

Audacias sutiles: Tres desnudos femeninos (1930-1950) en la obra de Rosa Ferreyra

Julia Di Rienzo¹

Resumen

Este trabajo indaga sobre las características de tres desnudos femeninos realizados por Rosa Ferreyra, cuyas fechas estimamos entre 1930 y 1950. Estos desnudos representan un aspecto poco conocido de su producción, asociada generalmente a los retratos y las naturalezas muertas. Las obras son analizadas desde un enfoque socio-histórico-cultural, considerando los aspectos estéticos en relación a las corrientes figurativas del período, y los aspectos simbólicos en relación al discurso dominante en la tradición occidental del desnudo femenino junto a los tópicos asociados a «la mujer» en el arte de entreguerras, respecto a los que Rosa Ferreyra toma distancia en estas obras.

Palabras clave: mujeres artistas modernas - arte nuevo en Córdoba - desnudo femenino - lucha cognitiva - censura invisible

Abstract

This work investigates about the characteristics of three nudes feminine made by Rosa Ferreyra, approximate dated between years 1930 and 1950. These nudes are a little known aspect of her production, usually associated to portraits and still lifes. The works are analyzed from an approach socio-historical cultural, taking into consideration the aesthetic aspects in relation to the tendencies figurative of the period, and symbolic aspects in relation to the dominant discourse in the occidental tradition of the female nude and topics associated with «women» in art between the wars, of those, Rosa Ferreyra takes distance in these works.

Keywords: moderns women artists - new art in Córdoba - nudes feminine - cognitive fight - invisible censorship

Este trabajo indaga sobre desnudos femeninos realizados por Rosa Ferreyra (en adelante RF), cuyas fechas estimamos entre 1930 y 1950. Esos desnudos representan un aspecto poco conocido de su producción, asociada generalmente a los retratos y las naturalezas muertas. Las obras son analizadas desde un enfoque artístico-cultural e histórico, considerando, por un lado, los aspectos estéticos en relación a las corrientes figurativas del período y, por otro, los aspectos simbólicos en relación al discurso domi-

Trabajo recibido el 30/3/2012. Aprobado el 30/5/2012

¹ Licenciada en Pintura, FFyH-UNC. Integrante del proyecto *Tramas de significación artístico-cultural en la modernidad de Córdoba (1926-1985). Producción conceptual, formal e ideológica de artistas modernos*, dirigido por Cristina Rocca y codirigido por Cecilia Irazusta. CI-FFyH-UNC. Contacto: julidirienzo@gmail.com

nante en la tradición occidental del desnudo femenino junto a los tópicos asociados a «la mujer» en el arte.

Para estos objetivos, se analizarán tres obras de la artista que hemos detectado en imágenes de catálogos dado que aún no hemos podido localizar esas obras. No obstante esto último, consideramos que las obras elegidas son representativas de la producción de la misma época de RF, y a la vez, muy significativas para el estudio de posiciones críticas frente al desnudo académico tradicional y también, de manera muy sutil, frente al rol tradicional asignado a la mujer artista.

Rosa Malvina Ferreyra, de Roca

La pertenencia de Rosa Malvina Ferreyra (Córdoba, 1905-1995) a una élite social, económica y cultural, le permitió desarrollar un intenso y vital vínculo con Francia. Así, desde los cuatro años fue educada por una institutriz francesa para luego cursar el bachillerato de Ciencias y Filosofía de la Universidad de París, en La Sorbonne.² Contrajo matrimonio con el arquitecto Jaime Roca, proveniente de una familia de destacados profesionales e intelectuales, como su conocido hermano Deodoro, líder de la Reforma Universitaria. Jaime compartía esos ideales,³ y fue además quien introdujo el movimiento moderno dentro de la arquitectura en Córdoba.⁴ Es decir, que estamos en presencia de algo más que un parentesco legal, sino de un círculo familiar en el que se desarrollaron y alentaron ideas humanistas abiertas y modernas. Es así que se encuentran muy cercanas sus *posiciones, disposiciones y toma de posiciones* en el campo,⁵ por ejemplo, en relación a la representación del desnudo en el arte, RF y su cuñado Deodoro mantienen una postura crítica y anticonservadora. En 1940, Deodoro Roca salió en defensa de Ernesto Soneira censurado oficialmente por su obra «Bañistas».⁶ El escándalo se desató porque este artista había pintado dos mujeres y un hombre desnudos en un mismo plano de representación con estilo *fauvista*. En desacuerdo con la censura, Deodoro Roca junto con un grupo de artistas modernos fueron a una tienda de lencería y compraron *déshabillés*, entre otras prendas de ropa interior, con las que vistieron de madrugada las estatuas de Córdoba («ni el indio Bamba se salvó»)⁷ Ade-

² Egresada probablemente en 1923 a los 17 o 18 años, aún no tenemos datos precisos.

