

Petrona Viera

EL HACER INSONDABLE





Petrona Viera

EL HACER INSONDABLE

PETRONA VIERA

Los novecientos fueron una época fermental en los distintos órdenes de la vida de nuestra sociedad. Es así que encontramos en este período «mujeres que hacen historia»; las hay destacadas en las ciencias, en las letras y en las artes, entre otras áreas hasta entonces impensables de presencia femenina.

En este contexto, aparece la primera pintora profesional, portadora de una sensibilidad maravillosa que caracterizó los distintos períodos en los que transitó sus obras. Inmersa en su mundo interior, acrecentado por una sordera temprana, no sintió en su actividad creativa los límites de su discapacidad. Y así, con colorido incluido, supo expresar sentimientos y emociones con retratos familiares, juegos infantiles, imágenes playeras, recreos, en fin, nos mostró su vida familiar que era su mundo. Ese mundo se alteró cuando su padre muere y por eso, pasamos a sus paisajes sin figuras humanas.

Experimentó varias técnicas, siendo una gran exponente del planismo. Hizo acuarelas, grabados, trabajó madera y metal. Supo también, algo nada frecuente para una mujer, realizar desnudos que representan una etapa dentro de su obra. Realizó muestras a nivel nacional e internacional.

Su mundo, el de los pinceles, colores, el de los sentimientos que nos quiso mostrar, trascienden su época y sus testimonios de mujer que no tuvo límites en su creación y que se vuelve una auténtica referencia de la mujer que hizo historia.

Esc. Beatriz Argimón
VICEPRESIDENTA DE LA REPÚBLICA



Autoretrato, c.1930
Óleo sobre tela
91 x 87 cm

PETRONA REVISITADA

En el despacho del Ministro de Educación y Cultura hay una obra de Petrona Viera. Es un cuadro claro, sutil e inspirador, como muchos de los suyos. Nada mejor que esa compañía para encarar diariamente las dificultades y exigencias de la gestión gubernamental.

La de Petrona es ante todo una historia improbable, que hubiera sido considerada excesiva si fuera la invención de un novelista o de un guionista de televisión. La combinación de datos que aparecen en cuanto nos aproximamos a su vida (mujer, sorda, hija de un presidente de la República, pintora que deja huella) la convierte en un caso irreplicable en el Uruguay de principios del siglo veinte. De hecho, su excepcionalidad va más allá de las fronteras nacionales y continentales.

La suya es también una historia de superación personal, marcada por el empecinado esfuerzo por romper los límites sociales que casi la condenaban a mantenerse encerrada en la vida doméstica. Eso no solo vale para la sordera, sino también para el rol atribuido a la mujer en aquella época. Esas resistencias no solo existían en la sociedad en general, sino también en un ambiente comparativamente abierto como el artístico.

La de Petrona es además una historia de búsqueda de identidad. Aunque plegada al planismo dominante en su época, desarrolló una paleta y unos temas propios que, más allá de parentescos estéticos, le dieron una personalidad perfectamente reconocible.

Finalmente, la de Petrona es una historia de redescubrimiento y recuperación colectiva. Tras años de eclipse y cuasi-olvido, su obra brilla con nueva fuerza y resignifica su lugar en el canon artístico de los uruguayos.

Esta muestra es un homenaje merecido a una gran mujer y a una gran figura de nuestra cultura. También es un acto de reapropiación que enriquece e interpela a quienes, a más de medio siglo de distancia, tenemos el privilegio de volver a mirar su obra.

Petrona contribuye así a recordarnos que este país tiene una de las tradiciones pictóricas más ricas del continente, y que, lejos de reducir ese legado a unos pocos referentes valiosos pero hiper-transitados, tenemos el desafío de embarcarnos en un diálogo más variado y complejo, que incorpore otras perspectivas y otras voces.

Dr. Pablo da Silveira

MINISTRO DE EDUCACIÓN Y CULTURA



De mañana, 1933
Óleo sobre cartón
39 x 50 cm

La posibilidad de realizar una exposición antológica de Petrona Viera en el Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) era un proyecto largamente anhelado. Considerábamos que la obra de la artista no era lo suficientemente reconocida y que ello repercutía en la falta de consideración por esta. Se estaba cometiendo una enorme injusticia al relegarla a un segundo plano dentro de la rica tradición plástica de nuestro país.

El MNAV posee en su colección mil y una obras de la artista; entre los años 1966 y 1968, su madre, Claudia Garino, donó al museo la inusual cifra de novecientos noventa y cinco obras. De esta forma, Petrona es la artista con mayor número de obras en el acervo de la institución, y mejor representada en su voluminosa producción artística.

Pero las mejores exposiciones antológicas se destacan por el recorte que hacen del todo y cómo ese conjunto de piezas a exhibir toma un sentido profundo en la trayectoria de un artista. *Petrona Viera: el hacer insondable* es un claro ejemplo de ello. Las curadoras María Eugenia Grau y Verónica Panella han llevado adelante un impecable guion curatorial basado en una investigación detallada y provocadora, que va más allá de una simple cronología, y nos invitan a entrar en los complejos y fascinantes mundos de sus retratos, desnudos, niñas y niños jugando en parques y jardines, jóvenes cuchilleando en umbrales, paisajes que conducen a la abstracción más radical, xilografías que registran poéticamente la vida cotidiana con sus pequeños grandes momentos y naturalezas muertas de pequeño formato cuando Petrona ya casi no tiene fuerzas para seguir pintando.

El abordaje de su obra no termina aquí, *Petrona Viera: el hacer insondable* es un comienzo que permite conocer mejor y más profundamente su trabajo. Ya no será posible dejarla de lado; hemos reparado una injusticia: ahora podemos disfrutar de su arte en todo su esplendor.

Enrique Aguerre

DIRECTOR DEL MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES





PETRONA VIERA

El hacer insondable

MARÍA EUGENIA GRAU

VERÓNICA PANELLA

Introducción

Para la realización de la presente exhibición *Petrona Viera: el hacer insondable* se han debido realizar búsquedas y abordajes más pormenorizados que los habituales. El proceso ha promovido encrucijadas e interrogantes, muchas de las cuales permanecerán planteadas sin una resolución clara. Era conocida la ausencia de documentación elaborada por la artista, con la excepción de la referencia a un libro de recortes que ella misma completó, una selección de material de prensa de sus exposiciones; sin embargo, este material, sobre cuya existencia dan cuenta referencias familiares, aún no se ha podido localizar. Contamos también con la invaluable recopilación documental del Proyecto Anáforas.¹ De su puño y letra solo nos llegan unas pocas palabras en los reversos de sus obras, que remiten a sensaciones o impactos visuales en pinturas de paisajes, y que desde un inicio nos sumergen en la seductora e inquietante idea de que esos retazos, esas grafías eran en realidad vestigios de su segunda lengua.

Por otra parte, en clave ya interpretativa, el somero material referido a comentarios críticos sobre su obra, especialmente en los años veinte, destaca los valores plásticos de la artista, al tiempo que también se deslizan, en forma literal o velada, consejos de tinte capcioso y a menudo calificativos que exaltan la candidez de Petrona como artista y como persona.

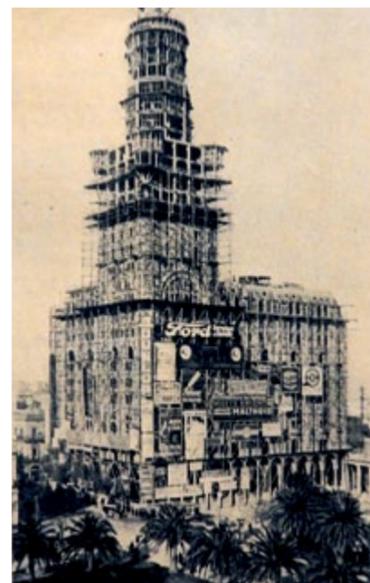
¹ <http://anaforas.fc.edu.uy/jspui/> Consultamos especialmente la sección de Petrona Viera en la Biblioteca Digital de Autores Uruguayos (<http://anaforas.fc.edu.uy/jspui/handle/123456789/25483>) y la sección de Publicaciones Periódicas del Uruguay (<http://anaforas.fc.edu.uy/jspui/handle/123456789/13>).



Carmen Garino (1872 -1970)



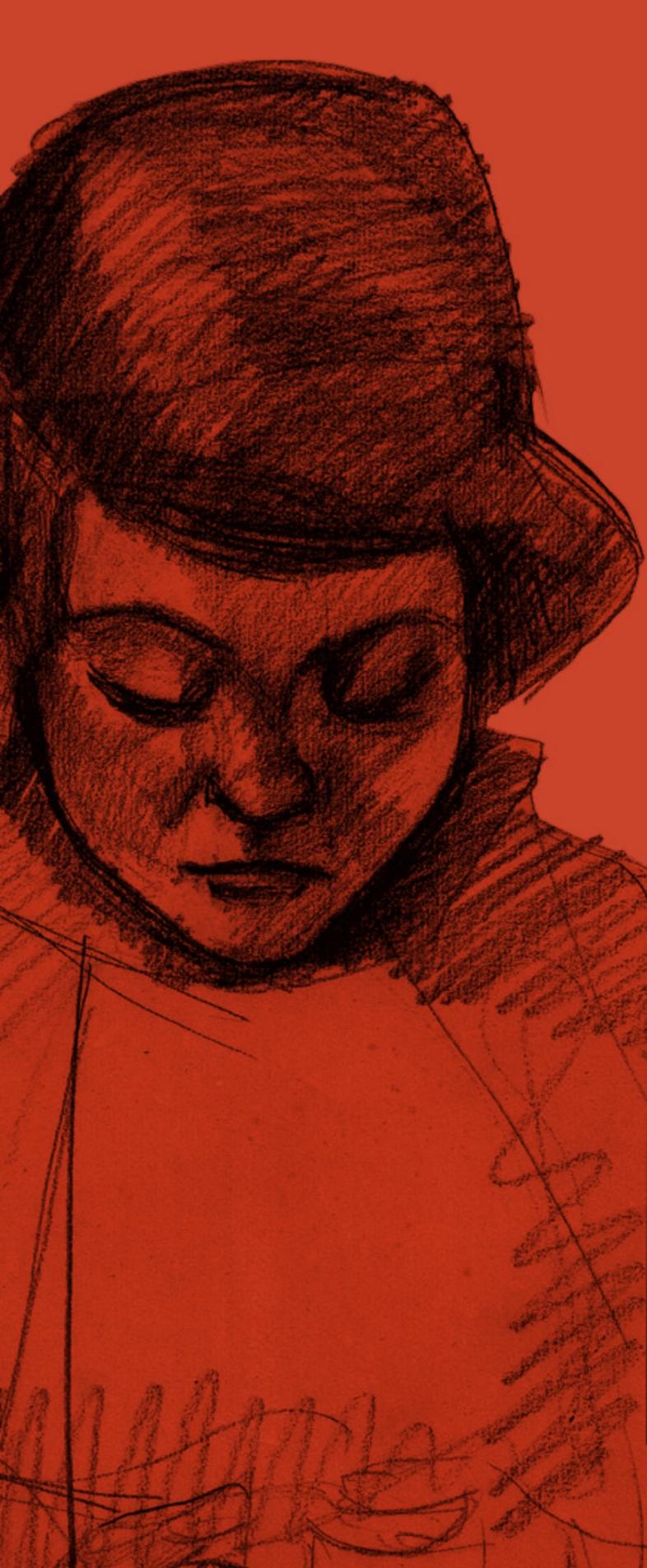
Dr. Feliciano Viera (1872-1927)



Palacio Legislativo inaugurado en 1925, Montevideo. *El libro del Centenario del Uruguay. 1825-1925*, Ed. Agencia Publicitaria Capurro y Cia., Montevideo 1925

Palacio Salvo en construcción. *El libro del Centenario del Uruguay. 1825-1925*, Ed. Agencia Publicitaria Capurro y Cia., Montevideo 1925





HIPERINTEGRACIÓN INAUDITA

Apuntes sobre la educación de niños sordos a inicios del siglo xx¹

En referencia a algunos elementos que construyen «la leyenda Petrona», el episodio vinculado a su enfermedad y sordera ha sido transitado como excusa de sobreinterpretación («la aislada», «la desvalida»), pero poco explorado desde un análisis más especializado sobre el alcance de su percepción. Excedería el presente trabajo abordar en detalle la educación de los niños sordos a inicios del siglo xx, o indagar exhaustivamente en estudios sobre la estructuración de su pensamiento. Sin embargo, resulta interesante dar una mirada a la relación que la sociedad hiperintegrada establece con este segmento de la población. Resulta significativo por ejemplo el título de la conferencia presentada en el 2.º Congreso Americano del Niño (1919) por una comprometida y sensible maestra del período, Margarita Munar de Sanguinetti: «¿Qué hemos hecho por la educación de los niños anormales?». El tema está presente en los cambios educativos de la época y desde fines del siglo xix hay un empuje hacia la formación de maestras especiales. Sin embargo, en un ámbito aún influenciado por el modelo burgués del empaque del cuerpo, se tiende a prohibir deliberadamente la lengua de señas, al menos en Uruguay. La restricción no frena esta estrategia comunicativa que los alumnos institucionalizados desarrollan natural pero «clandestinamente» en los internados de Buenos Aires y Montevideo. La formación de Petrona, puertas adentro con su profesora francesa, Madeleine de Larnaudie, de corte netamente oralista y la ausencia de datos acerca de algún vínculo con la Asociación de Sordos del Uruguay,² parecen dejarla fuera de los mencionados intercambios, aunque consolida, quizás, un destino personal, menos sujeto a la reproducción de roles sociales y familiares.

1 Nuestro mínimo acercamiento al tema toma elementos del artículo «La educación de los sordos y la LSU (Lengua de Señas Uruguaya)», de la doctora en Lingüística Graciela Alisedo (directora académica del Centro de Investigación y Desarrollo para la Persona Sorda, CINDE) y el licenciado Luis Morales, en el libro *Interpretación y lengua de señas: problemática y desafíos de una forma particular de la traducción*, de próxima publicación. Agradecemos a los autores y a la profesora Ana Belo Aña el habernos puesto en contacto con este material.

2 Fundada en 1928, con personería jurídica a partir de 1929.

Salvo puntuales excepciones, como por ejemplo el artículo que Luis Eduardo Pombo² dedica al análisis de su dibujo, hay que esperar a las últimas décadas para encontrar críticas y estudios más pormenorizados. Este encuentro con las fuentes abre interrogantes en un itinerario curatorial interceptado por un tan incómodo como fermental estado de incertidumbre. Podemos preguntarnos si dichas actitudes se debían a que Petrona Viera era una mujer con vocación plástica en momentos en que, si bien tenían acceso a la formación artística, a las mujeres les resultaba muy difícil dedicarse a ella, salvo como pasatiempo. ¿Se debía esto a que Uruguay discurría sus primeras décadas del siglo xx con roles de género de raíces más conservadoras de lo que se supone, en contraste con la anticipación de los logros significativos verificados en el plano legal? ¿Es que el feminismo resultaba por entonces un ideal de elites, sin permear los marcos más profundos de la sensibilidad general? ¿Esta condición no se radicalizaba en el caso de Petrona a partir de su aislamiento social por haber quedado sorda y con problemas de comunicación verbal? El contexto ilumina la realidad vital de una mujer como Petrona, pero también su peripecia personal y su singularidad artística nos permiten filtrar nuestra mirada por las bien guardadas fisuras de «la tacita de plata».

La propuesta expositiva que se presenta recorre cuarenta años de creación ininterrumpida, perteneciente a la colección del Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) que contiene mil y una obras de la artista. Estas fueron recibidas en casi su totalidad por donación familiar y su conjunto configura la colección más numerosa del Museo. Muchas de las obras exhibidas nunca han sido mostradas al público, salvo algunos ejemplos significativos que siempre han formado parte de las selecciones expuestas de arte nacional. El principal objetivo de esta muestra apunta a exhibir temáticas recurrentes en las que Petrona Viera registra ejemplos plásticos de distintas técnicas empleadas a lo largo de su trayectoria: *la infancia* (óleos, dibujos, acuarelas y, luego de 1940, grabados); *los retratos* (óleos, acuarelas, dibujos, pasteles, los que se concentran en los años veinte con algunos pocos ejemplos posteriores); la serie de *paisajes* —menos visitada o conocida— que viene sorprendiendo a la mirada actual por su audacia cromática y formal (dibujos, óleos, y también generada en diferentes técnicas como los grabados); *desnudos*, iniciada hacia 1936, que se incorporan al paisaje (óleos y grabados). En Petrona sus temáticas emergen y se van derivando y potenciando en sí mismas a lo largo de las décadas, al tiempo que maduran con el empleo de nuevas técnicas en escenarios nuevos. Se arriba entonces a una nueva y última fase de su producción que incluye esta propuesta expositiva, la serie *frutos y flores*, conjunto que significó su última mirada —mínima y cercana— a su entorno vital, el que siempre registró, pero llevada a objetos simples, inanimados, como sus naturalezas muertas. De ese modo, podrán observarse óleos, pasteles, dibujos, aguadas, grabados, lo que posibilitará registrar la prolífica producción de Petrona desde una perspectiva larga, con sus persistencias y sus cambios.

Se ha contado, como elemento monográfico primordial, con el análisis exhaustivo que elaboró Raquel Pereda, a través de su relevamiento y la minuciosa investigación que realizó, con la inclusión de testimonios familiares.³ Agregamos a ello la generosidad de la investigadora en recibirnos y proporcionarnos una larga entrevista que recordaremos siempre. A ella un afectuoso reconocimiento.

2 Pombo, Luis Eduardo; *Los dibujos de Petrona Viera. La Pluma*, Año II, Vol. VI, Montevideo, mayo 1928, pp. 119-129. El crítico realizará en 1940 una conferencia y artículos sobre la naturaleza y el paisaje en la obra de la artista cuyo contenido se atenderá en el análisis del paisaje.

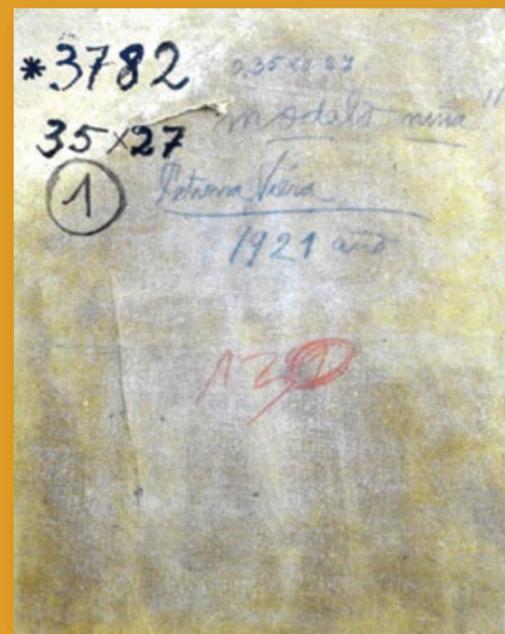
3 Pereda, Raquel: *El Uruguay de la modernización: el planismo y la obra de Petrona Viera*, Montevideo: Edición Galería Latina, 1987.



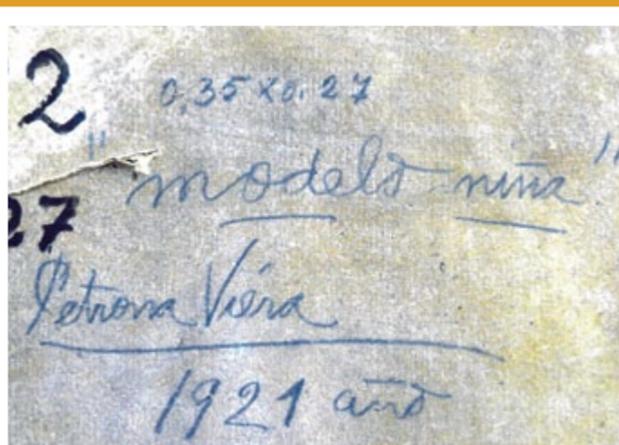
Petrona Viera a los 19 años



Modelo niña (1921)
Óleo sobre cartón
35 x 27 cm



Reverso de obra con anotaciones de la artista



Las fuentes y la dificultad de persistir en el tiempo

A menudo, para estudiar a un artista, en este caso con un desarrollo vital relativamente cercano en el tiempo, suele contarse con un conjunto escrito del que derivan teorías, ideas, debates, afinidades, núcleos humanos de amistades, desde los cuales se pueden analizar en profundidad sus proyectos, concepciones, reflexiones teóricas, rechazos. No es el caso de Petrona. Es escaso el material escrito del que se dispone, y menos aún aquellos en los que la artista reflexione sobre su propio trabajo. Tampoco encontramos hasta el momento correspondencia que pueda iluminar más profundamente formas de relación con el ambiente artístico o la opinión que podían merecerle sus colegas y sus juicios. Se impone por eso el echar mano a comentarios críticos del medio. Existen entrevistas a dos de sus sobrinos y poco más, salvo algunos y someros comentarios a su obra en ocasión de su presentación en exhibiciones individuales, salones y envíos artísticos. Contamos también con una entrevista en la que Petrona responde con la traducción elaborada que realiza su hermana Lucha.⁴ Se incluyen además fotografías en las que su mirada trasluce concentración, profundidad o acaso, y solo eso, la necesidad apremiante de comunicar.

Si bien esta situación resulta particularmente interpellante en el caso de Petrona, no es excepcional. Numerosas investigaciones de las mujeres en el arte se enfrentan a estas limitaciones epistemológicas: un pobre registro de fuentes primarias o el desinterés en la conservación de la obra de las artistas. Aunque configuraban un número más reducido que sus pares varones, su participación fue más activa de lo que la historia decidió registrar: «... su arte es el resultado de un acto individual de coraje cuya memoria no suele resistir el paso de más de una generación».⁵

En este sentido, y a efectos de la exposición, se cuenta con un corpus de obra que, sin duda, se basta a sí misma, habla por ella, y convalida a la artista en un lugar destacadísimo y original en el recorrido del arte nacional. La selección supuso la vista y análisis de mil y una obras con las cuales cuenta el MNAV, relevadas durante un año de trabajo conjunto. Esta labor de vista de obra contó también con la insólita —pero indispensable— observación de los reversos: en estos, y de modo frecuente, Petrona escribía pequeños indicios de sensaciones, títulos, precios, hora de realización, incluyendo a menudo frases que suponemos de su hermana Lucha. El conjunto configura un espacio visual de trastienda con agregados del Museo en distintas épocas: retitulaciones, números de inventario y sellos de distintos períodos. Los reversos significaron todo un territorio de intervenciones a indagar. Anversos y reversos como fuentes primarias desafían al historiador de arte acerca del alcance del término documento y la pieza con las que debe construir conocimiento histórico.

⁴ Sobremonte, Clara: *Una pintora de juegos infantiles. Petrona Viera*, Buenos Aires: Atlántida, (Ilustración Argentina), 1940.

⁵ Amparo Serrano de Haro: *Mujeres en el arte: espejo y realidad*, Barcelona: Plaza & Janés, 2000.

¿Quién es entonces Petrona? La etiquetación que la ubica en compartimentos estancos como «hija», «hermana», «discípula», «discapacitada» resulta insuficiente. Quizás sea útil a partir de aquí despojarnos de la idea de que la historia son certezas. Aceptemos que hay misterios que no alcanzaremos⁶ y que las «leyendas fundacionales»⁷ sobrevuelan en la construcción de todo artista. Sigamos el derrotero vital al que accederemos en el apartado siguiente, pero sobre todo tomemos prestada su mirada particular y disfrutemos de la demora a la que nos invita el incendiario ejercicio de ver.

Un itinerario singular en su tiempo

Petrona Viera nació en 1895⁸ en Montevideo y murió en la misma ciudad en 1960. Fue dibujante, pintora y grabadora. Su desarrollo artístico estuvo particularmente ligado a quienes fueron sus maestros: Vicente Puig, Guillermo Laborde, Guillermo Rodríguez. Con ellos trazó vínculos muy estrechos, especialmente con los dos últimos. En las clases, que tomaba siempre en su casa, fue reforzando y renovando sus lenguajes plásticos, al tiempo que recibía información de la historia del arte y sus tendencias. También maduraba sus temáticas.

Su vida familiar y artística atravesó uno de los períodos fundacionales de la imagen progresista del Uruguay, que en las primeras décadas del siglo xx protagonizó un verdadero laboratorio de profundos cambios políticos, sociales, económicos y culturales. Aunque desde entonces se acuñó la referencia de ese período como *la época batllista*, tal juicio no resulta acertado. Aquel proyecto de reformas, si bien contó con el impulso fundamental del *primer batllismo* de José Batlle y Ordóñez, no puede entenderse como la obra de un hombre o de un solo partido. Su riqueza democrática surge precisamente de que no emergió como fruto de una hegemonía, sino que expresó la profusión de una urdimbre de pactos y negociaciones con otros protagonistas decisivos: el Partido Nacional, los *otros partidos colorados* (al decir de Göran Lindahl), las izquierdas emergentes, las organizaciones empresariales, los sindicatos, entre otros.



Familia Viera - Garino, c.1915

Petrona pintando y su hermana Lucha de pie. Leyenda en pie de foto publicada en *Mundo Uruguayo*, noviembre 1933



⁶ Incluso cuando sean tan deliciosos como saber que Federico García Lorca visitó la casa de 8 de octubre 2850 y firmó el libro de visitas de Lucha, junto con Margarita Xirgu, en uno de sus dieciocho días en Uruguay, en 1934. Quizás más adelante pueda seguirse ese rastro, quizás solo quede ese vestigio.

⁷ Resulta particularmente interesante al respecto el ensayo de Ernst Kris y Otto Kurz "La leyenda del artista". Editorial Cátedra, 2007.

⁸ Petrona Viera Garino nació en Montevideo el 24 de marzo de 1895. Primogénita del Doctor Feliciano Viera y Carmen Garino. Llevó el nombre de su abuela paterna. El matrimonio tuvo once hijos. Su padre murió en 1927 y su madre en 1970.

La síntesis entre democracia política y Estado social fue el sustento, pactado y necesariamente plural, de una visión imaginaria —excesiva y a menudo autocomplaciente— que pudo signar la identidad colectiva de una población aluvional, hija de la inmigración externa y de la migración campo-ciudad. La *visión arcádica*, expresada en la nostalgia de aquel *Uruguay feliz*, tendió a invisibilizar otras grietas ideológicas y resistencias políticas, que también se dieron dentro del Partido Colorado, que desde 1865 era percibido como el *partido de gobierno*. Desde su peripecia Petrona vivió a su modo estos acontecimientos como testigo, ya que la política permeaba en su hogar. Fue la primogénita de una familia de once hijos de quien fuera presidente de la República por el Partido Colorado entre 1915 y 1919, Feliciano Viera, precisamente uno de los protagonistas de la llamada «política del Alto» que signó el freno a muchas de las reformas batllistas a partir de 1916. Como consecuencia de ese alejamiento progresivo de Batlle y Ordóñez, Viera promovería en 1919 una nueva escisión del batllismo fundando el Partido Colorado Radical.

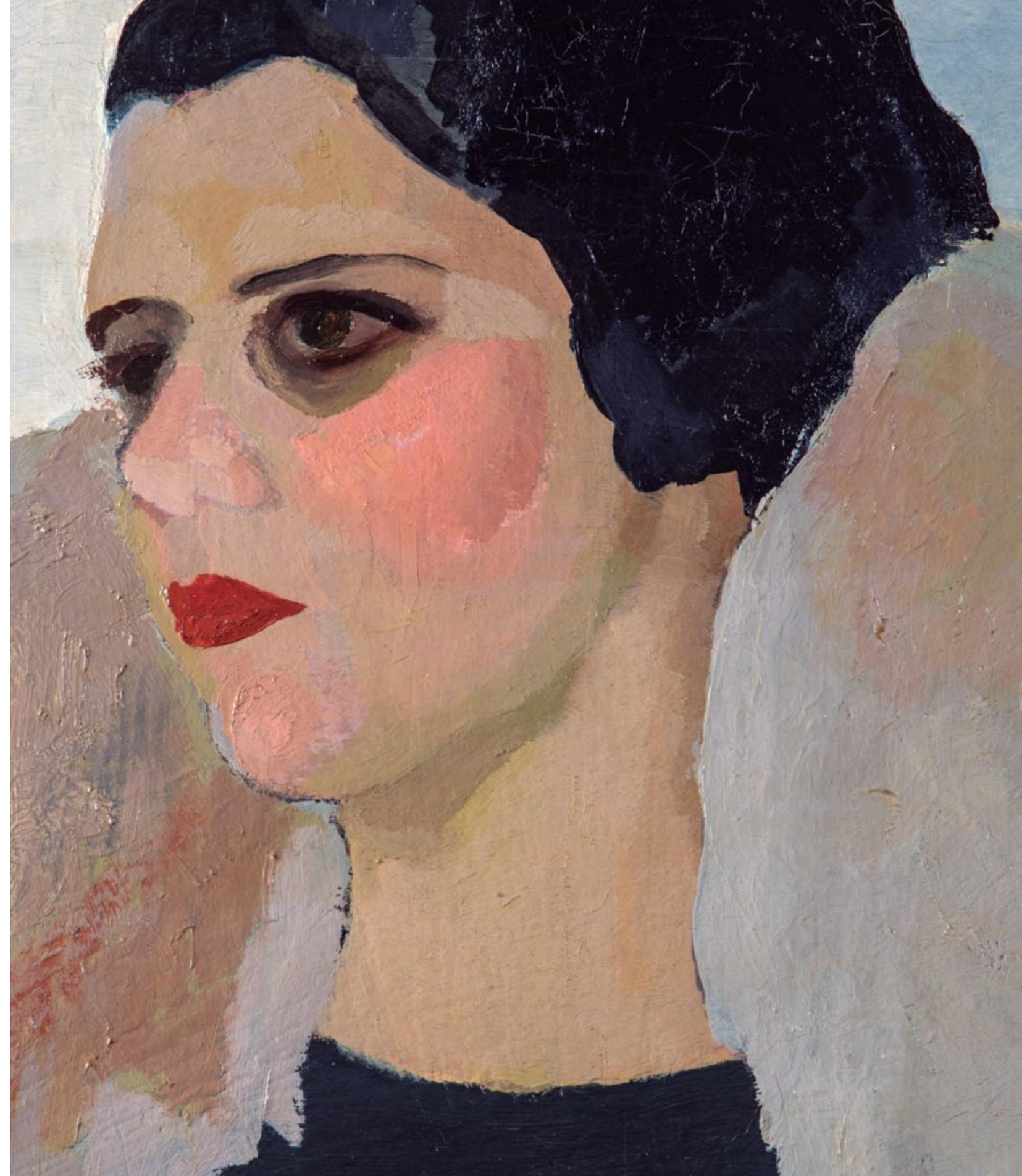
La muerte temprana en 1927 de su padre supuso un colapso familiar que sin duda impactó en Petrona. Bajo el liderazgo de su madre, Carmen, la familia debió mudarse⁹ y terminó estrechando su repliegue vital a unos pocos vínculos. En ese marco, la familia padeció serios problemas económicos. Aquel padre destacado que fue Feliciano Viera siguió presente a través de una suerte de culto interno familiar. Dan cuenta de ello un altar laico, un escritorio mudado a la nueva casa, la permanencia del mobiliario de la casona con los mínimos detalles en vida, un álbum con recortes que realizaba Petrona con la frase escrita y reiterada de «Pobre papá».¹⁰

Petrona había quedado irremediablemente sorda desde su primera infancia. Aquejada de una enfermedad algo indeterminada, que según relatos familiares fue meningitis, su sordera a una edad tan temprana no le permitió el desarrollo del habla, con lo que se marcaron sus problemas de comunicación en medios externos a su casa. Esta circunstancia determinó una vida que discurrió básicamente en el ámbito familiar, nutrido de niños, amigos, vecinos, personal de servicio. Sus salidas siempre las realizaba acompañada, especialmente con su hermana Lucha, una presencia muy cercana a lo largo de su vida y de su desarrollo artístico. Uno de los primeros retratos realizados por la artista es precisamente el de Luisa (Lucha) Viera, testimonio tanto de su afecto como emblemático de la estética femenina en los años veinte.

**Retrato de Srta. Luisa
(Lucha) Viera, detalle**

⁹ La avenida 8 de Octubre fue el escenario de las dos casas que habitó la artista en Montevideo durante su recorrido artístico. La emblemática quinta de sus famosos *Recreos* en sus jardines, en 8 de octubre 3060 y desde 1929 la que habitaran en 8 de Octubre 2850.

¹⁰ Pereda Raquel, Ob. Cit. Al momento no se ha podido localizar el libro de recortes. Se ha confirmado el dato en entrevista a Raquel Pereda, diciembre 2019.



