





Teresa Vila

En el
terreno
de la duda

Ministerio de Educación y Cultura

Ministro de Educación y Cultura
José Carlos Mahía

Subsecretaria de Educación y Cultura
Gabriela Verde

Director General de Secretaría
Carlos Varela

Directora Nacional de Cultura
Maru Vidal

Coordinación estratégica
Felipe Villarmarzo

Museo Nacional de Artes Visuales
Director
Enrique Aguerre

Teresa Vila

1949-1988

Dirección
Enrique Aguerre
Secretaría
Juan Baltayán
Gestión
Cecilia Otero
Comunicación
Jimena Schroeder
Educativa
Fabrizio Guaragna y Rosana Rey
Investigación y Curaduría
María Eugenia Grau y María Eugenia Méndez
Conservación
Nelson Pino
Registro
Osvaldo Gandoy
Gráfica
Álvaro Cabrera
Informática y Web
Eduardo Ricobaldi
Medios Audiovisuales
Fernando Álvarez Cozzi
Intendencia
Julio Maurente y Sergio Porro
Vigilancia
Héctor Carol

La cultura como política de memoria	11
Maru Vidal	
Conociendo a Teresa Vila	13
Enrique Aguerre	
En el terreno de la duda	14
Riccardo Boglione	
Capítulo 1: Figuras íntimas	17
Capítulo 2: Del objeto cotidiano al paisaje irreal	43
Capítulo 3: El trazo y la abstracción informal	75
Capítulo 4: «Lechadas rosas»	105
Capítulo 5: Los «móviles»: ornitolitos y guerra de Vietnam	117
Capítulo 6: Acciones y ambientes	159
Capítulo 7: Veredas e historia patria	177
Capítulo 8: La obra oculta	207
Las acciones de Teresa Vila revisitadas	244
Elisa Pérez Buchelli	
Apuntes sobre una hacedora de imágenes	254
Ana Vila	
Archivo	
Textos de Teresa Vila y entrevistas	264
Reseñas y notas	272
Vida y obra	
Cronología	290
Exposiciones	296
Bibliografía esencial	304
English	309

La cultura como política de memoria

El recorrido de Teresa Vila ilumina aspectos centrales de las tensiones, rupturas y búsquedas que atravesaron el arte uruguayo del siglo xx. Sin embargo, su trayectoria permaneció durante mucho tiempo en los márgenes de los relatos oficiales. Las razones de esta omisión no son ajenas a los condicionamientos de género, a su compromiso social y político, ni a su decisión de construir una práctica artística por fuera de los circuitos más legitimados del campo cultural.

Este catálogo, que recoge y amplía los contenidos de la exposición presentada en el Museo Nacional de Artes Visuales, da continuidad a un proceso necesario: revisar críticamente nuestra historia cultural, ampliar las perspectivas desde las cuales es contada y reconocer la contribución de artistas que no siempre encontraron el lugar que merecen en la memoria institucional.

Desde la Dirección Nacional de Cultura acompañamos esta publicación con el convencimiento de que visibilizar obras y trayectorias como la de Teresa Vila no solo implica un gesto de reparación, sino también un modo de afirmar el valor de una cultura comprometida con su tiempo. Revisitar su obra hoy es, además, una invitación a pensar cómo se han erguido los relatos sobre nuestra historia del arte y cuáles voces no encontraron lugar en ellos.

Maru Vidal
Directora Nacional de Cultura
Ministerio de Educación y Cultura

Conociendo a Teresa Vila

La exposición *En el terreno de la duda: Teresa Vila 1949-1988*, curada por Riccardo Boglione y exhibida en la Sala 5 del Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV), se convirtió en un verdadero hito histórico. No todos los días se modifica el canon del arte uruguayo al tener que aceptar una nueva integrante entre sus más destacadas artistas.

Si bien la obra de Teresa Vila estuvo presente en diferentes exposiciones en el MNAV a través de su acervo: *Las veredas de la Patria Chica. Homenaje a Teresa Vila* (2009-2010); *Mujeres en arte* (2015); *Artistas mujeres en la Colección MNAV* (2017); *Fricciones modernas (1950-1970)* (2022) y *Rupturistas* (2024), se imponía una exposición de carácter antológico que contextualizara y destacara la impar producción artística de Vila. Vale la pena consignar como antecedente significativo la muestra *Teresa Vila. Arte y tiempo* realizada en el Museo Blanes en 2019 con la curaduría de Elisa Pérez Buchelli y Cristina Bausero.

