de los bailarines/Negros, Negros, Negros, Negros.”¹³

Todos estos personajes-poetas están dibujados sobre un *collage* en el que podemos identificar un recorte de diario sobre la potencia del auto Torino y otro recorte de diario con el rostro de Juan Domingo Perón, la publicidad de un whisky Smuggler donde vemos un auto rojo y su corredor de fórmula 1, otra publicidad de whisky cuyo nombre es Black and White y muestra un perro negro y otro blanco. No están escritos estos versos de Lorca pero el poema citado dice: “Las muchachas americanas/llevaban niños y monedas en el vientre/y los muchachos se desmayaban en la cruz del desperezo./ Ellos son./Ellos son los que beben el whisky de plata junto a los volcanes/y tragan pedacitos de corazón por las heladas montañas del oso”.¹⁴ De allí que el collage cobra sentido y la obra se vuelve orgánica. Desde el humor, los colores estridentes y los personajes a gran escala, Cucurto elabora una estética celebratoria a partir de la cual hace convivir el canon con otros lenguajes y registros.

En 1999 Cucurto integra el colectivo detrás de la Revista *Belleza y Felicidad* que, a su vez, se constituye como librería artística, editorial y galería de arte. Fernanda Laguna y Cecilia Pavón crean este espacio, a partir de una mercería situada en el barrio porteño de Almagro, y con él marcan la agenda del arte contemporáneo y la literatura producida en Buenos Aires a comienzos del 2000. Allí se hacían recitales, lecturas de poesías y exposiciones de arte. Con muy pocos recursos logran generar una arraigada adhesión estética y sentimental que encuentra como inspiración a la Galería del Centro Cultural Rojas dirigida por Jorge Gumier Maier, las discotecas y bares de Sergio De Loof y aquellos lugares de la contracultura de la postdictadura que motivaron las actividades transdisciplinarias y una política autogestiva. *Belleza y Felicidad*, a través de su sello editorial publica poesías y libros impresos en fotocopadoras a modo de *fancines*. Entre sus escritores encontramos además de a Pavón y a Laguna, a Pablo Pérez, Ezequiel Alemina, Gabriela Bejerman, Rosario Bléfari y Cucurto, entre otros. La literatura y las artes visuales se mezclan con la venta de baratijas, las bebidas de la noche anterior y los restos de las instalaciones artísticas que conforman el *collage* de una época extremadamente creativa y a la vez, condicionada por la poscrisis del 2001. Se imponen así nuevos modos de pensar en torno al estatuto del arte, a conceptos como *calidad estética*, *especificidad* y *autonomía*, se promueven proyectos transdisciplinarios que implican, a la vez, nuevos modos de comprender la vida en comunidad. De allí

que se genera una lógica barrial que sustenta ideológica y económicamente el proyecto que implica un intercambio cultural y a la vez mercantil, que desdibuja los límites entre objetos destinados al consumo de una elite y aquellos destinados al consumo de las masas, en tanto se vendían poemarios de autores de renombre con baratijas compradas en el Once y artesanías de artistas de la calle, mientras sonaban bandas *punk* o de cumbia villera.

A partir del 2003 Laguna comienza a desarrollar una alternativa semejante a esta en la villa de Fiorito del partido de Lomas de Zamora orientada al trabajo barrial y a la enseñanza artística; y a finales del 2007, *Belleza y Felicidad* cierra sus puertas. Sin embargo, deja su estela en lo que luego veremos, expandido, en el proyecto editorial Eloísa Cartonera que fundan en 2002 en una verdulería, Laguna, Cucurto y Javier Barilaro; y que ha cobrado tal magnitud que ha trascendido las fronteras nacionales, al punto de existir otras editoriales cartoneras no solo en Argentina, sino en países latinoamericanos e incluso en Estados Unidos y en algunos europeos como en Finlandia, Francia, España y Alemania.¹⁵