Niñas educadas, esposas cultivadas: el complemento ideal

Retomando el tema del feminismo de los años veinte y su incidencia en los cambios reales en la vida de las mujeres, hagamos una pequeña digresión antes de entrar en la formación artística de Petrona. En este sentido, la educación de la mujer en las primeras décadas del siglo supuso una dinámica signada por impulsos y frenos.¹¹ Impulso en el énfasis puesto institucionalmente a favor de la educación femenina en distintas áreas y niveles, incluso en ámbitos periféricos a la actividad artística, como indica el ingreso de alumnas en la Escuela Industrial.¹² Freno en cuanto esa formación parecía teñida de un estatus «pasatiempista» y preparatorio para el verdadero rol de vida: llevar adelante un hogar. Al respecto, dos citas nos resultan sugestivas; un fragmento de la conferencia dictada por Carmelo de Arzadun en la Escuela Industrial en 1920: «Al acercarse el día de la liberación política y social de la mujer, será necesario que se encuentre en condiciones de compartir la producción del hombre, haciéndose su colaboradora indispensable»,¹³ y las palabras que incluye Zum Felde desde las páginas de *El Día* en 1922 referidas a la valoración de la enseñanza femenina donde constata «los efectos excelentes de esa enseñanza en el ambiente doméstico de nuestra capital. Multitud de alumnas pertenecientes a las clases medias adquieren ahí la habilidad técnica y el gusto artístico [...] cuya práctica tiende a elevar el confort y la estética interior de la vivienda.»¹⁴ Esta educación —que busca adaptarse a las exigencias de los nuevos ámbitos privados— será el espacio, nada despreciable, en el que mujeres inquietas, rebeldes o privilegiadas echarán mano del «currículum implícito», el que supone poder salir de sus habituales y restringidos circuitos, para tomar un poco más de lo que parecía aceptable. Enfocada en cierta medida en otro ámbito de la formación creativa, aun aprendiendo en su casa, tal parecería ser el caso de Petrona Viera.

Sin título, c.1940-1955
Xilografía
12 x 10 cm



11 El término, manejado en distintos momentos del presente trabajo, referencia y se considera deudor del concepto acuñado por Carlos Real de Azúa, en relación a las contradicciones subyacentes a la aparentemente dimensión modélica del país en construcción. Carlos Real de Azúa. *El impulso y su freno: tres décadas de batllismo*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1964.

12 Gabriela Sapriza y Silvia Rodríguez Villamil constatan en el *Libro del Centenario* que entre 1920 y 1923 la inscripción femenina llega a superar a la de varones tanto en la Escuela Industrial Nro. 3 (en talleres “tradicionales” femeninos, como corte y confección, encaje, o lencería) como en la Nro. 1, de varones, donde eran aceptadas en cursos como cestería, cerámica o encuadernación. Sapriza y Rodríguez Villamil, “Mujer, Estado y Política en el Uruguay del S.XX”. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1984, p. 93.

13 Carmelo de Arzadun, conferencia dictada en la Escuela Industrial en 1920. Citado por Gabriel Peluffo Linari, “Historia de la Pintura Uruguaya” Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1999, p. 86.

14 Alberto Zum Felde, citado por Peluffo Linari. *Ibidem*.

Sección Modistas, costureras del London París. Montevideo, 1922. Gentileza Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra, SODRE



Sección Cajas y Cobranzas del London París. Montevideo, 1922. Gentileza Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra, SODRE



Señorita María de las Nieves Garino y señorita Viera, 1918. Publicación *Selecta*, Sección *Arte Femenino*, Montevideo, Año 1, Número 9, enero, 1918

Una vocación tan definida como encaminada: el influjo de sus maestros

Todo hace pensar que Petrona fue manifestando desde esa infancia una inclinación persistente hacia el dibujo y el color.¹⁵ En el entorno de sus veinte años, el matrimonio Viera considera encauzar esa vocación a través del Círculo de Bellas Artes, espacio creado para el «fomento de las Bellas Artes» con ganado prestigio en la formación de artistas en el ámbito local. Sin embargo, sus padres evitaron que Petrona fuera de modo presencial al Círculo —quizás una forma de protegerla de clases grupales, por sus dificultades auditivas y verbales—, por lo que algunos docentes de esa institución fueron contratados y comenzaron a ir a la quinta con una planificación de enseñanza personalizada. Vicente Puig¹⁶ impartió unos dos años de clase, antes de radicarse en Buenos Aires. Le proporcionó materiales de historia del arte, nociones de dibujo académico y de óleo. Del aprendizaje con este primer maestro se cuenta con algunos registros conservados por la artista, como cartones con figuras de escenas de interior en tonos amarronados, negros y blancos.

La partida de Puig significó el inicio del magisterio fundamental de Guillermo Laborde.¹⁷ El vínculo entre maestro y discípula, que se sostuvo hasta la repentina muerte de Laborde en 1940, significó para Petrona el descubrimiento del lenguaje plástico en sintonía con la renovación artística del país. Petrona propendió al registro artístico del mundo que la rodeaba en la quinta. Laborde atendió, entendió e impulsó a la artista en esas inclinaciones temáticas que resultaban inherentes a su personalidad. Ese vínculo constituyó su período fermental. Lo hizo además a través de la mirada contemporánea formal de planos de color que también se enseñaba en el Círculo. En ese marco, Laborde no deja de incentivar a Petrona a presentarse a los Salones de Primavera y a los Salones de Otoño que se organizaban desde el Círculo, como envíos al exterior o a exposiciones individuales. Fue a través de esas instancias que la artista pudo romper parte de su aislamiento del medio artístico local y ser considerada entre los exponentes de la nueva pintura.

Es a través de Laborde que Petrona conoce al crítico Luis Eduardo Pombo,¹⁸ quien durante años fue asiduo visitante a su taller y atento seguidor de su desarrollo artís-

15 Varios de los hermanos y hermanas Viera estudiaban música. Petrona compartía con su tía María de las Nieves Garino la adhesión al dibujo y la pintura. Lamentamos la falta de material sobre este vínculo, cuyos únicos datos fueron encontrados en la publicación *Selecta*, sección *Arte Femenino*, año 1, Núm. 9, Montevideo, enero 1918, donde se anuncia la exposición de María de las Nieves en el Salón Maveroff.

16 Vicente Puig nació en Mataró, Cataluña. Emigró a Uruguay muy joven adquiriendo la ciudadanía legal. Estudió y trabajó en Europa. Regresó a Uruguay y fue nombrado docente del Círculo de Bellas Artes, entre 1919-1922. En ese lapso es docente de Petrona Viera. En 1922 emigra a Buenos Aires manteniendo contactos con artistas de Uruguay. Muere en 1965.

17 Guillermo Laborde. Pintor, grabador, escultor, afichista, decorador. Nació en Montevideo, en 1886. En Uruguay inicia sus estudios con Carlos María Herrera en el Círculo de Bellas Artes. Realizó dos viajes de estudio a Europa, y a su retorno fue un decidido impulsor del giro de la pintura local denominada planista. Comienza un desempeño docente en numerosos centros de estudio: Círculo de Bellas Artes, Escuela Industrial, Institutos Normales. Escenógrafo de obras de teatros oficiales e independientes, decorador mural, decorador de carros de carnaval. Ampliamente galardonado, quizás su premio de proyección más significativa lo constituyó el primer y tercer premio para la Exposición del Centenario de la Independencia en el concurso de afiches sobre el deporte. Su muerte repentina en 1940 provocó una gran consternación en el ambiente artístico.

18 Luis Eduardo Pombo (Uruguay, 1900-1976). Poeta, crítico. Asiduo asistente a las tertulias de artistas, periodistas, escritores. Escribió para varios medios, especialmente para *La Pluma*, dirigida por el señorero intelectual Alberto Zum Felde. El artículo escrito por Pombo «Los dibujos de Petrona Viera» se publicó en *La Pluma*, Año II, Vol. 6, en mayo de 1928. Firme seguidor de su recorrido plástico dicta una conferencia sobre la producción pictórica de Uruguay en los salones del Banco Municipal de Buenos Aires. Parte de la cual, referida a Petrona Viera se extrae en *El Bien Público*, 23 de setiembre de 1940, p. 4. El crítico, en estrecha relación con Guillermo Laborde, conoce a Petrona Viera, a quien valora como artista y como persona. Testimonio de esos afectos surgen dos retratos de Pombo (ambos en la colección del mnay), uno realizado por Laborde y otro por Petrona. Ambas obras son emblemáticas tanto en su ejecución formal como también del clima cultural en Uruguay.



Vicente Puig
(1882-1965)



Guillermo Laborde
(1886 - 1940)



Retrato de Luis E. Pombo, c.1930
Óleo sobre tela
95 x 123 cm

tico. Testimonio de un mutuo afecto es el retrato que le realiza, pieza tan sugestiva como excepcional, ya que prácticamente no realizó retratos de figuras masculinas. Laborde continuó su vínculo con Petrona en forma permanente, orientándola entre su impulso programático–didáctico propio del Círculo, como a través de una mirada que estimulaba su repertorio temático. De ese modo, Petrona asumió la modalidad pictórica llamada *planismo*, con sus grandes planos y colores vibrantes. Esa era la modalidad artística que todos los observadores y analistas de los años veinte (en medio de un proceso que había empezado años antes) destacan como característica del período. Con sorprendente rapidez e integración Petrona adhirió a la nueva pintura en su lenguaje plástico, el que perduró en su obra más tiempo que en la de los artistas que lo propulsaron. La muerte repentina del maestro la sume en un gran dolor, la consterna. Iniciados los años cuarenta, reorientará su creación y su técnica.

Aires de familia, el planismo o la escuela montevideana

El planismo se extiende como modalidad pictórica por varios factores, sobre la base de una sensibilidad común, en especial la vinculación de la idea de un país moderno en consonancia con nuevas estéticas que lo representaran. Pero también a nuevas sensibilidades frente al paisaje local donde pintores y escritores compartían una mirada hacia lo nativo redescubierto. Uno de los centros de difusión de esta nueva mirada lo configura el Círculo de Belles Artes. La institución fundada en 1905 para la formación artística constituyó una experiencia inédita en el país. Entre sus principales cometidos estaba el de implementar la Ley de Becas, mediante la cual se posibilitaba a los egresados contactar en forma directa con los centros artísticos europeos.

Un grupo de jóvenes nacidos en el entorno de los años ochenta del siglo XIX había iniciado en general sus estudios artísticos en el Círculo y entre idas y retornos de Europa se habían vinculado con el ambiente de vanguardias, especialmente referidas a las preferencias cromáticas posimpresionistas y a nuevos sistemas compositivos. Entre los primeros en trasladar estas renovaciones en lo local figuran José Cuneo y Humberto Causa, ambos aplicados al paisaje.¹⁹ Surgen procedimientos organizativos formales en conjunción cromática; definición de contornos a través de *planos* de color y luz, que generaban un esquema visual simplificado. El *planismo* como modalidad plástica rápidamente fue incorporado en un amplio espectro del medio artístico local, como es el caso de Petrona, especialmente a través de los docentes del Círculo, entre los que estaban Bazzurro y su maestro Laborde. En particular este último, quien, como se ha visto, contribuyó a expandirla a las «artes decorativas» del Uruguay. En 1927, en ocasión de la muestra que la Asociación Teseo realiza en Buenos Aires, los medios críticos se referían al conjunto expuesto como *Escuela de Montevideo*, denominación que no fungió; no obstante, estaba advirtiendo una modalidad plástica y emocional común, un cierto *aire de familia*.

De ese modo se logró intensificar a grados de reflexión la *reconfiguración del paisaje, rural y urbano*, compartiendo de forma muy especial toda una imagen de país a través de sensibilidades comunes. Esa visión emergente manifestaba también



Niñas, c.1922
Óleo sobre tela
114 x 105 cm

¹⁹ Entre los artistas que adoptan esta modalidad se encuentran: Melchor Méndez Magariños, Domingo Bazzurro, Carmelo de Arzadun, Carlos de Santiago, Alberto Dura, Andrés Etchabarne Bidart, Guillermo Rodríguez, Cesar Pesce Castro, Guillermo Laborde, Dolcey Schenone Puig, y Petrona Viera, entre otros.

un marcado optimismo, como lo expresa el historiador del arte Gabriel Peluffo: «Esta formulación simbólica de la realidad se permitía desdibujar los conflictos y diferencias internas que surgían en la sociedad, al tiempo que rechazaba todo lo tortuoso, lo depresivo o lo trágico, en el plano de la producción artística».²⁰

En ocasión del envío que realizara el Círculo de Bellas Artes a Buenos Aires en 1928, llamado 1.º Salón Uruguayo de Pintura y Escultura, en el que participó Petrona, la crítica Pilar de Lusarreta refiriéndose al conjunto de artistas y obras uruguayos destaca la unidad formal, cromática y emocional que los coaligaba: «... aquella satisfacción contagiosa que se desprende de las obras de estos artistas uruguayos que parecen encantados con la naturaleza, del arte y de sí mismos. Hay en efecto una alegría de escolares en vacaciones retratada en esa pintura casi siempre fuertemente colorista, un tanto ingenua y muy simpática. [...] Este arte sintético, despojado, en donde no se resuelven partes sino conjuntos, tiende a simplificar las normas pictóricas arrastrándolas a una disciplina de sobriedad. En ellos hay una especie de interinfluencia, preocupaciones análogas. [...] En términos comunes diré que, entre todos los cuadros, salvo la excepción de Blanes Viale y de Causa, hay un fuerte aire de familia.»²¹

En esa dirección, los años veinte uruguayos suelen ser presentados como una *década feliz*. Hay muchas imágenes que se asocian con aquel Uruguay de la época, con sus triunfos en fútbol, la continuidad de grandes oleadas migratorias, la avalancha en la aprobación de leyes avancistas, el peso acrecentado de los partidos políticos, la electoralización de la cultura política en el país. Pero también los *twenties* uruguayos deben reconocerse, como se ha venido mencionando, en sus debates y frenos, las disputas en torno al reformismo social, el feminismo o la laicidad, así como las transformaciones radicales en torno a la familia y la moral, tanto pública como privada.

Los temas de Petrona no son nunca políticos, pero a su modo configuran el reflejo de los grandes cambios y las modas de su tiempo, desde la perspectiva de una artista desde una casa-quinta que vibraba hacia los años veinte. El derrumbe familiar asociado a la muerte de Feliciano Viera tuvo en ella y en toda su familia un gran impacto. En buena medida ese episodio fue el marco vivencial de los Viera, que pronto debieron experimentar en carne propia y en asociación simbólica con hitos más colectivos, como la muerte de José Batlle y Ordóñez en octubre de 1929 o el golpe de Estado de Gabriel Terra en marzo de 1933.

Todo ello resulta coincidente con el universo plástico de Petrona, que fue afirmándose en sus temas, colores y planos desde la quinta de 8 de Octubre. También desde allí arraigaron sus preferencias en lenta y persistente derivación. Los temas más recurrentes que

despuntan en los años veinte pueden reseñarse en retratos, tareas cotidianas, la infancia y sus juegos. Nuevos asuntos, como la serie de desnudos de estudio (iniciados hacia 1936), el paisaje —y



Balneario Atlántida, Canelones, 1928. Gentileza Centro de Fotografía de Montevideo

20 Peluffo Linari, Gabriel: *El paisaje a través del arte en Uruguay*, Montevideo: Ediciones Galería Latina, 1995, p. 50.

21 De Lusarreta, Pilar: «El salón de Primavera Uruguayo»: *El Hogar* (Ilustración Semanal Argentina), 10 de agosto de 1928. (En) Pereda, Raquel, ob. cit., p. 119.



Escribiendo, 1923
Óleo sobre tela
144 x 118 cm

el cuerpo femenino inserto en él—, despuntan y se consolidan a partir de los años treinta. En sus últimos años, como se ha mencionado, asistimos a un nuevo tema, las naturalezas muertas. Flores, frutas, objetos cotidianos y mínimos.

Los grandes planos

En una de sus series iniciales en óleo, Petrona Viera elige reverenciar un entorno sereno, estático, pese a que todas sus figuras están en actividad haciendo algo. Parece ralentizar el tiempo, sacralizar los instantes, detener la escena, ordenar la dinámica desordenada de la vida. Muchas de estas pinturas de comienzos de los años veinte muestran figuras *detenidas* en acción: configuran un registro de los trabajos y sus días; las mujeres tejen, cosen, leen, escriben. Son obras con amplios planos de color, de acercamiento y de gran formato: *Tejiendo*, *Mi hermanita estudiando*, *La costura*, *Escribiendo* son ejemplos de ello. Algunos de los cuales presentó al Salón de Primavera en 1923, por lo que con estas obras da inicio a la dinámica de los salones y exhibiciones. Entre los comentarios elogiosos se manifiesta Eduardo de Salterain Herrera: «Es de las nuevas que llegan, irremisiblemente, con empuje bravío. [...] admirable composición. En síntesis, asombra la rápida madurez de esta artista, técnicamente sobresaliente, como se lo quisieran muchos que fatigan los pinceles».²² Esas obras de importantes dimensiones serán retomadas esporádicamente, como el ejemplo *Composición*, presentada en el cuestionado Salón de Otoño de 1927; quizás por efecto de las críticas, no volverá a repetirlas.²³

Infancia: recreos y umbrales

Si la infancia y sus juegos irrumpen en la pintura nacional como temática festiva hacia los años veinte (recordemos como ejemplo a Carmelo de Arzadun y la significativa titulación de una de sus obras, *La pastoral de los niños*), quien destaca en ese momento con un repertorio sin fin es precisamente Petrona Viera. Ella continuará el motivo con modalidades técnicas diferentes, en escenarios distintos. En los años veinte, un amplio número de sus obras se titulan *Recreo*, en tanto otras con la misma temática toman el nombre de los juegos que practican. En la serie los niños remontan cometas, saltan a la cuerda, practican gimnasia y deportes, juegos de pelota, boxeo. Hay también rondas, juegos con muñecas, payanitas, carreras de embolsado... y más. Niños casi siempre sin rostros representan el movimiento, con colores vibrantes en el entorno enjardinado de la quinta de 8 de Octubre. Es que Petrona con planos de color-luz descubre así el paisaje enjardinado, «civilizado» o «disciplinado» (Barrán *dixit*)²⁴ de la quinta que adquiere una dimensión simbólica. Las niñas, los niños, asociados al futuro, juegan en un entorno civilizado. Podría afirmarse también que en los

²² De Salterain y Herrera. Nota sobre el Segundo Salón de Primavera. *El Siglo*, 21 de octubre, 1923 (en) Pereda, Raquel, ob. cit., p. 101.

²³ En el envío a Buenos Aires de 1928, Primer Salón Uruguayo de Pintura y Escultura, entre las seis obras que presenta se encuentra *Escribiendo* y *Payanita*, su envío refiere tanto al período de los grandes planos como a los Recreos. Entre los artistas seleccionados a dicho Salón se encontraba Guillermo Rodríguez, su futuro maestro de grabado. Ambos presentaron óleos.

²⁴ Barrán, José Pedro: *Historia de la sensibilidad en: Uruguay. La cultura bárbara. El disciplinamiento*, Ediciones Banda Oriental; Montevideo, 2008.

Sin título, c.1924
Lápiz sobre papel
69 x 38 cm



años veinte emerge en la artista una atención al paisaje, que aun visto como *marco* terminará de confirmarse en los treinta como asunto primordial. Ese mundo infantil y lúdico continuará generando desde entonces, y por mucho tiempo, una sensación arcádica. El juego y sus rituales, con sus pautas y sus procedimientos, hacen de esta serie un eterno presente. Aún hoy el observador reconoce el juego que practican las figuras infantiles en las obras, entre otras cosas porque lo jugó o lo juega. Se trata de ejecuciones plácidas, donde no ocurren situaciones imprevisibles; en los recreos están ausentes tironeos, peleas o berrinches.

El tiempo de esparcimiento se desarrolla también en otros escenarios. Niños y adultos observan o se recuestan tras las ventanas o en los umbrales de puertas. Como contracara de la actividad del juego, las figuras quietas conversan, secretean, en composiciones de pequeño formato configurando escenas de corte introspectivo o confesional.

En los dibujos y bocetos —así como también en los grabados que realiza después de 1940— Petrona se permitirá más libertades de movimientos y expresiones que en sus óleos. En sus xilografías y monotipias el ciclo de juegos e infancia muestra otros encuadres a los que se suman otros juegos y acciones: estanques con barquitos de papel, bailes en bosques, fogatas, rostros asombrados que escuchan a un cuentacuentos, cabras y burros, la gallina ciega o, simplemente, niños que hablan por teléfono. Petrona continúa observando el mundo de la infancia infundiéndole al tema un vigor expresivo en rostros y gestos insertos en el paisaje. En el entorno de la naturaleza también se detiene en los pájaros, a los que dedica una amplia serie. Mediante el contraste blanco y negro xilográfico, ella emerge con nueva técnica y nueva mirada.

El paisaje y sus derivas

En medio de un coro que pendula entre el elogio moderado y las voces de alarma sobre el estancamiento creativo de la artista, una mirada crítica se destaca en la profundidad de su juicio. Luis Eduardo Pombo se refiere al paisaje en la pintura, la xilografía y la monocopia,²⁵ en un artículo publicado con motivo de una muestra de Petrona en Buenos Aires, donde la artista «Alcanza a sugerir sin deformar jamás y se entrega [...] a la búsqueda, a la persecución de la luz. Alguien ha dicho "intuición". No, pasión concentrada, medida, razonada, dirigida por quien es grave, es simple, es austera, para aprisionar el aire, el espacio, la naturaleza cambiante.»

Petrona busca desde finales de los 30 estímulos en el exterior agreste y el resultado es magistral. La temprana tradición planista, constructora de un registro iconográfico funcional a la imagen de una campaña «domesticada», no parecería alentar esta «raíz salvaje» de las intemperies de la artista. Las inquietudes de este máximo expresivo son, como sus excursiones, exigentes y libres. Esta temática expande además las fronteras vitales y la aleja del taller y de los espacios familiares. Sus salidas desafían

²⁵ Luego de la muerte de Laborde, hay un vuelco de interés de Petrona en la investigación de técnicas gráficas. Guillermo Rodríguez será su maestro en este camino. *Guillermo Rodríguez*. Pintor, acuarelista, grabador. Nació en Montevideo en 1889. En este medio estudió con Queirolo Repetto y Pedro Blanes Viale. Realiza su primer viaje de estudio en 1910 vinculándose con Anglada Camarasa. Hacia la década de los años treinta y cuarenta incursiona de manera intensa en la acuarela, en la técnica xilográfica y la monocopia. Ejerció docencia de dibujo en Enseñanza Secundaria y de grabado en la Escuela de Artes Gráficas. Premiado en varios salones y eventos artísticos locales e internacionales, entre los que se destacan Exposición del Centenario Argentino, 1910; Exposición Universal de Bruselas, 1910; Exposición del Centenario de la Independencia, 1930; Exposición Internacional de París, 1937. Murió en 1959.

Playa Mansa, s/f
(detalle)
Óleo sobre cartón
43 x 49 cm



Obras historiadas
por la artista, que
se encuentran
principalmente al dorso
de la serie de paisajes

mañana - día sol fuerte y mojado
punta del Este
(Playa Mansa)

incluso los límites físicos de las señoritas de ciudad, llegando, seguramente en compañía de su hermana Lucha, a lugares tan agrestes y solitarios como Costa Azul, en Rocha. La diada va y viene por esos itinerarios sin una aparente hoja de ruta, pero con un claro objetivo visual. Atlántida, Malvín, Punta del Este, la Barra de Santa Lucía, Costa Azul son destinos en los que Petrona se entrega a los elementos, pintando (y registrando en los mínimos reversos sensoriales) las bellas síntesis del sol, la lluvia, la calma y la desmesura de la naturaleza. Con sus atrevidas bandas de color, donde los límites de cielo y mar parecen excusas y sugerentes verticales de troncos sin copa, evidencia una madura pericia de pincelada densa y pintura total: «En esto radica la fuerza de los paisajes de Petrona Viera, en que son esencialmente pictóricos».²⁶

Un abordaje particular merece la inclusión de la figura humana en el paisaje. No se percibe acá el tratamiento más académico de los desnudos de estudio ya mencionados. El cuerpo femenino alcanza una dimensión telúrica,²⁷ en especial en las series xilográficas de los años cuarenta, donde su presencia se suscribe al entorno. Mujeres dunas, mujeres árbol;²⁸ no son personajes recortados en ese paisaje, sino elementos integrales del espacio natural. Todo forma parte de un único producto visual que puede resumirse en la voluntad de atraer «en pequeñas dimensiones [...] las grandes distancias, las lejanías, los horizontes inciertos».²⁹

La presencia femenina en la modernidad de los veinte (rupturismo *ma non troppo*)

En los años setenta, la historiadora y crítica de arte Linda Nochlin³⁰ lanza al ruedo una pregunta tan interesante como incómoda: ¿por qué no hay grandes artistas mujeres? Otras investigadoras como Griselda Pollock tomaron la posta de este análisis y reflexionaron sobre la doble dificultad ya mencionada: la de ingresar a los espacios formativos o cenáculos artísticos en pie de igualdad y la de ser atendidas como sujetos de análisis en la investigación histórica, museística, institucional posterior.³¹ Esta situación se gesta en realidad mucho antes que la mencionada interrogante, pero cobra especial impulso en los años de fuerte empuje creativo de Petrona, aunque trasciende nuestras breves fronteras y espacios de discusión. Los quiebres que supusieron las vanguardias artísticas, en especial las enmarcadas en las primeras décadas del siglo xx, actuaron como brechas atravesadas por numerosos contingentes de hombres, pero también de mujeres que, más allá de la ya mentada contabilidad avara de la memo-

26 Luis Eduardo Pombo, ob.cit.

27 Podemos plantearnos como excepción dos composiciones de «bañistas» donde las protagonistas vestidas como veraneantes de finales de los '30, entrarían en otra clasificación, más cercana al registro documental de nuevas diversiones y sensibilidades.

28 Término acuñado por Roberta Ann Quance, en la colección de ensayos que problematizan el uso que han hecho pintoras y escritoras del siglo xx, sobre ciertos mitos acerca de lo femenino: Roberta Ann Quance, "Mujer o árbol. Mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo". Antonio Machado Libros/ Colección La Balsa de la Medusa, Madrid, 2000.

29 Luis Eduardo Pombo, ob. cit.

30 Nochlin, Linda: "Why have there been no great women artists?" in *Women, art, and power and other essays*, 1971.

31 Resulta significativa desde su título la muestra: *Ilustres desconocidas: Algunas mujeres en la Colección*, realizada en el Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Pettoruti", La Plata, 2017. Petrona se encuentra dentro de la nómina de artistas que la investigación considera habían tenido históricamente un lugar subsidiario de visibilidad en el acervo. La obra expuesta se denomina "Interior" (¿Cuentito?) c.1925.

El cuentito, c.1926
Óleo sobre tela
60 x 60 cm



ria, definieron búsquedas estético-formales a la par de sus colegas varones. Los caminos no fueron siempre lineales; sus compañeros de ruta y el ámbito público les fueron en ocasiones hostiles, al menos si pretendían pisar con mucha fuerza en algunos cofes vedados, como los primeros premios en los salones o los debates en las tertulias. Sin embargo, algunas barreras fueron cayendo y la labor de estas artistas trascendió dentro de la prensa desde los espacios destinados a las «notas sociales» para entrar al ruedo de la «crítica especializada». La vara de medición era sin embargo severa y, en algunos casos, vistos en perspectiva y a la luz de la calidad de las obras evaluadas, paternalista e injusta. La investigadora argentina Julia Ariza³² ha estudiado el impacto de la crítica en el devenir artístico de este período, y ha llegado a la conclusión de que la obra de las artistas más aceptadas quedaba de cualquier forma en un limbo peculiar: «... la crítica las ubica en una esfera separada de la práctica artística, no del todo olvidables, pero tampoco especialmente relevantes». Por otra parte, la autora señala las categorías en las que en general se ubicaba la obra de una artista profesional: el vigor («sin marimachismos»),³³ y por lo tanto portador moderado de virtudes masculinas, o la banalización decorativa. Ariza destaca que los términos que la crítica reserva para la mayoría de las mujeres que exponen son «tímida», «primoroso», «delicadísimo», «manos de hada», «decorativo».³⁴ El tránsito de Petrona por la mirada pública no será una excepción y su singular talento, a pesar de consignarse en reiteradas reseñas, será valorado en su verdadero alcance por unos pocos referentes de su época.

En carne propia: Petrona, exposiciones y crítica

En un país que destacaba por una actividad cultural muy intensa, Petrona no asistía a tertulias o cenáculos, no participó de modo presencial en los cursos del Círculo y tampoco tuvo la experiencia de viajes de estudio. Sin embargo, en forma persistente se presentó a salones, organizó exposiciones individuales, participó seleccionada en envíos al exterior.³⁵ Como se ha señalado, llevaba un seguimiento atento de todos esos eventos, leyendo y relevando las críticas que referían a sus participaciones. A continuación, se vierten algunas de ellas, que revisten un amplio espectro de opiniones: van de la exaltación al consejo, también la reserva sobre resultados que no eluden al maestro. Petrona, sabemos, no debatía.

En ocasión de su primera presentación a un Salón —nos referimos al Segundo Salón de Primavera, de 1923—, el intelectual Eduardo Dieste desde Teseo comenta y festeja, no sin consejos, su obra: «... las composiciones de la señorita Petrona Viera, entendidas con una simplicidad de formas y de tonos sumamente audaz, fuerte y exquisita a un tiempo, con el peligro, sin embargo, de caer en una seductora falsedad decorativa, [...] peligro de poca monta, sin duda, frente a la fuerza de vocación

32 Ariza, Julia: «El rol de la prensa ilustrada en la fortuna crítica de artistas mujeres argentinas». Ponencia en el Congreso 2010 de la Asociación de Estudios Latinoamericanos, Toronto, Canadá.
 33 En una crítica realizada a la artista argentina Raquel Forner en la revista *Alfar* n.º 67, el autor pretende ser elogioso con las siguientes palabras: «¿Varonilidad en la pintura de esta artista? Se lo concedemos pues la preferimos a la ñoñez de muchas mujeres pintoras [...]. Pero eso sí, aborrecemos el marimachismo cuyo ejemplo típico es la [sic] Suzanne Valadon.»
 34 Los estupendos grafismos de la artista Norah Borges y su trazo expresionista fueron con frecuencia asociados a los términos precedentes.
 35 Ver anexo documental de exposiciones.



DESDE EL URUGUAY

ARTISTAS URUGUAYOS

El Jurado de admisión de obras de arte, constituido en Montevideo para el envío a la Exposición de Sevilla, estuvo muy poco afeitado en su gestión. En el Uruguay, es decir, en Montevideo, hay un estimable plantel de artistas, que hizo exclamar a Eugenio IPDM en uno de sus viajes—exageración no-diferencial, pardonable al visitante que tiene que agradecer hospitalidad—que sólo había visto «pintura verdadera» aquí y en Barcelona. Esta enigmática manifestación fue refutada posteriormente en un artículo en que llama a Montevideo «Atenas del Plata», y que, naturalmente, toda la Prensa local repitió. Tal manifestación, por halagadísima que sean, no pueden, sin embargo, tomarse al pie de la letra; pero, exageraciones y distorsiones de vitalista agradación aparte, es un hecho indudable que en Montevideo existe actualmente un estimable plantel de artistas. Y ahora resulta que la mayor parte de ellos no ha podido asistir al certamen sevillano.

El más interesante de los pintores uruguayos, Pedro Figari, se marchó a París hace unos dos años y no parece decidido a volver. Otras dos pinturas de estilo Castellano y Gineco, se encuentran también en Francia. Ausentes están igualmente María y Michelena, escultoras. De los pintores consagrados sólo se encuentran aquí Arzadum, Laborde, Baruro, y algunos elementos jóvenes, entre los que destaca la pintora Petrona Viera. De los escultores, Zorrilla de San Martín y Falcidil. Aunque a la convocatoria acudieron con casualidad aspirantes y se llegaron a reunir más de cien obras, el Jurado tuvo que confesar la ausencia de las firmas responsables y el total fracaso de la colección reunida, en la que apenas el había una media docena de cuadros presentables.

Es lamentable que esto haya ocurrido, entorpeciendo la concreción del grupo de artistas uruguayos, ya bastante mercedo por los ausentes. Es lamentable, sobre todo, la falta de Figari, uno de los más interesantes artistas—el no lo más interesante—de la pintura en Río de la Plata. Figari, pintor revelado después de la mitad de la vida—él mismo de aceptar el chequeo de los cien años como límite normal de existencia, sin ayudas del profesor Veronoff—que antes de ser conocido como pintor fue gran abogado, inflexible parlamentario, hasta candidato a la presidencia de la República, y que solamente cuando las cosas lo blanquearon tomó los pinceles y se zambulló en la bohemia, ha contribuido la gran sorpresa de los ambientes un poco refinados de estas latitudes por el acierto y la gracia con que ha acertado a resaltar en sus cuadros, generalmente de pequeño tamaño, una vida pintoresca y cálida, que los usos modernos habían hecho desaparecer. La técnica de Figari, con ser buena, no es en sí lo interesante y sorprendente más, cuando el impresionismo europeo ha dado ya probablemente todo el lujo que de él puede esperarse. Lo profundamente interesante y sorprendente en Figari es su «tema». Son las costumbres gauchas, las diversiones, fiestas y macandadas de la negrada y la mulata, los perfumes boboneses, los trajes sencillos de los gauchos, los vestidos pomposos de sus mujeres y los colorinesos atavos de negros y negras. Los cuadros de Figari tienen el ritmo alegre, el color, la gracia popular de aquella sociedad pintoresca, hoy desaparecida bajo una organización más pesada y disciplinada del trabajo. Esto, perfumes, bailes y canchales, pampa y compadernismo. Toda la vida ilustrada de una época de transición entre el colonialismo y las democracias civiles. Eso de ahora, visto a través de sus recuerdos de sí por el pintor ya viejo, cuando el modelo ya no

LA LIBERTAD DE MADRID, 5 DE JUNIO DE 1929

José Mora
Guarnido. Reseña sobre uruguayos en Sevilla en La Libertad de Madrid, 5 de Junio de 1929

ha dado una importancia a la determinación del general Dawes, y el correspondiente «Heraldo Tribune» con a una propuesta de los tres países, el haberse servido de un empleado en la Presidencia.