En el terreno de la duda: Teresa Vila 1949-1988 presenta la obra que abarca dicho período en un arco extenso que comienza con los tempranos dibujos, acuarelas y pinturas figurativas de los primeros años de formación, continuando con el grabado en torno al ámbito doméstico, el paisaje urbano, la abstracción de corte informal y también neoexpresionista, el protagonismo de la mancha, los móviles, los tapices, las antioyas y finalizando con las acciones. Teresa Vila, pionera de la acción de raíz teatral —matriz de la performance contemporánea—, abolió con claro temperamento fluxus (arte=vida=arte) las fronteras que separan el acto creativo de la vida cotidiana en una Montevideo que no estaba acostumbrada a tanta audacia. Aun con la existencia del Instituto Di Tella en la vecina orilla y el Instituto General Electric en nuestra capital que propiciaban aires nuevos y revitalizadores.

Todas estas vertientes en la obra de Teresa Vila están presentes en esta muestra que de alguna manera salda la deuda pendiente que teníamos con una artista mayor que injustamente había quedado relegada a un ignominioso olvido. Este trabajo minucioso, riguroso y lúcido que plantea la propuesta curatorial de Boglione y la colaboración generosa de un cuerpo significativo de obras y documentación aportada por Ana Vila y Martín Vecino —quien colabora frecuentemente con el MNAV en diferentes propuestas expositivas en torno a nuestra modernidad artística— ponen las cosas en su lugar.

En el terreno de la duda: Teresa Vila 1949-1988 nos proporciona una base sólida para conocer más y mejor la labor de una creadora central en el arte producido en nuestro país en la segunda mitad del siglo xx. Debemos avanzar e imaginar nuevos abordajes y lecturas de una obra que continúa interpelándonos hoy en día.

Enrique Aguerre
Director del Museo Nacional de Artes Visuales

En el terreno de la duda

Riccardo Boglione

La neblina que envolvió la figura de Teresa Vila en las trémulas tramas de la historia del arte nacional ha empezado, en los últimos años, a disiparse, sobre todo gracias a un puñado de exposiciones que intentaron revelar sus contornos,¹ básicamente desvaídos ya décadas antes de su muerte, acaecida en 2009.² Para alguien que fue celebrada, en su momento, a nivel de la crítica, como una personalidad posicionada en «un alto grado»³ cuando no en «un primer plano en la plástica nacional»,⁴ alguien que ocupaba un «importante lugar en la vanguardia plástica»⁵ y que «alcanzó a revolucionar el arte nacional en un entendimiento claro, preciso, exacto de la posición del artista tercermundista»,⁶ podría resultar extraña tan tardía revalorización: huelga decir que factores como su condición de mujer en un contexto predominantemente masculino —y, se puede con facilidad imaginar, intrínsecamente machista, incluso *a posteriori*—⁷ y el abandono temprano de la escena artística (no hubo participación suya en exposiciones luego de 1974 y su última personal se celebró en 1971) fueron determinantes, y fatales, para dicho retraso. Sin embargo, parece haber más: sus posiciones, formales y de contenido, resultan, especialmente a partir de los 60, afiladas e incómodas, a raíz de la politización de su postura, siempre enfocada en una ampliación de su público hacia sectores populares; en un involucramiento de este en el proceso de consumo del arte; en referencias claras, por cuanto simbólicamente espesas, a contingencias nacionales e internacionales que produjeron, alternativamente, atracción y rechazo, volviéndola una suerte de cuerpo extraño en el organismo del arte uruguayo.

Es entonces halagada por sus indudables capacidades técnicas e invenciones formales (en cualquier medio que se manifiesten, pintura, grabado, escenografía, arte textil, gráfica, artesanía) y a la vez reprochada por su militancia por un arte que también sepa desagradar, despertar de cierto torpor burgués generalizado, estimular a las masas populares, inmiscuirse con lo político. Así se explica el título de la exposición, y de este libro, que quiere ser más que un complemento o un simple registro de la muestra: por esa razón, si bien sigue la división en ocho «capítulos» como la exhibición —división, por supuesto, que conlleva cierto grado de arbitrariedad, pero que enfoca momentos

1 Un paulatino retorno del interés hacia Vila se dio a partir de 2009 y ha crecido en los últimos años, tanto en Uruguay como en Argentina. Por una lista completa de las muestras véase, en la parte final de este libro, la sección dedicada a las «Exposiciones individuales y colectivas póstumas».