³ Vidal, (s/d)

⁴ Faud, (2011)

⁵ Bordieu, (1997): 342, 393.

⁶ Ver: Rocca, (2008), (2010).

⁷ Beatriz Galíndez relata que siempre se juntaban en la casa de los Soneira, Deodoro Roca, Horacio Juárez, estos y no recuerda cuales otros, pero destaca la solidaridad de Deodoro, que era como un mecenas y que probablemente financió la compra de la ropa interior para las estatuas. Sobre el apoyo a Ernesto ante la censura de sus cuadros cuenta que «*varios, Deodoro Roca, entre ellos, fue a la casa Beige y se compró: corpiños bombachas, camisones, de todo y vistió las estatuas de Córdoba. (...) me acuerdo que el indio de frente de... digo yo de la Cultura Británica*

más, RF y Deodoro también participaron juntos de dos Salones Nacionales de Bellas Artes de Buenos Aires en 1935 y 1939. En 1935 RF figura en el catálogo como: *Ferreira de Roca, Rosa*; participó de este salón con dos óleos: «Adolescencia» (n° 119)⁸ y «Figura» (n° 120). Deodoro participó con un óleo: «Mañana del Colchiquin» (n° 252). En 1939 RF figura en el catálogo como: *Roca, Rosa M. Ferreira de*, junto a *Roca, Deodoro*. RF participó de este salón con un óleo: «Flores» de 0,98 x 0,92 m (n° 223) y Deodoro con dos óleos: «Represas del tiempo» de 0,49 x 0,67 m (n° 221) y «Galerías del Colchiquin» de 0,90 x 0,83^{1/2} (n° 222), ambas obras paisajes de Ongamira, Córdoba. Esta práctica artística de Deodoro, las participaciones junto a RF de dos Salones Nacionales, hacen patente lo anteriormente dicho sobre el círculo familiar.

Estudiar en la Europa de la primera posguerra

La educación artística de RF comenzó en Córdoba, estudiando privadamente con Emiliano Gómez Clara. Continuó en Europa, específicamente en París, como ya se ha señalado, durante los años '20, década en la que sucedían los debates estéticos de entreguerras, de los cuales surgieron movimientos como el *retour a l'ordre, la neue sachlichkeit* entre otras propuestas figurativas. Durante esta década, según Diana Wechsler, una «nueva generación»⁹ de artistas argentinos realiza sus viajes iniciáticos a Europa, siguiendo a Guttero, Petorutti, y otros. RF sería parte de esta «nueva generación».

En Francia, asistió a la Academia Julian¹⁰ de perfil académico tradicional en relación al arte, pero moderno en cuanto al acceso de las mujeres a la educación en

porque yo iba ahí, a la cultura del Boulevard San Juan... el Bamba, estaba con un camisón rosa. Eso me acuerdo porque me lo contaron.» Entrevista realizada por Julia Di Rienzo a Beatriz Galíndez, sobrina de Rosalía y Ernesto Soneira. Córdoba, 19 de abril 2011.

⁸ Número de la obra en el catálogo de los respectivos salones.

⁹ «Los años veinte son para la «nueva generación» el tiempo del iniciático viaje de estudios a Europa: Spilimbergo, Bigatti, Butler, Badi, Berni, Forner, Del Prete, entre otros, siguen el camino iniciado en la década anterior por Guttero, Petorutti, Xul Solar, Curatella Manes. Recorren España, algunos, Italia casi todos, y París es el lugar de asentamiento. Allí asisten a talleres donde aprenden las claves de la mirada moderna. Además, indagan en los museos los métodos constructivos de los clásicos, analizan la pintura europea contemporánea y exploran sobre las propias búsquedas y necesidades.