Con este motivo, recuerda el Heraldo Tribune que cuando el señor Hughes era secretario de Estado, los ministros norteamericanos en China se quejaron, por mediación de varios miembros del Congreso de que en la Legación y Consulado de los Estados Unidos en dicho país daban un mal ejemplo sirviendo a sus invitados vinos y licores. En aquella ocasión, el señor Hughes informó al Congreso de que tal práctica no podía considerarse como una violación de la ley prohibicionista, a pesar de que en los Estados Unidos existiese un vigor.

LOS DOS NAVEGANTES «SOLITARIOS»

De Puerto Rico a Nueva York en una lancha
Nueva York, 4.—Han llegado felicemente a este puerto, después de hacer la travesía desde Puerto Rico a bordo de la lancha «Harriet», de manera que de largo, con acompañamiento (dos señores) Caballero y Angel Carbonera.

Los navegantes salieron de San Juan de Puerto Rico el día 6 del mes pasado, y fueron al propósito de emprender la travesía transatlántica hasta Sevilla, vía Colombia, el día 7 del presente mes, debido a las tormentas y a los

Del 2 al 16 de Agosto 1940
Horario de 14 a 20 horas
Sábados de 9 a 10 horas

SALAS DE EXPOSICIONES DEL BANCO MUNICIPAL
ESMERALDA 664

EXPOSICION DE PINTURAS
DIBUJOS Y ACUARELAS DE
PETRONA VIERA

BUENOS AIRES

NOTAS BELGAS

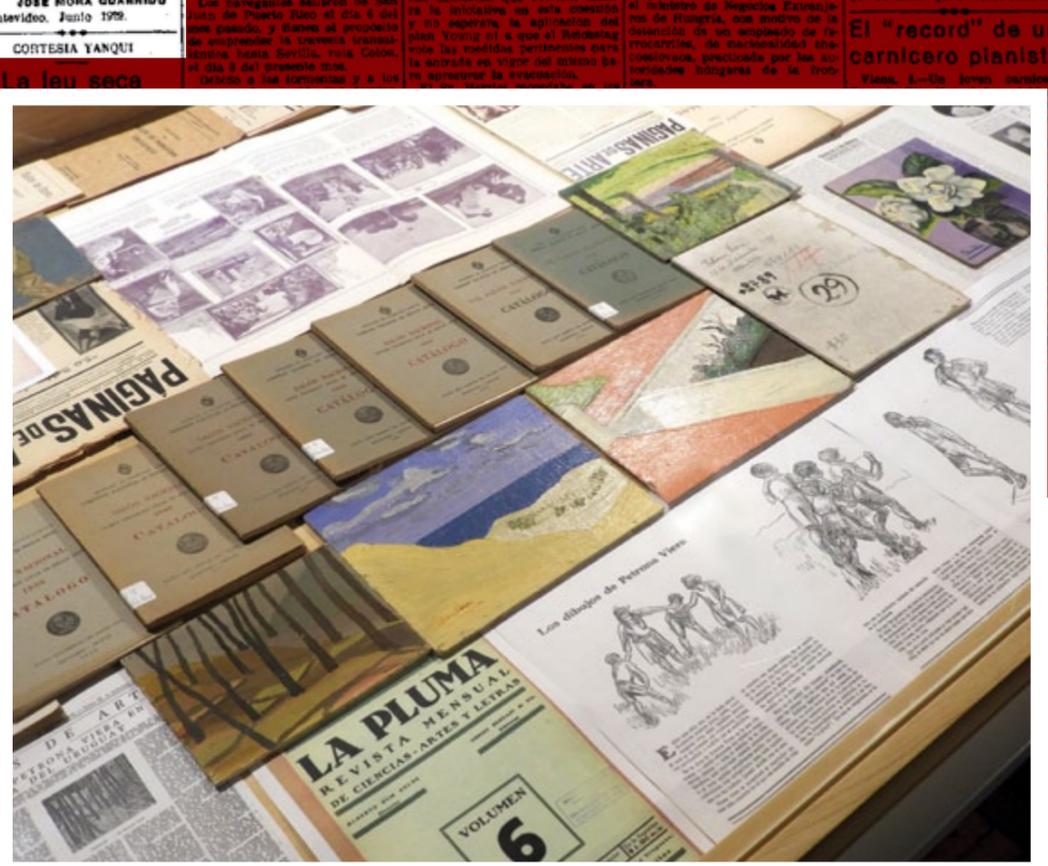
LA QUERRELLA DIALECTAL

Concluido el Congreso a base de una mayoría liberal, se le presenta a la Cámara, como problema pendiente y aun de difícil solución, la cuestión dialectal entre flamencos y valones.

De Cúmpio atrás se ha tenido a los valones como las unidades tribales, circunscripciones y otros asuntos en los que, a guisa de manual, se les enseñó, con tanta o más, y como ahora, en que deja a guisa a los Poderes constitucionales en demanda de normas de concordancia. Desde luego, la historia muestra, no obstante, y todo tiene sus leyes de vida y se resquebraja tal vez sin alcanzar un punto en sus principios básicos. Subordinadamente, se conocen que su cultura y sus actividades se ven del lado de la vecina Francia, pero también quieren hacer conocer esta vez, como en repetidas ocasiones, su cultura, su primitiva, su nativa, costumbre pura y esencialmente belga.

Por todo pronto declara el señor Lamberet que no será él el que en esta nueva etapa, de las defensas aporreadas y auspicio liberal, sea el que crea dificultades a la gestión política que ahora ha de comenzar, iniciando estas dificultades con el problema lingüístico, pero también advierte los defensores de la causa valona que el tal problema no puede quedar en pie por más tiempo, pues ya se trata de darle una solución tan sencilla y clara, tal vez, como la que se ha dado en el momento de haberse

Tapa catálogo de la muestra individual en Buenos Aires



El "record" de un carnicero pianista

Viena, 4.—Un joven austriaco, problema nacional, se le presenta, en realidad, al alcazar de la Economía austriaca, porque parece haberse—además de que con sentido común—tomado la cuestión desde un punto de vista imparcial, por muy grande y elevada que sea la carga pública, que fundamenta la utilidad de la Comunidad Austriaca, junta podrá justificar la supresión del «alma belga» que radica en Genta.

El producto leser se cuenta en una casa lo que significa para la mayoría de los valones la socialización, aplicación y estudio de un dialecto extraño. Esto sólo significa el pasar a los habitantes de la región valona, en ciudades de segunda categoría, y para los que desde luego serán laboriosos, en lo sucesivo, los grados y categorías del Estado y Austria, o los altos cargos civiles de la Administración central.

¿Que será pronto llegar a conclusiones de una y otra parte indudable? Que habrá que llegar a transacciones y aun a sacrificios momentáneos? Bueno, para el momento, y la recta sobre la que los intereses comunes, debidamente mantenidos por el Gobierno, han evidentemente acogido a Bélgica, habrá de salir y defender el régimen legislativo del futuro, al que, sin duda alguna, se le considerará en imposición de su éxito, que en todo caso, que

Catálogos de los numerosos Salones Nacionales, Municipales y exposiciones internacionales a los que se presentó Petrona Viera desde 1923. Material crítico de diversas publicaciones que atendieron su obra. Creaciones de la artista en tablas y cartones en pequeño formato

revelada por la novel pintora».³⁶ Se advierte que, salvo excepciones, cuando la artista recibía comentarios afirmativos, sistemáticamente estos iban acompañados de sugerencias y orientaciones paternalistas.

A propósito de su presentación al 5.º Salón de Primavera, en 1926, el crítico Alberto Lasplacas se refiere también a la artista de la siguiente manera: «... expone una interesante escena de niños, "La payanita", en [la] que hay gracia y ambiente, color oportuno y evidente ductilidad en los medios empleados. Pero su cuadro no ofrece novedad alguna respecto a los expuestos en años anteriores ni mucho menos un avance en su tendencia personal.»

Por su parte, el comentario del artista Luis Falcini desde las *Páginas de Arte. Órgano del Círculo de Bellas Artes*, organizador de las exposiciones, ubica a la artista en la contundencia formal de la nueva modalidad plástica. En ese sentido, Falcini ve el 5.º Salón de Primavera como «un manifiesto [...] que fermenta en las artes de Occidente con inquietudes y voluntades comunes. [...] El color ordenado por contrastes se extiende ligero en masas sintéticas. [...] el color se recoge, se intensifica en poliedros irisados.» Sobre Petrona apunta: «... en "Payanita" hace seguir a la forma y al color un proceso semejante de simplificación. Un espíritu deliberadamente constructor delimita amplios volúmenes por medio de rudos esquemas cromáticos.»

La obra que Petrona presenta al Salón de Otoño de 1927 despertó críticas severas, pero también las hubo a Laborde, su maestro, así como al jurado considerado «vacilante». Desde *La Pluma*, un artículo sin firma comentaba en estos términos al conjunto del Salón, así como la obra de Petrona: «Nuestros mejores artistas no han concurrido o han estado mal representados. [...] Sigue fielmente la Srta. de Viera la tendencia de su profesor, no sabemos si por simple determinación de esa circunstancia casual, o por una afinidad íntima de temperamento. De todos modos, hay en la inteligente discípula una cierta sensibilidad femenina que hace más frescas y graciosas sus figuras, no obstante percibirse en la elegancia de la composición, el gusto decorativo del maestro, acaso ya asimilado por ella.»

La extensa nota hablaba nada menos que de la obra de gran formato *Composición*, en la que representa a cuatro mujeres (sus hermanas) en un jardín. Despertó una gran polvareda, caricaturas en medios de prensa, y nuevamente consejos paternalistas a la artista, sugiriéndole que se dedicase a formatos más pequeños. El premio del salón fue dividido en tres: Petrona Viera, Carmelo de Arzadun y Ricardo Aguerre. La nota de *La Pluma* prosigue: «No son propiamente retratos, como reza el catálogo, las cuatro figuras de su *panneau*, pues el retrato exige más profundidad, sino simplemente cuatro bellas figuras decorativas [...] Cabe reconocer, en fin, que en este cuadro, con sus difíciles soluciones de grandes planos, la gentil artista ha superado todos sus trabajos anteriores.» Petrona renunció al premio como lo publica, entre otros medios, *La Tribuna Popular*, y hasta donde podemos conocer de su extensa obra, nunca abordó otra composición de tan gran formato.

Años después, en medio de severas críticas al Primer Salón Oficial de 1937, el crítico Cipriano Vitoreira opinaba desde las páginas de AIAPE: «Indudablemente el Salón Oficial de Bellas Artes nació desdichado». Asimismo, en tono ofuscado por la conformación del jurado agregaba: «... es un atentado al arte nacional que Cuneo, Scol-



“Las desencantadas”,
el *Imparcial* 1/8/1927



Composición (Retratos en el jardín), 1927
Óleo sobre tela
252 x 294 cm

³⁶ Dieste, Eduardo: Nuestros Artistas. El Segundo Salón Nacional de Primavera, *Boletín de Teseo*, Año I, Primera Época N.º 3, diciembre 1923, p. 4.



Sin título, c. 1940-1955
Xilografía

pini, García Reyno, Petrona Viera [...] hayan obtenido premios secundarios».³⁷ Palabras donde la artista era reconocida entre reconocidos, a la par.

En diciembre de 1925, *La Cruz del Sur* bajo la firma IPV comentaba el Cuarto Salón de Primavera como «una cosecha magra». Mencionaba grandes ausencias, como Laborde o Cuneo, que presentó solo una obra. El envío de Petrona, con tres obras llamadas *Recreo*, recibe sin embargo elogiosos comentarios: «Escenas infantiles, ingenuas y pueriles, pintadas con candorosa sencillez de planos y de colores, realizando una síntesis, quizás, demasiado elemental, pero que revelan un gran temperamento. La única

objección que podría hacerse a la señorita Viera, es cierto estancamiento que notamos en su pintura: de lo expuesto anteriormente a lo reciente, no hay un gran cambio...».³⁸ Resulta algo curioso que se le señalara *cierto estancamiento* a una artista que había comenzado a presentarse a los salones desde hacía solo dos años.

En 1940 se realiza el Primer Salón Municipal de Artes Plásticas para el cual se invitó al crítico argentino Jorge Romero Brest a pronunciar «una conferencia sobre el valor artístico de dicho Salón». Tras una larga lista de artistas a quienes comenta sin reservas, se refiere a Petrona Viera: «He dejado para el final de este análisis de actitudes la consideración de las obras de Petrona Viera. Evidentemente oscila esta pintora entre la abstracción y la decoración, aunque sea esta última la que prevalece. Pocos pintores uruguayos han llegado a clarificar su paleta como ella y a obtener un juego tan rico de tonos, especialmente los grises. Establece ella grandes planos abstractos, casi en tintas planas, con los cuales ordena una construcción muy sumaria, a veces elemental, aunque siempre expresiva. Fluye de sus pequeñas telas una emoción lírica contenida de acento muy personal...».³⁹

Desde AIAPE, y como número extraordinario a propósito del mencionado Primer Salón Municipal, escribe el crítico Cipriano Vitreira, quien elige comparar a los artistas Ventayol y Viera. Haremos referencia a lo que opina de Viera: «Ventayol y Petrona Viera son dos oposiciones. Esta última poco ha variado desde hace tiempo [...]. De Petrona Viera no ha mucho hablamos detenidamente. Se le adquirió sin duda lo mejor, lo menos estirado en planos sin resonancia. [...] Al revés de Ventayol no quisiéramos que ahondara en lo ya realizado, sino que recorriera los caminos de la expresión con independencia absoluta, solamente guiada por aquel evidente y profundo sentido de la gracia y del movimiento que se formulara siempre en sus dibujos. Reconocemos en ella la pureza de su paleta cristalina.»⁴⁰

Son muy numerosos los comentarios en variados medios que recibe la artista. Hemos seleccionado solo algunos, los que en general se balancean entre el elogio y las dudas, y, generalmente, en cierto reclamo por parte de la crítica de cambio o renovación. Como observamos, en los ciclos creativos de Petrona se mantiene a todo lo largo de sus cuarenta años de producción la alternancia de permanencias y cambios, sean técnicos o temáticos.



Guillermo Rodríguez
Autorretrato, 1937
Xilografía

37 Cipriano Vitreira: "A propósito del Salón Oficial". Recuadro central asociado a artículo "Primer Salón de Artistas Independientes". *aiape*, Año I, N.º 8. Agosto-Setiembre 1937, pp. 8 y 9.

38 (Fdo.) IPV: "El Cuarto Salón de Primavera", *La Cruz del Sur*, Revista Mensual de Arte e Ideas. Año II, N.º 9, diciembre 1925.

39 Romero Brest, Jorge: "Crítica al Primer Salón Municipal de Artes Plásticas", Comisión Municipal de Cultura, Montevideo, Uruguay, 1940, pp. 21 y 22.

El viaje a la semilla: una historia de final abierto

Como colofón al tema del paisaje, y entre tantos umbrales materiales y metafóricos que marcan la obra de Petrona, resulta interesante detenerse en algunas obras mínimas, pero de ineludible seducción en su factura. Nos referimos a las miradas fragmentarias de espacios cotidianos, como jardines y quintas que visita. De difícil datación, algunas, parecen prefigurar las obras que marcan los últimos años de su vida, ya sin sus maestros y amigos entrañables, ya sin su hermana y compañera. El fragmento como paisaje, contracara de la luz atrapada que señalará Pombo, reafirmará la madura síntesis de la artista, donde regresa (si se puede decir que alguna vez la dejó totalmente) a la paleta más atrevida, magistralmente los violetas, naranjas, azules y amarillos de etapas tempranas. Los motivos son en apariencia sencillos, deteniéndose en la excusa de las flores y las frutas, en una experiencia vital pero también melancólica de quien sabe que, como sus modelos, está llegando al final del viaje: «Se deduce asimismo que las "sustracciones sucesivas" [...] tenían que ir hundiendo, lentamente en sí misma... Cada vez más... CADA VEZ MÁS... Hasta llegar al borde sobrecogedor de su íntimo abismo "interviseral"».⁴⁰

La desvinculación progresiva en los últimos cinco años de los círculos expositivos parecería reforzar esta idea de concentración y hasta cierto punto de «simplificación temática», pero no la constancia de su creación y trabajo cotidiano. Hay algo tenso en la ejecución de estas naturalezas muertas, que quizás nazca de la ilusión de que están vivas. Posiblemente sean de las más destacables las composiciones con limones y mandarinas, donde la vida bulle en esas imágenes de cortezas coloridas, de pulpas mórbidas. El foco cerca nuevamente el tema, como en las obras tempranas, pero cambia hacia otras formas de la cotidianidad, vacía de personajes, aunque latente en la dimensión privada del entorno doméstico. Podríamos llegados a este punto preguntarnos si esta circularidad entre principio y final puede vincularse con la categoría de «mitologías domésticas», tan afectas a Petrona, desde *Tejiendo o La costura*.

Petrona Viera falleció el 4 de octubre de 1960, y comienza el tránsito por la memoria progresiva en un país que se descubre sacudido por otras convulsiones. Llegamos así al fin de este recorrido analítico en el que intentamos abrir nuevos puntos de partida y observarla desde múltiples facetas. Petrona nos devuelve enriquecida una realidad similar a los estímulos que se ofrecían a sus ojos absorbentes: compleja y fragmentada, donde nada es absoluto y las posibilidades se presentan vibrantes como las pieles y carnes de sus frutas tardías. Como plantea Pombo en su sentida reseña: «... la virtud clásica de Petrona recrea lo que la naturaleza le entrega [...] lo suficiente para emocionarnos».

Necochea, Montevideo, Aguas Dulces
DICIEMBRE 2019 • FEBRERO 2020



Autorretrato, c. 1957
Lápiz sobre papel
50 x 36,5 cm

Serie de frutas, detalle



40 Manuel Espínola Gómez en Raquel Pereda "El planismo..." ob. cit.

PETRONA VIERA: El Hacer Insondable

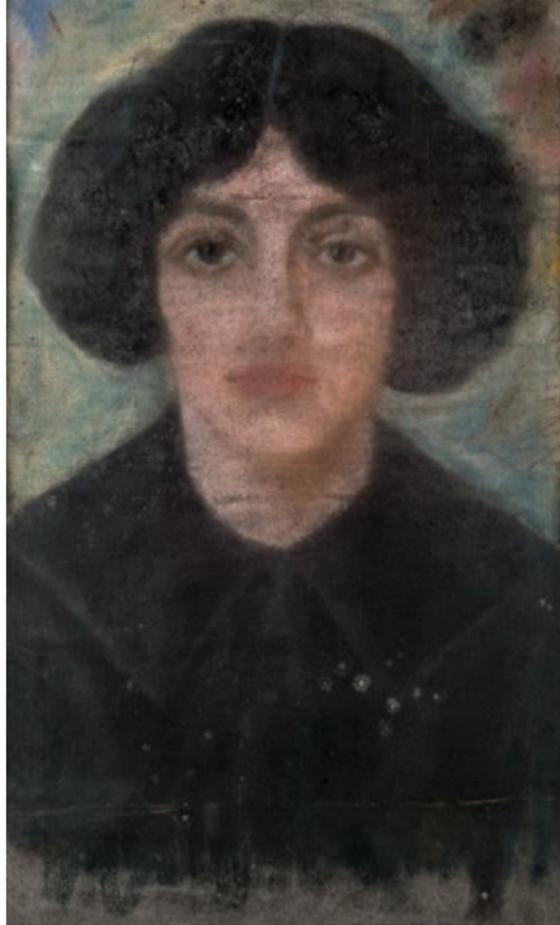
Alfonsina como primera expositora. Protagonista de Petrona Viera. Imágenes que componen una colección de obras que se desarrollan en un espacio de arte contemporáneo. El arte contemporáneo es un arte que surge en el siglo XX y se caracteriza por su diversidad, su pluralidad y su capacidad de cuestionar los límites del arte. Petrona Viera es una artista que ha trabajado en este campo desde los años sesenta. Su obra se caracteriza por su uso del color y su interés por la figura humana. En esta exposición se muestran algunas de sus obras más recientes, que exploran temas como la identidad, la memoria y la cultura. Las obras están acompañadas de textos que explican el contexto de cada una de ellas. La exposición es una oportunidad para conocer mejor a esta artista y su obra. Se invita a todos los interesados a visitar la exposición y disfrutar de las obras de Petrona Viera.





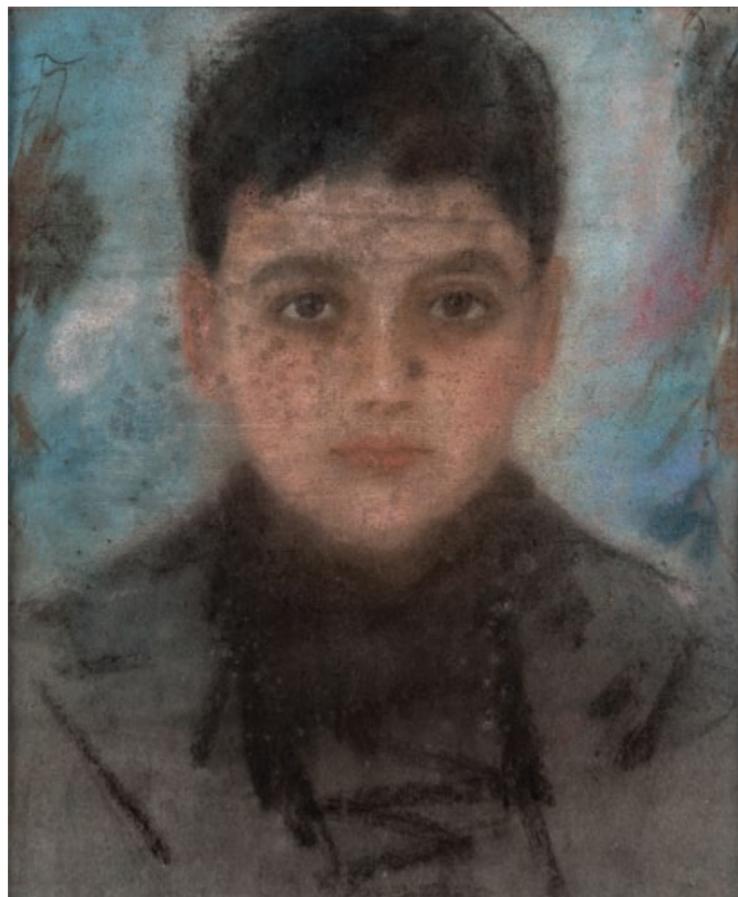
Serie de retratos familiares. Pastel sobre papel, medidas variables. Sin fecha (probablemente ejecutados en el período de aprendizaje con Vicente Puig)





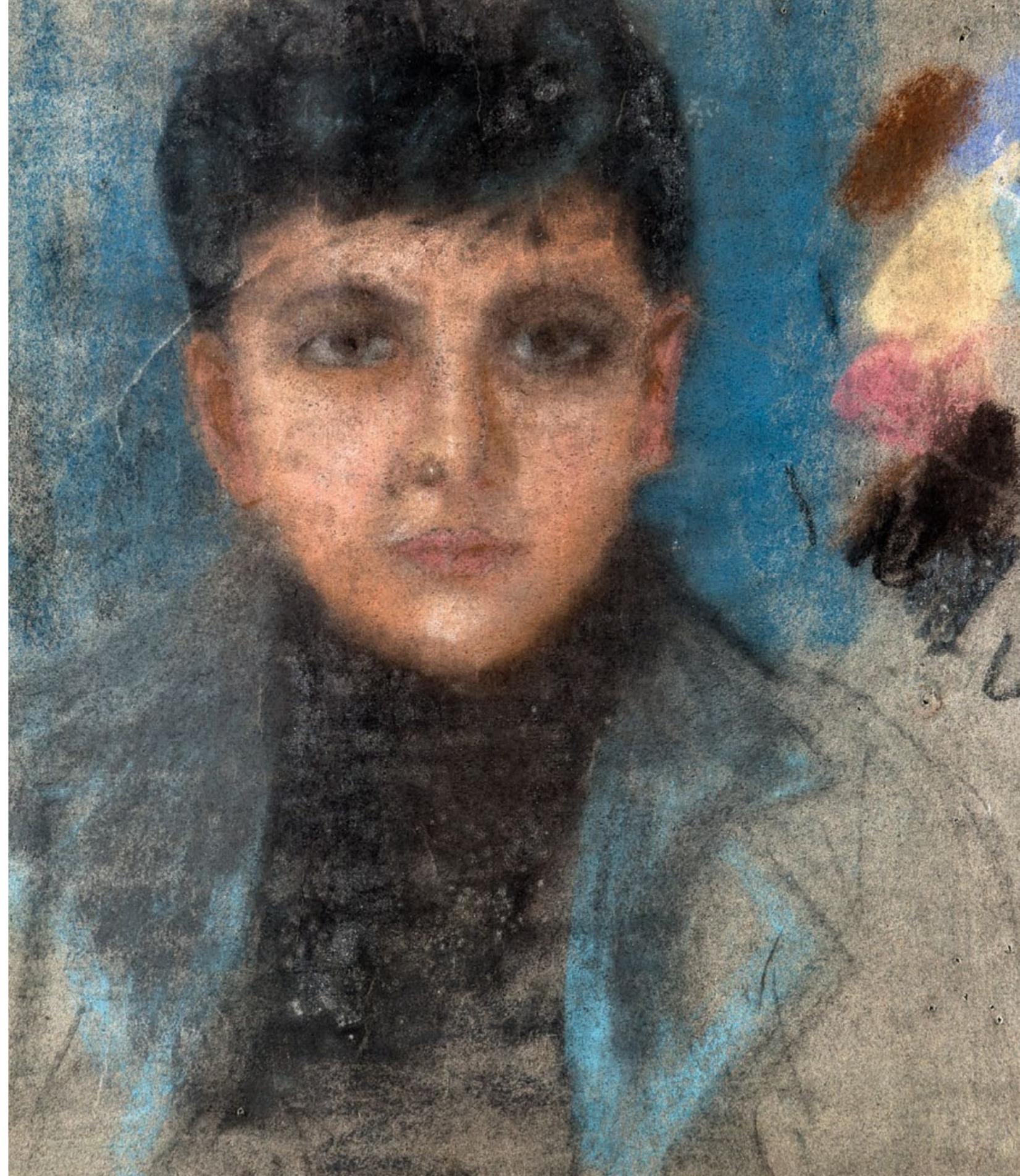
Retrato de señora, s/f
Pastel sobre papel
60 x 36 cm

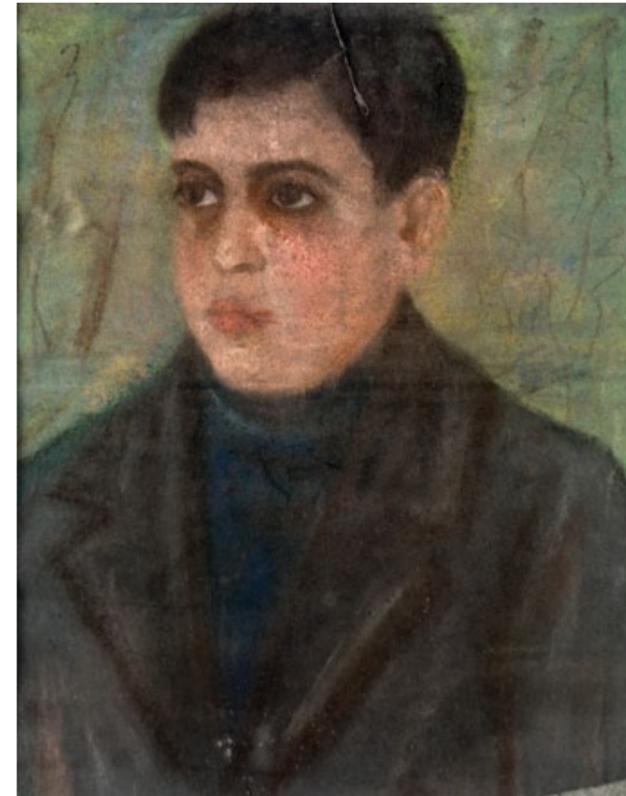




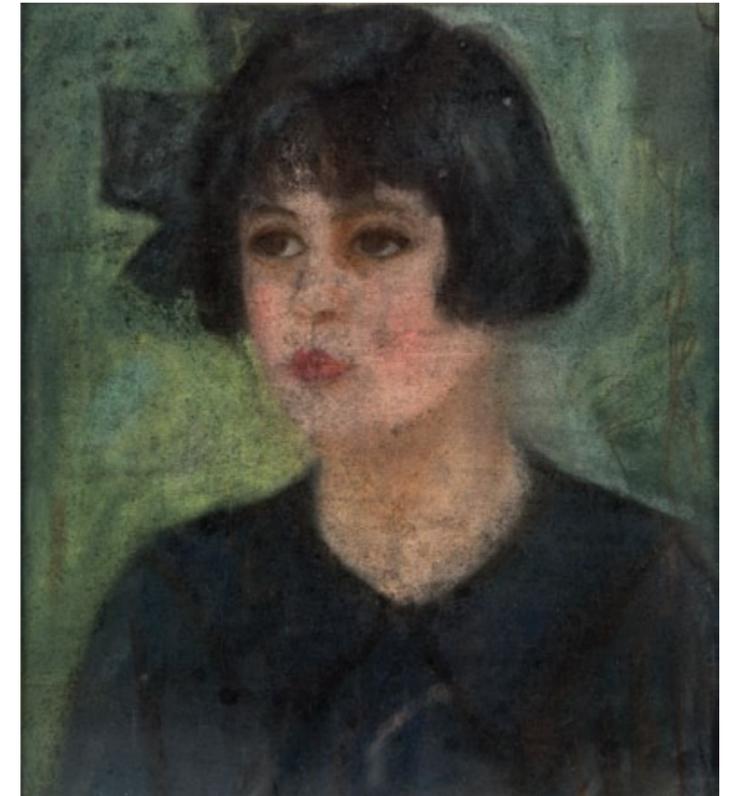
Retrato de niño, s/f
Pastel sobre papel
45 x 37 cm

Retrato de niño, s/f
Pastel sobre papel
45 x 37 cm





Retrato de niño, s/f
Pastel sobre papel
47 x 37 cm



Retrato de niña, s/f
Pastel sobre papel
43 x 37 cm

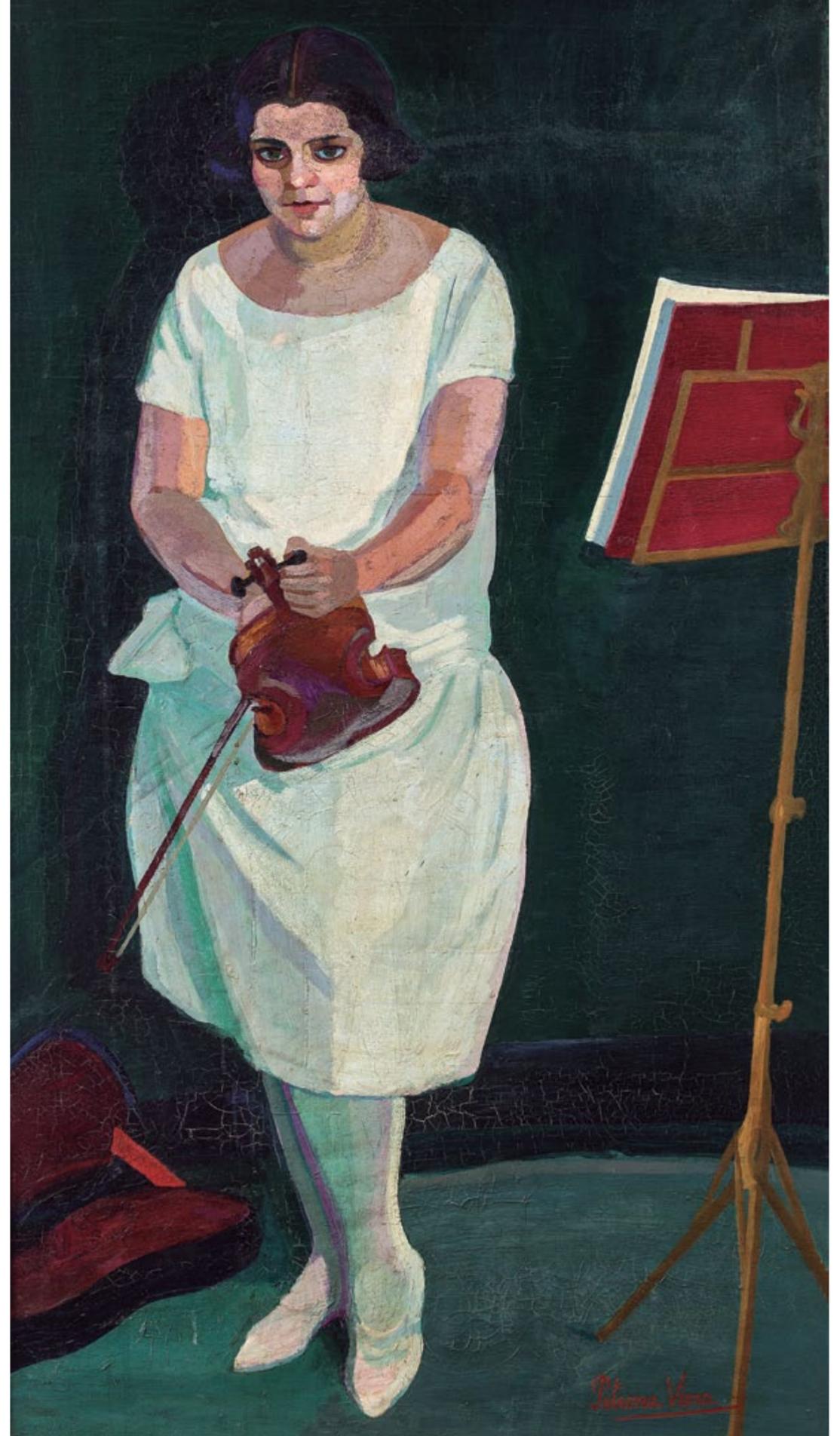
Perfil niña, s/f
Pastel sobre papel
58 x 37 cm