2 Emblemática, en este sentido, su ausencia (así como la de cualquier otra artista mujer) en la muestra *Expresionismo abstracto. Uruguay 1960*, curada por Ernesto Heine en agosto de 1985 en el Subte Municipal o la omisión de Vila en la serie de 14 volúmenes, editada en 2011 por el diario *El País* y de alcance masivo, *Arte uruguayo: de los maestros a nuestros días*, con textos de Ángel Kalenberg, a pesar de tener tomos dedicados a «los expresionistas» y «los matéricos» donde abundan los pintores abstractos.

3 María Freire, «Vigor estético de Teresa Vila», *Acción*, 16 de mayo de 1966.

4 María Luisa Torrens, «Comprometida, pero con el arte», *El País*, 16 de mayo de 1966.

5 María Freire, «Superación de Teresa Vila», *Acción*, 17 de octubre de 1964.

6 Nelson Di Maggio, «El año que fue. Impulsos y frenos», *El Eco*, 28 de diciembre de 1971.

7 Bausero así abre su intervención en el catálogo de la muestra del Blanes: «Teresa Vila fue una artista uruguaya, que como toda artista mujer de su época, fue silenciada por el medio cultural», Cristina Bausero, «Arte en cuatro tiempos», en *Teresa Vila: arte y tiempo*, Montevideo, Museo Juan Manuel Blanes-Intendencia de Montevideo, 2019, p. 5 Disponible en: https://blanes.montevideo.gub.uy/sites/blanes.montevideo.gub.uy/files/articulos/descargas/catalogo_teresa_vila.pdf. Sobre ese punto véase también Elisa Pérez Buchelli, *Arte y política: mujeres artistas y artes de acción en los sesenta y setenta*, Montevideo, Yaugurú, 2019, especialmente pp. 25-26, y Verónica Panella, «Ser y (no) estar: Teresa Vila entre el fermental accionar y la desmemoria», *La Pupila*, N.º 59, octubre de 2021, pp. 20-23.

Disponible en: https://revistalapupila.com/pdf/La_Pupila_59_web.pdf

Capítulo 1

bien definidos en la parábola de la artista—, presenta al lector más obras de las ciento seis de la sala, para brindar un panorama aún más cabal de su recorrido, añadiendo también textos de la artista, reseñas críticas de su época, un valioso inédito, testimonial, de la hermana Ana Vila, además de las habituales cronología y bibliografía.

Entrar «en el terreno de la duda» es una incitación de Vila y forma parte de una frase más amplia, pronunciada por la pintora en una entrevista de 1969 en relación con sus *happenings*. Allí declara medular de su quehacer sacudir a quienes miran, aquellos que siempre deberían estar en «condiciones de expresarse», segura de que las personas, coadyuvadas por el arte, pueden «participar en la vida sin ser meramente espectadores»,⁸ y reiterando así la idea de que, gracias a la incertidumbre, al shock, «en el receptor, privado del sentido, se cuestione su particular *praxis* vital y se plantee la necesidad de transformarla»,⁹ según la clásica definición de Peter Bürger.

En un momento como el actual parece urgente transitar su recorrido: la vigencia de su búsqueda resuena nervudamente en esta tercera década del siglo XXI. Por un lado, la pasividad de la que hablaba la artista se ha vuelto a menudo falsa actividad, la relación entre productor y consumidor de hechos artísticos ha mutado enormemente, no necesariamente de manera satisfactoria y realmente libre y la «participación» (no solamente en el recinto del arte), que devino casi compulsoria y ocultamente reglamentada por algoritmos, apoya sobre un piso resbaladizo. Por el otro lado, están como temas la guerra y su insostenibilidad moral, uno de los puntos cardinales de la meditación vilana y que ha vuelto a ser protagonista de las crónicas: hay unas sesenta en curso globalmente —algunas al centro de las discusiones mediáticas, otras totalmente ignoradas— que alimentan el miedo de que un nuevo, posible conflicto mundial proyecte otra vez su sombra sobre nuestras existencias. Sin contar, naturalmente, el fino juego de Vila sobre la construcción del imaginario nacional en una época que mira, desconsolada, la emersión de nacionalismos burdos, prepotentes y excluyentes, por doquier.

Su obra definitivamente puede arrojar luz, una luz jocosa y seria a la vez, sobre estas y otras cuestiones nodales que conforman el estremecido paisaje contemporáneo.

⁸ María Luisa Torrens, «Desmitificar el arte» [entrevista], *El País*, 29 de enero de 1969. Disponible en: <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/40850>

⁹ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* [1974], Barcelona, Ediciones Península, 1987, p. 146.