Durante el curso de los años de la primera posguerra gana terreno una nueva estética vinculada con la revisión del pasado clásico, que busca resolver la tensión vigente en las vanguardias históricas entre tradición e innovación. No se trata de una simple revisión sino de una actitud estética. Síntesis, linealidad depurada, composición clara, solidez y organización estructural del cuadro, dominio del «oficio», son algunos de los elementos de este «nuevo clasicismo».» Wechsler, 2001, p. 19

¹⁰ Fundada en 1868 por Rodolphe Julian. Esta academia privada fue una de las primeras en Francia en aceptar alumnas y otorgarles el mismo acceso al conocimiento que a los hombres.

igualdad con los hombres, incluso en las clases de desnudo con modelo vivo; allí estudió las normas clásicas de la construcción compositiva. También asistió a la escuela de arte La Grande Chaumier,¹¹ de perfil moderno en la enseñanza del arte, en la que entró en contacto con el pensamiento visual moderno. Es muy probable, que como durante los numerosos viajes que realizó en su vida, asistiera a los museos a estudiar las obras clásicas, y estuviera inevitablemente en contacto con el ambiente artístico parisino a través de compañeros y profesores.

Invisible desnudez

RF pintó, por lo menos, estos tres desnudos que hemos elegido para analizar debido a que constituyen un aspecto poco conocido de su producción, «cuya imagen más conocida es tal vez la de sus animadas acuarelas de flores» (MPBA)¹² y los *niños* (retratos). El discurso dominante contemporáneo a RF sostenía que «las mujeres pueden pintar para los suyos, dibujar los retratos de los hijos, bosquejar arreglos florales y paisajes» (Perrot, 2008:130). El Vizconde de Lascano Tegui en 1944 describe a RF como una artista que «en una inclinación femenina de su candor solo admira —y no oculta su preferencia— niños y flores».¹³ Por lo que no es extraño que sean poco conocidos sus desnudos. Uno de estos fue expuesto en la galería Nordiska de Buenos Aires en 1933,¹⁴ los otros dos en una exposición en memoria de la artista en la galería Jaime Conci de Córdoba en 1993.¹⁵ Confirman el destierro de los desnudos de la producción de una artista por parte del discurso dominante, en este caso RF, dos artículos. Uno del diario La Nación, 3 de agosto de 1933,¹⁶ correspondiente a la exposición de uno de los desnudos en Nordiska, en el cual se hace mención a los desnudos que se exponen de artistas varones en otras galerías (Francisco Vidal y Emilio Centurión), al hacer mención a la exposición de RF en Nordiska dice «figuras» (cuando el catálogo de la muestra tiene un desnudo en la tapa principal), además de nombrar a sus maestros («Laurens y Fishbach»), como necesaria certificación de calidad que se repite

¹¹ Fundada en 1902 por Martha Stettler (1870-1945), se caracterizó por dar un espacio a las manifestaciones modernas del arte desde la enseñanza.

¹² Baron Biza, 1998: 228

¹³ «El tema, en la obra de la señora Rosa Ferreira de Roca, podría ser culpable de que, seducidos por su gracia, nos olvidáramos de la autora, que en una inclinación femenina de su candor solo admira —y no oculta su preferencia— niños y flores.» Vizconde De Lascano Tegui, «Exposición de Rosa Ferreira de Roca» Diario El Mundo, 01-11-1944.

¹⁴ Fotocopia del catálogo de la exposición realizada por la artista en la Galería Nordiska, 3 al 17 de agosto de 1933. En Cilebrini, 2006

¹⁵ Catálogo de la muestra homenaje posterior a su fallecimiento, realizada por la Galería Jaime Conci, del 24 de junio al 10 de julio, 1993. Carpeta de Rosa Ferreyra de Roca, Archivo Museo Caraffa.

¹⁶ «Bellas Artes: Conjunto de artistas argentinos. Exposición Rosa Ferreyra de Roca» Diario La Nación, 03-08-1933, p. 6.

en catálogos y artículos en el resto de su trayectoria, cuestión que no parece ser necesaria en el caso de los varones. El otro artículo es de *La Voz del Interior*, 4 de junio de 1993,¹⁷ correspondiente a la exposición en homenaje a RF, aquí tampoco se mencionan los desnudos y la fotografía de la obra elegida para el artículo es una obra de flores, cuando el catálogo de la muestra tiene dos fotografías de desnudos.