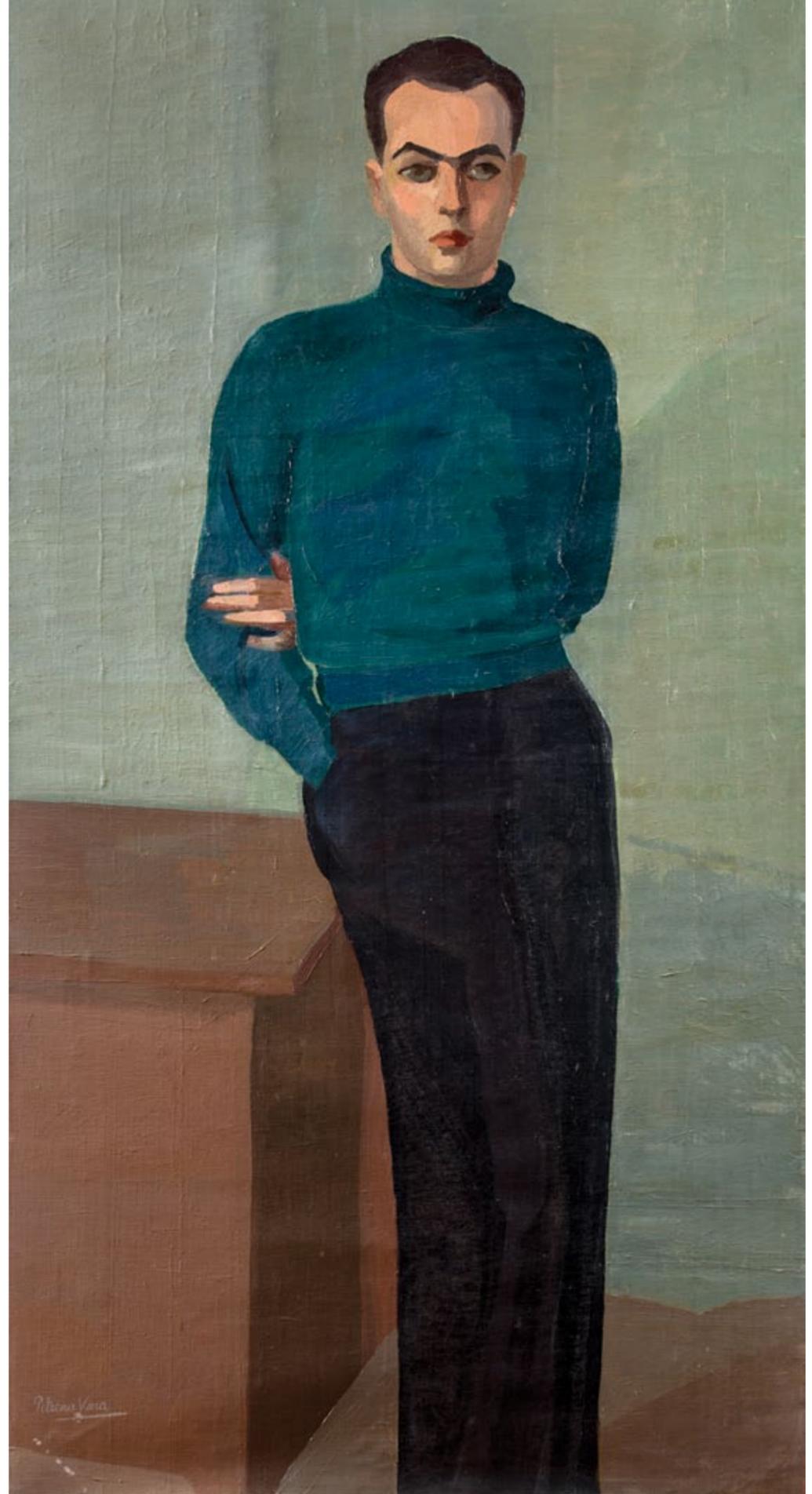
Retrato de Srta. Luisa (Lucha) Viera, c.1923
Óleo sobre tela
98 x 91 cm



Retrato de Srta. Matilde Viera, c.1923
Óleo sobre tela
170 x 95 cm



Retrato de mi hermano Feliciano Viera, c.1923
Óleo sobre tela
189 x 99 cm

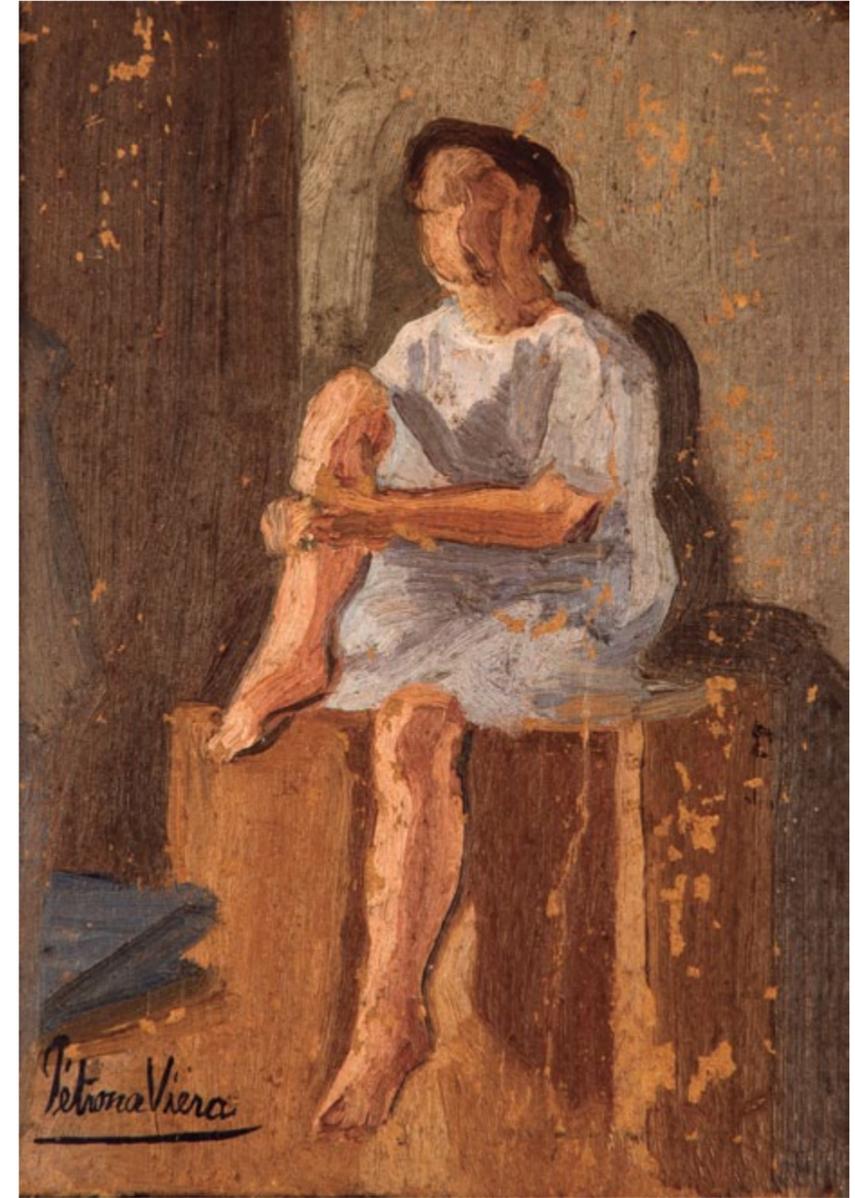


Juntando frutas, c.1927
Óleo sobre tela
93 x 90 cm
Gentileza del Museo de Arte González Pose
del Liceo Miguel Rubino



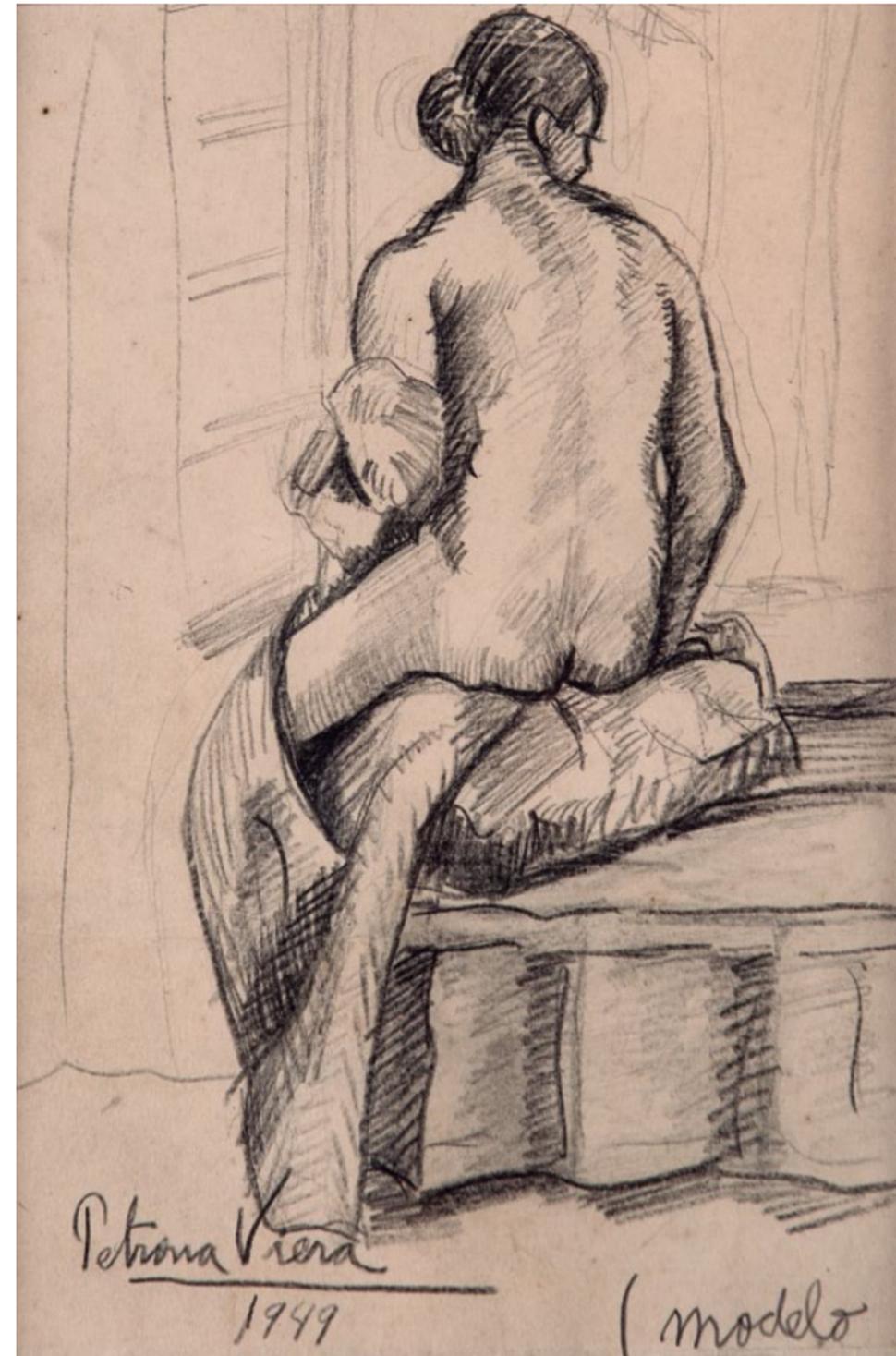


Modelo niña, 1921
Óleo sobre cartón
35 x 27 cm

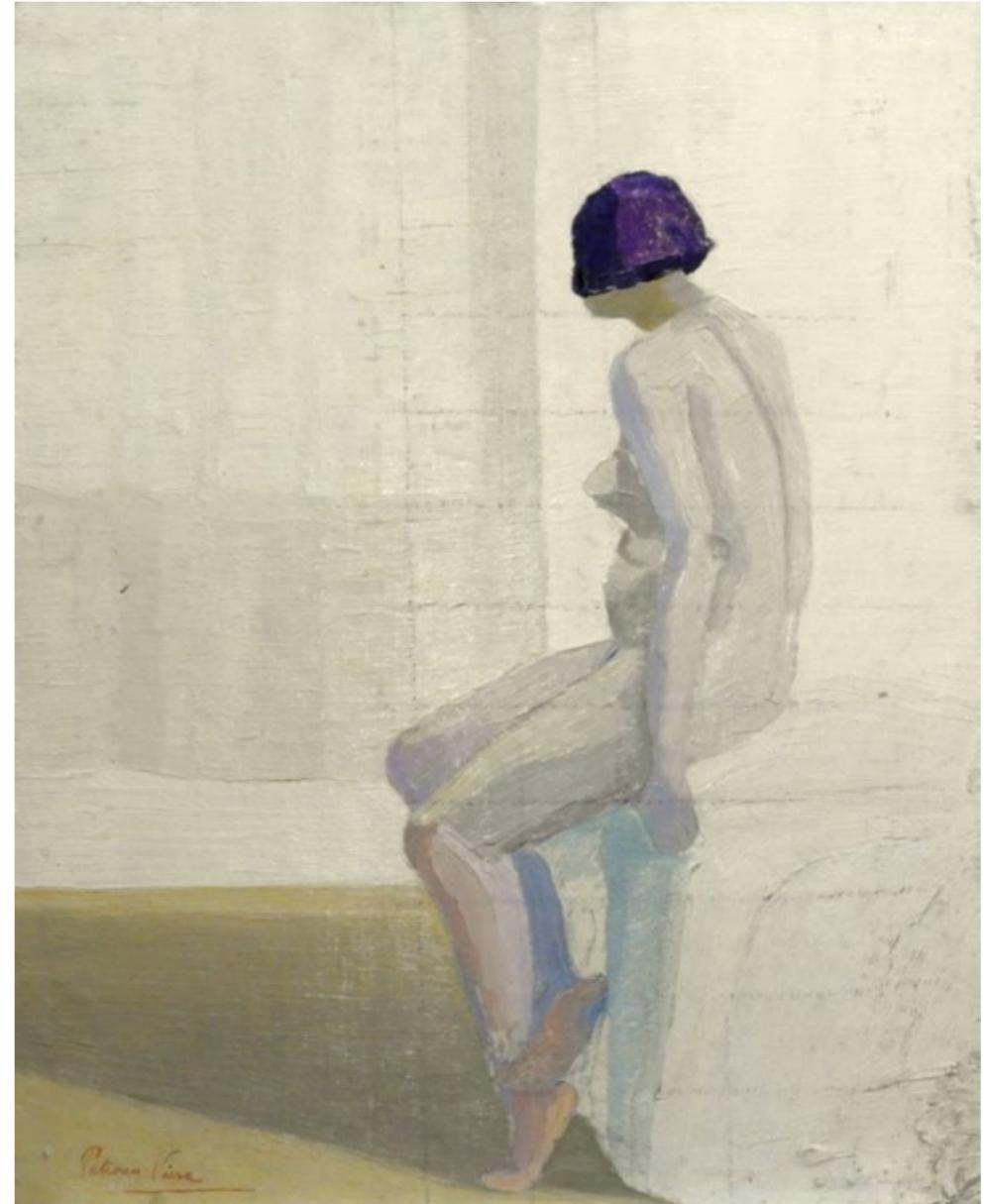


Sin título, 1922
Óleo sobre cartón
16 x 11 cm

Sin título, 1949
Lápiz sobre papel
21 x 13,5 cm



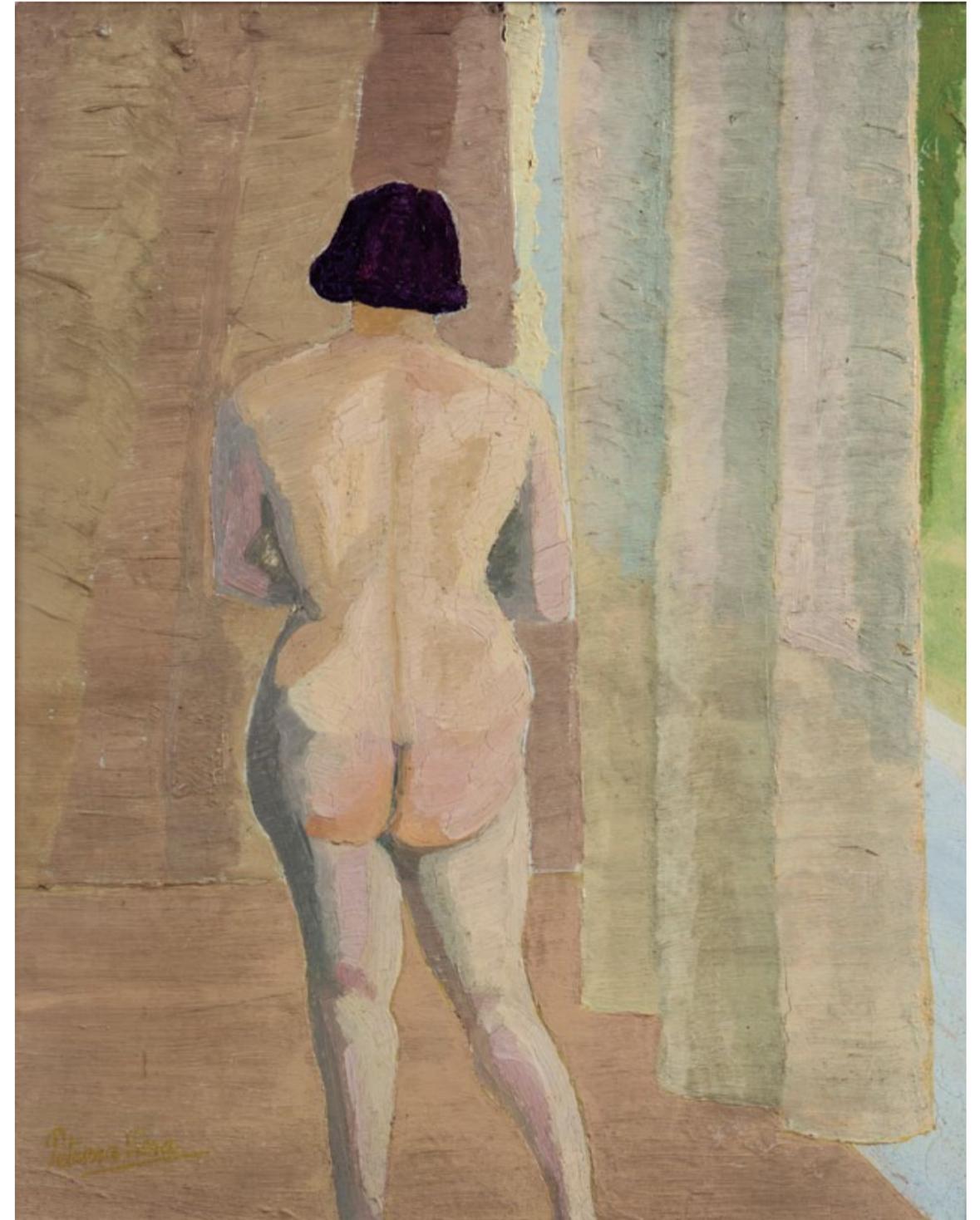
Estudio de desnudo, c.1936
Óleo sobre cartón
50 x 40 cm
Al dorso puede leerse Propiedad de
Guillermo Laborde



Desnudos, c.1936
Óleo sobre cartón
60 x 80 cm



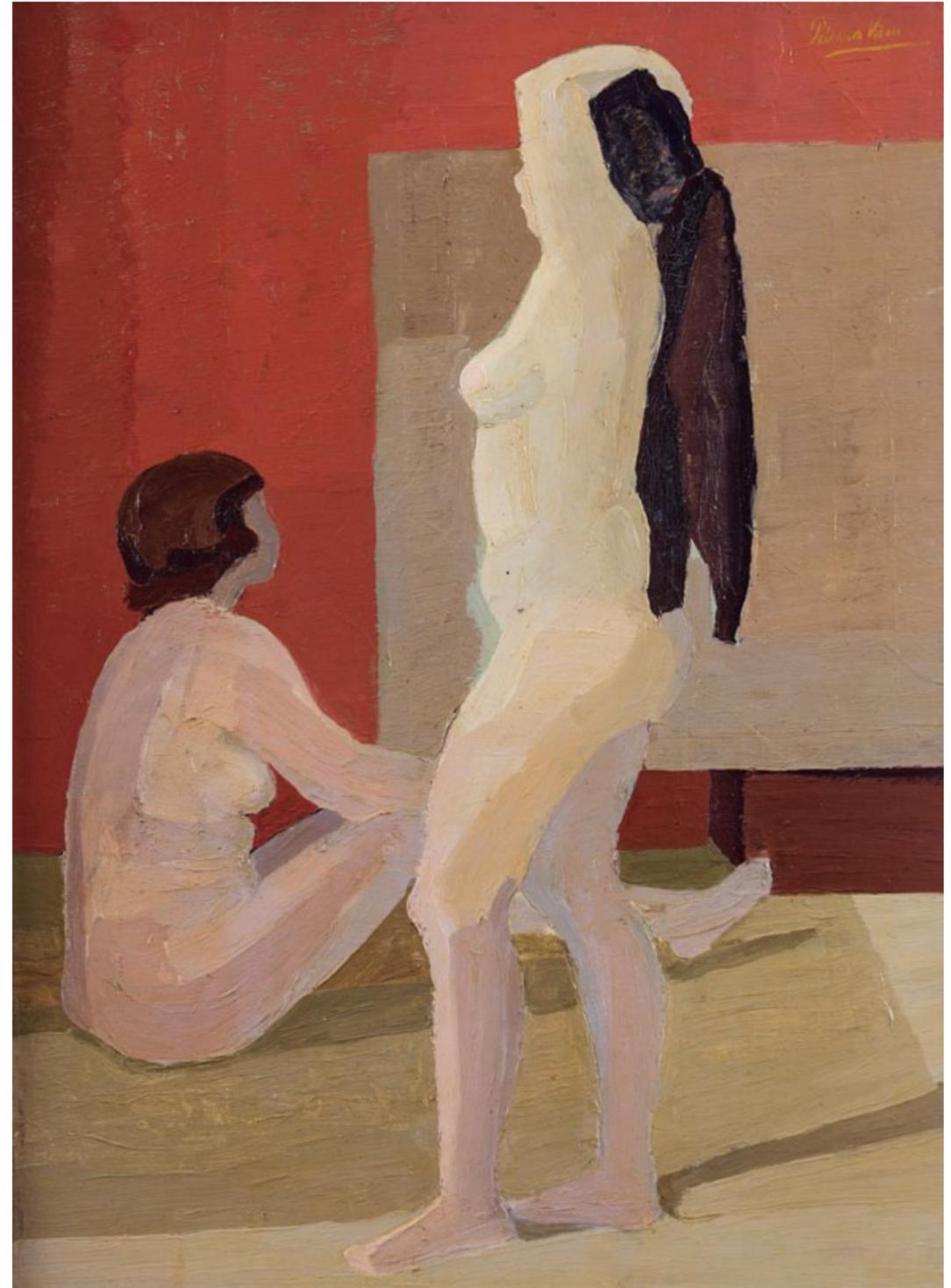
Desnudo, c.1936
Óleo sobre cartón
50 x 40 cm



Desnudo, c.1936
Óleo sobre cartón
18 x 14 cm



Desnudos, c.1936
Óleo sobre cartón
70 x 52 cm



Desnudos en la playa, c.1940-1955
Xilografía
29 x 18 cm



Sin título (desnudo, roca y mar), c.1947
Xilografía
26,5 x 21,5 cm



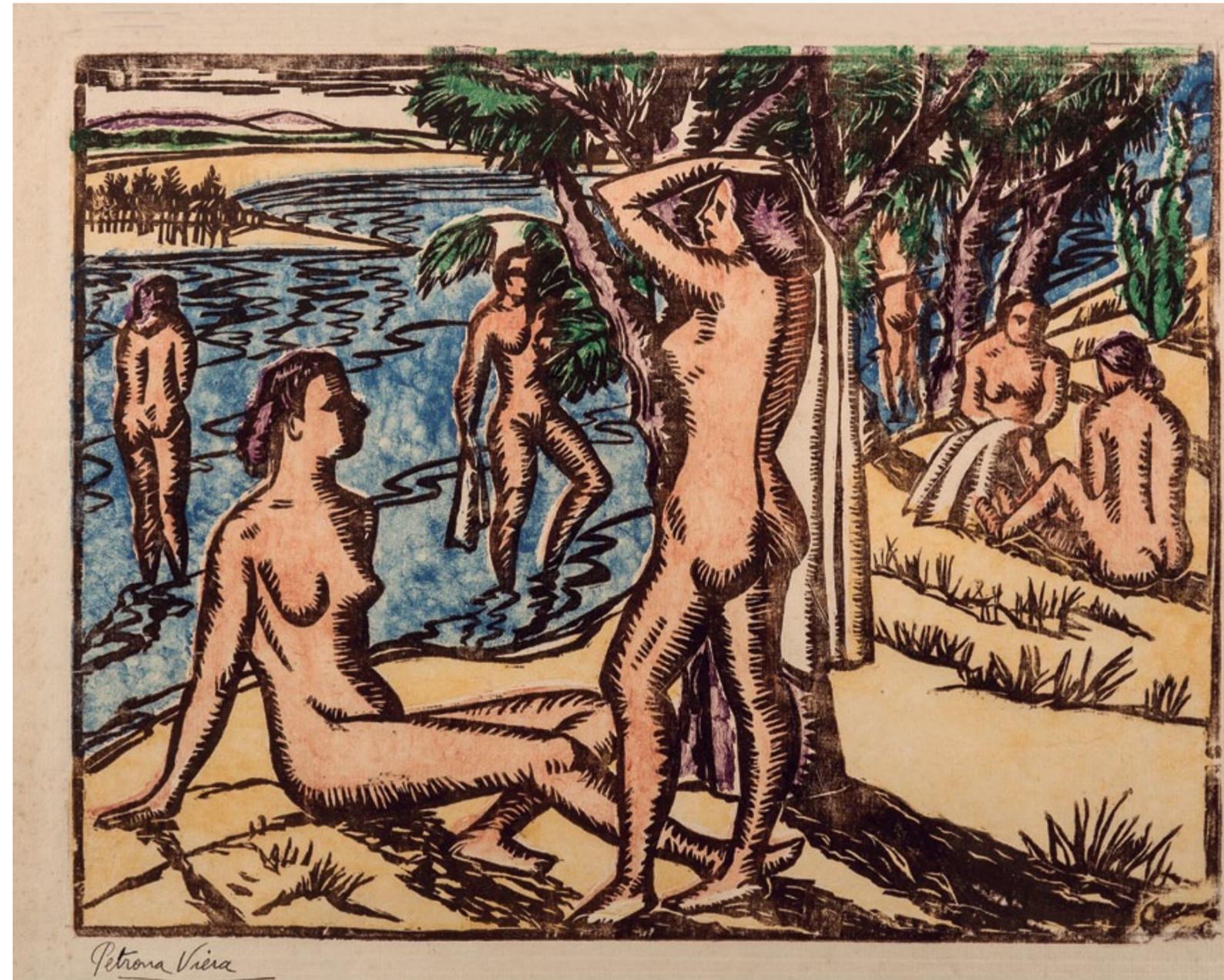
Sin título, c. 1940-1955
Xilografía color
25 x 21 cm



Sin título, c. 1940-1955
Xilografía color
21,5 x 25,5 cm



Sin título, c. 1940-1955
Xilografía color
28,5 x 37 cm





Sin título, c. 1940-1955
Xilografía color
17 x 14 cm



Sin título, c. 1940-1955
Xilografía color
17,5 x 11,5 cm

Sin título, s/f
Acuarela sobre papel
49 x 39 cm



Figura de negra, s/f
Acuarela sobre papel
40 x 30 cm



Matildita, 30 de julio de 1939
Óleo sobre cartón
18,5 x 24 cm



El cuentito, 1926
Óleo sobre cartón
24,5 x 25 cm



El cuentito, c.1926
Óleo sobre cartón
28 x 27 cm



Sin título (mirando por la ventana), 1937
Óleo sobre cartón
23 x 19 cm





"Se mudo el arte y lúdico continuó generando desde entonces,
y por mucho tiempo una sensación arcaica. El juego y sus rituales,
con sus reglas y sus procedimientos, hacen de esto ser un eterno presente"

Sin título, c.1940-1955
Xilografía
6,5 x 5 cm



Sin título, c.1924
Lápiz sobre papel
54 x 70 cm





Petrona Viera

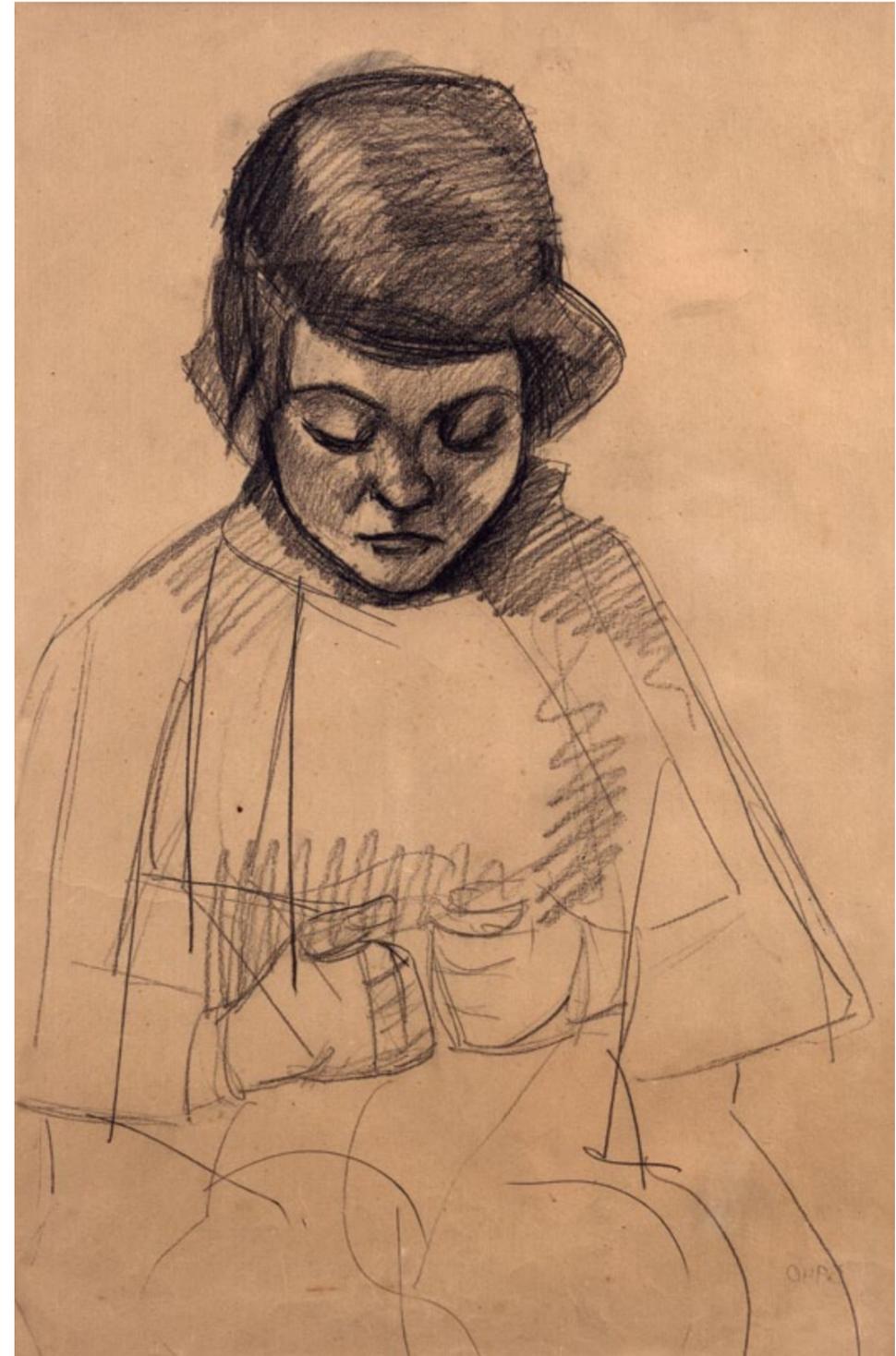
Sin título, c.1940-1955
Xilografía
10 x 8 cm