Como *Belleza y Felicidad*, Eloísa Cartonera trasciende su función editorial en favor de un proyecto mayor, cooperativista, pedagógico y autogestivo. Por un lado, y como respuesta al contexto en el que emerge —las consecuencias de la crisis del 2001—, la propuesta consiste en comprar cartón a los cartoneros, fotocopiar textos cedidos por los autores —muchas veces de renombre como Ricardo Piglia, César Aira, Rodolfo Enrique Fogwill, los chilenos Gonzalo Milán y Sergio Parra, el brasileño Haroldo de Campos, el peruano Osvaldo Reynoso, por citar algunos—, pintar las tapas —acción en la que participan a veces, familias enteras— y hacer con ello un objeto único, literario, visual, que luego venden en eventos culturales o presentan, incluso, en la Bienal de San Pablo (2006). Por otro lado, en el local donde funciona la editorial y donde se venden los libros en el barrio de La Boca, hay una huerta colectiva, cuyos productos se venden a precios más accesibles que los del mercado. Esto tiene como fin una función pedagógica: enseñar a cultivar la tierra. Pero también, y en sentido amplio, política: atraer a las personas del barrio para que se acerquen a comprar verduras y frutas, y de esta manera, aproximarlas a la cultura. Así, el sello editorial se constituye como un fenómeno que une dos mundos que parecen excluirse mutuamente: la *alta literatura* en cartón pintado y la cultura a partir del desecho. De allí que el sello editorial se transforma en un programa cooperativista autónomamente sustentable relacionado con la agricultura, el reciclaje, la ecología y el fomento de una microeconomía. A su vez, esto nos revela aquello que encontramos plasmado tanto en la literatura, poesía y narrativa, como en las historietas¹⁶ y en las obras visuales de Cucurto: una clara autoconciencia de la vigencia estética y cultural de los signos de la marginalidad y de los estereotipos construidos sobre la pobreza.

Los *pobres* que han sido expulsados del mercado, del mundo del trabajo, del mundo de la política, de la salud y de la educación son recogidos y acogidos por la *cultura*. Y es la cultura uno de los pocos lugares en donde



Imagen 4: Washington Cucurto, *Federico García Lorca en NY*, Serie *NY también es el Caribe*, 2022, técnica mixta sobre papel, 160x110 cm., *Todo es ficción*, MAMBA, Buenos Aires, imagen cedida por el autor.

pueden (temporalmente) sobrevivir y ser reconocidos. Sin embargo, la cultura no asume un rol comprometido (como sucedía en los años 60, por ejemplo) sino que lo que hace es abrir un espacio de enunciación que Cucurto utiliza para reivindicar una estética de colores estridentes, fisonomías asociadas a la negritud, formas hiperbólicas y la preeminencia de materiales de desecho que en el arte visual lo llevan a producir su obra con materiales de fácil acceso y característicos del espacio urbano, de la vida cotidiana: crayones, témperas, tizas, plasticolas, diarios y revistas, afiches callejeros, envoltorios de comida, cartón desechado. Su programa poético, gestivo, cultural, pone en escena un mundo subalterno mediante un lenguaje que incluye la representación verbal y visual (también sonora a partir de la cumbia), junto a nuevas prácticas cooperativistas. Abre así un diálogo entre *alta cultura* y *cultura villera* a partir de un *locus de la enunciación* que, desde la ironía, desenmascara imaginarios racistas, homofóbicos y xenofóbicos, a la vez que se ríe de sí mismo.

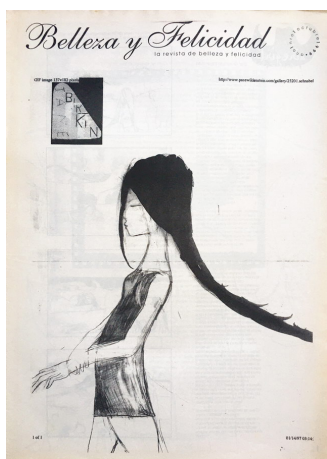


Imagen 5: *Belleza y Felicidad*, año 1 n° 1, octubre de 1999, portada, disponible en «<https://norafisch.com.ar/revista-belleza-y-felicidad/>»



Imagen 6: *Belleza y Felicidad*, 2007, disponible en «<https://norafisch.com.ar/>»



Imagen 7: Local de Eloísa Cartonera, disponible en «<https://www.eloisacartonera.com.ar/historia.html>»