Alguna de estas obras puede ser una titulada «Desnudo», óleo con el que participó en el IX Salón de Arte de Mar del Plata en 1950 del que aún no tenemos imagen.¹⁸ Observamos entonces que RF no se privó ni de pintar desnudos, ni de exhibirlos, pero el tratamiento que se le dio al tema corresponde a una «censura invisible»,¹⁹ que actuó respecto a los desnudos

«Exhibiendo otra cosa que lo que debería mostrar si hiciera lo que se supone que debe hacer, es decir informar. O incluso mostrando lo que hay que mostrar, pero de tal manera que no se lo da a conocer o se lo vuelve insignificante o lo construye de tal manera que toma un sentido que no se corresponde de ninguna manera con la realidad.» (Bourdieu, 1997: 23)

Tres desnudos, *trois déshabillée*

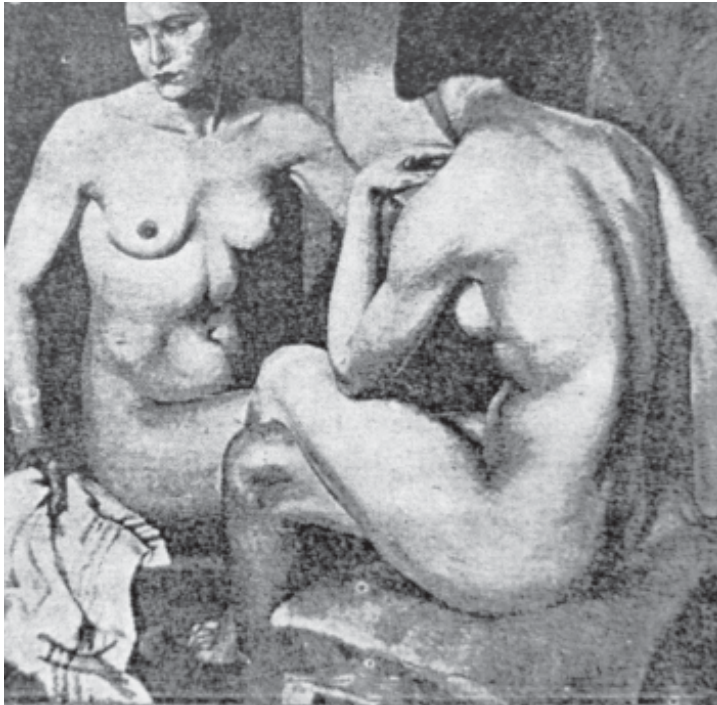
Para seleccionar las obras propuestas reunimos 40 imágenes de obras de RF extraídas de catálogos de exposiciones (byn y color), periódicos (byn), imágenes (color) de obras que pertenecen a museos e imágenes de publicaciones sobre historia del arte de Córdoba (color). Podemos clasificarlas en: retratos, naturalezas muertas, paisajes, desnudos, figuras humanas en paisajes, figuras humanas en general y algunas alegorías. Las técnicas trabajadas son óleo y acuarela.

Al carecer de los títulos vamos a denominarlas: *obra 1* a la de dos figuras sentadas expuesta en galería Nordiska; *obra 2*, a la de una sola figura y *obra 3*, a la de dos figuras acostadas, ambas expuestas en galería Jaime Conci. Aunque no tenemos las fechas exactas de las obras deducimos que corresponden al período propuesto (1930-1950) porque la *obra 1* fue expuesta en 1933 y porque de acuerdo a las imágenes reunidas en la primera etapa predominan el óleo y la figura humana, posteriormente la acuarela y el paisaje. El orden numérico responde a una cronología provisoria que establecemos en base a elementos que estaban a la moda en el período propuesto,

¹⁷ «Homenaje a Rosa Ferreyra de Roca», *La Voz del Interior*, 24-06-1993, p. 4C.

¹⁸ Fotocopia del catálogo del Salón IX Salón de Arte de Mar del Plata, 1950. En: Cilebrini, (2006)

¹⁹ Si bien en el libro citado, Bourdieu se refiere con este concepto a la televisión, abarca los medios de comunicación, las estrategias del discurso pueden tener este comportamiento en distintos medios y épocas.



Obra 1 s/d. - Galería Nordiska, Buenos Aires, 3 al 17 de agosto 1933.

como los peinados o las medias finas, y a la soltura en la pincelada que posee la obra 3 en relación a las otras que puede ser producto de la práctica con acuarela, aunque ya había realizado envíos a salones de acuarelistas en los '30.