Sin título, c.1924
Lápiz sobre papel
47 x 70 cm

Sin título, c.1930
Grafito sobre papel
47 x 70 cm



Sin título, c.1930
Grafito sobre papel
70 x 54,5 cm



Sin título, c.1930
Grafito sobre papel
70 x 54 cm





Sin título, mayo de 1932
Grafito sobre papel
69 x 108 cm





Sin título, c.1924
Lápiz sobre papel
12 x 25 cm



Sin título, febrero de 1933
Grafito sobre papel
50 x 60 cm



Sin título, c.1924
Lápiz sobre papel
69 x 54 cm



Sin título, 1924
Lápiz sobre papel
69 x 50 cm

Petrona Viera
1924

Sin título, c.1924
Lápiz sobre papel
86 x 90 cm

Recreo, c.1924
Óleo sobre tela
86 x 90 cm
PÁGINAS 122 Y 123







Sin título, c.1924
Lápiz y acuarela sobre papel
36,5 x 108 cm

Sin título, c.1924
Lápiz y acuarela sobre papel
53,5 x 65 cm



Sin título, c.1924
Grafito sobre papel
58 x 90 cm

PÁGINAS 128 Y 129



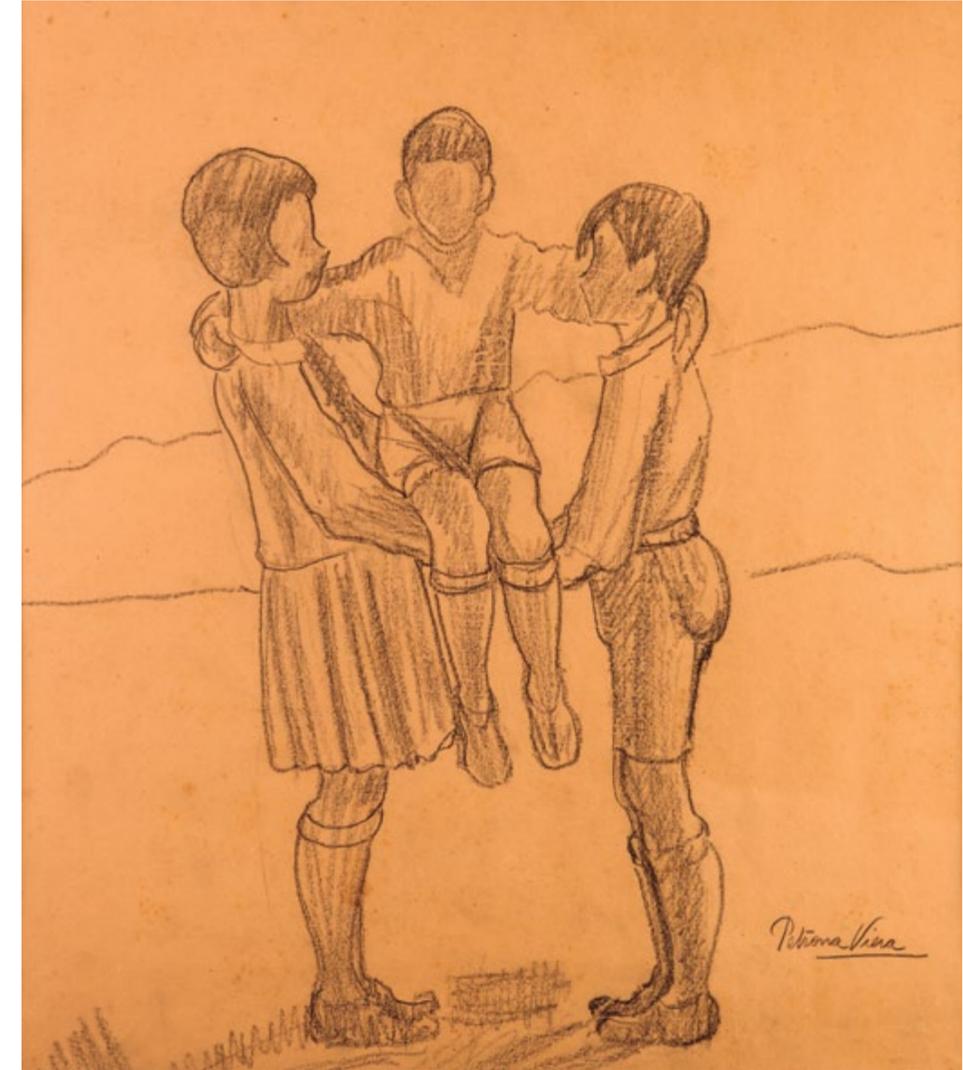
Petrona Viera

Sin título, c.1924
Lápiz sobre papel
69 x 106 cm





Sin título, c.1924
Lápiz sobre papel
69 x 52 cm



Sin título, c.1924
Grafito sobre papel
69 x 58,5 cm



Xilografías ejecutadas entre 1940-1955

Sin título, c.1940-1955
Xilografía
31,5 x 40 cm



Potiana Vieira

Sin título, c.1940-1955
Xilografía
14 x 24 cm



Petrona Viana

Sin título, c.1940-1955
Xilografía
17 x 26 cm



Petrona Vieira

Sin título, c.1940-1955
Xilografía
6,5 x 4,5 cm



Petrona Viera



Petrona Viera

Sin título, c.1940-1955
Xilografía
6 x 13,5 cm



Sin título, c.1940-1955
Xilografía
7 x 16 cm

Sin título, c.1940-1955
Xilografía
17 x 23 cm



PV
Petrona Viera

Sin título, c.1940-1955
Xilografía
14 x 10 cm



Petrona Viera

Sin título, c.1940-1955
Xilografía
16,5 x 25 cm



Petrona Vieira

Sin título, c.1940-1955
Xilografía
8 x 14 cm



Petrona Viera

Sin título, c.1940-1955
Xilografía
19 x 11 cm



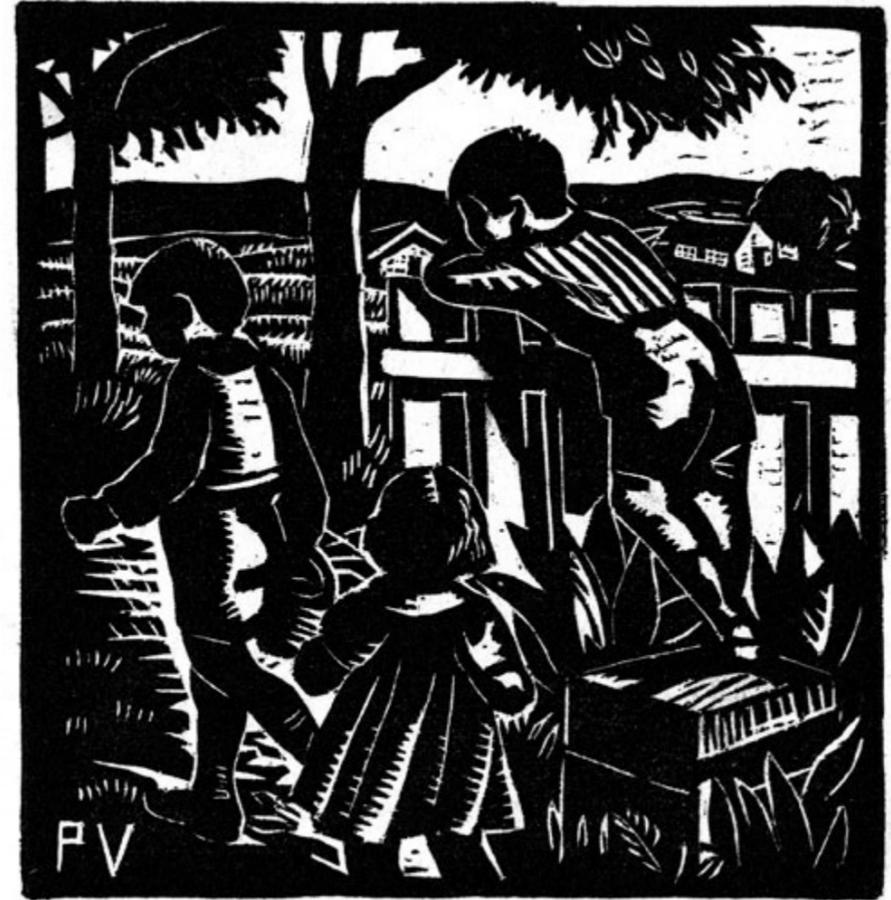
Petrona Viera

Sin título, c.1940-1955
Xilografía
12,5 x 13 cm



Petrona Vieira

Sin título, c.1940-1955
Xilografía
13 x 13 cm



Petrona Vieira



Sin título, c.1940-1955
Xilografía
14 x 7 cm



Petrona Viera

Sin título, c.1940-1955
Xilografía
14 x 10 cm

Sin título, c.1940-1955
Xilografía
20 x 14 cm



PV

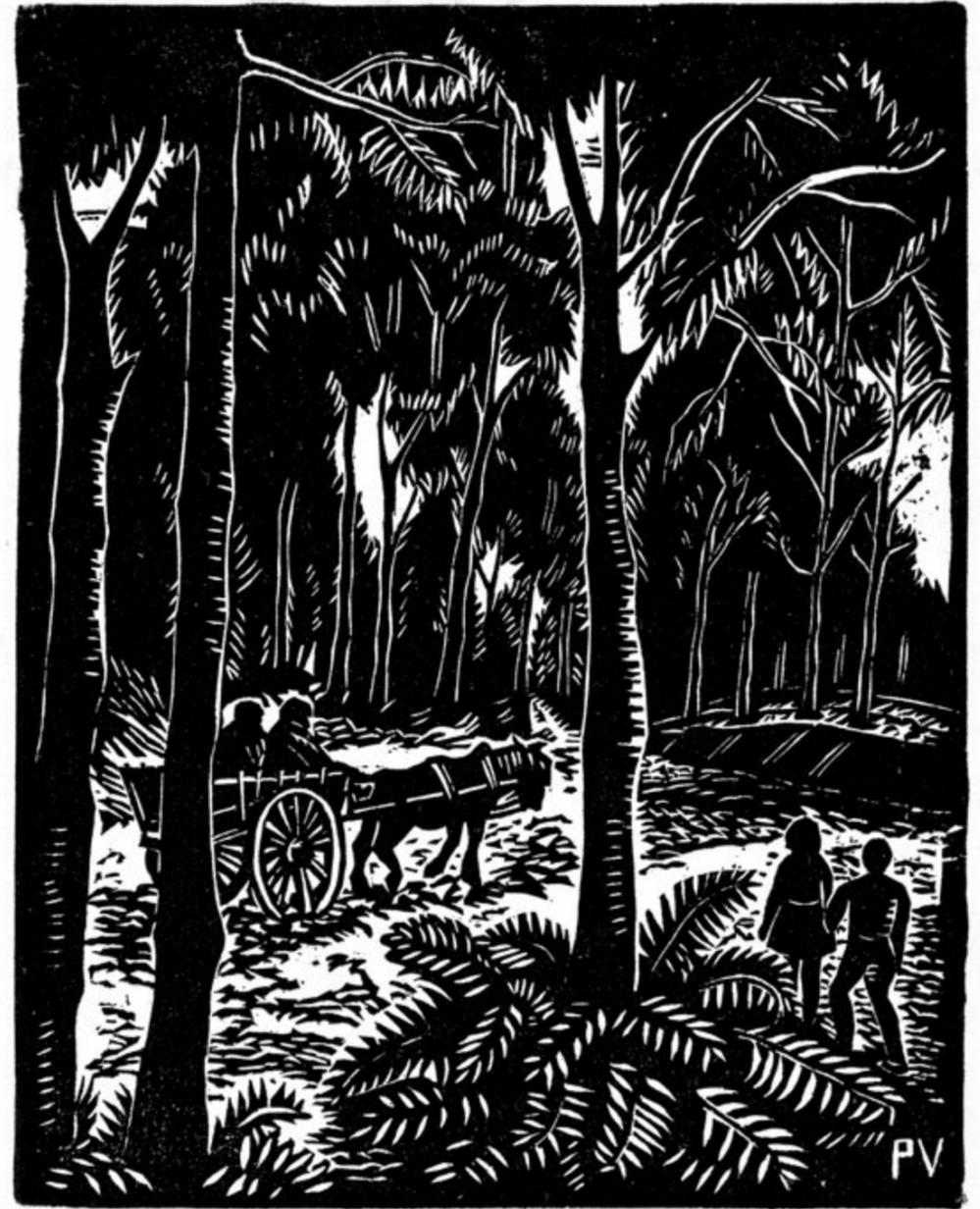
Petrona Viera

Sin título, c.1940-1955
Xilografía
14 x 20 cm



Petrona Vieira

Sin título, c.1940-1955
Xilografía
16,5 x 25 cm



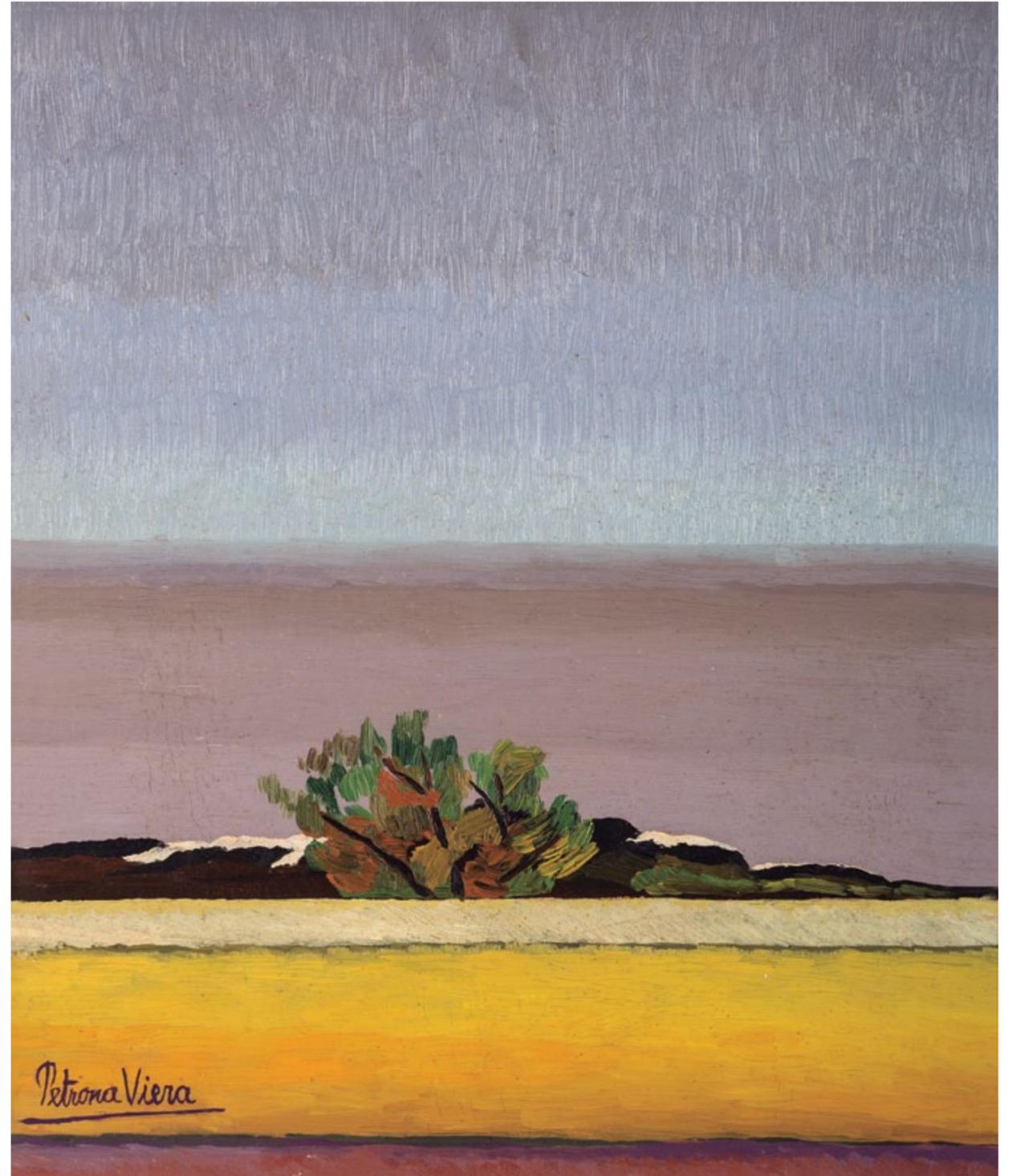
Petrona Vieira

Sin título, c.1948
Xilografía color
20 x 15 cm

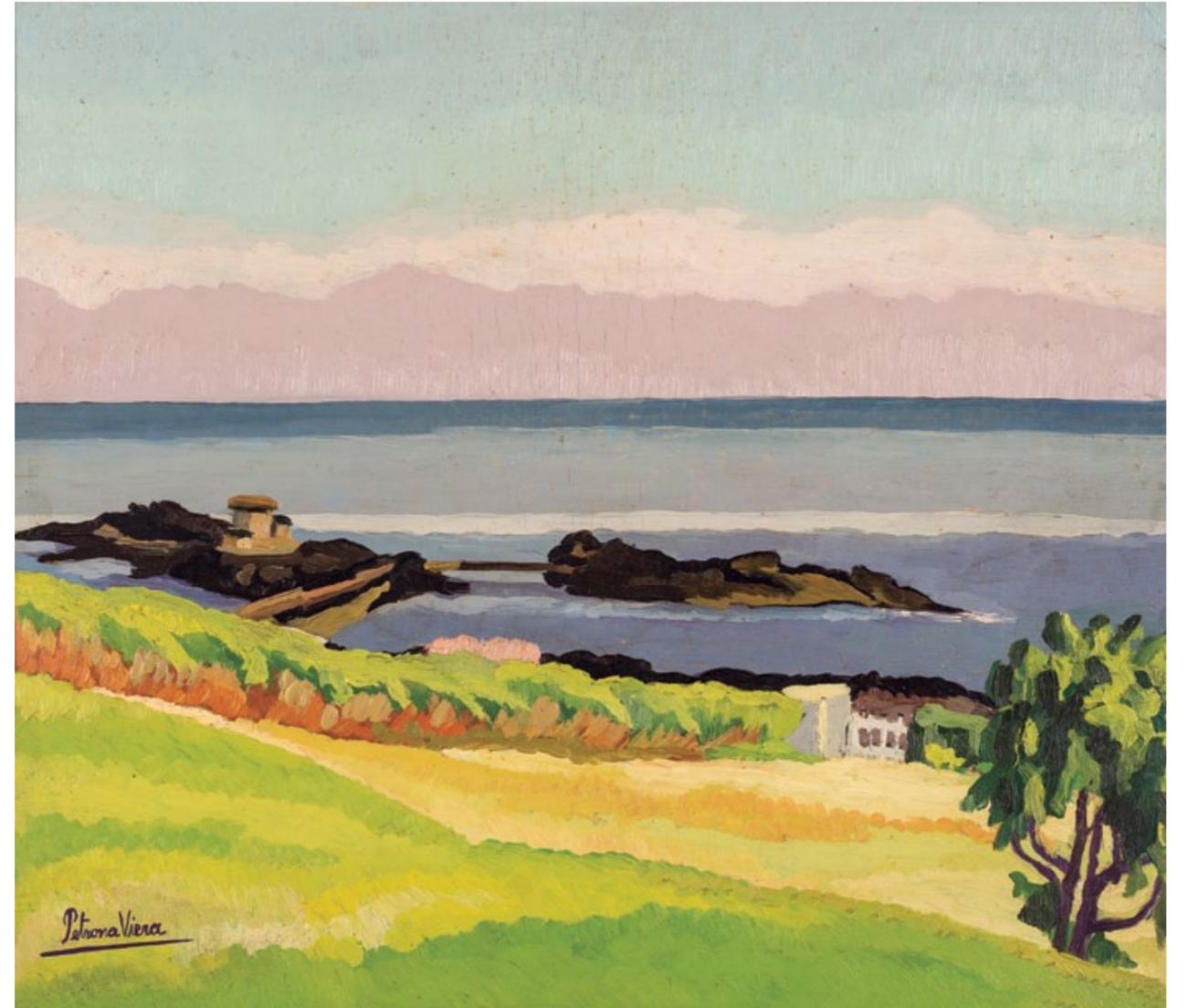




Mañana de lluvia, s/f
Óleo sobre cartón
50 x 43 cm



Playa Mansa, s/f
Óleo sobre cartón
43 x 49 cm



Santa Lucía, c.1937
Óleo sobre cartón
45 x 43 cm

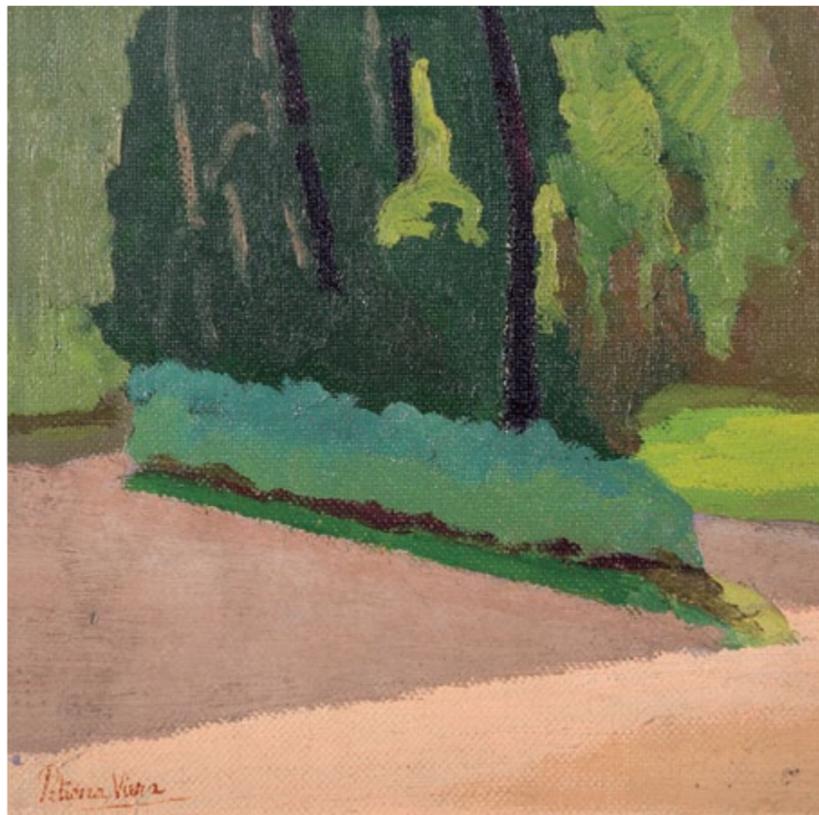


Barra Santa Lucía, 1937
Óleo sobre cartón
45 x 53 cm



Viento en la playa, s/f
Óleo sobre cartón
54 x 60 cm





Quinta de Castro (Prado), diciembre de 1933
Óleo sobre cartón
23 x 24 cm



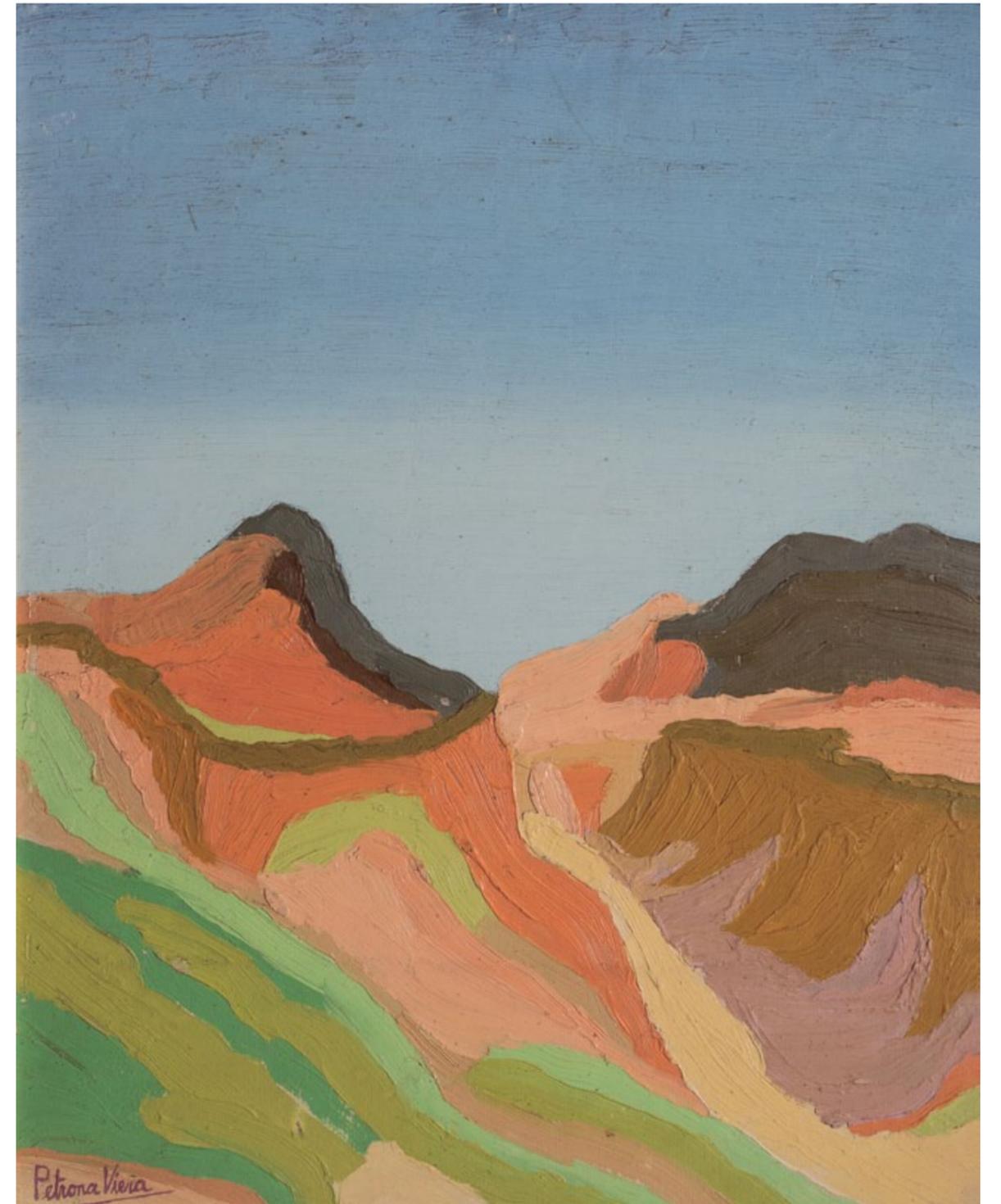
Playa Costa Azul, s/f
Óleo sobre cartón
40 x 80 cm