Figuras íntimas

Según el relato —que se publica en este libro por primera vez— de la hermana de la artista, Ana, una Teresa Vila de menos de 10 años —en la estela de la gran tradición de premoniciones de los futuros pintores y escultores—¹ vislumbra, en un mínimo acontecimiento, el plan para su adultez: mirando a una turista (o autóctona) de La Paloma pintar una marina, decide que ella también haría lo mismo de grande.² Más allá de la verosimilitud del grado de determinación expresado por la niña en aquel momento, es evidente que al arte Vila dedicó buena parte de su vida, aunque a él renunció en las últimas dos décadas de existencia. Empero, volviendo a aquella imagen inaugural, para Vila nunca se trató de pintar «marinas», vale decir, limitarse a temáticas tradicionales, un solo medio y una función precipuamente decorativa: todo lo contrario. En otro momento, Ana Vila cuenta cómo la hermana, en sus primigenios pasos artísticos, anteriores a cualquier estudio formal, copiaba, con lápices y acuarela, carátulas de revistas, un arranque que revela una desenfadada relación con otros medios, y medios mecánicos como la impresión.

Formalmente, sus estudios comienzan en 1948, en la Escuela Nacional de Bellas Artes, de la que egresa cuatro años después con medalla al mérito, y sobre todo una formación solidísima: entre sus profesores puede contar con Domingo Buzzurro, Norberto Berdía y, especialmente, Adolfo Pastor, que la introduce al grabado, recurso que no abandonará nunca, gracias también a visitas montevidéanas de las clases de Pastor de los brasileiros Oswaldo Goeldi e Iberê Camargo.

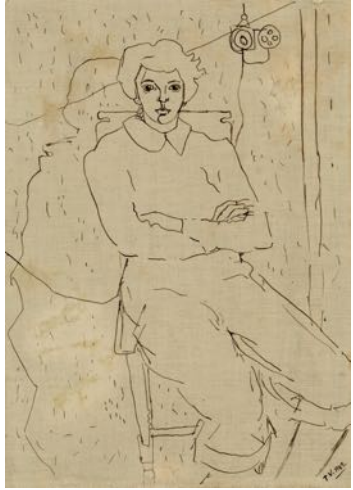
Entre las primeras piezas, encontramos sobre todo dibujos. Vila parece construir un repertorio de *snapshots* familiares, donde es central la presencia corporal, sobre todo propia y de la hermana, motivo de incesante indagación, lejos de cualquier pose excesiva y siempre enfrentado singularmente. Es un diario casero, «intramuros», de observaciones que a veces se repiten, entre el estudio, tal vez reflejo de sus deberes académicos, y el análisis obsesivo, aunque rápido, ya que nunca se demora en detallismo. Su atención está centrada en el cuerpo, por momentos un cuerpo fragmentario, del cual selecciona una parte —a menudo manos, piernas, pies—, pero no se limita a ellas (están la indumentaria, los zapatos) y en otros busca el retrato de corte clásico, frontal, pero resuelto con raigambre expresionista: tanto con témpera, sobre un lienzo crudo, dejado adrede inconcluso, puras líneas de colores, como a través de la xilografía polícroma, con campos de colores netos, grandes contrastes, reminiscencias de las maderas más impactantes de Die Brücke. Sin embargo, no es la única tónica. Es evidente que en esta fase, entre fines de los 40 y principios del 50, Vila está experimentando con técnicas y posibles composiciones y produce también dibujos resueltos con líneas netas, pulcras y para nada «expresionistas» pasando temáticamente, sin solución de continuidad, de gestos comunes como el acto de la lectura —con su



Ana, 1949, tinta china y acuarela sobre papel, 32 × 22 cm, colección particular.

¹ La amplia casuística tiene raíces antiguas y respondería, según dos discípulos de Freud, al deseo de penetrar en el misterio del personaje excepcional, por lo que «prácticamente todo lo que se cuenta de la niñez y la juventud de cualquiera que tenga derecho a una biografía está relacionado de algún modo con la esfera en la que se distinguió más tarde (en el caso del artista, con su elección de profesión y con las primeras muestras de su habilidad)», Ernst Kris y Otto Kurz, *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 31-32.

² Ver Ana Vila, «Apuntes sobre una hacedora de imágenes», p. 255.



Sin título, 1949, tinta china sobre papel, 33 × 24 cm, colección particular.

larga tradición de mujeres y libros— a escenas singulares, como la muchacha mirando desenvueltamente con binóculos, tal vez solapada apología de la observación.