Podemos entonces trazar una genealogía que comenzaría en el *underground* porteño, en las acciones del Parakultural del Teatro Rojas herederos del *beat*, del imaginario sesentista. También podríamos pensar en la huella de la producción de Perlongher, de Copi y también de César Aira. Y en esa línea ubicar *Belleza y Felicidad*, Eloísa Cartonera, la propia producción de Cucurto¹⁷ donde se genera una politización que atañe a la propuesta cooperativista y se resignifica en la lógica de mercado y donde a la vez, “se experimenta con las posibilidades estéticas y políticas de las operaciones de articulación de un nuevo canon contracultural”.¹⁸ El contexto de la indiferenciación de las esferas autónomas, o bien el contexto de la *postautonomía* —como advierte Josefina Ludmer—¹⁹ habilita nuevos modos de pensar y de producir, lo que conlleva, a su vez, a encontrarnos con literaturas, artes visuales, subjetividades autorales, que transgreden géneros, registros, soportes, medios de circulación.

En esta línea, Cucurto logra desde el borde de la literatura instalarse y ser publicado por editoriales consagradas y de diferentes perfiles como Mansalva, Interzona o Emecé, traducido a varios idiomas, obtenido becas en el exterior como Alemania y Francia, y ser objeto de debate y de análisis para los estudios académicos emergentes de universidades y de entidades científicas como el Conicet. Y es desde este mismo (no)lugar —o desde el lugar de la contracultura— que busca producir y posicionarse en las fronteras permeables que habilitan las artes en su difuminación de los límites, que expone en 2015, de la mano de Ana Wandzik y Maximiliano Masuelli —ambos formados en la Escuela de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, y fundadores de la editorial Iván Rosado—, una muestra en el MACRo, que acompaña la publicación del libro de poemas y textos gráficos, *Si te copás y curtís* (2015). En dicha muestra, a modo de texto curatorial, el escritor y músico, Pedro Mairal, propone un testimonio donde revela la intención de Cucurto por desarrollar de forma autodidacta el ejercicio de la pintura. A su vez, este texto nos permite emparentar la práctica visual con la literaria y observar que aquella práctica de construir desde el desecho a partir de la cual funda Eloísa Cartonera, también en su producción visual se convierte en un elemento clave para poder representar ese universo simbólico *del pobre*, que caracteriza su poética:

Yo lo vi pintar a Cucurto. Coincidimos dos meses a principios del 2015 en una residencia de artistas en Francia, en la ciudad de Rennes. Cucurto ya llegó con la idea de pintar y se llevó una valijita con pasteles, marcadores y acrílicos. Al principio pintaba en papeles oficio una serie de travestis y mujeres desnudas, con frases, con paisajes urbanos detrás, y también retratos de escritores como Laiseca, Perlongher. Coloridos y eróticos pero todavía algo estáticos. No sé bien qué le pasó después, pero fue como una explosión, un enchastre de color y energía plástica.



Imagen 8: Jean Michel Basquiat, *Philistines*, 1982, Acrílico y lápiz sobre tela, 183x312,5 cm., Colección Thojas E. Woeell Jr., disponible en «<https://www.pinturayartistas.com/jean-michel-basquiat-el-nino-rebelde-irrepetible/>»



Imagen 9: Jean Michel Basquiat, *Self-Portrait*, 1984, Acrílico y barra de óleo sobre papel, montado sobre lienzo, 100x0,70 cm., Estate of Jean-Michel Basquiat, Licensed by Artstar, New York.



Imagen 10: Jean Michel Basquiat, de la Serie Corona, Pintura, 1983, 50,8x73,7 cm., portada del libro *Jean-Michel Basquiat*, editado por Taschen, disponible en «https://elpais.com/cultura/2018/12/13/actualidad/1544719705_191447.html»