De mañana, 1933
Óleo sobre cartón
39 x 50 cm



Playa Costa Azul, 1933
Óleo sobre cartón
50 x 40 cm



Puesta de sol, 1938
Óleo sobre cartón
54 x 46 cm



Paisaje, s/f
Óleo sobre cartón
39 x 50 cm

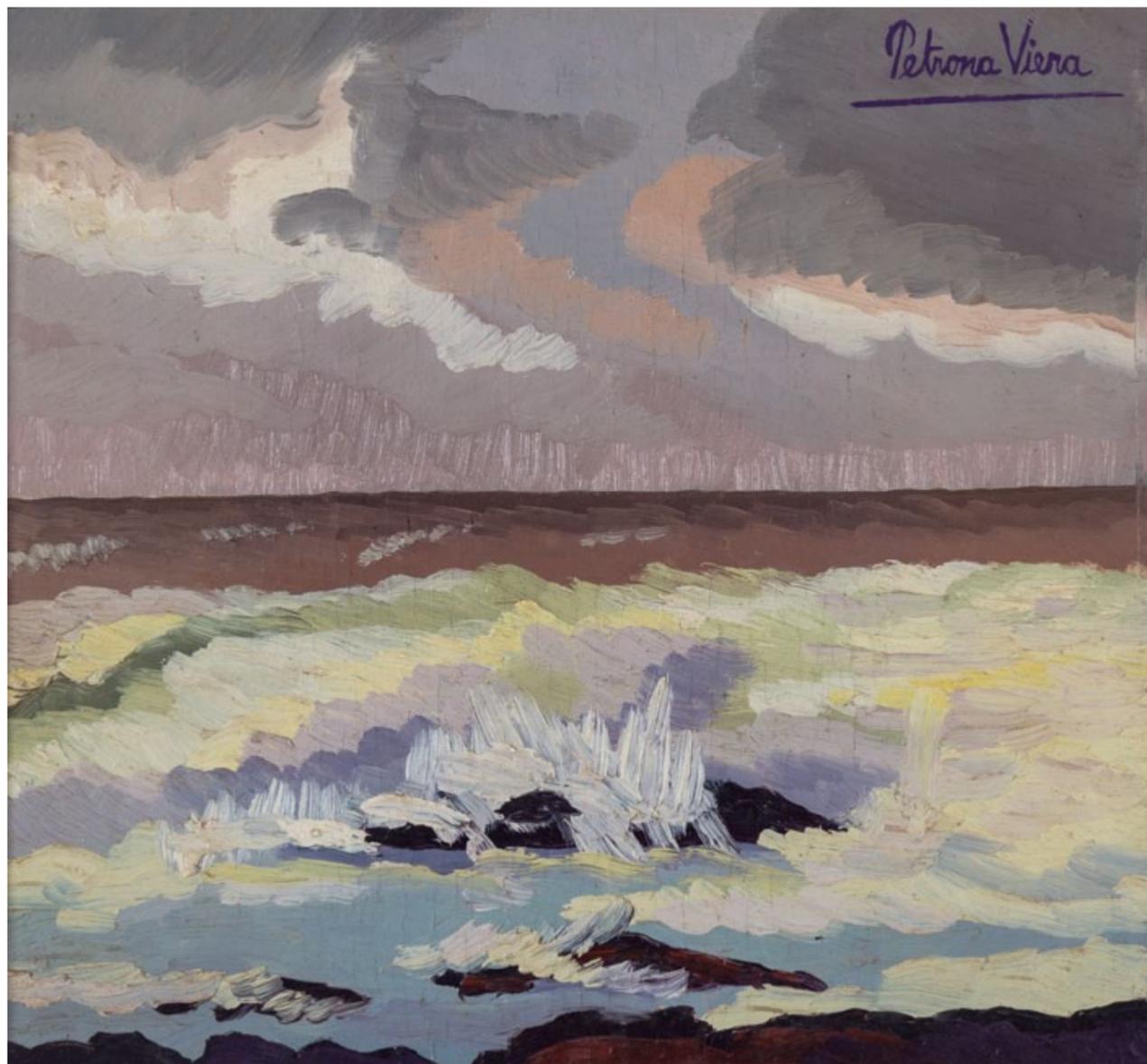




Playa Mansa, s/f
Óleo sobre cartón
24 x 26 cm



Playa de Malvín, abril de 1931
Óleo sobre cartón
25,5 x 25,5 cm



Playa Mansa, s/f
Óleo sobre cartón
24 x 26 cm



Playa Mansa, s/f
Óleo sobre cartón
24 x 26 cm

Playa Carrasco, 1950
Óleo sobre cartón
30 x 27 cm



Playa Malvín, mayo de 1931
Óleo sobre cartón
25 x 23 cm



Playa de Malvín, mayo de 1931
Óleo sobre cartón
24 x 30 cm



Playa Mansa, abril de 1954
Óleo sobre cartón
30 x 30 cm





Manzanas, c.1957
Óleo sobre cartón
17 x 26 cm

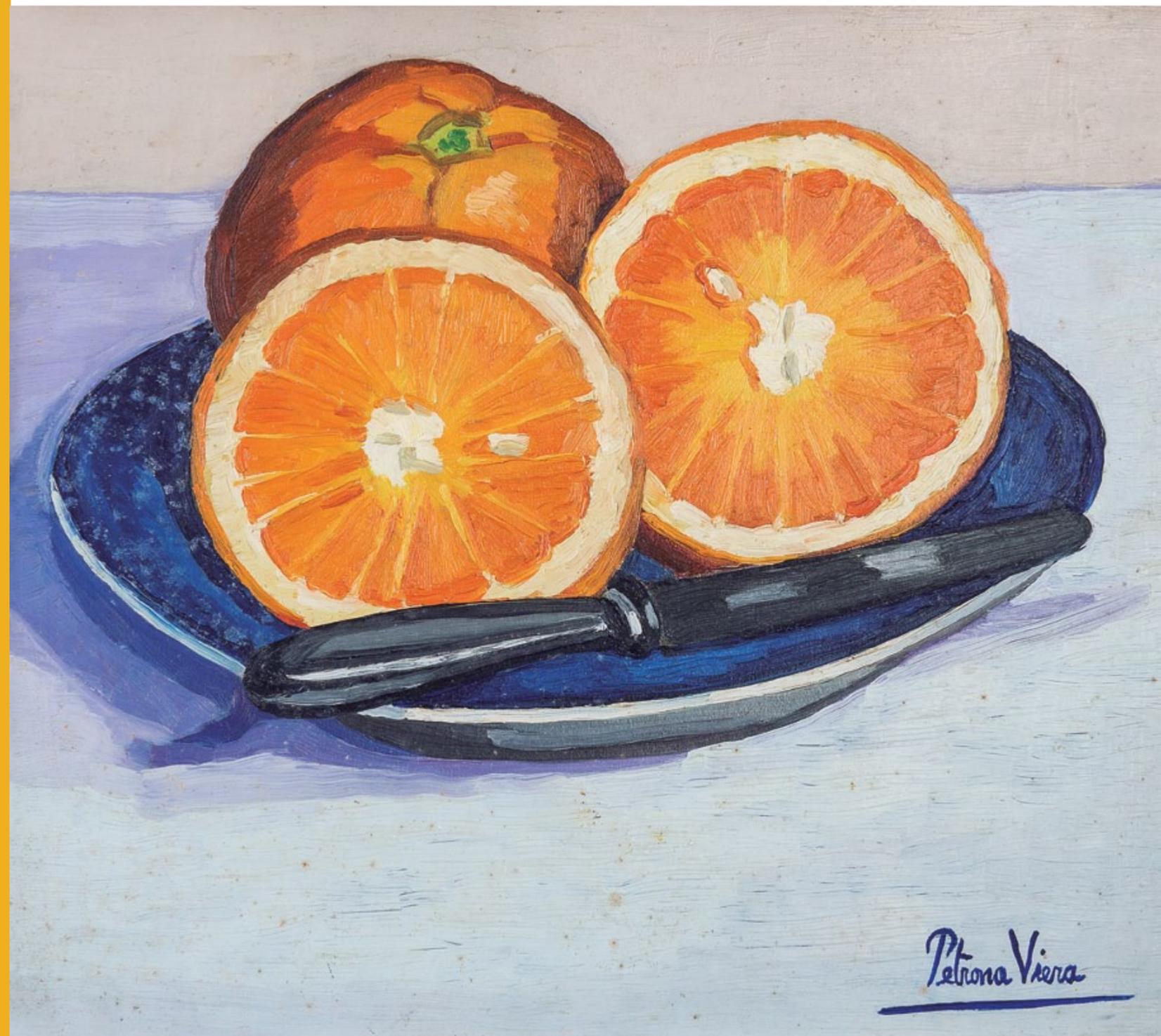


Composición, c.1957
Óleo sobre cartón
27 x 31 cm

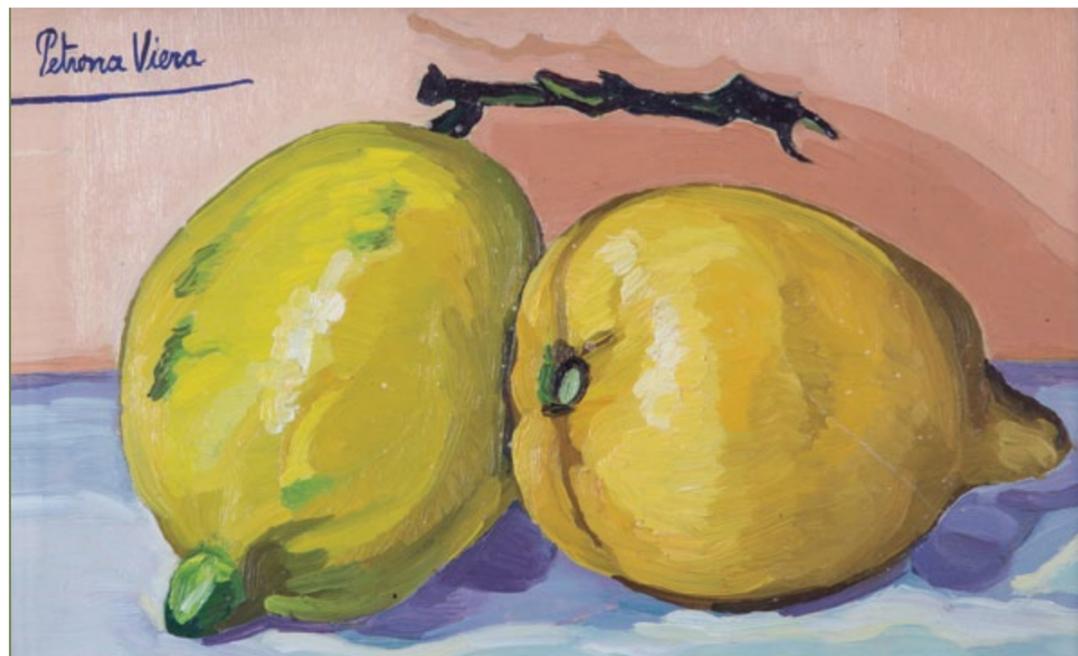




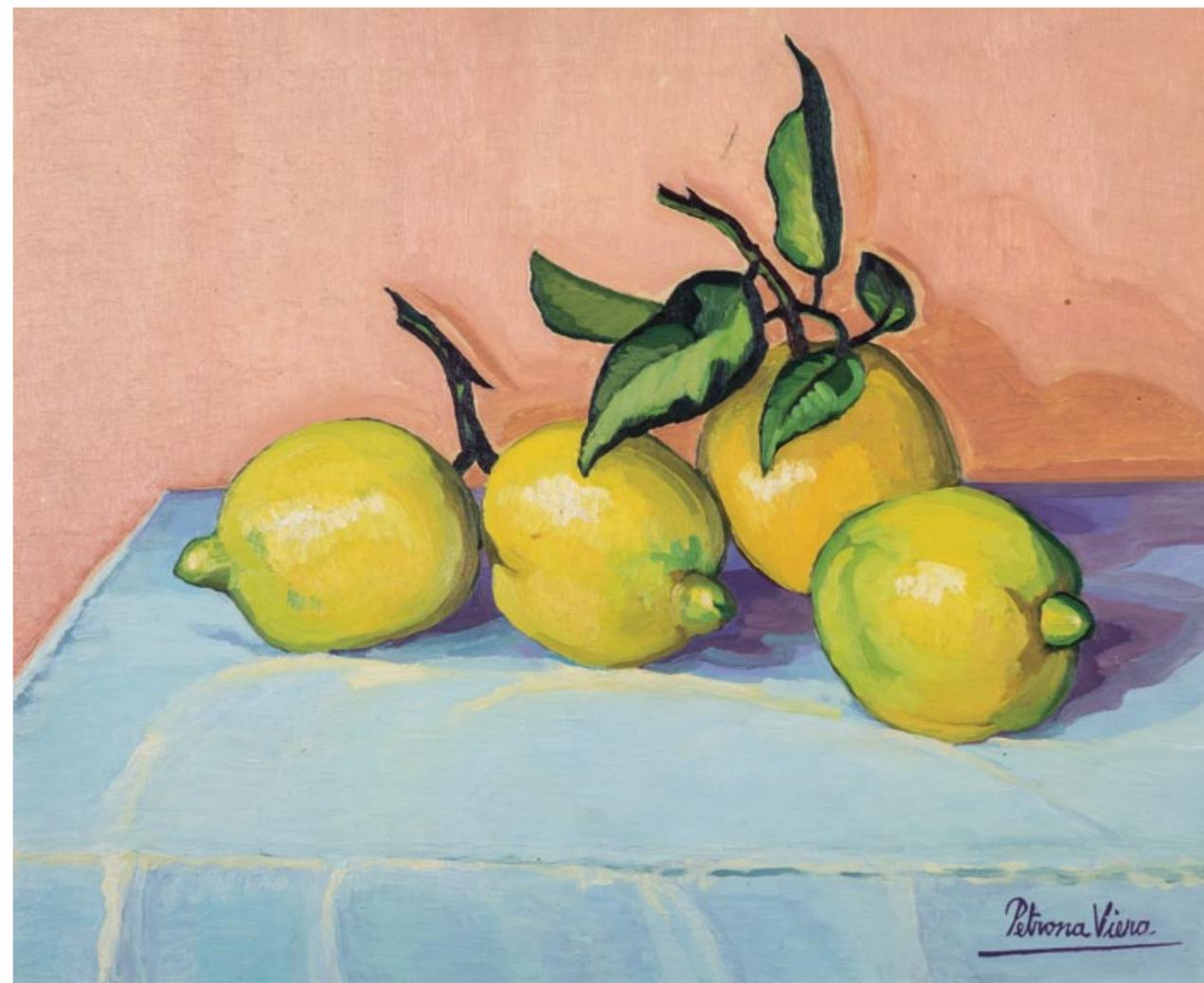
Mandarinas, c.1957
Óleo sobre cartón
26,5 x 31 cm



Naranjas, c.1957
Óleo sobre cartón
15 x 21 cm



Limonos, c.1957
Óleo sobre cartón
16 x 26 cm



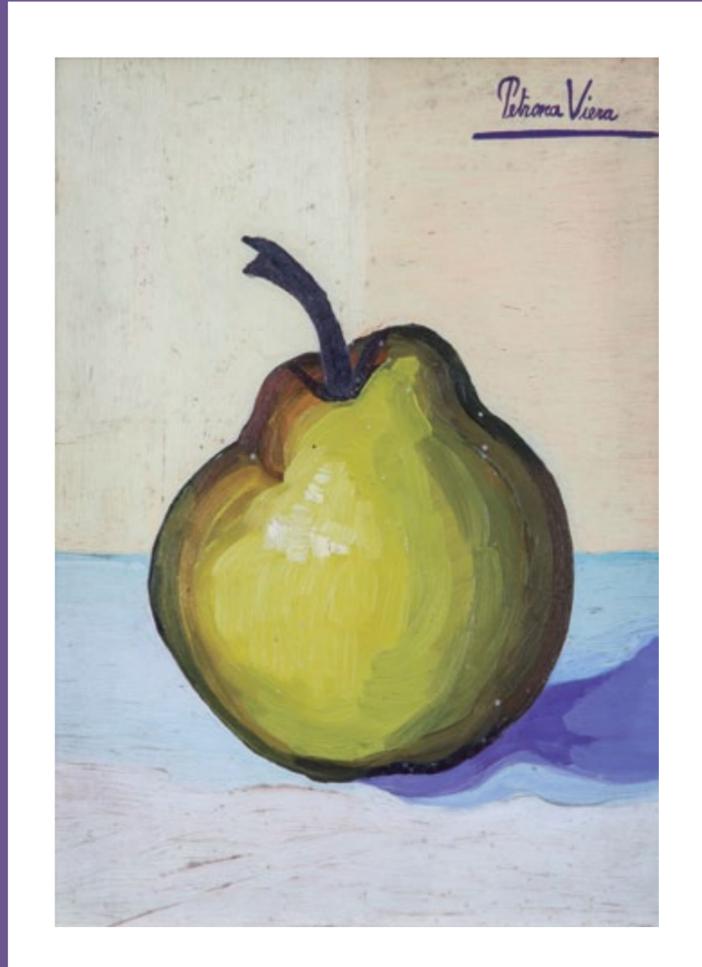
Limonos, c.1957
Óleo sobre cartón
43 x 52 cm

Limonas, c.1957
Óleo sobre cartón
31 x 39 cm





Dos peras, c.1957
Óleo sobre cartón
17 x 26,5 cm



Serie de frutas, c.1956
Óleo sobre cartón
26,5 x 19 cm



Duraznos y peras, c.1957
Óleo sobre cartón
26,5 x 34,5 cm



Frutas, c.1957
Óleo sobre cartón
27 x 27 cm

RESEÑA DE EXPOSICIONES

INDIVIDUALES

- 1926 Galería Maveroff, Montevideo
- 1932 Salón de Arte de El Correo, Montevideo
- 1933 Círculo de Bellas Artes, Montevideo
- 1934 Café, Montevideo
- 1939 Subte Municipal, Montevideo
- 1941 Escuela de Práctica N.º 131, República de Chile, Montevideo
- 1943 Institutos Normales, Montevideo
- 1944 AIAPE, Montevideo
- 1949 Club 33 de Marzo, Santa Lucía, Canelones
- 1955 AUDE, Montevideo
- 1959 Círculo de Bellas Artes, Montevideo

COLECTIVAS

- 1923 2.º Salón de Primavera, Círculo de Bellas Artes, Montevideo.
- 1924 3.º Salón de Primavera, Círculo de Bellas Artes, Montevideo.
- 1925 4.º Salón de Primavera, Círculo de Bellas Artes, Montevideo.
- 1926 Salón Maveroff, Montevideo.
- 1927 1.º Salón de Otoño, Círculo de Bellas Artes, Montevideo.
- 1927 6.º Salón de Primavera, Círculo de Bellas Artes, Montevideo.
- 1928 Salón Uruguayo de Pintura y Escultura, Comisión Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.
- 1928 Exposición inauguración en Casa del Arte, Teatro Albéniz, Montevideo.
- 1928 7.º Salón de Primavera, Círculo de Bellas Artes, Montevideo.
- 1929 Exposición Iberoamericana, Sevilla, España.
- 1930 8.º Salón de Primavera, Círculo de Bellas Artes, Montevideo.

- 1931 2.º Salón de Pintura y Escultura Uruguaya, Comisión Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.
- 1931 1.º Salón Femenino de Pintura, Palacio Sarandí, Montevideo.
- 1931 Exposición de Bellas Artes, Comisión Nacional del Centenario, Montevideo.
- 1937 Exposición Femenina de Bellas Artes, Asociación Cristiana de Jóvenes, Montevideo.
- 1937 Exposición Internacional de Arte, París, Francia.
- 1937 Salón Nacional. Primera Exposición Anual de Bellas Artes, Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo.
- 1938 Salón Nacional. Segunda Exposición Anual de Bellas Artes, Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo.
- 1939 Exposición pro-Chile, Subte Municipal, Montevideo.
- 1939 Salón Nacional. Tercera Exposición Anual de Bellas Artes, Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo.
- 1940 Primer Salón Municipal de Artes Plásticas, Montevideo.
- 1940 Salón de Pintura, Banco Municipal, Buenos Aires, Argentina.
- 1940 Salón Nacional. Cuarta Exposición Anual de Bellas Artes, Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo.
- 1941 2.º Salón Municipal de Artes Plásticas, Comisión Municipal de Cultura, Montevideo.
- 1941 Salón Nacional. Quinta Exposición Anual de Bellas Artes.
- 1942 Salón Nacional. Sexta Exposición Anual de Bellas Artes. Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo.
- 1942 3.º Salón Municipal de Artes Plásticas, Comisión Municipal de Cultura, Montevideo.

- 1943 Salón Nacional. Séptima Exposición Anual de Bellas Artes. Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo.
- 1943 4.º Salón Municipal de Artes Plásticas, Comisión Municipal de Cultura, Montevideo.
- 1944 V Salón de Otoño. Exposición Municipal de Artes Plásticas, Montevideo.
- 1946 1.º Salón de Dibujo y Grabado, Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo.
- 1946 X Salón Nacional, Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo.
- 1947 XI Salón Nacional, Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo.
- 1947 X Salón Nacional de Dibujo y Grabado, Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo.
- 1948 Exposición de Grabados, Asociación de Artistas Plásticos, Salón Moretti, Montevideo.
- 1948 XI Salón Nacional de Dibujo y Grabado, Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo.
- 1948 XII Salón Nacional, Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo.
- 1949 XII Salón Nacional de Dibujo y Grabado, Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo.
- 1949 1.º Salón de Acuarelas, Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo.
- 1950 XIII Salón Nacional de Dibujo y Grabado, Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo.
- 1950 1.º Salón del Litoral, Salto.
- 1950 Exposición de Grabados, Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo.
- 1950 II Salón de Acuarelas, Teatro Solís, Montevideo.
- 1951 XIV Salón de Dibujo y Grabado, Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo.
- 1952 XV Salón Nacional de Dibujo, Grabado e Ilustraciones de Libros.

- 1953 XVII Salón Nacional de Artes Plásticas, Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo, Mercedes y Tacuarembó.
- 1954 XVIII Salón Nacional de Artes Plásticas, Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo.
- 1956 Muestra de Arte San Martín-Artigas, Mar del Plata, Argentina.
- 1956 XX Salón Nacional de Artes Plásticas, Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo.
- 1957 XXI Salón Nacional de
- 1959 XXIII Salón Nacional de Artes Plásticas, Montevideo.

PREMIOS Y DISTINCIONES

- 1927 1.º Salón de Otoño. Primer Premio con la obra *Retratos en el jardín*, retitulada *Composición*. El premio posteriormente fue compartido (Viera, Arzadun, Aguerre), Petrona devolverá su premio.
- 1940 4.º Salón Nacional de Bellas Artes. Medalla de Bronce con la obra *Figura*.
- 1946 1.º Salón de Dibujo y Grabado. Mención Medalla de Bronce con la obra *Bañistas*.
- 1947 X Salón Nacional de Bellas Artes. Mención Medalla de Bronce con la obra *Cerro Pelado (Maldonado)*.
- 1948 XI Salón Nacional de Dibujo y Grabado. Mención Medalla de Bronce con la obra *Iglesia entre árboles*.
- 1949 Ier. Salón Nacional de Acuarelas. Mención Medalla de Bronce con la obra *Estudio*.
- 1950 1.º Salón Nacional del Litoral de Artes Plásticas. Tercer Premio con la obra *El rancho*.
- 1951 XIV Salón Nacional de Dibujo y Grabado. Mención Medalla de Bronce por su obra *Jardín*.

VERÓNICA PANELLA (MONTEVIDEO, 1974)

Docente de Historia egresada del Instituto de Profesores Artigas. Ha dictado cursos de Historia e Historia del Arte en institutos de Educación Secundaria, Formación Docente e instituciones privadas. Desde 2008 publica regularmente en la revista La Pupila y desde 2015, en el semanario Brecha en el área de investigación y crítica de artes visuales. Sus textos integran también obras colectivas como el libro Panorama del arte contemporáneo en Uruguay (Centro de Exposiciones Subte, 2017, con reseñas correspondientes a los artistas Alejandra González Soca y Álvaro Zinno); Los de abajo. Tres siglos de sirvientes en el arte y la literatura en América Latina, UNR editora, Universidad de Rosario, 2018 (capítulo en coautoría con Victoria Sacco: «97 empleadas domésticas. Representación e invisibilidad del trabajo del cuidado en Perú»); Cuadernos del Claeh, Vol. 35 Núm. 104 (artículo «Principio de incertidumbre. Algunas líneas de aproximación a la fragmentada escena de las artes visuales en los noventa»). Seleccionada por el Espacio de Arte Contemporáneo (EAC) para el Programa de Prácticas Curatoriales como coordinadora de la Sala Taller VI, acompañando, en calidad de curadora, los procesos de seis artistas en residencia (setiembre a noviembre 2018). Jurado en el 57 Salón Nacional de Artes Visuales, Octavio Podestá (2016), Fondos Concursables para la Cultura, edición 2017 y XXIV Premio Figari otorgado a la artista visual Virginia Patrone (2019-2020). Ha colaborado en la investigación histórica y textos para catálogo en muestras como El legado (in)visible (Alejandra González Soca, Cabildo de Montevideo, 2015); El objeto del tango (Virginia Patrone, Galería Zielinsky, Barcelona, 2018-Museo Blanes, Montevideo, 2019). Exposición aniversario: Treinta años del Taller Cebollatí (coord. Claudia Anselmi, Espacio Idea del MEC, 2019); El monitor plástico: Discurso Bienal (Museo Zorilla, 2019). Curadora en las muestras Territorio infiltrado (Alejandra González Soca, Museo Blanes 2018), Virginia Patrone, XXIV Premio Figari (Museo Figari, 2020) y Petrona Viera: el hacer insondable (MNAV, 2020).

MARÍA EUGENIA GRAU (MONTEVIDEO, 1958)

Profesora de Historia y de Literatura egresada del Instituto de Profesores Artigas.

Docente de Historia del Arte en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE) de la Universidad de la República desde 2005. Cursos de grado, posgrado, extensión, Tecnicatura en Museología. Escuela de Cine del Uruguay, Historia del Arte y la Cultura (2008-2011). Cine y Arte, Diplomatura en Dirección de Arte, Centro Latinoamericano de Economía Humana (CLAEH), Facultad de la Cultura. Diplomatura en Dirección de Fotografía (2013). Cine y Arte (2013), CLAEH.

Trabaja en el Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) desde 1996. Responsable del Área Educativa desde 2010 a 2017 y desde 2017, del Área de Investigación y Curaduría. Selección de obras, elaboración de textos teóricos, redacción de contenidos para el proyecto Museo Amigo destinado a público con capacidades diferentes. Responsable de contenidos artísticos por el MNAV para Televisión Nacional de Uruguay (TNU), ciclo Los Artistonautas (2014-2015). Curadurías: ciclo Geométrales, Blanes Viale. Los pliegues de la sensibilidad (2009); Barradas (2013); Mujeres en Arte (2015); Gladys Afamado. Una cita sin fin (2016); El trabajo y los trabajadores en la colección del MNAV (2016); Verónica Vázquez. La naturaleza de las cosas (2016-2017); Guillermo Fernández. La travesía de un Maestro (2017); Y todos los otros, Elián Stolarsky (2018); Migratium, Nora Kimelman (2018); Irreverentes (2019), Petrona Viera: el hacer insondable (2020), entre otras.

Realizó registro de archivo y curaduría en el Museo Blanes (2007-2010): Loess. El taller como relicario, Francisco Tomsich (2010-2011); Tablitas, Alfredo De Simone (2010), entre otras. Curadurías en el Museo de la Memoria (mume): Deportados, Roberto Saban (2012); Vuelo desalado-desolado, Ana Salcovsky (2014). Participa en tareas de investigación en FHCE (2005 a la fecha) y en MNAV. Investigación de acervo y catálogo: Palacio Taranco. 100 años de pinacoteca (Ministerio de Educación y Cultura, MEC-Museo de Artes Decorativas, 2010). Integrante del proyecto de investigación para el International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Houston, Documents of 20th century Latin American and Latino Art (2012-2014) bajo la coordinación de Gabriel Peluffo Linari. Silveira y Abbondanza: un legado, MNAV (2017). De manera independiente en: Cuatro artistas rebeldes: María Freire, Amalia Polleri, Hilda López, Amalia Nieto, Galería Sur (2018), entre otros.

Jurado en Fondo Concursable para la Cultura, Fondo Concursable de Literatura (MEC, 2011, 2018, 2019); Centro de Fotografía (2012); Intendencia Municipal de Montevideo (2009); MUME (2012, 2015); Espacio de Arte Contemporáneo (2016, 2019), entre otros.



Sin título, 1924
Lápiz sobre papel
69 x 54 cm

Petrona Viera
1924

Informe del proceso de restauración de Composición (Retratos en el jardín), 1927

Descripción de la obra:

El estudio, conservación y restauración de colecciones estatales forman parte de la actividad diaria del Departamento de Restauración de la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación (CPCN). Con el objetivo de hacer visible las tareas de conservación y restauración realizadas por este departamento es que se realiza la divulgación del proceso de restauración realizado a la pieza "Composición" de la artista Petrona Viera perteneciente al Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV). La publicación es de carácter técnico, elaborada con un lenguaje amigable para el público no especializado, buscando abrir canales de comunicación entre el público y el Departamento de Restauración de la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación. Esta pieza formó parte de un grupo de veintiséis obras trasladadas desde el Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) al Depto. de Restauración de la CPCN para su estabilización, conservación y restauración.

Descripción iconográfica:

La imagen puede hacer referencia a una jornada de paseo o descanso en la naturaleza en una estación cálida del año, la misma está constituida por cuatro personajes femeninos, tres de ellos se encuentran de pie y uno se encuentra sentado. La obra la podemos dividir en tres grandes planos, esta división la realizamos desde el punto de vista iconográfico y cromático, el primer plano está representado por personajes femeninos, el segundo y tercer plano está representado por vegetación. En el primer plano se pueden visualizar tres personajes femeninos que están de pie, en su vestimenta predominan los tres colores primarios, en el personaje que está sentado predomina el color blanco con grises coloreados cálidos y fríos. El segundo y tercer plano está compuesto por vegetación y cromáticamente está representada por los colores secundarios más grises coloreados. La técnica de producción de la obra es óleo, la capa pictórica en un porcentaje amplio es texturada, con un espesor de materia que va desde capa fina a gruesa, pasando por todo el abanico de posibilidades en materia de espesores. Cromáticamente en la paleta de la obra se visualiza: Amarillo (Cadmio limón, cromo), Rojo Cadmio oscuro, Azul cobalto, tierras (siena natural, siena tostada), Verde (tierra antigua, óxido de cromo, cinabrio C) Negro y Blanco. Los colores descritos se mencionan en función de un análisis visual ya que no contamos con exámenes químicos que certifiquen el dato.



Obra al ingreso al Depto. de Restauración.



Detalle de Craqueladuras.



Desprendimiento de capa pictórica.



Desprendimiento de capa pictórica.

Estado de conservación:

En el estudio preliminar de la obra no se perciben intervenciones anteriores de restauración, la pieza se encuentra con suciedad superficial y el estado de conservación de la capa pictórica es de regular a malo. Se visualizan microcraqueladuras, problemas adhesión y lagunas con pérdida de capa pictórica, la pérdida de capa pictórica en su mayoría se debe a la existencia de mala adhesión entre los diferentes sustratos de la obra. Este problema se manifiesta mediante la pérdida de adhesión en la zona de interface del color que está en superficie con el color que está por debajo. Esta problemática se visualiza en muchas piezas del artista, tal vez se debe a un problema técnico o de compatibilidad de materiales a la hora de producir la obra.

El estado de conservación del soporte es bueno, el tejido es original de trama gruesa y cerrada de una sola pieza, se entiende por original que el soporte no tiene ningún tipo de intervención o agregado de nuevo tejido total o parcial. El mismo no presenta lagunas, roturas, desgarros, ni deformaciones, tampoco presenta alteraciones biológicas. La única problemática que presenta son orificios de fijaciones anteriores en los orlos (orlo borde de la obra, zona de fijación del soporte textil al bastidor). Los orificios en el soporte parecen estar asociados a posibles procesos de oxidación del elemento de fijación (tachas metálicas) sobre el soporte textil. La capa de preparación es de color tostado y su grosor es fino ya que se aprecia la textura del soporte, su estado de conservación es bueno. No podemos asegurar que la pieza tenga capa de protección (barniz) ya que se percibe una capa semimate discontinua sin problemas de oxidación. Esta característica semimate discontinua puede ser el resultado de diferencias de absorción y oxidación de aceites y trementinas utilizados en la producción de la obra.

Posibles causas del deterioro:

Las posibles causas de deterioro las podemos dividir en factores intrínsecos y extrínsecos. En lo que refiere a causas de deterioro extrínsecas, creemos que las craqueladuras rectilíneas de gran formato que se desplazan en sentido vertical es el producto de la colocación de la obra por un

tiempo extenso en un cilindro. Llegamos a esta conclusión en función de observar que las craqueladuras tienen un patrón sistemático en sus distancias que coinciden con el sistema constructivo del cilindro. Los problemas intrínsecos en esta pieza se advierten que están presentes en casi toda la obra, estos problemas están relacionados con la posible diferencia de contracción de los materiales del soporte y capa pictórica. El soporte de la obra sufre tensiones que se expresan en la capa pictórica como craqueladuras y diferencias de contracciones entre los diferentes sustratos constituyentes. Estas problemáticas se visualizan en el desprendimiento y pérdida de capa pictórica, las mismas en su mayoría se deben a la existencia de mala adhesión entre los diferentes sustratos de la obra. La falta de cohesión que existe entre las capas de color de superficie con las que subyacen, es posible que se deba a las diferencias de tensión y de adhesión en la zona de interface de las mismas. Esta es una problemática característica del artista estudiado, se evidencia en muchas piezas del mismo, tal vez se debe a un problema técnico o material en relación a la utilización de materiales incompatibles a la hora de producir la obra. Este es un tema a abordar desde el campo de la investigación en Restauración, desde nuestro departamento hoy día no es posible por falta de laboratorio y profesionales en el área de la Química y Física.

Tratamiento:

Velado previo a traslado: Se observó que la obra presentaba zonas con craqueladuras importantes lagunas y problemas de adhesión, por tal razón se realizó un trabajo de consolidación preventiva en las zonas afectadas. Esta tarea se ejecutó con la obra en posición horizontal, haciendo veladuras con papel (Seda) y Carboximetilcelulosa CMC como adhesivo. Este tratamiento de velado provisorio se realiza con adhesivos inocuo a base de agua, el mismo tiene la capacidad de asegurar la capa pictórica afectada en su posición original para su traslado. Posterior al traslado los velados provisorios se eliminan con agua destilada para practicar la consolidación definitiva de la capa pictórica.



Realización de velado previo al traslado.



Salida de obras del Museo Nacional de Artes Visuales.



Obra previo al enrollado en un cilindro.

Traslado de obras:

Se trasladaron veintiséis obras desde el Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) las mismas son de formato disímil, por tal razón se utilizaron dos estrategias de traslado, las obras de gran formato se trasladaron en cilindros acondicionados especialmente, las obras de formato medio y pequeño se trasladaron sobre paneles en posición horizontal.

Consolidación:

La consolidación de capa pictórica se realizó en dos instancias, en la primera etapa se aplicó como adhesivo PVA Acetato de Polivinilo y en la segunda etapa se aplicó BEVA 371. La primera instancia de consolidación de la capa pictórica fue realizada mediante el uso del adhesivo PVA Acetato de Polivinilo, este adhesivo es termo activo y el mismo se coloca en estado líquido disuelto en agua destilada. Luego que seca el adhesivo se activa mediante la aplicación de calor con espátulas calientes. El adhesivo PVA utiliza como vehículo el agua, el agua es un solvente con alta tensión superficial por tanto es necesario romper la tensión del mismo aplicando Alcohol Isopropílico en la búsqueda de una mayor penetración.

La metodología de consolidación consta de tres pasos, en una primera etapa se aplica el Alcohol Isopropílico para romper la tensión superficial en el segunda etapa se aplica el adhesivo PVA y en la tercer etapa se activa el adhesivo mediante la aplicación de calor con espátulas calientes.



Aplicación del adhesivo PVA.



Limpieza del excedente del adhesivo PVA.



Activación del adhesivo PVA mediante calor.



Consolidación de craqueladuras con adhesivo Beva 371.

En la segunda instancia de consolidación se abordaron diferentes problemáticas asociadas al desprendimiento y falta de capa pictórica mediante la utilización de Beva 371. Se realizaron dos tareas, una de ellas trata de la consolidación de lagunas y preparación de mordiente para la generación de estucado térmico, la otra trata de la consolidación de capa pictórica. La tarea de consolidación y preparación de mordiente de estucado sobre las lagunas se realizó con Beva 371 disuelta en Disan, la misma implica la colocación del adhesivo en los bordes y en la base de la laguna para operar como mordiente del estuco termoplástico. La tarea de consolidación de capa pictórica con Beva 371 se realizó en la esquina superior izquierda la pieza, por encontrar una problemática diferente al resto de la superficie de la obra. Esta problemática se caracterizó por el micro desprendimiento de una capa pictórica muy delgada en una gran superficie de la obra. Esta dificultad nos obliga a buscar un procedimiento y material que se pueda aplicar por encima de la capa pictórica en el total de la superficie afectada. Para consolidar la capa pictórica este adhesivo tiene que tener la característica de poderse aplicar en una gran superficie, poderse activar mediante temperatura y posteriormente poderse eliminar el excedente del mismo mediante solvente. El material que cumple estas características es la Beva 371 la misma se aplicó diluida en Disan y calentada a baño María para aumentar su fluidez. El



Consolidación en superficie de capa pictórica con adhesivo Beva 371.



Activación mediante calor del adhesivo Beva 371.

proceso de aplicación de Beva 371 en esta oportunidad es mediante la utilización de un pincel de tamaño medio, utilizando papel japonés como interface que permite la circulación de adhesivo y proteja la capa pictórica desprendida del movimiento del pincel a la hora de la aplicación del adhesivo. La activación del adhesivo se realiza mediante temperatura la misma tiene la función de activar el adhesivo haciendo que la capa pictórica tome contacto con el soporte para su consolidación. La espátula caliente se aplicó sobre papel siliconado y papel secante de alto gramaje. El papel siliconado toma contacto sobre la capa pictórica y cumple la función de separador anti-adherente, el papel secante de alto gramaje tuvo la función de absorber las diferencias de altura de la textura de la capa pictórica.



Tensado de la tela de protección.



Construcción Bastidor.

Construcción de Bastidor y tensado de la obra: Se construyó un bastidor provisional el cual permitió trabajar en todos los procesos de la restauración esperando la confección del bastidor definitivo por parte de la institución titular de la obra. Para la realización del tensado de la obra en posición horizontal se generó una tela de soporte, la misma se coloca y tensa en el bastidor previo a la colocación de la obra. Sobre esta pieza de protección se coloca la obra generando la estructura de una red que no permite la ondulación de la misma previo al tensado. Posterior al tensado y engrapado de la obra se coloca la obra en posición vertical, trabajando por el reverso del mismo se eliminan las escuadras que brindan estructura para el tensado y se comienza con el tensado del bastidor y la obra mediante el método de cuñas.



Tensado obra.