Observamos que los tres desnudos de RF comparten rasgos en la estructura compositiva. Las figuras ocupan casi todo el espacio, llegando a los límites del encuadre. En los tres desnudos las figuras y los objetos están resueltos a través de la mimesis y la organización de la estructura compositiva responde a una simplicidad geométrica. Las posiciones en el espacio de los volúmenes de los cuerpos de las obras 1 y 3, forman figuras geométricas a través de las direcciones que establecen. En la obra 1 podemos observar un cuadrado. Aunque los lados inferior, que forman las piernas, y superior, que forman los hombros, sean ligeramente diagonales, los torsos de ambas figuras forman líneas paralelas y verticales. En la obra 3 los cuerpos forman un rombo que sigue la disposición de la alfombra. Nuevamente observamos que piernas, hombros y brazos se organizan en dos lados paralelos y los dos torsos en los lados restantes. El centro de estas dos obras es el espacio entre los cuerpos, enfrentados o semi-enfrentados, a pesar del brazo de la figura de espaldas de la obra 1. En la obra 2 la posición corporal establece un eje principal diagonal (inferior izquierdo-superior derecho). Todo



Obra 2 s/d. - Galería Jaime Conci, Córdoba, 24 de junio de 1993.

el cuerpo puede ser visto como un rectángulo dispuesto diagonalmente, en el que el espacio entre el pié derecho y la mano derecha establece una diagonal paralela con el cuerpo; o puede encontrarse un triángulo cuyos ángulos son las rodillas, la mano derecha y el codo izquierdo. El centro de esta composición es el ombligo del cuerpo, pero debido al recorrido visual que establecen las direcciones compositivas y la fuerza de dirección que establece la mirada, llegamos a mirar lo que esta mujer está observando.

La iluminación focal en las obras 1 y 2, genera un marcado claroscuro que en la obra 1 marca los volúmenes corporales escultóricamente y en la obra 2 potencia la profundidad del espacio. En la obra 1, la luz se proyecta a partir del ángulo superior izquierdo y desde adelante hacia atrás de las figuras. La obra 2 recibe la iluminación desde el costado derecho. En la obra 3 el claroscuro no es tan marcado, salvo por los paños arriba de una silla, la luz está difuminada por todo el espacio de un modo menos contrastante. El foco luminoso se puede ubicar en el ángulo superior izquierdo y desde atrás hacia delante de las figuras.

Encontramos los desnudos de RF cercanos al realismo, a lo cotidiano y contemporáneo; el valor de lo cotidiano está presente en el resto de sus obras del período. De acuerdo a lo observado, las características de las obras, el momento y lugar en el que estudió RF, podemos clasificar estas obras, siguiendo a Diana Wechsler, dentro del *arte*



Obra 3 s/d. - Galería Jaime Conci, Córdoba, 24 de junio de 1993.

*nuevo*²⁰ de Córdoba, en cuanto a la propuesta figurativa del período relacionada con los debates estéticos de entreguerras. Nos parece interesante además inscribirlas dentro de los *realismos modernos*, concepto amplio planteado en la exposición «Mimesis. Realismos Modernos. 1918-1945» realizada en el museo Thyssen Bornemisza en 2005, comisariado por Tomás Llorens. Allí se plantea la idea del realismo en la modernidad como un movimiento de carácter internacional que se manifestó en cada contexto nacional de modos diversos,²¹ pero que responde al espíritu cosmopolita de la modernidad. Los realismos modernos comparten, además de la mimesis o la figuración cercana a esta, la voluntad de dar cuenta de un mundo nuevo después de la I Guerra Mundial; según Tomás Llorens el arte moderno de la primera posguerra «está interesado en la noción de género pictórico: la naturaleza el retrato, la pintura de la vida cotidiana»²².

²⁰ El término arte nuevo enmarca para Diana Wechsler «todas aquellas producciones artísticas que en concordancia con el devenir de los debates estéticos del período de entreguerras (1918-1939) plantean un tipo de imagen que supone una figuración de nuevo cuño, ligada a la pintura metafísica, al *retour a l'ordre*, a la *neue sachlichkeit*, al surrealismo, entre las propuestas figurativas centrales del período.» Wechsler, 2004.

²¹ Francia: *retour a l'ordre*, Alemania: *neue sachlichkeit*, México: muralistas, EEUU: regionalistas, etc.

²² Jarque, 2005.

Pelo corto y medias finas: Tres o cinco mujeres desnudas y modernas

En estos tres desnudos, el realismo permite a RF realizar un relato, su propio relato sobre las mujeres en la modernidad.

En la obra 1 de 1933, dentro de las limitaciones de la imagen que poseemos, podemos observar lo que parece ser una toalla y una banqueta. Representa dos figuras, aunque puede ser la misma modelo en una rotación de la perspectiva de la artista. La actitud corporal es relajada aunque claramente en una torsión corporal plásticamente interesante. Las figuras llevan el pelo corto a la nuca de moda en los años «locos» (décadas del 20 y del 30). Llevar el cabello corto a principios del siglo era un signo de emancipación para las mujeres, entre otras cuestiones esta emancipación era económica por el acceso a empleos pagos y a la educación superior profesional, en relación a las costumbres, emancipación respecto a una tradición, era un signo de modernidad.²³ Este corte de cabello, incluso su color, fue muy famoso gracias a la actriz estadounidense Louise Brooks (1906-1985), contemporánea a RF.