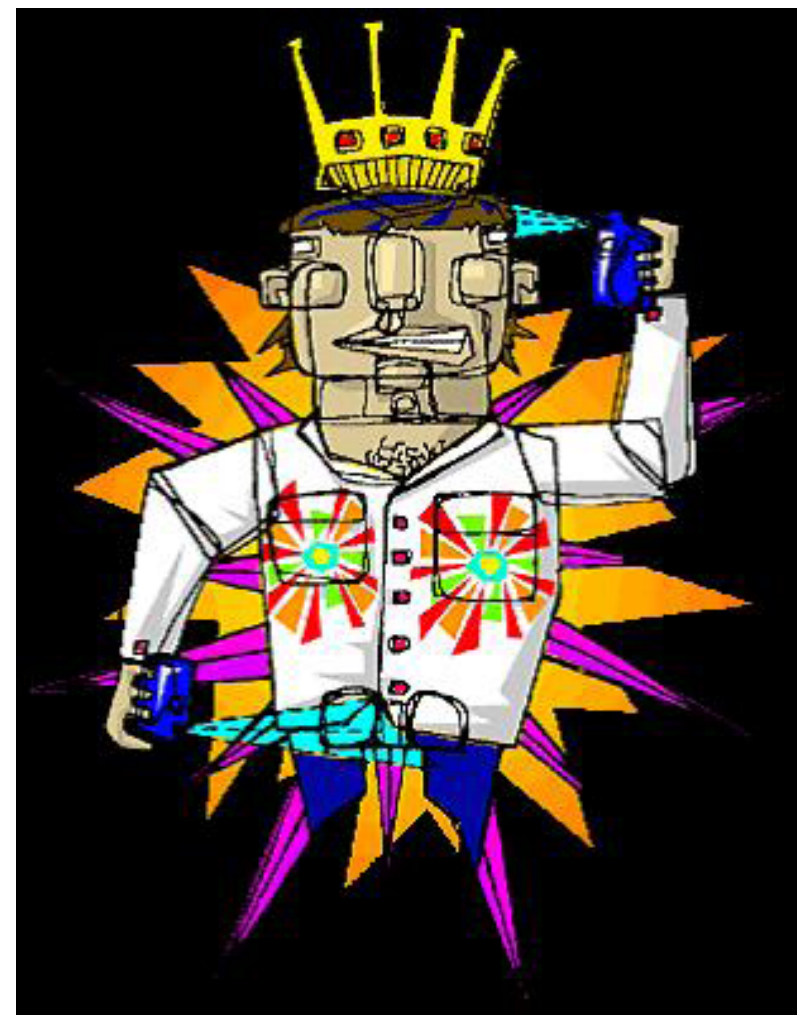


Imagen 11: Washington Cucurto, Ilustración en "El rey de la cumbia" en *Hasta quitarle Panamá a los yanquis*, 2005.

De pronto se liberó de la serie, del formato. Empezó a pintar en afiches que yo le ayudaba a arrancar de la calle cuando volvíamos de los bares casi de madrugada en el frío helado de una primavera que no terminaba de llegar. Con dos o tres rollos enormes de papel, Cucurto subía los cuatro pisos del departamento donde nos alojábamos y a veces se quedaba pintando de noche, y pintaba desde la mañana siguiente hasta la tarde sin darse cuenta de que había pasado todo el día. ¿Qué hora es?, le preguntaba yo desde mi habitación. Las diez de la mañana, me gritaba él desde su estudio. Yo miraba el reloj: eran las cinco de la tarde.

Y fui testigo también de cómo iban entrando en sus cuadros las cosas que le iban pasando, cosas que hablábamos, frases que nos llamaban la atención, poemas, mails, pedazos de canciones. Cucurto tiene un radar gigante para captar lo que le sirve en su arte. Lo agarra al boleo y, tal como lo hace en su escritura, lo zampa en su pintura y lo convierte en algo completamente personal. En esos dos meses en Francia, trabajamos dando talleres literarios con hijos de inmigrantes, congoleños, angoleños, marroquíes. Las caras de los inmigrantes, su alienación, sus ojos desconfiados, su soledad, todo eso entró en sus cuadros, en colores terrosos y una confusión de cuerpos que buscan tener una identidad.