Limpieza:

La limpieza de la suciedad superficial fue realizada posterior a las tareas de consolidación primaria. El proceso se ejecutó en dos etapas, en primera instancia se realizó limpieza en seco con pinceles de cerda suave, a continuación se ejecutó limpieza en húmedo. La limpieza en húmedo se hizo mediante la aplicación de hisopos humedecidos en agua destilada, con esta limpieza se cubrió un porcentaje que ronda el noventa por ciento de la superficie de la obra aproximadamente. El porcentaje restante se ubicó en el vértice superior izquierdo de la obra, la suciedad



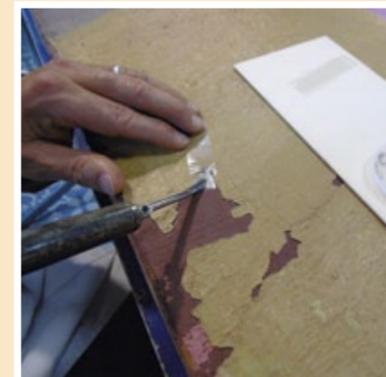
F17 Limpieza superficial de la capa pictórica con agua destilada.
F18 Detalle de la limpieza acuosa.
F19 Limpieza superficial de la capa pictórica con Xilol.



Preparación de mordiente para el estucado se realizó con Beva 371.



Colocación de fragmentos de estuco termoplástico sobre laguna.



Activación mediante calor de estuco termoplástico.



Retiro de papel Mylar o Melinex posterior a la activación mediante calor.



Texturado de estucado mediante espátula caliente.



Texturado de estucado mediante espátula caliente.

superficial no era soluble en agua, la limpieza de dicha área se realizó mediante la aplicación de Xilol y limpieza mecánica con bisturí.

Resane reintegración matérica:

La reintegración de la superficie de la capa pictórica se hizo por medio de un estucado termoplástico compuesto por Beva 371 más carga inerte (Carbonato de Calcio). La tarea de preparación de mordiente de estucado se realizó con Beva 371 disuelta en Disan, la misma implica la colocación del adhesivo con pincel en los bordes y en la base de la laguna para operar como mordiente del estuco termoplástico. El resane se realiza mediante la aplicación por estratos de una sucesión de capas de estuco, la fijación de estas capas se realiza mediante la utilización de planchas térmicas y papel Mylar o Melinex como separador. La sucesión de estratos se ejecuta sistemáticamente hasta llegar al nivel de la capa pictórica a reintegrar, finalizada esta tarea se realiza la limpieza de los bordes y superficie de la laguna preparando el resane para la simulación del texturado original. El texturado del resane se realizó mediante la utilización de espátula caliente de punta fina, se buscó seguir los surcos y las direcciones principales más notorias de la porción a simular.



Aplicación de Barniz final.

Barniz de retoque:

El barnizado de la obra se realizó en dos etapas, la primera etapa trata de la aplicación de barniz de retoque, el mismo cumple la función de separar la obra original de la reintegración cromática realizada por el restaurador. En esta etapa se trabaja con la obra en posición horizontal y la aplicación del barniz será mediante pincel, el barniz utilizado será Winsor & Newton semimate disuelto en Éter de Petróleo.

La segunda etapa se realiza posterior a la tarea de reintegración cromática, la aplicación del barniz en esta instancia se realiza en posición vertical utilizando pistola pulverizadora para aplicar en forma de spray. El barniz utilizado será Winsor & Newton disuelto en Éter de Petróleo.



Reintegración cromática con Pigmentos al barniz

Reintegración cromática con Pigmentos al barniz.



Resane reintegración cromática.

En función de la utilización de estuco termoplástico que se caracteriza por un acabado no absorbente para una reintegración cromática acuosa, la reintegración cromática se realizó con pigmentos al barniz de origen industrial Maimeri. Los mismos tienen una alta reversibilidad y capacidad de adhesión en una superficie sin porosidad. Los pigmentos al barniz Maimeri se componen por tres elementos: pigmentos de buena calidad con alta estabilidad a la luz, resina mástique (almáciga) e hidrocarburos. El pigmento al barniz resultante tiene gran elasticidad, es reversible y es casi incoloro, una de sus características negativas es que amarillea con el tiempo.

DIRECTOR DE LA COMISIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL DE LA NACIÓN:

William Rey Ashfield

ENCARGADA DE RESTAURACIÓN:

Cecilia Vázquez

RESTAURADORES RESPONSABLES DE RESTAURACIÓN:

Alberto Benítez, Vladimir Muhvich

TEXTOS PUBLICACIÓN: Alberto Benítez, Vladimir Muhvich

FOTOGRAFÍAS: Alberto Benítez, Vladimir Muhvich



Obra restaurada



TRANSLATIONS

PETRONA VIERA

The 1900s were a seminal time in different aspects of our society. That is how we find in this period women who make history: there are outstanding examples in science, literature and the arts, among other previously unthinkable areas for women's presence.

This is the context for the appearance of the first professional painter, who displayed a wonderful sensitivity that characterized the different periods in which her work was incepted.

Immersed in her inner world, heightened by her early deafness, her creative activity was not affected by the limits of her disability. That is why she was able to express feelings and emotions with her unique treatment of color in family portraits, children games, beach images, recess play; in short, she showed us her family life which was her world. That world was altered when her father passed away and that is the reason of the transition to her landscapes void of human figures.

She experimented with different techniques and was an important representative of *planismo*¹. She created watercolors and prints, and worked in wood and metal. She also painted nudes during a stage of her career, something unusual for a woman. She held and participated in national and international exhibitions.

Her world, that of brushes, colors, of the feelings she wished to express for us, transcends her time, and her work becomes the testimony of a woman who accepted no limits for her creation and who has become an authentic reference of a woman who made history.

Beatriz Argimón, Notary Public

VICE PRESIDENT OF URUGUAY

¹ Uruguayan artistic movement from the turn of the 20th century that was known for its austere lines and bright colors. http://www.wikiwand.com/en/Petrona_Viera



Bañistas, c.1936
Óleo sobre cartón
59 x 80 cm

PETRONA REVISITED

In the office of the Minister of Education and Culture there is a painting by Petrona Viera. It is a light-colored, subtle and inspiring picture, like many of hers. Nothing better than its company to face the daily difficulties and demands of government management.

Petrona's is, above all, an unlikely story, which would have been considered excessive if it were the creation of a novelist or a screenwriter. The combination of characteristics of her life (a deaf woman, the daughter of a president of the Republic, a painter who leaves her mark) makes her a unique case in Uruguay of the early twentieth century. In fact, her exceptionality goes beyond national and continental borders.

Hers is also a story of self-improvement, marked by a stubborn effort to break the social boundaries that almost doomed her to remain trapped in domestic life. This not only applies to her deafness, but also to the role in which women were cast at the time. These resistances not only existed in society in general, but also in a comparatively open environment such as the artistic world.

Petrona's is also the story of a search for identity. Although subscribing to the predominant planismo of her time, she developed her own palette and themes that, beyond aesthetic kinships, lend her a perfectly recognizable personality.

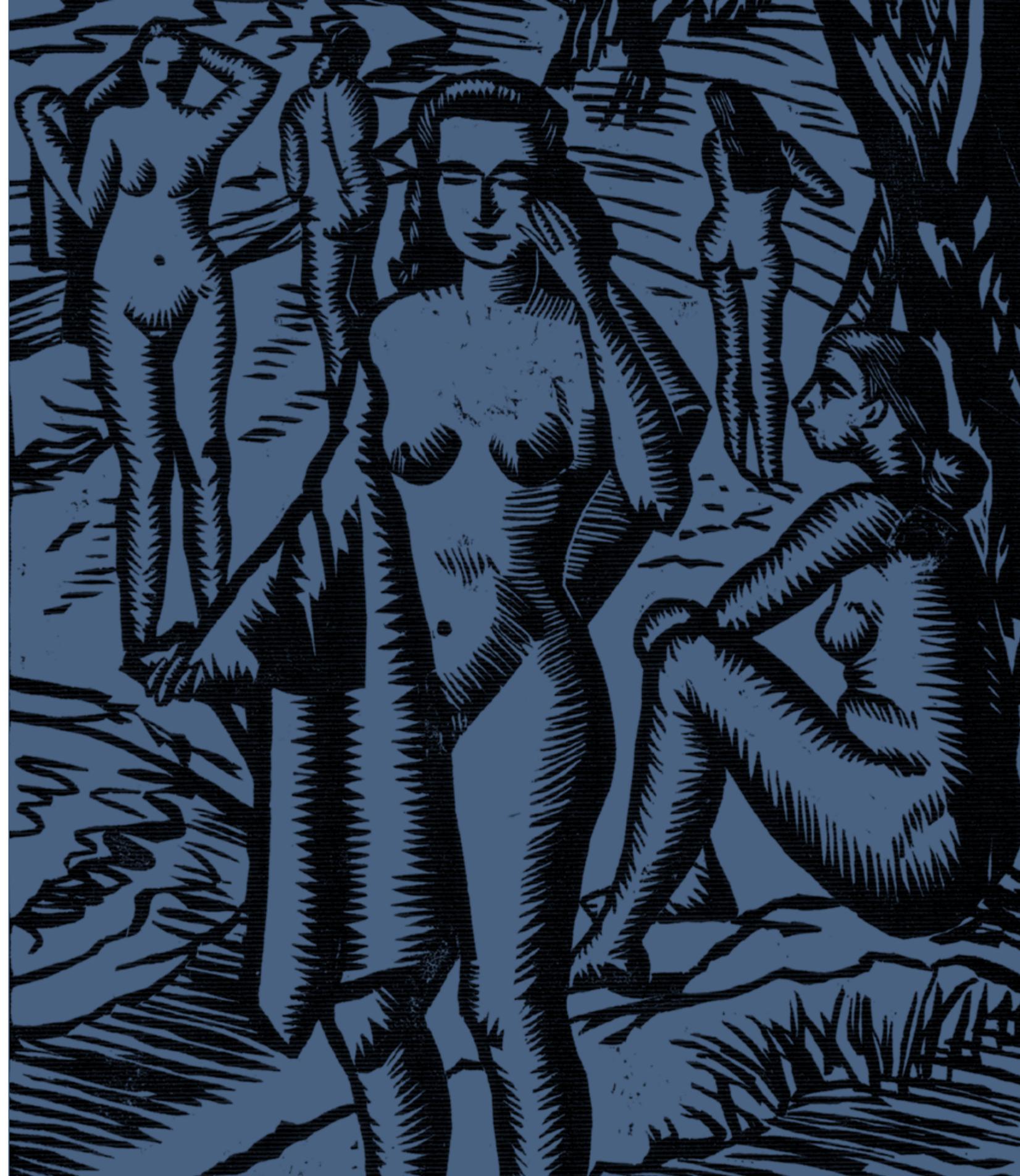
Finally, Petrona's story is one of rediscovery and collective recovery. After years of eclipse and near oblivion, her work shines with new strength and resignifies her place in the Uruguayan artistic canon.

This exhibition is a well-deserved tribute to an exceptional woman and a great figure of our culture. It is also an act of reappropriation that enriches and challenges those who, more than half a century later, have the privilege of looking back at her work.

Petrona thus helps to remind us that Uruguay has one of the richest pictorial traditions of the continent. Far from reducing that legacy to a few valuable but hyper-exploited references, we face the challenge of engaging on a more varied and complex dialogue that incorporates other perspectives and other voices.

Dr. Pablo da Silveira

MINISTER OF EDUCATION AND CULTURE



An anthological exhibition of Petrona Viera's work at the National Museum of Visual Arts (National Museum of Visual Arts, MNAV) was a long-awaited project. We had the profound belief that the artist's work had not been recognized as it deserved, leading to a lack of acknowledgement for it. A grave injustice was being committed by relegating it to the background of our country's abundant art tradition.

The MNAV's collection holds a thousand and one of the artist's works; between 1966 and 1968, her mother, Claudia Garino, donated to the museum the unusual number of nine hundred and ninety-five pieces. Thus, Petrona became the artist with the largest number of works held by the institution, and the best represented one due to her voluminous artistic production.

However, the best anthological exhibitions stand out for the cut they make of the whole, and how that set of pieces to be exhibited embodies a deep seam of meaning in the artist's career. *Petrona Viera: el hacer insondable* is such an exhibition. Curators María Eugenia Grau and Verónica Panella have created an impeccable script based on detailed and provocative research that goes beyond the mere chronology. They invite us to partake in the complex and fascinating worlds of her many expressions: portraits, nudes, girls and children playing in parks and gardens, young people gossiping in thresholds, landscapes that lead to the most radical abstraction, woodcuts that poetically record everyday life with its little big moments and small-format still lifes when Petrona had little strength left to continue painting.

Our reunion with her work should not end here; *Petrona Viera: el hacer insondable* is a starting point that will enable us to appreciate it better and more deeply. It will no longer be possible to set her aside; we have repaired an injustice: now we can enjoy her art in all its splendor.

Enrique Aguerre

DIRECTOR OF THE MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES



PETRONA VIERA

The unfathomable labor

María Eugenia Grau
Verónica Panella

Introduction

The exhibition *Petrona Viera: el hacer insondable* (Petrona Viera: The Unfathomable Labor) has required unusually detailed searches and analyses. The process has given rise to dilemmas and questions, many of which will remain without a clear resolution. The absence of documentation prepared by the artist was known, with the exception of the reference to a scrapbook that she created with selected press material about her exhibitions. However, this document, whose existence is mentioned by family members, has not been found. We are only left with a few handwritten words in the reverse of her works, which refer to sensations or visual impacts in landscape paintings, and which from the beginning immerse us in the seductive and disturbing idea that those pieces, those letters, were actually vestiges of her second language. We have also used the invaluable documentary compilation of the Anáforas Project.¹

Unheard-of hyper integration.

Notes on the education of deaf children in the early twentieth century²

In reference to some elements that build the "Petrona legend", her illness and deafness have been construed as an excuse for over-interpretation ("the isolated girl", "the disadvantaged"), but little explored with a more specialized analysis on the range of her perception. It would be outside the scope of this work to address in detail the education of deaf children in the early twentieth century, or to research extensively the studies on the structuring of their thinking. However, it is interesting to take a look at the relationship that a hyper integrated society establishes with this segment of the population. For example, the title of the conference presented at the 2nd American Children's Congress (1919) by a committed and sensitive teacher of the period, Margarita Munar de Sanguinetti appears significant: *¿Qué hemos hecho por la educación de los niños anormales?* (What has been done for the education of abnormal children?) The subject is present in the educational changes of the time and from the end of the 19th century there is a push towards special teacher training. Nevertheless, in an environment still influenced by the bourgeois model of packaging of the body, there is a trend to deliberately prohibit sign language, at least in Uruguay. The restriction does not stop this communicative strategy that institutionalized students develop naturally, but "clandestinely", in boarding schools in Buenos Aires and Montevideo. Petrona's education is one of a purely oralist nature, within closed doors with her French teacher, Madeleine de Larnaudie, and the absence of data about any relation with

1 <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/> We have especially researched the Petrona Viera section in the Biblioteca Digital de Autores Uruguayos (<http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/25483>) and the section about Publicaciones Periódicas del Uruguay (Periodicals from Uruguay) (<http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/13>).

2 Our limited analysis of the subject takes elements from the article *La educación de los sordos y la LSU (Lengua de Señas Uruguaya)* (The education of the deaf and the LSU [Uruguayan Sign Language] of Doctor in Linguistics Graciela Alisedo (Academic Director of the Center for Research and Development for the Deaf, CINDE) and Mr. Luis Morales, in the book *Interpretación y lengua de señas (problemática y desafíos de una forma particular de la traducción)*, soon to be published. We thank the authors and Professor Ana Belo Aña for getting us in touch with this material.

the Association for the Deaf of Uruguay³ seems to have left her out of the aforementioned exchanges, although it may have consolidated a personal destiny, less subject to the reproduction of social and family roles.

On the other hand, in an already interpretive tone, the scant material related to reviews of her work, especially in the 20s, highlights her artistic values, while also including, in a literal or veiled manner, snide remarks and often qualifying comments exalting Petrona's *naïveté* as an artist and a person.

Save for a few exceptions, such as the article that Luis Eduardo Pombo⁴ dedicates to the analysis of her drawing skills, we must wait for the last decades to find more detailed reviews and analysis. This encounter with the sources opens questions in a curatorial itinerary intercepted by an awkward while fermental state of uncertainty. We may wonder whether these attitudes were due to Petrona Viera being a woman with an artistic vocation, at a time when women found it very difficult to develop a career in art, because even though they had access to artistic training, it was seen as a hobby. Was this because in the first decades of the twentieth century Uruguay kept more conservative gender roles than generally assumed, in contrast with the expectation generated by significant achievements at the legal level? Was it that feminism was then an ideal of the elites, which did not permeate the deeper frameworks of general sensibility? Was this condition not radicalized in the case of Petrona due to her social isolation for being deaf and having oral communication problems? The context illuminates the reality of Petrona's life, but her personal vital journey and artistic singularity allow us to peek through the well-kept fissures of "the silver cup."⁵

The current exhibition encompasses forty years of uninterrupted creation, with works held in the collection of the Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV, National Museum of Visual Arts) which holds a thousand and one pieces by the artist. They were received almost entirely from family donations and they represent the largest collection of the Museum. Many of the works exhibited have never been shown to the public, except for some significant examples that have always been part of national art exhibitions. The main objective of this show aims to present recurring themes about which Petrona Viera created artistic examples with different techniques throughout her career: *childhood art* (oil paintings, drawings, watercolors and, after 1940, prints); *the portraits* (oil paintings, watercolors, drawings, pastels, which are concentrated in the twenties with a few later-date examples); the series of *landscapes* –less visited or known–, which surprises the current gaze with its chromatic and formal audacity (drawings, oil paintings, and also works in different techniques such as prints); *nudes*, started around 1936, that were added to the landscapes (oil paintings and prints). With Petrona, her themes emerge, flow and become empowered in the course of the decades, while they mature with the use of new techniques in new scenarios. Her work then reaches a new and final phase of production included in this exhibition, the *fruits and flowers* series, a set that represents her final gaze –minimal and close– of her vital environment, which she always rendered, but here condensed into simple, inanimate objects, like her still lifes. Oil paintings, pastels, drawings, gouaches and prints are exhibited, which make it possible to appreciate Petrona's prolific production with a long perspective, with its persistence and its changes.

A fundamental monographic element has been the exhaustive analysis prepared by Raquel Pereda, with her thorough research including testimonies from relatives.⁶ We add to this the generosity of the researcher in meeting us for a long and memorable interview. To her go our affectionate thanks.

3 Founded in 1928, with legal status since 1929.

4 Pombo, Luis Eduardo; "Los dibujos de Petrona Viera". *La Pluma*, Año II, Vol. VI, Montevideo, mayo 1928, pp. 119-129. The critic will hold a lecture in 1940 and publish articles on nature and landscape in the work of the artist whose content will be addressed in the landscape analysis.

5 Translator's Note: A nickname for Montevideo.

6 Pereda, Raquel: *El Uruguay de la modernización: el planismo y la obra de Petrona Viera*, Montevideo: Edición Galería Latina, 1987.



The sources and the difficulty of persisting in time

To study an artist, in this case a relatively contemporary one, there is usually a written set of data from which theories, ideas, debates, affinities and a human core of friendships are derived, and that become the basis for the analysis of their projects, conceptions, theoretical reflections and rejections. This is not the case with Petrona. The written material available is scarce, let alone any in which the artist reflects about her own work. Nor have we so far found correspondence that could further illuminate any relation with the artistic environment or her opinion about her colleagues or their judgement. It is therefore necessary to use critic reviews from the press. There are interviews with two of her nephews and little else, except for some brief comments on her work on the occasion of its inclusion in individual exhibitions, salons and submissions. We also have an interview in which Petrona responds through the laborious translation of her sister Lucha⁷. Also included are photographs in which her gaze shows concentration, depth, or perhaps only a profound need to communicate.

While this situation is particularly challenging in the case of Petrona, it is not exceptional. Numerous cases of research about women in art face these epistemological limitations: a poor record of primary sources or a lack of interest in the conservation of the artist's work. Although they represented a smaller number than their male peers, their participation was more active than history would record: "... their art is the result of an individual act of courage whose memory does not usually resist the passage of more than one generation."⁸

In this sense, and for the purposes of the exhibition, there is a corpus of work that is clearly sufficient, speaks for itself, and validates the artist in a very prominent and original position in the national art itinerary. The selection involved the viewing and analysis of a thousand and one works held by the MNAV, which required one year of joint work. The task of *work inspection* also required the unusual –but indispensable– observation of the reverse sides: on them, and frequently, Petrona wrote small notes of sensations, titles, prices, time of realization, often including phrases that we assume were written by her sister Lucha. The ensemble configures a visual backstage with additions by the Museum at different times: re-titling, inventory numbers and stamps from different periods. The reverse sides provided for a whole territory of interventions to be researched. Obverse and reverse as primary sources challenge the art historian about the scope of the term "document" and the piece with which they must build historical knowledge.

Who is Petrona then? The labeling that places her in the watertight compartments of "daughter", "sister", "disciple", "disabled" is insufficient. It may be useful from this point on to strip ourselves of the idea that history is certain. Let us accept that there are mysteries that we will not manage to unveil⁹ and that "foundational legends"¹⁰ fly over the construction of every artist. We will then follow the vital path in the following section, but above all, let us borrow her particular gaze and enjoy the delay proposed by the incendiary exercise of seeing.

A unique itinerary in her time

Petrona Viera was born¹¹ in Montevideo in 1895 and died in the same city in 1960. She was a drafts-woman, painter and printmaker. Her artistic development was particularly linked to her teachers: Vicente Puig, Guillermo Laborde, Guillermo Rodríguez. She drew very close ties with them, especially with the last two. In the classes, which she always received at home, she reinforced and renewed her visual-arts languages, while receiving information on the history of art and its trends. She also matured her themes.

7 Sobremonte, Clara: *Una pintora de juegos infantiles. Petrona Viera*, Buenos Aires: Atlántida, (Ilustración Argentina), 1940.

8 Amparo Serrano de Haro: *Mujeres en el arte: espejo y realidad*, Barcelona: Plaza & Janés, 2000.

9 Even when the data is as enticing as knowing that Federico García Lorca visited the house on October 8, 2850 with Margarita Xirgu, and signed Lucha's guestbook on one of his eighteen days in Uruguay, in 1934. Perhaps later that trail can be followed; perhaps only that vestige remains.

10 The essay by Ernst Kris and Otto Kurz *La leyenda del artista* is particularly interesting in this regard. Editorial Catedra, 2007.

11 Petrona Viera Garino was born in Montevideo on March 24, 1895. She was the firstborn of Doctor Feliciano Viera and Carmen Garino. She was named after her paternal grandmother. The couple had eleven children. Her father died in 1927 and her mother in 1970.

Her family and artistic life included one of the foundational periods of Uruguay's progressive image, which in the first decades of the 20th century became a true laboratory of profound political, social, economic and cultural changes. Although that period has been dubbed *la época batllista* (the *batllista* period), the definition is not correct. The referred reform project had its fundamental thrust in the first *batllista* doctrine of José Batlle y Ordoñez, but it cannot be understood as the work of a single man or party. Its democratic richness arises precisely from the fact that it was not the result of a hegemony, but it expressed the profusion of a weave of pacts and negotiations with other decisive protagonists: the National Party, the other *colorado* parties (according to Göran Lindahl), the emerging lefts, business organizations and unions, among others.

The synthesis between political democracy and the social state was the agreed and necessarily plural maintenance of an imaginary vision —excessive and often self-complacent— that managed to represent the collective identity of an alluvial population, born out of external immigration and field-city migration. The archaic vision, expressed in the nostalgia of that *happy Uruguay*, tended to conceal ideological cracks and political resistance also found within the Colorado Party, which since 1865 was perceived as the *government party*. From her position Petrona was a witness to these events, since politics permeated her home. She was the firstborn of a family of eleven children and her father, Feliciano Viera, was the president of the Republic for the Colorado Party between 1915 and 1919, and precisely one of the protagonists of the so-called "política del Alto" (Politics of the Stop) that set the brake on many of the *batllista* reforms from 1916. As a result of this progressive departure from Batlle y Ordoñez, Viera would promote in 1919 a new split of the *batllismo* by founding the Partido Colorado Radical (Radical Colorado Party).

Her father's early death in 1927 was a family calamity that obviously affected Petrona. Under her mother Carmen's leadership, the family moved¹² and narrowed their vital connections to a few. Within that framework, the family suffered serious economic problems. Feliciano Viera, who had been an outstanding father, remained present through a sort of internal family worship. This is proven by the presence of a lay altar, a desk that was moved to the new house, as well as the permanence of the furniture of the larger house, and a scrapbook made by Petrona with the repeated phrase "Poor Dad".¹³

Petrona had been deaf since her early childhood. She had suffered an undetermined illness, which according to family reports was meningitis, and her deafness at such an early age did not allow her to develop speech, which determined her communication limitations outside her home. This circumstance shaped a life that was basically bound to the family environment, filled with children, friends, neighbors and service personnel. She always needed company to go out, especially her sister Lucha, a very close presence throughout her life and her artistic development. One of the first portraits made by the artist is precisely that of Luisa (Lucha) Viera, a testimony to their affection while being emblematic of the feminine aesthetics of the twenties.

Educated girls, cultivated wives: the ideal complement

Returning to the issue of feminism of the twenties and its impact on real changes in the lives of women, we will now digress a little before going into Petrona's artistic training. The education of women in the first decades of the (20th) century was marked by fits and starts.¹⁴ There was an institutional drive towards women's education in different areas and levels, including in those peripheral to artistic activity, as indi-

12 8 de Octubre Avenue was the backdrop of the two houses where the artist lived in Montevideo during her artistic career. One was the emblematic manor with its famous *Recreos* (Recreation) in its gardens, at 8 de Octubre 3060, and since 1929 the house at 8 de Octubre 2850.

13 Pereda, Raquel: *El Uruguay de la modernización...*, op. cit. The scrapbook has not been found. The data has been confirmed in an interview with Raquel Pereda, December 2019.

14 The term, used at different times in the present work, references and is considered indebted to the concept coined by Carlos Real de Azúa, in relation to the underlying contradictions in the apparently exemplary dimension of the country under construction. Carlos Real de Azúa. *El impulso y su freno: tres décadas de batllismo*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1964.

cated by the admission of female students into the Industrial School.¹⁵ The hurdles appeared because that training seemed tinged with a “hobbyist” status, a preparation for women’s true role of life: running a home. In this regard, two references are telling: one is a fragment of the lecture given by Carmelo de Arzadun at the Industrial School in 1920: “As the day of women’s political and social liberation approaches, it will be necessary for them to be in a position to share the production of men, becoming their indispensable collaborator”,¹⁶ and the other are words included by Zum Felde in the pages of *El Día* [newspaper] in 1922, referred to the assessment of female education where he notes “the excellent effects of this education in the domestic environment of our capital. Numerous students belonging to the middle classes acquire technical skills and artistic taste there [...] whose practice tends to increase the comfort and interior aesthetics of the home.”¹⁷ In seeking to adapt to the demands of the new private spheres, this education will be the space, not at all negligible, in which restless, rebellious or privileged women will use the “implicit curriculum” to leave their usual and restricted circuits and take a little more than it seemed acceptable. Focused to some extent in another area of creative training, although learning at home, such would seem to be the case of Petrona Viera.

A vocation as defined as steered: the influence of her teachers

Everything suggests that Petrona manifested since her childhood a persistent inclination towards drawing and color.¹⁸ When she was about twenty years old, the Vieras decided to channel that vocation through the *Círculo de Bellas Artes*, a space created for the “promotion of Fine Arts” with prestige gained in the training of artists at the local level. However, her parents decided against sending Petrona to the *Círculo* in person –perhaps aiming to protect her from group classes, because of her auditory and verbal difficulties–, so some teachers from that institution were hired to go to the family home to provide her with personalized teaching. Vicente Puig¹⁹ taught her for about two years, before moving to Buenos Aires. He provided art history materials and basic notions of academic drawing and oil painting. From the studies with her first teacher there are some materials preserved by the artist, such as cardboards with figures of interior scenes in brownish, black and white tones.

Puig’s departure marked the beginning of Guillermo Laborde’s fundamental teaching.²⁰ The relation between the teacher and the disciple, which was sustained until Laborde’s sudden death in 1940, meant for Petrona the discovery of a visual arts language attuned with the artistic renewal in the country. Petrona provided an artistic record of the world that surrounded her in the family home. Laborde perceived, understood and encouraged the artist in those thematic inclinations that were inherent in her personality.

15 Gabriela Sapriza and Silvia Rodríguez Villamil establish in the *Libro del Centenario* that between 1920 and 1923 female enrollment exceeded that of young men both in Industrial School No. 3 (in “traditional” female workshops, such as cutting and sewing, lace, or lingerie) as in men’s school No. 1, where they were accepted in courses such as basketry, ceramics or book binding. Sapriza y Rodríguez Villamil, *Mujer, Estado y Política en el Uruguay del S.XX*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1984, p. 93.

16 Carmelo de Arzadun, lecture at the Industrial School in 1920. Quoted by Gabriel Peluffo Linari in *Historia de la Pintura Uruguaya*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1999, p. 86.

17 Alberto Zum Felde quoted by Peluffo Linari in *Historia de la pintura uruguaya...*, op. cit.

18 Several of the Viera children studied music. Petrona shared with her aunt María de las Nieves Garino her passion for drawing and painting. We regret the lack of material about their relation, whose only reference is found in the publication *Selecta, Arte Femenino* section. Año 1, N.º 9, Montevideo, January 1918, where an exhibition by María de las Nieves in the *Salón Maveroff* was announced.

19 Vicente Puig was born in Mataró, Catalonia. He emigrated to Uruguay at a very young age and became a legal citizen. He studied and worked in Europe. He returned to Uruguay and was a teacher at the *Círculo de Bellas Artes* between 1919-1922. During that time, he was Petrona Viera’s teacher. In 1922, he emigrated to Buenos Aires but maintained contacts with artists from Uruguay. He died in 1965.

20 Guillermo Laborde. Painter, printmaker, sculptor, poster designer, decorator. Born in Montevideo in 1886. He began his studies in Uruguay with Carlos María Herrera in the *Círculo de Bellas Artes*. He made two study trips to Europe, and on his return, he was a pioneer of the local *planista* movement. He taught in numerous study centers: *Círculo de Bellas Artes*, the Industrial School, Teacher Training Institutes. Stage decorator for public and independent theaters, wall decorator, carnival float decorator. Profusely awarded, perhaps his most significant prize was the first and third places in the sports poster competition of the Exhibition for the Centennial of the Independence. His sudden death in 1940 caused great consternation in the artistic milieu.

This relation was the basis of her foundational period. He also supported her with the formal contemporary outlook of color planes that were taught in the *Círculo*. Within that framework, Laborde continued to encourage Petrona to make submissions to the Spring and the Autumn Exhibitions organized by the *Círculo*, as well as to send entries abroad or hold individual exhibitions. It was through those instances that the artist was able to break part of her isolation from the local artistic environment and be considered among the exponents of the new painting.

It is through Laborde that Petrona meets critic Luis Eduardo Pombo,²¹ who for years was a regular visitor to her workshop and a follower of her artistic development. Proof to their mutual affection is the portrait she made of him, a piece as suggestive as it is exceptional, since she practically did not make any other portraits of male figures. Laborde continued a steady relation with Petrona, orienting her both with her programmatic-didactic impulse stemming from the *Círculo*, and with a view that stimulated her thematic repertoire. In this way, Petrona adopted the pictorial modality called *planismo*, with its large planes and vibrant colors. That was the artistic modality that all the observers and analysts of the twenties (in the middle of a process that had begun years before) highlight as characteristic of the period. With surprising speed and integration, Petrona adhered to the new painting in her artistic language, which lasted in her work longer than in that of the artists who initially propelled it. The sudden death of the teacher brought her great pain and dismay. At the beginning of the 1940s, she will find a new orientation for her creation and technique.

A family resemblance, *planismo* or the montevidean school

Planismo spread as a pictorial modality due to several factors and on the basis of a common sensibility, especially the concept of a modern country in consonance with new aesthetics that will represent it. But there are also new sensibilities towards the local landscape where painters and writers shared a new gaze towards the rediscovered native reality. One of the centers for the promotion of this new perspective is the *Círculo de Bellas Artes*. The institution for artistic training founded in 1905 was an unprecedented experience in the country. Among its main tasks was to implement the Law on Scholarships, which enabled graduates to have direct contact with European art centers.

A group of young people born around the eighties of the 19th century, most of whom had started their artistic studies in the *Círculo*, had become connected to the avant-garde environment in their trips to Europe, especially in reference to postimpressionist color preferences and new compositional systems. Among the first to bring these innovations locally are José Cuneo and Humberto Causa, in both cases as applied to the landscape.²² Formal organizational procedures arise in a chromatic conjunction; the definition of contours through planes of color and light, generating a simplified visual scheme. The *planismo* as an artistic modality was quickly incorporated by a broad spectrum of local painters, such as Petrona, especially through the teachers of the *Círculo*, among which were Bazzurro and his own teacher Laborde. The latter, as mentioned, contributed to expanding it to the “decorative arts” of Uruguay. In 1927, on the occasion of the exhibition held in Buenos Aires by the Asociación Theseus, the critics referred to the work exhibited as the *Escuela de Montevideo*, a name that did not stick; however, it would announce a common stylistic and emotional modality, a certain *family resemblance*.