En la obra 2 aparece una mujer en una escenografía preparada sosteniendo lo que parecen ser un par de medias finas o dos cortes de tul, nos inclinamos a pensar que es una media fina²⁴ por el resto de los elementos del cuadro: la flor en sus cabellos, el peinado elaborado y la pintura de ojos, que indican afeites femeninos. Observamos cierta sensualidad distraída del espectador, ya que la mirada está fijamente dirigida hacia una de las media fina con una seriedad que nos parece propia de alguna reflexión. En 1940, época en que RF pintó la obra, las medias finas de nylon provocaron en EE.UU. una verdadera «fiebre de ventas» (4 millones en 4 días). La flor en sus cabe-

²³ El tema del largo del cabello, aparentemente superfluo hoy en día, no ha sido un tema menor en la historia. Como por ejemplo, el apóstol San Pablo, de origen judeo-romano, sostenía: «La *naturalaleza* misma nos enseña que para un hombre es deshonoroso tener el cabello largo, pero que a una mujer se glorifica por su larga cabellera.» (por las imágenes que la iglesia católica presenta como de Jesucristo, este parece haber llevado el cabello largo; los soldados romanos eran quienes llevaban el cabello corto). Sostiene también que se le dio cabello largo en vez de velo, signo que debe llevar la mujer sobre la cabeza como «marca de su dependencia, a causa de los ángeles» (ángeles y arcángeles también son representados con largos cabellos) la mujer está «obligada a llevar sobre su cabeza un signo de autoridad», de la autoridad masculina sobre ella. (Las anotaciones entre paréntesis son nuestras). Ver: Perrot, 2008.

²⁴ Las medias finas aparecieron cuando la moda de la *belle époque* acortó la pollera, mostrando una superficie de piernas considerable como para lucir medias finas de seda. Alemania era líder en la industria química hasta después de la I Guerra Mundial. En 1941, durante la II Guerra Mundial, Gran Bretaña prohíbe el uso y venta de medias de seda en una maniobra de jaqueo económico a Japón, principal exportador de seda. Las medias de seda son suplantadas por las medias finas de hilo de nylon, un derivado del petróleo. El hilo de nylon había sido patentado en 1937 en Delaware por la firma norteamericana DuPont de Nemours (industria química). Las medias de nylon habían empezado a comercializarse en 1940 en EE.UU. con gran éxito de ventas, cuatro millones en cuatro días. Las medias finas prometían un nada despreciable mercado. Ver: Sorger, 2007: 66.

llos, por el resto de las características del cuadro, funciona más como un adorno que como una asociación esencialista entre naturaleza y mujer que en el arte europeo de entreguerras constituyó un tópico²⁵ y «se expresó en la representación de la mujer como madre o como la que lleva los frutos de la tierra» (Armando, 2010: 4).

En la obra 3 claramente hay naipes²⁶ y el espacio representado responde a una habitación observada diagonalmente desde arriba, desde una perspectiva distinta a las anteriores que son observadas de frente. Aparecen los detalles de la unión de los mosaicos, un desnivel del piso, una sandalia y lo que parece ser la pata de una silla que sostiene ropas o telas. Las dos figuras están retozando en lo que parece una charla, sin los elementos de afeites femeninos de la figura de la obra 2. Con respecto a las figuras, aparecen con cierta serenidad ensimismada, ninguna dirige su mirada al espectador, los cuerpos no están dispuestos hacia este como sí lo están en las otras dos obras, están organizados respecto a sí mismos y a su respectiva interlocutora, con comodidad. Observamos como en la obra 1, que quizás se trate de la misma modelo en dos posturas distintas, además de ser muy parecidas las mujeres poseen el mismo cabello y la línea en la cabeza está del mismo lado. Por la espontaneidad de las figuras, esta composición responde a las características de una instantánea fotográfica, parece haber captado un instante dentro de una continuidad temporal cotidiana.