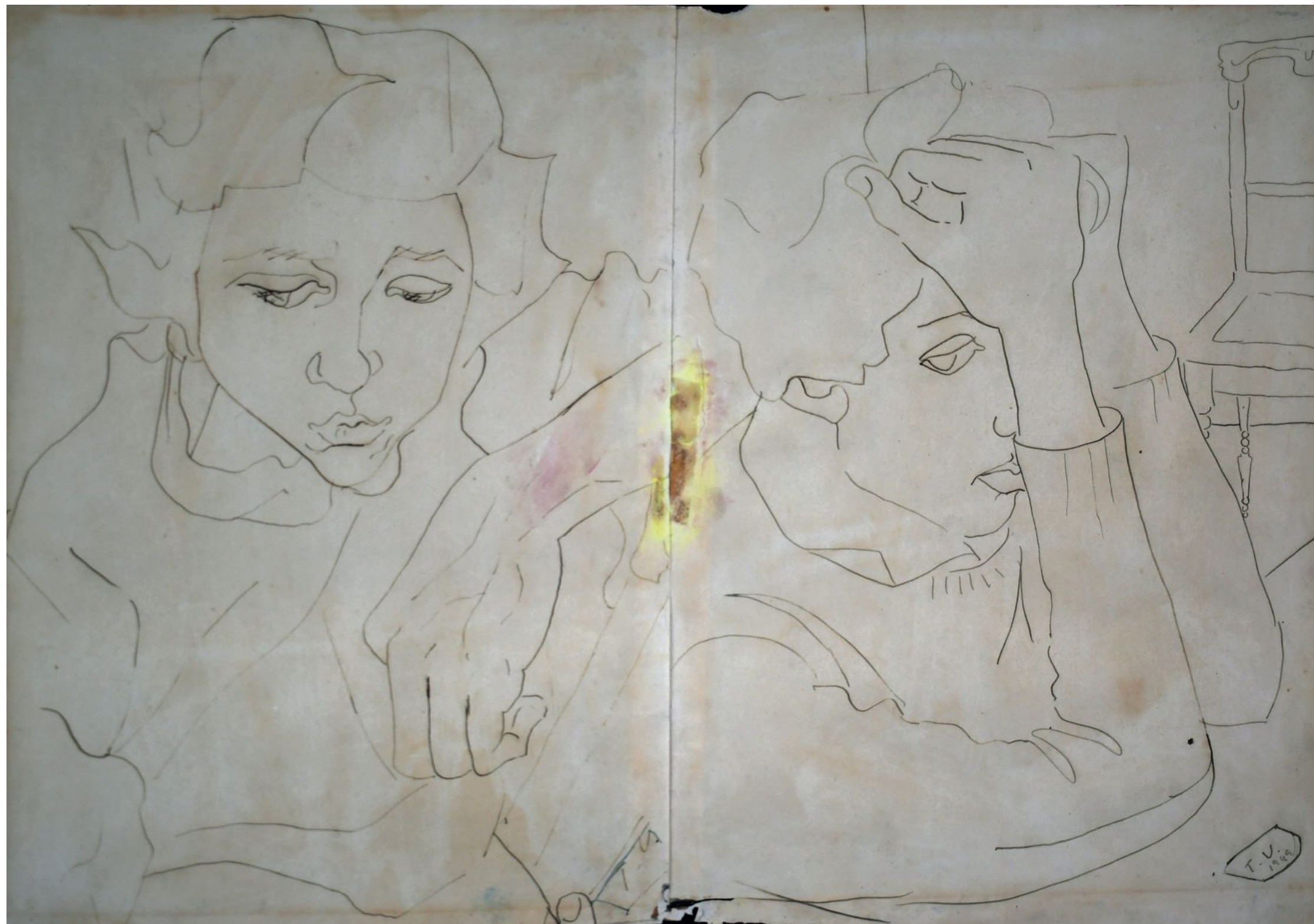
Hablando de mirada, la artista en muchas ocasiones adopta un punto de vista cargadamente «subjeto», donde lo que vemos coincide patentemente con lo que ven sus ojos, por ejemplo, retratando e incorporando a la escena sus piernas y manos e incluyendo el entorno. Es un autoanálisis que quizá se podría conectar, con la distancia del caso y virtualmente, con el más tardío proceso de autoconciencia del propio cuerpo promovido por los movimientos feministas de los 60 y 70. Es cierto, en efecto, que no aparece en su repertorio figurativo ningún desnudo y difícilmente se trata de imágenes que se pueden alinear con el *male gaze* dominante. Sea como fuese, en torno a 1951-52 se produce un quiebre: de ese momento en adelante, Vila deja, básicamente, de representar el cuerpo. La figura humana desaparece de su horizonte, para reflotar, veinte años después, en algunas, raras, siluetas de estatuas de próceres, vale decir, mediado por un objeto, o en un pecho,³ que sin embargo es prontamente autocensurado, justamente para eliminar cualquier referencia anatómica que consideraría, según su hermana, una «traición a sí misma, pues le resultaba ajena a su expresión plástica habitual, en la cual no existía, ni aun metafóricamente, la representación corporal».⁴