Lo vi absorber influencias como una esponja, garabateando cuadernos como Frida Kahlo, haciendo collages a lo Lamborghini, mirando en silencio dibujos de Picasso. Me acuerdo que cuando descubrió a Basquiat, buscaba sus cuadros en Google y me gritaba desde su estudio: “¡Este grone la rompe, Pedrito!”...²⁰

La referencia estética al haitiano Jean Michel Basquiat en la obra de Cucurto es ineludible y esto lo vemos en todo su programa, aunque en su obra visual es tal vez más evidente puesto que en ambos encontramos la predominante presencia de la cultura urbana y el trazo del grafiti que se mezclan con la tradición figurativa europea; principalmente el neo-expresionismo alemán. Entre poesía y plástica, ambos se interesan por la figuración del grito desgarrado de la negritud, “el rey negro” que simboliza la cultura afroamericana en su violento presente y del que se sirve Cucurto para representar no las problemáticas de los años 80 neoyorquinos de Basquiat, sino los de una historia de la negritud latinoamericana atravesada también por la violencia racial, social y política. Ambos artistas prolíficos, inspirados en el cómic, la publicidad, el *pop art* y las culturas originarias, así como también las africanas, centran su obra de una carga simbólica que clama contra la desigualdad y el racismo.

Y desde esta estética que emparentamos con Basquiat, también vemos referencias a otras tradiciones de las que se apropia para reconfigurarlas según la historia socio-cultural a la que se circunscribe. Me refiero a *Las damas de*

Boulogne sur mer (2021), expuesta en el MAMBA, en donde nos encontramos con unas *madmoiselles de Avignon* de rostro y cuerpo negro asechadas por la mirada y las manos de los hombres. Son las negras dominicanas de las bailantas de los barrios porteños del Once y de Constitución que, como aquellas escondidas tras las máscaras africanas, éstas toman por asalto el cuadro de Pablo Picasso y asumen una centralidad fundada, desde la poética de Cucurto, en su sensual y desmesurada sexualidad caribeña:

[...] Ah, mis negras dominicanas, qué cosa / tan linda y extraña, mucho tienen de sándalas y gansas / pero ni una gota tienen de blancas. No caben en tres o /cuatro renglones, para eso se necesita una página. / Mis negras dominicanas de tan negras / Se vuelven blancas, grises, finas, amarillas”²¹

No obstante, cabe señalar que tal vez aquí sí veamos cierto corrimiento respecto de su literatura puesto que no encontramos una estética celebratoria donde lo que predomine sea la idea del deseo y la felicidad en comunión con la satisfacción de los cuerpos sino, por el contrario, miradas quebradas, inciertas, desgastadas.

Otra de las obras expuestas en el MAMBA, “Si muero en la carretera no me pongan flores” nos remite desde su estética al *Guernica* de Picasso. Como si se tratara de un mal sueño, una pesadilla, vemos la imagen de Perón detrás de los negros, vendedores del Once, que luchan con dagas en la mano, un recorte que dice “sexo y represión” al lado de una publicidad que denota la vestimenta de los años 70 de una clase acomodada. La imagen de Marx resquebrajada, los años 70 y 2000, identificados en alusión a momentos cruciales que dividieron la población del territorio argentino en dos y afectaron política, social y económicamente. El título de la obra remite al primer verso del famoso poema neobarroco *Si muero en la carretera*, del cubano Virgilio Piñera (1912-1979). Como sucede con la lengua en la literatura de Cucurto, su pintura recupera los juegos de palabras, los versos y homenajes a escritores del neobarroco latinoamericano. Cecilia Palmeiro señala que Cucurto elabora un montaje que construye para Buenos Aires un argot latinoamericano híbrido, mezcla de varios argots de palabras africanas, guaraníes, de lenguas no europeas, lo que produce una lengua como experimento de una identidad latinoamericana extrañada. Un lenguaje neobarroco, o neobarroso, un Caribe transplantino —como definía Perlongher—.²² Se trata de una lengua inventada, una lengua de escritor que a partir de palabras transplantadas a la obra visual también se visualiza, que tiene un sello propio y que juega con estereotipos para construir un imaginario cultural latinoamericano. En esta línea, Ana Porrúa lee la obra de Cucurto desde el *barroco latinoamericano*, pero le agrega el adjetivo calificativo: *gritón*. Sostiene que a Cucurto se lo puede pensar desde el barroco de Lezama Lima o de Severo Sarduy debido a su estilo exuberante y a la proliferación en los modos de nombrar las cosas