Audacias sutiles

RF representó a estas mujeres en un tiempo y un espacio contemporáneos junto a objetos cotidianos, lo que las aleja de un ideal clásico o una esencia femenina inmutable. Teniendo en cuenta que en las convenciones de la representación de la desnudez humana²⁷ se evidencia el *orden simbólico*²⁸ de la cultura de origen y la obediencia o

²⁵ «La separación entre naturaleza y cultura tuvo correlatos de género que llevaron a la identificación de la naturaleza con las mujeres y de la cultura con los hombres, una diferenciación que constituyó un tópico en el arte europeo de entreguerras y que se expresó en la representación de la mujer como madre o como la que lleva los frutos de la tierra.» Armando, 2010: 4

²⁶ Por la existencia de estos naipes esta obra puede ser «Partida de naipes» obra expuesta en Amigos del Arte en Rosario, 1947. Pero también hay otra obra de niños jugando a las cartas que puede coincidir con el título.

²⁷ Según W. Chadwick «en el tema del desnudo en el arte confluyen discursos de representación, moralidad y sexualidad femenina» agregamos y o *masculina*. Chadwick, 1999: 289

²⁸ Pássim Bourdieu, (2010)

Pierre Bourdieu se refiere al orden simbólico «(...) de la visión «falocéntrica» y de la cosmología androcéntrica que comparten todas las sociedades mediterráneas que siguen sobreviviendo, en estado parcial y como fragmentado, en nuestras estructuras cognitivas y nuestras estructuras sociales.» Bourdieu, 2010: 18

Podemos definir *este orden social simbólico dominante* como un ordenamiento arbitrario del mundo, que, a través de los mecanismos que crea, inscribiendo un sistema de estructuras en los cuerpos, las formas cognitivas y las cosas, logra desaparecer en tanto orden arbitrario, ya que

desobediencia a este orden de quién representa, consideramos el discurso subyacente en los tres desnudos femeninos de RF como propio de una *lucha cognitiva*²⁹ en resistencia a distintos aspectos de la imposición simbólica sobre las mujeres. Estos desnudos se alejan de las convenciones del desnudo femenino en la tradición europea,³⁰ en la que han sido organizados en función del placer masculino.³¹ Un indicador de lejanía o proximidad respecto a la tradición europea de la representación del desnudo femenino, es la presencia o ausencia de vello púbico. Según John Berger, en la tradición europea la convención de no pintar el vello púbico del cuerpo femenino se debe a que está asociado a la pasión y la potencia sexual. Al representar a la mujer sin vello púbico se minimiza o niega su propio deseo y se le concede el deseo al espectador o propietario de la obra, que se supone masculino.³² Las figuras desnudas de RF poseen vello púbico y presentan respecto a la atención hacia el espectador cierta distancia, si bien las obras 1 y 2 son frontales no hacen nada con su cuerpo o su mirada que implique una reacción a la mirada externa.³³

nacemos y crecemos en él, y aparecer como *el* orden natural, un orden ahistórico y objetivo. Según Pierre Bourdieu «Al estar incluidos, hombres y mujeres, en el objeto que nos esforzamos en delimitar, hemos incorporado, como esquemas inconscientes de percepción y de apreciación, las estructuras históricas del orden masculino; corremos el peligro, por tanto de recurrir, para concebir la dominación masculina, a unos modos de pensamiento que ya son el producto de la dominación. Sólo podemos confiar en salir de ese círculo si encontramos una estrategia práctica para efectuar una objetivación del tema de la objetivación científica. Esta estrategia (...) consiste en transformar un ejercicio de reflexión trascendente que tiende a explorar las ‘categorías de entendimiento’, o, empleando las palabras de Durkheim, ‘las formas de clasificación’ con las cuales construimos el mundo (pero que, al haber salido de él, lo asumen en su esencialidad, aunque permanezcan desapercibidas)» Bourdieu, 2010: 17.

²⁹ «Cuando los dominados aplican a lo que les domina unos esquemas que son el producto de la dominación, o, en otras palabras, cuando sus pensamientos y sus percepciones estructurados de acuerdo con las propias estructuras de la relación de dominación que se les ha impuesto, sus actos de *conocimiento* son, inevitablemente, unos actos de *reconocimiento*, de sumisión. Pero por estrecha que sea la correspondencia entre las realidades o los procesos del mundo natural y los principios de visión y división que se les aplican, siempre queda lugar para una *lucha cognitiva* a propósito del sentido de las cosas del mundo y en especial de las realidades sexuales. La indeterminación parcial de algunos objetos permite unas interpretaciones opuestas que ofrecen a los dominados una posibilidad de resistencia contra la imposición simbólica.» Bourdieu, 2010: 26.