³ En su serie posterior a los móviles y a la abstracción, «a veces la base era un pecho, que nutría un flujo de divisas reunidas en un haz (años después los borra cuidadosamente). El origen de eso fue casual. En la pintura vinílica en blanco y negro [...], tenía una aguada en su base, que se podía “ver” como si fuera un pecho: de ahí que tomara esa imagen», Ana Vila, «Apuntes...», p. 260.

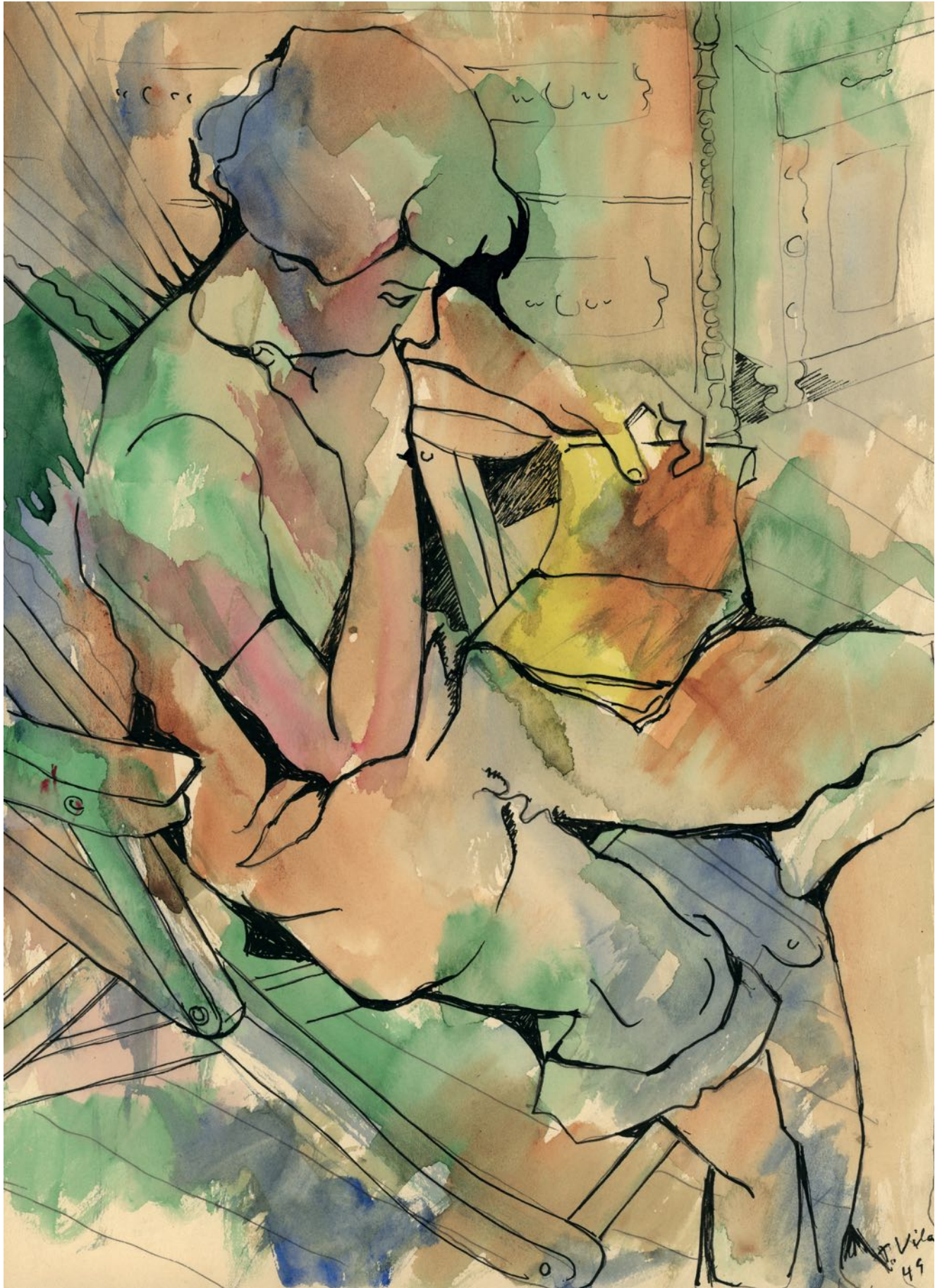
⁴ *Idem.*



Sin título, sin fecha
Linóleo color sobre papel
33 × 20 cm
Colección particular



Sin título, 1949
Grafito sobre papel
30 × 44 cm
Colección particular



Sin título, 1949
Tinta china y aguadas sobre papel
32 × 22 cm
Colección particular