Imagen 12: Washington Cucurto, *Las damas de Boulogne Sur Mer*, 2021, técnica Mixta sobre tela, 195x170 cm., *Todo es ficción*, MAMBA, Buenos Aires, disponible en: «https://www.clarin.com/cultura/escribir-libros-inmigrantes-paraguayos-bailantas-pintar-retratos-evita-paul-mccartney-transformacion-washington-cucurto_0_ZyBJobOvq.html»



Imagen 13: Washington Cucurto, *Si muero en la carretera no me pongan flores*, 2021. 300x300 cm., papel sobre papel, acrílico, crayones y témpera, *Todo es ficción*, MAMBA, Buenos Aires, Ph. Carolina Rolle.

y de proceder con la imagen.²³ En la obra de Cucurto aparecen elementos dispares y el relato, como la obra visual, se vuelve desmesurado, deformado hacia su exageración. Es por esto que más que un barroco en tono estético/poético, se trata de un barroco a los gritos, extremado hasta un grado en el que la distorsión exuberante puede convertirse en elemento cómico. Incluso las identidades minoritarias están hiperbolizadas y contaminadas hasta el exceso y en este sentido, Cucurto construye vectores diferenciales en un movimiento constante en tanto el gran tema de todo el programa de Cucurto es el de las fuerzas de transformación social que actúan de modos específicos.²⁴

En *Si te copás y curtís*, Cucurto señala lo que podemos leer como su programa poético perfectamente identificable con su propuesta visual:

La poesía nos pide que nos lancemos a la aventura de escribir un poema, sin prejuicios, sin resultados, sin barreras, encendiendo la llama del deseo en todo lo que hagamos (...) Escupir, morder, leer, escribir, saltar, correr sin parar, caminar sin par, respirar, trabajar, cuidar, releer, reescribir son todas cosas que llevan al poema. Es cierto, que nunca te falte deseo y ternura. ¡Deseo y ternura!²⁵

Cucurto pinta como escribe, sin detenimiento, donde todo fluye y lo que rige es la pulsión hacia la acción, la espontaneidad del hacer. Lo que interesa en la poética de Cucurto es seguir según la lógica del tiempo y de la (re)producción capitalista: escribir, pintar, generar productos culturales, como pensar, comer, trabajar, bailar, coger, es decir: como pulsión de vida. Se escribe y se pinta *mal* como ejercicio de libertad, donde lo que se prioriza es representar en lo inmediato todo aquello del mundo circundante que lo interpela y a partir del cual desarrolla la ficción. De allí que todo su programa literario, visual, cultural, provenga de lo que él llama *material robado*, de imaginarios populares y materiales diversos para construir aquello que surge de lo abyecto. Y si acaso lo abyecto se relaciona con el enfrentamiento al sistema imperante a partir de un cambio de paradigmas, esto requiere de un desplazamiento que implica inevitablemente un cambio en el modo de percibir el mundo a partir de los sentidos y en relación con el medio cultural; lo que en palabras de Susan Buck Morss sería un cambio en el *sensorium*.²⁶ Se trata de una nueva forma de conocimiento que requiere no solo un modo de ver, oler, tocar, palpar el país, la ciudad, el barrio, sino también un modo de imaginar y de relacionarse, que lleva a traspolar lo nacional en proyección hacia lo latinoamericano, atravesado por discursos, tradiciones y estéticas europeas y norteamericanas. Por otra parte, lo abyecto puede ser pensado como el proceso de repulsión y atracción que sufre el sujeto ante lo desconocido.²⁷ Y es a partir del miedo, los prejuicios y, al mismo tiempo, la atracción que genera lo desconocido, el material del que se sirve Cucurto para construir esos imaginarios que atraviesan su obra: los vendedores de Once, las dominicanas de Constitución, sus Eva (Perón) negras, de pelo

fuertemente rubio y sexualizadas, una Buenos Aires barrial, la fiesta caribeña como metáfora de la inmigración y migración hacia la ciudad capital durante y como consecuencia de los años del neoliberalismo en la Argentina, las noches de bailanta y cumbia. Así, Cucurto elabora una poética que se impregna de aquello que le es ajeno y le repele y aquello que siente como propio. De esta manera, tanto el arte visual como la literatura le posibilitan a Cucurto liberar su imaginación y plantear otras maneras de ser en el mundo. Por consiguiente, su poética nace del *sensorium* cultural pero también corporal que es regido por la parte inferior de su cuerpo, de su sexualidad. A partir de la ironía, el sarcasmo, la provocación carnavalesca —en términos de Mijail Bajtín²⁸— que se esconde detrás de aquella lengua gritona, de ese trazo fuertemente marcado con crayones, témpera o fibrones, nos encontramos con la voz de quien viene a dinamitar tradiciones y discursos establecidos en relación a la literatura, las artes visuales, el campo cultural que desbaratan los libros cartoneros.