³⁰ En tradiciones no europeas –el arte hindú, el arte persa, el arte africano, el arte precolombino– la desnudez no presenta las características de sumisión femenina al espectador, o su poseedor, si es el dueño de la obra en la que se representa una mujer desnuda. Paráfrasis, Berger, 2004: 30.

³¹ Chadwick, 1999: 280

³² Berger, 2004: 31

³³ Hay una obra del mismo catálogo de Jaime Conci, en la que aparece una figura femenina vestida que directamente da la nuca al espectador ya que está mirando girasoles, que a su vez parecen mirarla.

Hay también una independencia respecto a las oposiciones polares que podemos encontrar en los ideales clasicistas de las *maternidades* y las *Venus: madre-moral-heroica / mujer-erotismo-fatalidad*. El polo que identifica a la mujer como madre es el que la asocia esencialmente con la naturaleza en oposición a la relación esencialista que se hace entre el hombre y la cultura. Lejos de estas antinomias notamos una intimidad serena en las obras. RF no parece haber encontrado ninguna contradicción en retratar a sus hijos y también pintar desnudos, ninguna oposición entre maternidad y sensualidad, entre mujer y cultura.

Bibliografía

- AAVV, (2004), 100 años de plástica en Córdoba 1904-2004: 100 artistas, 100 obras en el centenario del diario La Voz del Interior. [CD ROM]. Córdoba: *La Voz del Interior; Museo Provincial de Bellas Artes Caraffa*.
- ARMANDO, Adriana, (2010), *La naturaleza de las mujeres: Artistas rosarinas entre 1910 y 2010*. Catálogo de la exposición homónima. Rosario: Fundación OSDE.
- BERGER, John (2004), «Ensayo II». En: *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BARON BIZA, Jorge, (1998), «Biografías» y «Antología crítica» En: *Los colores de un siglo. Grandes obras de la pintura de Córdoba*. Córdoba: Fundación Benito Roggio.
- BOURDIEU, Pierre, (2010), *La dominación masculina*. Barcelona: Ed. Anagrama.
- BOURDIEU, Pierre, (1997), *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Ed. Anagrama.
- BOURDIEU, Pierre, (1997), «Ocultar mostrando» En: *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama.
- CHADWICK, Whitney, (1999), *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Ediciones Destino.
- LO CELSO, Ángel T. (1973), *50 años de arte plástico en Córdoba*. Córdoba: Banco de la Provincia de Córdoba.
- PERROT, Michelle, (2008), *Mi historia de las mujeres*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ROCCA, Cristina, (2010), «Arte moderno y censura en la Córdoba de los '40. El caso Soneira y sus repercusiones». Primeras Jornadas Nacionales de Historia, Arte y Política. Tandil.
- ROCCA, Cristina, (2008), «Reformistas en el campo artístico. Contribuciones a la configuración de un pensamiento visual moderno en Córdoba (1933 y 1940)». Ponencia en *Encuentro Académico Internacional a 90 años de la Reforma*. Córdoba.
- SORGER, Richard; UDALE, Jenny, (2007), *Principios básicos del diseño de moda*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

WECHSLER, Diana, (2001), «Tradición y modernidad» En: *Pintura argentina: Panorámica del período 1810-2000. Volumen dedicado a Spilimbergo y Guttero*. Buenos Aires: Banco Velox.

Web

FAUD, (2011), «Biografía de Jaime Guillermo Roca». En: <http://bibliotecafaud.blogspot.com/2011/04/biografia-jaime-roca.html>

JARQUE, Fietta, (2005), «El realismo es la expresión más seria de la modernidad» entrevista a Tomás Llorens, *El País*. 8 de octubre de 2005. En http://www.elpais.com/articulo/arte/realismo/expresion/seria/modernidad/elpepuculbab/20051008elpbabart_1/Tes

VIDAL, Gardenia, (s/d), «El Asociacionismo laicista y la Reforma Universitaria de 1918 (Córdoba Argentina)» Fundação de Economia e Estatística – FEE. En: <http://www.fee.tche.br/sitefee/download/jomadas/2/h1-02.pdf>

Archivos

Museo Caraffa: Carpeta Rosa Ferreyra de Roca
Archivo Manuel Reyna
Hemeroteca del Poder Legislativo de Córdoba

Fuentes inéditas:

Biblioteca de la Escuela de Artes FFyH UNC:

BECERRA, Silvana; Castilla, Claudia, (1980) «Análisis de la obra de Rosa Ferreyra de Roca». M 759.982 54 F 3.

CILEMBRINI, Emilce, (2006), «Rosa Ferreyra de Roca». M 759.982 54 F 10.