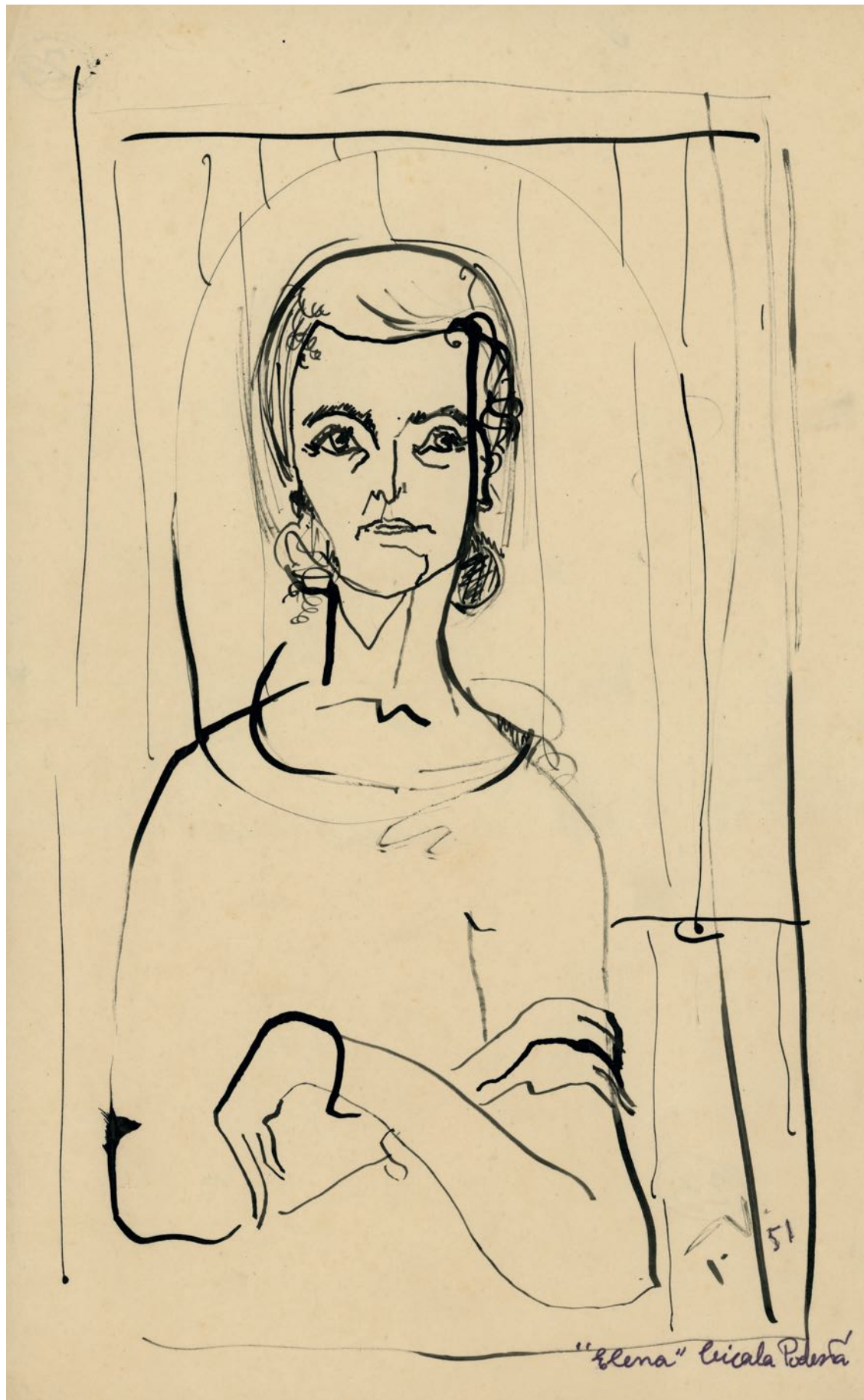
Sin título, 1951
Tinta china
34 × 22 cm
Colección particular