El deseo y la ternura con la que aquel *pájaro afrodisíaco* representaba un imaginario atravesado por un deseo de cultura respetada y heterogénea en donde las clases dominantes se impregnaron de *negritud* en 2021 atraviesan el portal del MAMBA con una muestra en la que Cucurto parece instalar su marca y su poética: *Todo es ficción*. El mundo festivo que recupera los signos de la cultura massmediática y popular que se entremezcla con producciones de la cultura letrada tan característica de la literatura de Cucurto, se plasma en sus obras visuales que también nacen de una mezcla desprejuiciada de la vida callejera, la prensa, la música, el arte popular de los países americanos, cada vez más intensificada por inmigraciones recíprocas que crean ciudades complejas y compuestas fundada en un ideario latinoamericanista.²⁹ De allí que las obras de Cucurto imaginan escenarios *expandidos* donde la *mezcla* es la protagonista tanto desde lo conceptual que afecta su temática, como desde las materialidades de las que se sirve para producir su obra. Pienso la decisión de reunir a Cucurto con Alberto Greco (Buenos Aires, 1931- Barcelona, 1965) y se me viene la idea de la irreverencia ante los mandatos sociales y convenciones culturales. Greco interpelado por las vanguardias históricas, Cucurto ya un artista atravesado por ellas, ambos producen en las fronteras lábiles de lo que entienden como *arte expandido* al utilizar el espacio urbano y público como material de y para sus obras. A través de la experimentación, ambos desjerarquizan el arte para fusionarlo con la vida, asumen otras subjetividades para con ellas y desde el cuerpo intervenir el mundo.

La imagen de la identidad colectiva que le habilita a Cucurto asumirse como negro e idear una comunidad desde esta marca, le brinda una herramienta estética y política puesto que le permite construir una identidad visual étnico-nacional-latinoamericana a la vez que le sirve como fuente iconográfica y plástica para todo aquello que implique una renovación de los lenguajes artísticos, sean literarios o visuales ya que toda su producción puede ser pensada en esa transmedialidad. En esta línea, Cucurto desestabiliza

los lugares consagrados de los sistemas culturales y se inserta mediante la provocación y la burla en el epicentro de la cultura hegemónica para ponerla en crisis.

Notas

* Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (IECH-UNR-CONICET), carorolle@gmail.com

¹ Soto, Facundo, *Conversaciones con Washington Cucurto*, Rosario, Blatt & Ríos, 2017, pp. 23-24.

² Cucurto, Washington, *La máquina de hacer paraguayitos*, Buenos Aires, Mansalva, 2005 [1999], p. 9.

³ Bernabé, Mónica, "Latinoamérica en Argentina: Washington Cucurto y su máquina de hacer paraguayitos" en *Hispanamérica. Revista de Literatura*, Año XL, n° 120, Maryland. Dic. 2011, Material cedido en pdf por la autora, p.4.

⁴ Cucurto, Washington, *El curandero del amor*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2006, p. 78.

⁵ V. Kamenszain, Tamara, Cap. III, "Testimoniar sin metáforas" en *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*, Buenos Aires, Norma, 2007; Palmeiro, Cecilia, Cap. III, "Buenos Aires era una fiesta" en *Desbunde y Felicidad. De la cartonera a Perlongher*, Buenos Aires, 2011, pp.159- 328 y Rolle, Carolina. *Buenos Aires transmedial. Los barrios de Cucurto, Casas e Incardona*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2017.

⁶ Tomo este concepto de Graciela Montaldo, quien el 1 de agosto de 2012 presentó un estudio titulado "La contaminación de las masas" donde reflexiona en torno a Eloísa Cartonera entre otros objetos de estudio, en uno de los Foros "Cuestiones Críticas" organizado por el Centro de Estudios de Literatura Argentina (CELA), Facultad de Humanidades y Artes, UNR (material cedido por la autora).