In this way it was possible to intensify the *reconfiguration of the rural and urban landscape* to degrees of reflection, sharing an entire country image through common sensibilities. That emerging vision also manifested a marked optimism, as expressed by art historian Gabriel Peluffo: “This symbolic formulation

21 Luis Eduardo Pombo (Uruguay, 1900-1976). Poet, critic. Regular attendee to gatherings of artists, journalists and writers. He wrote for various publications, especially for *La Pluma*, directed by Alberto Zum Felde, a noted intellectual. The article written by Pombo *Los dibujos de Petrona Viera* was published in *La Pluma*, Año II, Vol. 6, in May 1928. He was a regular follower of her artistic evolution and gave a lecture on Uruguay’s pictorial production in the halls of the Banco Municipal de Buenos Aires. An extract referring to Petrona Viera was published in *El Bien Público*, September 23, 1940, p. 4. The critic, who had a close relationship with teacher Guillermo Laborde, got to know Petrona Viera, whom he valued as an artist and a person. Testimony of their affection are two portraits of Pombo (both in the *MNAV* collection), one made by Laborde and another by Petrona. They are emblematic works in their formal execution, and representative of the cultural climate in Uruguay.

22 Some of the artists who adopted this modality are: Melchor Méndez Magariños, Domingo Bazzurro, Carmelo de Arzadun, Carlos de Santiago, Alberto Dura, Andrés Etchabarne Bidart, Guillermo Rodríguez, César Pesce Castro, Guillermo Laborde, Dolcey Schenone Puig and Petrona Viera.

of reality helped blur the internal conflicts and differences that arose in society, while rejecting everything tortuous, depressive or tragic in the field of artistic production."²³

On the occasion of an exhibition of materials from the *Círculo de Bellas Artes* in Buenos Aires in 1928, called 1st Uruguayan Salon of Painting and Sculpture, in which Petrona participated, critic Pilar de Lusarreta, in referring to the Uruguayan artists and works, highlighted the formal, chromatic and emotional unity that brought them together: "... that contagious satisfaction that emerges from the works of these Uruguayan artists who seem delighted with nature, art and themselves. There is indeed a joy like that of school children on vacation portrayed in that often strongly colorful painting, somewhat naïve and very agreeable. [...] This synthetic, stripped art, where not parts but wholes are solved, tends to simplify the pictorial norms by dragging them into a discipline of sobriety. In them there is a kind of interinfluence and similar concerns. [...] In everyday words, I would say that, among all the paintings, with the exception of Blanes Viale and Causa, there is a strong family resemblance."²⁴

In that direction, the Uruguayan 20s are usually represented as a *happy decade*. There are many images that are associated with the Uruguay of the time, with its football victories, the continuity of great migratory waves, the avalanche of progressive legislation, the increased weight of political parties, the electoral massification of political culture in the country. But, as it has been mentioned, the Uruguayan twenties must also be recognized for their fits and starts, controversies around social reformism, feminism or secularism, as well as radical transformations of family and moral values, both at the public and private levels.

Petrona's themes are never political, but in their own way they are the reflection of the great changes and fashions of their time, from the perspective of an artist secluded in a manor who vibrated in the twenties. The death of Feliciano Viera had a great impact on her and her whole family. To a large extent that episode framed the life of the Vieras, who experienced it in their own flesh and in symbolic association with more collective milestones, such as the death of José Batlle y Ordóñez in October 1929, or the coup d'état led by Gabriel Terra in March 1933.

As a consequence, Petrona's artistic universe started to become more defined in its themes, colors and planes in the house on 8 de Octubre. It was also there that her preferences became rooted, with a slow and persistent derivation. The most recurring themes that emerge in the twenties are portraits, and artworks about daily tasks, childhood and their games. New subjects, such as the series of study nudes (started around 1936) and the landscape—with the female body inserted in it—, emerge and consolidate as from the 1930s. In her last years, as mentioned, we witness a new theme: still lifes, with flowers, fruits, and everyday and menial objects.

The great planes

In one of her initial series in oil, Petrona chooses to render a serene, static environment, even though all her figures are active doing something. She seems to slow down time, sacralize moments, stop the scene, organize the messy dynamics of life. Many of these paintings from the early twenties show figures *arrested* in action: they become records of the works and their days; women weave, sew, read, write. These are works with broad planes of color, in close up and large format: *Tejiendo* (Knitting), *Mi hermanita estudiando* (My little sister studying), *La costura* (Sewing), *Escribiendo* (Writing) are some examples. Some of them were presented in the Spring Salon in 1923, so with these works she began the dynamics of the halls and exhibitions. Among the complimentary comments is this one by Eduardo de Salterain Herrera: "She is one of the new arrivals, irremissible, with a brave force. [...] admirable composition. In short, we are surprised by the rapid maturity of this technically outstanding artist, the envy of many who fatigue their brushes."²⁵ Those large size works will be sporadically resumed, such as in *Composición* (Composition), presented in the questioned Autumn Salon of 1927; maybe because of the reviews, she will not repeat them again.²⁶

23 Peluffo Linari, Gabriel: *El paisaje a través del arte en Uruguay*, Montevideo: Ediciones Galería Latina, 1995, p. 50.

24 From Lusarreta, Pilar: "El salón de Primavera Uruguayo": El Hogar (illustrated Argentinean weekly), 10 of August, 1928. (In) Pereda, Raquel, op. cit., p. 119.

25 De Salterain y Herrera. Article on the Second Spring Salon. El Siglo, 21 de octubre, 1923 (en) Pereda, Raquel, op.cit., p. 101.

26 In the six works sent to Buenos Aires of 1928, the First Uruguayan Salon of Painting and Sculpture, are included *Escribiendo* (Writing) and *Payanita* (Five Stones); her entry includes work from both the period of the large planes and of the *Recreos*. Among the artists selected for this Salon was Guillermo Rodríguez, her future printmaking teacher. Both submitted oil paintings.

Childhood: recreations and thresholds

As childhood and its games break into national painting as a festive theme approaching the 1920s (remember Carmelo de Arzadun and the significant title of one of his works, *La pastoral de los niños* [The pastoral of children]), it is precisely Petrona Viera who stands out at that time with an endless repertoire. She will continue the motif with different technical modalities, in different scenarios. In the 20s, a large number of her works are titled *Recreo* (Recreation), while others with the same theme take the name of the games being played. In the series children fly kites, jump rope, practice gymnastics and sports, ball games, boxing. There are also circles, dolls, five-stone games, sack races and more. Children almost invariably without faces represent the movement, with vibrant colors in the garden environment of the 8 de Octubre manor. With light-color planes Petrona thus discovers the landscaped, "civilized" or "disciplined" scenario (in the words of Barrán)²⁷ of the villa, which acquires a symbolic dimension. Girls and boys, associated with the future, play in a civilized environment. It could also be said that, in the 1920s, Petrona as an artist starts to focus on the landscape, which even if seen as a *setting* will end up being confirmed in the 1930s as a primary subject. That childish and playful world will continue to generate a bucolic sensation for a long time. The games and their rituals, with their directions and procedures, set this series in an eternal present. Even today the observer recognizes the games played by children's figures in the paintings, among other things because they have played them. These are placid executions, where unpredictable situations do not occur; in the *recreos* there is no pulling, fights or tantrums.

Recreation time also takes place in other scenarios. Children and adults observe behind windows or at door thresholds. As a counterbalance to the play activity, still figures talk, share secrets in compositions of small format configuring scenes of an introspective or confessional nature.

In the drawings and sketches—as well as in the prints she made after 1940—Petrona will allow herself more freedom of movement and expression than in her oil paintings. In her woodcuts and monotypes the cycle of games and childhood shows other framings in which other games and actions are added: ponds with paper boats, dances in the forest, campfires, surprised faces listening to a storyteller, goats and donkeys, playing blind man's bluff or, simply, children speaking on the phone. Petrona continues to observe the world of childhood infusing the theme with expressive vigor in faces and gestures inserted in the landscape. In the natural environment she also pays attention to birds, to which she dedicates a long series. Through xylographic black and white contrast, she emerges with a new technique and a new gaze.

The landscape and its drifts

In the midst of a chorus that swings between moderate praise and alarmed voices about the artist's creative stagnation, a critical gaze stands out for the depth of its judgment. Luis Eduardo Pombo refers to the landscape in painting, woodcut and monocopy,²⁸ in an article published on the occasion of an exhibition of Petrona's work in Buenos Aires, where the artist "is capable of suggesting without ever deforming, and [she] surrenders[...] to the search, to the pursuit of light. Someone has said 'intuition'. No; it is concentrated, measured, reasoned passion, directed by someone who is serious, simple, austere, to imprison the air, the space, the changing nature."²⁹

Petrona searched since the end of the 30s for stimuli in the wild outdoors and the result is masterful. The early *planista* tradition, which built a functional iconographic record in the image of a "domesticated" countryside would not seem to encourage this "wild side" of the artist's outdoor sceneries. The concerns of this expressive climax are, like her excursions, demanding and free. This theme also expands

27 Barrán, José Pedro: *Historia de la sensibilidad en: Uruguay. La cultura bárbara. El disciplinamiento*, Ediciones Banda Oriental; Montevideo, 2008.

28 After Laborde's death, there is a switch of Petrona's interest towards the research of graphic techniques. Guillermo Rodríguez will be her teacher in this path. *Guillermo Rodríguez*. Painter, watercolorist, printmaker. Born in Montevideo in 1889. In this city, he studied with Queirolo Repetto and Pedro Blanes Viale. He made his first study trip in 1910, where he came in touch with Anglada Camarasa. Towards the 30s and 40s he ventured intensely into watercolor, and in the xylographic and monocopy techniques. He taught drawing in Secondary Education and printmaking at the School of Graphic Arts. He was awarded in various halls and local and international artistic events, such as the Argentine Centennial Exhibition, 1910; Universal Exhibition of Brussels, 1910; Exhibition of the Centenary of Independence, 1930; International Exhibition of Paris, 1937. He died in 1959.

29 Pombo, Luis Eduardo: "La situación de Petrona Viera en la pintura del Uruguay". *El Bien Público*, 23/9/1940.

vital boundaries and moves away from the studio and family spaces. Her outings even challenge the physical limits of city ladies, reaching, surely in the company of her sister Lucha, rugged and lonely places such as Costa Azul, in Rocha. The dyad comes and goes on those itineraries without an apparent road map, but with a clear visual objective. Atlántida, Malvín, Punta del Este, Barra de Santa Lucía, Costa Azul are destinations where Petrona surrenders herself to the elements, painting (and keeping record of the tiniest sensory changes of) the beautiful synthesis of the sun, rain, calm and excess of nature. With her daring bands of color, where the limits of sky and sea seem but excuses and there are suggestive verticals of trunks without a cup, she shows a mature skill of dense brushstroke and total paint: "Herein lies the strength of Petrona Viera's landscapes, in that they are essentially pictorial."³⁰

The inclusion of the human figure in the landscape deserves particular analysis. The academic treatment of the study nudes mentioned above is not perceived here. The female body reaches telluric dimensions,³¹ especially in the xylographic series of the forties, where its presence subscribes to the environment: dune women, tree women;³² they are not characters shown against that landscape, but integral elements of natural space. It is all part of a single visual product that can be summed up in the desire to attract "in small dimensions [...] the great distances, the far away, the uncertain horizons".³³

The feminine presence in the modernity of the twenties (rupturism ma non troppo)

In the seventies, historian and art critic Linda Nochlin³⁴ poses an interesting and uncomfortable question: why aren't there great female artists? Other researchers such as Griselda Pollock took up the gantlet of this analysis and reflected on the aforementioned double difficulty: joining the training spaces or artistic centers on an equal footing and being treated as subjects of subsequent analysis in historical, museum and institutional research.³⁵ This situation takes root actually long before the mentioned question, but it gains special momentum in the years of Petrona's strong creative drive, although it transcends our borders and discussion spaces. The breaks brought about by the artistic avant-gardes, especially those framed in the first decades of the 20th century, acted as chasms crossed by numerous contingents of men, but also of women who, beyond the already mentioned miser recounting of memory, defined aesthetic-formal searches alongside their male colleagues. The paths were not always linear for them; their fellow travelers and the public sphere were sometimes hostile, at least if they attempted to tread heavily in some reserved areas, such as first prizes in salons or debates in artists' gatherings. However, some barriers were falling, and the work of these artists was moved on in the press from the spaces devoted to "social news" to the area of "specialized reviews." The measuring stick was severe, however, and in some cases, when viewed in perspective and in light of the quality of the works evaluated, paternalistic and unfair. Argentine researcher Julia Ariza³⁶ has studied the impact of art reviews on the artistic evolution of this period, and has concluded that the work of the most accepted women artists was still in a peculiar limbo: "... art reviews place them in a separate sphere of artistic practice, not entirely forgettable, but not especially relevant either". On the other hand, the author points out the categories in which in gen-

30 Ibidem.

31 Two compositions of bathers are the exception, where the protagonists are dressed as vacationers of the late '30s; they deserve another classification, closer to the documentary record of new amusements and sensibilities.

32 Term coined by Roberta Ann Quance, in the collection of essays that discuss the use made by painters and writers of the 20th century of certain myths about the feminine: Roberta Ann Quance, *Mujer o árbol. Mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*. Madrid: Antonio Machado Libros/ Colección La Balsa de la Medusa, 2000.

33 Luis Eduardo Pombo, op. cit.

34 Nochlin, Linda: "Why have there been no great women artists?" in *Women, art, and power and other essays*, 1971.

35 The title of the exhibition *Ilustres desconocidas: algunas mujeres en la Colección (Illustrious yet Unknown: Some Women in the Collection)* speaks for itself; it was held at the Provincial Museum of Fine Arts "Emilio Pettoruti", La Plata, 2017. Petrona is included among the artists that the research considers had historically held a subsidiary place of visibility in the collection. The work exhibited is called *Interior (¿Cuentito?)* C.1925.

36 Ariza, Julia: "El rol de la prensa ilustrada en la fortuna crítica de artistas mujeres argentinas". Lecture at the 2010 Congress of the Latin American Studies Association, Toronto, Canada.

eral the work of a professional woman artist was classified: vigor "without macho features",³⁷ therefore a moderate bearer of masculine virtues, or decorative banalization. Ariza emphasizes that the terms that critics reserve for the majority of the women exhibiting are "shy", "exquisite", "very delicate", "fairy hands", "decorative".³⁸ Petrona's position in the public eye will not be an exception and her unique talent, despite being recognized in multiple reviews, will only be valued in its true reach by a few referents of her time.

In the flesh: Petrona, exhibitions and reviews

In a country marked by a very intense cultural activity, Petrona did not attend gatherings or groups, did not participate in person in the courses at the Círculo and did not have the experience of studying abroad. However, she persistently exhibited in salons, organized individual exhibitions, and was selected to participate in submissions abroad.³⁹ As noted, she kept an eye on all these events, reading and studying the reviews about her participation. Some of them are included below, covering a wide spectrum of opinions: they range from exaltation to advice, also reservation on results that do not evade the teacher. Petrona, we know, did not debate.

On the occasion of her first participation in a Salon –the Second Spring Salon, 1923– intellectual Eduardo Dieste in *Theseus* reviews and celebrates, not without providing advice, her work: "... the compositions of Miss Petrona Viera, construed with a simplicity of shapes and tones, simultaneously very bold, strong and exquisite, run the risk, however, of falling into a seductive decorative insincerity, [...] a minor risk, no doubt, against the force of the vocation revealed by the novel painter".⁴⁰ It can be noted that, with exceptions, when the artist received affirmative comments, these were systematically accompanied by paternalistic suggestions and orientations.

Regarding her presentation to the 5th Spring Salon, in 1926, critic Alberto Lasplaces also refers to the artist in the following way: "... she exhibits an interesting children scene, 'La payanita', which has grace and atmosphere, suitable [use of] color and evident ductility in the means used. But her painting does not offer anything new regarding those exhibited in previous years, much less any progress in her personal development".⁴¹

For his part, the review of artist Luis Falcini from the *Páginas de Arte. Órgano del Círculo de Bellas Artes*, organizer of the exhibitions, places Petrona within the formal forcefulness of the new artistic modality. In that regard, Falcini sees the 5th Spring Salon as "a simmering manifesto [...] in the arts of the West with common concerns and interests." [...] The color sorted by contrasts extends lightly in synthetic masses. [...] color is collected, intensified in iridescent polyhedra." About Petrona, he points out: "... in 'Payanita', she makes form and color follow a similar simplification process. A deliberately constructive spirit delimits large volumes through rough color schemes."⁴²

Petrona's work presented in the Autumn Hall of 1927 received severe criticism, but there were also others directed to Laborde, her teacher, as well as of a jury deemed "hesitant." In *La Pluma*, an unsigned article used these terms to review the whole Salon, as well as Petrona's work: "Our best artists have not attended or have been misrepresented. [...] Ms. Viera faithfully follows her teacher's style; we do not know whether it is by simple determination of that casual circumstance, or by an intimate affinity of temperament. Anyway, there is in the intelligent disciple a certain feminine sensibility that makes her figures fresher

37 In a review of Argentine artist Raquel Forner in the magazine *Alfar* N.º 67, the author intends to be complimentary with the following words: "Masculinity in this (woman) artist's painting? We accept it because we prefer it to the childish character of many female painters [...]. But yes, we hate male imitation whose typical example is [sic] Suzanne Valadon."

38 The great graphic works of artist Norah Borges and her expressionist style were often associated with the preceding terms.

39 See annex of exhibition documents.

40 Dieste, Eduardo: "Nuestros Artistas. El Segundo Salón Nacional de Primavera", *Boletín de Teseo*, Año I, Primera Época N.º 3, December 1923, p. 4.

41 Lasplaces, Alberto: "Nuestro Salón Primavera es pobre o tímido", *La Cruz del Sur*, Año II N.º 15, Montevideo, November and December 1926, pp. 2 and 3.

42 Falcini, Luis: "5to. Salón de Primavera", *Páginas de Arte. Órgano del Círculo de Bellas Artes*. Año II, N.º III. Montevideo, January 1927, pp. 1-4.

and more graceful, even though the elegance of the composition reminds of the decorative style of the teacher, perhaps already assimilated by her."⁴³

The extensive note referred to the large-format work *Composición* (Composition), in which she portrays four women (her sisters) in a garden. It created a commotion, including cartoons in the press, and again paternalistic advice to the artist, suggesting that she should be constrained to smaller formats. The salon award was divided into three: Petrona Viera, Carmelo de Arzadun and Ricardo Aguerre. The article in *La Pluma* continues: "They are not properly portraits, as the catalog says, the four figures of his *panneau*, because the portrait requires more depth, but simply four beautiful decorative figures [...] It should be recognized, in short, that in this painting, with its difficult large-scale solutions, the gentle artist has surpassed all her previous works." Petrona forewent of the award, as it was published, among other media, by *La Tribuna Popular*, and as far as we know in her extensive work, she never produced another composition of such a large format.

Years later, in the midst of severe criticism of the First Official Salon of 1937, critic Cipriano Vitoreira opined from the pages of *AIAPE*: "Undoubtedly the Official Salon of Fine Arts was born unlucky". Also, in a tone obfuscated by the conformation of the jury, he added: "... it is an attack on national art that Cuneo, Scolpini, García Reyno, Petrona Viera [...] have obtained secondary awards".⁴⁴ With these words the artist was recognized among others, and at the same level.

In December 1925, *La Cruz del Sur* under the signature *IPV* wrote about the Fourth Spring Salon as "a lean harvest". He mentioned great absences, such as Laborde, or Cuneo, who presented only one piece. Petrona's entry, with three works called *Recreo*, receives, however, complimentary reviews: "Childish, naïve and puerile scenes, painted with candid simplicity of planes and colors, making perhaps too elementary a synthesis, but revealing great temperament. The only objection that could be made to Miss Viera, is a certain stagnation that we noticed in her painting: from prior to recent exhibitions, there is no significant change ...".⁴⁵ It seems curious that a *certain stagnation* is pointed out about an artist who had begun to appear in the salons only two years prior.

In 1940, the First Municipal Salon of Plastic Arts was held, for which Argentine critic Jorge Romero Brest was invited to give "a lecture on the artistic value of the Salon". After a long list of artists about whom he comments without reservation, he refers to Petrona Viera: "I have left for the end of this analysis the works of Petrona Viera. This painter obviously oscillates between abstraction and decoration, although it is the latter that prevails. Few Uruguayan painters have come to define their palette like her and to obtain such a rich range of tones, especially the gray ones. She establishes large abstract planes, in almost flat tints, with which she organizes a very summarized, sometimes elementary, albeit permanently expressive construction. A lyrical emotion with a very personal accent flows from her small canvases...".⁴⁶

Critic Cipriano Vitoreira writes in an extraordinary issue of *AIAPE* on the subject of the First Municipal Salon and chooses to compare artists Ventayol and Viera. We will refer to his opinion of Viera: "Ventayol and Petrona Viera are two oppositions. The latter has varied little for a long time [...]. About Petrona Viera we talked in detail a short time ago. The best was undoubtedly acquired, the least stretched on planes without resonance. [...] Unlike Ventayol, we would not want her to delve into what has already been done, but to travel the paths of expression with absolute independence, only guided by that evident and deep sense of grace and movement that she has always formulated in her drawings. We recognize in her the purity of her crystal-clear palette."⁴⁷

43 Anonymous: "El Salón de Otoño" *La Pluma*, Año 1, vol. 1, Montevideo, August 1927.

44 Cipriano Vitoreira: "A propósito del Salón Oficial". Central boxout associated to the article "Primer Salón de Artistas Independientes". *aiape*, Año 1, N.º 8. August-September 1937, pp. 8 and 9.

45 (Fdo.) *IPV*: "El Cuarto Salón de Primavera", *La Cruz del Sur*, Revista Mensual de Arte e Ideas. Año II, N.º 9, December 1925.

46 Romero Brest, Jorge: "Crítica al Primer Salón Municipal de Artes Plásticas", Comisión Municipal de Cultura, Montevideo, Uruguay, 1940, pp. 21 and 22.

47 Vitoreira, Cipriano S.: "1.er Salón Municipal de Artes Plásticas. Su contenido artístico." *aiape* (special issue), Montevideo, May 1940, p. 13.

The artist receives many reviews in various media. We have selected only a few, those that are generally balanced between praise and doubts, and, generally, include a certain claim by the critics of change or renewal. As we have noted, Petrona's creative cycles maintain an alternation of permanence and changes, whether technical or thematic, throughout her forty years of production.

The journey to the seed: an open-ended story

As a climax to the theme of the landscape, and among so many material and metaphorical thresholds that mark Petrona's work, it is interesting to take some time at some minimal works filled with unavoidable seduction in their production. We refer to the fragmentary renditions of everyday spaces, such as gardens and residences that Petrona visited. Hard to date, some seem to foreshadow the works from the last years of her life, without her teachers and close friends, and without her sister and companion. The fragment as a landscape, the flipside to the trapped light that Pombo mentioned, will reaffirm the mature synthesis of the artist, where she returns (if she ever left it completely) to a more daring palette, including masterfully the violets, oranges, blues and yellow of the early stages. The motifs are apparently simple, using the excuse of flowers and fruits, in the vital but also melancholic experience of someone who knows that, like her models, she is reaching the end of the journey: "It also follows that the 'successive subtractions' [...] would sink her slowly into herself ... More and more ... INCREASINGLY ... Until she reached the overwhelming edge of her intimate "intervisceral" chasm."⁴⁸

The progressive detachment from the exhibition circles in the last five years would seem to reinforce this idea of concentration and to some extent "thematic simplification", without affecting the steadiness of her creation and daily work. There is some tension in the execution of these still lifes, which may arise from the illusion that they are alive. Possibly the compositions with lemons and tangerines are among the most remarkable, with life bursting in those images of colorful skins, of morbid pulps. The focus is again on the subject, as in the early works, but it changes towards other forms of everyday life, void of characters, although latent in the private dimension of the domestic environment. We could wonder at this point whether this circularity between beginning and end can be linked to the category of "domestic mythologies" Petrona was so affected to, from *Tejiendo* (Knitting) or *La Costura* (Sewing).

Petrona Viera died on October 4, 1960, and thus began the transit through progressive oblivion in a country that became shaken by other upheavals. We now come to the end of this analysis in which we have tried to offer new starting points and observe her multiple facets. Petrona enriches us with a reality similar to the stimuli offered to her absorbing eyes: complex and fragmented, where nothing is absolute, and the possibilities are vibrant as the skin and flesh of her late fruits. As Pombo states in his heartfelt review: "... the classic virtue of Petrona is to recreate what nature gives her [...] just enough to move us."

Necochea, Montevideo, Aguas Dulces
December 2019-February 2020



48 Manuel Espínola Gómez in Raquel Pereda "El planismo ..." op. cit.

LIST OF EXHIBITIONS

Solo Exhibitions

- 1926 Galería Maveroff, Montevideo
 1932 Salón de Arte de El Correo, Montevideo
 1933 Círculo de Bellas Artes, Montevideo
 1934 Café, Montevideo
 1939 Subte Municipal, Montevideo
 1941 Escuela de Práctica N.º 131, República de Chile, Montevideo
 1943 Institutos Normales, Montevideo
 1944 AIAPE, Montevideo
 1949 Club 33 de Marzo, Santa Lucía, Canelones
 1955 AUDE, Montevideo
 1959 Círculo de Bellas Artes, Montevideo

Collective Exhibitions

- 1923 2.º Salón de Primavera, Círculo de Bellas Artes, Montevideo.
 1924 3.º Salón de Primavera, Círculo de Bellas Artes, Montevideo.
 1925 4.º Salón de Primavera, Círculo de Bellas Artes, Montevideo.
 1926 Salón Maveroff, Montevideo.
 1927 1.º Salón de Otoño, Círculo de Bellas Artes, Montevideo.
 1927 6.º Salón de Primavera, Círculo de Bellas Artes, Montevideo.
 1928 Salón Uruguayo de Pintura y Escultura, Comisión Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.
 1928 Inaugural exhibition at Casa del Arte, Teatro Albéniz, Montevideo.
 1928 7.º Salón de Primavera, Círculo de Bellas Artes, Montevideo.
 1929 Exposición Iberoamericana, Seville, Spain.
 1930 8.º Salón de Primavera, Círculo de Bellas Artes, Montevideo.
 1931 2.º Salón de Pintura y Escultura Uruguaya, Comisión Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.
 1931 1.º Salón Femenino de Pintura, Palacio Sarandí, Montevideo.
 1931 Exposición de Bellas Artes, Comisión Nacional del Centenario, Montevideo.
 1937 Exposición Femenina de Bellas Artes, Asociación Cristiana de Jóvenes, Montevideo.
 1937 Exposición Internacional de Arte, París, France.
 1937 Salón Nacional. Primera Exposición Anual de Bellas Artes, Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo.
 1938 Salón Nacional. Segunda Exposición Anual de Bellas Artes, Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo.
 1939 Exposición pro-Chile, Subte Municipal, Montevideo.
 1939 Salón Nacional. Tercera Exposición Anual de Bellas Artes, Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo.
 1940 Primer Salón Municipal de Artes Plásticas, Montevideo.
 1940 Salón de Pintura, Banco Municipal, Buenos Aires, Argentina.
 1940 Salón Nacional. Cuarta Exposición Anual de Bellas Artes, Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo.
 1941 2.º Salón Municipal de Artes Plásticas, Comisión Municipal de Cultura, Montevideo.
 1941 Salón Nacional. Quinta Exposición Anual de Bellas Artes, Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo.
 1942 Salón Nacional. Sexta Exposición Anual de Bellas Artes, Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo.
 1942 3.º Salón Municipal de Artes Plásticas, Comisión Municipal de Cultura, Montevideo.
 1943 Salón Nacional. Séptima Exposición Anual de Bellas Artes, Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo.
 1943 4.º Salón Municipal de Artes Plásticas, Comisión Municipal de Cultura, Montevideo.

- 1944 V Salón de Otoño. Exposición Municipal de Artes Plásticas, Montevideo.
 1946 1.º Salón de Dibujo y Grabado, Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo.
 1946 X Salón Nacional, Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo.
 1947 XI Salón Nacional, Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo.
 1947 X Salón Nacional de Dibujo y Grabado, Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo.
 1948 Exposición de Grabados, Asociación de Artistas Plásticos, Salón Moretti, Montevideo.
 1948 XI Salón Nacional de Dibujo y Grabado, Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo.
 1948 XII Salón Nacional, Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo.
 1949 XII Salón Nacional de Dibujo y Grabado, Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo.
 1949 1.º Salón de Acuarelas, Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo.
 1950 XIII Salón Nacional de Dibujo y Grabado, Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo.
 1950 1.º Salón del Litoral, Salto.
 1950 Exposición de Grabados, Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo.
 1950 II Salón de Acuarelas, Teatro Solís, Montevideo.
 1951 XIV Salón de Dibujo y Grabado, Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo.
 1952 XV Salón Nacional de Dibujo, Grabado e Ilustraciones de Libros, Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo.
 1953 XVII Salón Nacional de Artes Plásticas, Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo, Mercedes and Tacuarembó.
 1954 XVIII Salón Nacional de Artes Plásticas, Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo.
 1956 Muestra de Arte San Martín-Artigas, Mar del Plata, Argentina.
 1956 XX Salón Nacional de Artes Plásticas, Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo.
 1957 XXI Salón Nacional de Artes Plásticas, Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo.
 1959 XXIII Salón Nacional de Artes Plásticas, Montevideo.

Awards

- 1927 1.º Salón de Otoño. First Prize for *Retratos en el jardín*, retitled *Composición*. The award was later shared (Viera, Arzadun, Aguerre), Petrona would return her prize.
 1940 4.º Salón Nacional de Bellas Artes. Bronze medal for *Figura*.
 1946 1.º Salón de Dibujo y Grabado. Bronze medal mention for *Bañistas*.
 1947 X Salón Nacional de Bellas Artes. Bronze medal mention for *Cerro Pelado (Maldonado)*.
 1948 XI Salón Nacional de Dibujo y Grabado. Bronze medal mention for *Iglesia entre árboles*.
 1949 1.º Salón Nacional de Acuarelas. Bronze medal mention for *Estudio*.
 1950 1.º Salón Nacional del Litoral de Artes Plásticas. Third prize for *El rancho*.
 1951 XIV Salón Nacional de Dibujo y Grabado. Bronze medal mention for *Jardín*.



Fondo de mi casa, s/t
Óleo sobre cartón
27 x 31 cm



AGRADECIMIENTOS

Raquel Pereda
Cecilia Vázquez
Alberto Benítez
Vladimir Muhvich
Nora Pégola
Gerardo, Federico y Santiago Caetano
Gabriel Peluffo
Dorón Zilzer
Carla Ribas
Enzo Marco Gossio
Andrea Viñales
Alicia de Souza
Pablo Correa
María José Gutiérrez
Jorge Vidart
Alberto Rossini

PRESIDENCIA DE LA REPÚBLICA

PRESIDENTE

Luis Lacalle Pou

VICEPRESIDENTA

Beatriz Argimón

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

MINISTRO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Pablo da Silveira

SUBSECRETARIA DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Ana Ribeiro

DIRECTOR GENERAL DE SECRETARÍA

Pablo Landoni Couture

DIRECCIÓN NACIONAL DE CULTURA

DIRECTORA NACIONAL DE CULTURA

Mariana Wainstein

GERENTA ARTÍSTICA

Silvana Bergson



Ministerio
de Educación
y Cultura

Dirección Nacional
de Cultura



MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES

DIRECTOR

Enrique Aguerre

SECRETARÍA

Juan Baltayán y Cristina Marrero

GESTIÓN

Claudia Mera

EDUCATIVA

Fabrizio Guaragna y Rosana Rey

INVESTIGACIÓN Y CURADURÍA

María Eugenia Grau

CONSERVACIÓN

Eduardo Muñiz y Nelson Pino

REGISTRO

Oswaldo Gandoy y Zully Lara

GRÁFICA

Álvaro Cabrera

INFORMÁTICA Y WEB

Eduardo Ricobaldi

COMUNICACIÓN

Jimena Schroeder

BIBLIOTECA

Virginia Lucas

INTENDENCIA

Julio Maurente y Sergio Porro

VIGILANCIA

Héctor Carol



mnav
Museo Nacional
de Artes Visuales

MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES
Montevideo - URUGUAY

Tomás Giribaldi 2283 y Herrera y Reissig.
Tels: (598) 2711-6054 - 2711-6124 - 2711-6127
www.mnav.gub.uy

PETRONA VIERA | El hacer insondable

TEXTOS

Beatriz Argimón

VICEPRESIDENTA

Pablo da Silveira

MINISTRO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Enrique Aguerre

DIRECTOR DEL MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES

María Eugenia Grau

Verónica Panella

CURADORAS

FOTOGRAFÍA

Pablo Bielli

Enrique Aguerre (PÁG. 25, 250)

Fotos de archivo (PÁG. 11,15,17,18,21,22,34,35,36)

DISEÑO DE CATÁLOGO

Bettina Díaz

CORRECCIÓN

Graciela Álvez

TRADUCCIÓN AL INGLÉS

Adriana Butureira

MONTAJE

Nicolás Infanzón

ENMARCADO

Nelson Pino

AUDIOVISUAL

Fernando Álvarez Cozzi

IMPRESIÓN

Gráfica Mosca

DEPÓSITO LEGAL







Ministerio
**de Educación
y Cultura**

Dirección Nacional
de **Cultura**