⁷ V. Rolle, Carolina, *Op. cit.*

⁸ V. Rosano, Susana, *Rostrros y Máscaras de Eva Perón*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006, p. 16

⁹ V. Ranciere, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. I ed. Santiago, LOM, 2009.

¹⁰ V. Soria, "El peronismo en el gabinete..." p. 201 y "El cuerpo maternal de Eva Perón: ¿qué es una madre?" en *Los cuerpos de Eva: anatomía de un país huérfano*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2005.

¹¹ Cucurto, Washington, "Paraguayito de mi corazón" en *Hasta quitarle Panamá a los yanquis*, Buenos Aires, Emecé, 2010, pp. 31-32.

¹² V. Klinger, Diana Irene, *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, Joao Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago*, Rio de Janeiro, 7Letras, 2007.

¹³ García Lorca, Federico, "El rey de Harlem" en *Poeta en Nueva York, 1929-1930*, Textos.info, Biblioteca digital abierta, 2017, p.17

¹⁴ García Lorca, Federico, *op.cit.*, p.17

¹⁵ V. Palmeiro, *op. cit.*, pp.159- 328 y Lemus, Francisco Cap. III "Fernanda Laguna" en *Orgullo y Prejuicio. Arte en Argentina en los 90 y después*, disponible en «<https://norafisch.com.ar/>», acceso 29/08/2022.

¹⁶ V. Cucurto, Washington y Pablo Martin, *Cucurietas Mágicas*. Buenos Aires, Eloísa Cartonera, 2006 y Rolle, Carolina, *op.cit.*

¹⁷ V. Irina Garbatzky, *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2013 y Palmeiro, Cecilia, *op. cit.*

¹⁸ Palmeiro, Cecilia, *op.cit.*, p. 17.

¹⁹ Ludmer, Josefina, *Aquí América Latina. Una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.

²⁰ Mairal, Pedro, "Yo lo vi pintar a Cucurto" en *Pájaro afrodisíaco*, cat. exp., Rosario, Museo de Arte Contemporáneo (MACRo), 2015.

²¹ Cucurto, Washington, "Jazmines negros, claveles blancos" en *Veinte Pungas contra un pasajero*, Bahía Blanca, Ediciones Vox, 2003, p. 13.

²² Palmeiro realiza este análisis para identificar en Cucurto una subjetividad *trash-queer* heredada de Néstor Perlongher. V. Palmeiro, Cecilia, *op.cit.*, p. 306.

²³ Porrúa, Ana, "Un barroco gritón" en *Bazar Americano*, Año XI, n° 38, ago.-sept., 2003, disponible en «<http://www.bazaramericano.com/buscar.php?cod=204&tabla=resenas&que=porr%C3%BAa>», acceso 29/08/2022. S/p.

²⁴ V. Palmeiro, Cecilia, *op.cit.*, p. 307.

²⁵ Cucurto, Washington, *Si te copás y curtís*, Rosario, Iván Rosado, 2015.

²⁶ Buck Morss, Susan, *Dialéctica de la Mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Nora Rabotnikof, trad, Madrid, Visor, 1995.

²⁷ Kristeva, Julia, *El porvenir de la revuelta*, Buenos Aires, FCE, 1999.

²⁸ V. Bajtin, Mijail, "Carnaval y literatura. Sobre la teoría de la novela y la cultura de la risa" en *Revista Eco*, n° 129, Bogotá, ene., 1991, pp. 311- 338.

²⁹ V. Lojo, Martín, *Washington Cucurto: Todo es ficción*, cat. exp, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA), 2021.

Cómo citar este artículo:

Carolina Rolle, "Washington Cucurto, el contra artista visual", en *Separata «Modernos y contemporáneos en el Arte argentino»*, año XIX, n° 30, Rosario, CIAAL/UNR, julio de 2022, pp. 61-81, URL: <http://ciaal-unr.blogspot.com/>

S E P A R A T A

Centro de Investigaciones del Arte
Argentino y Latinoamericano
Universidad Nacional de Rosario