Sin título, 1952
Grafito sobre papel
34 × 22 cm
Colección particular





Sin título, 1951
Aguada sobre tela
57 × 42 cm
Colección particular



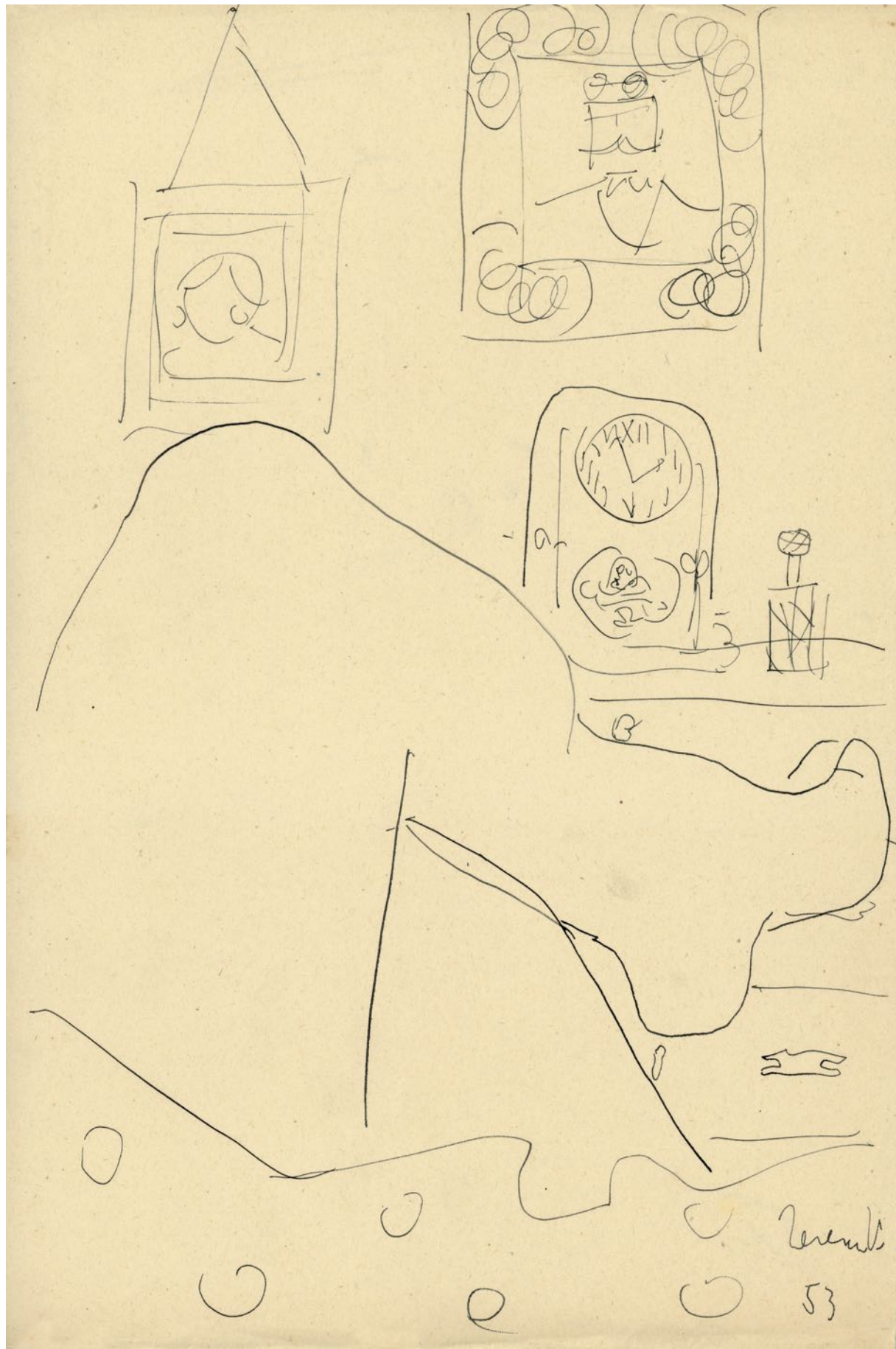
Elena Cicala Podestà, 1951
 Tinta china sobre papel
 35 × 22 cm
 Colección particular



Sin título, 1952
Tinta china sobre papel
22 × 32 cm
Colección particular

Sin título
Tinta china sobre papel
32 × 23 cm
Colección particular





Sin título, 1953
 Grafito sobre papel
 33 x 23 cm
 Colección particular



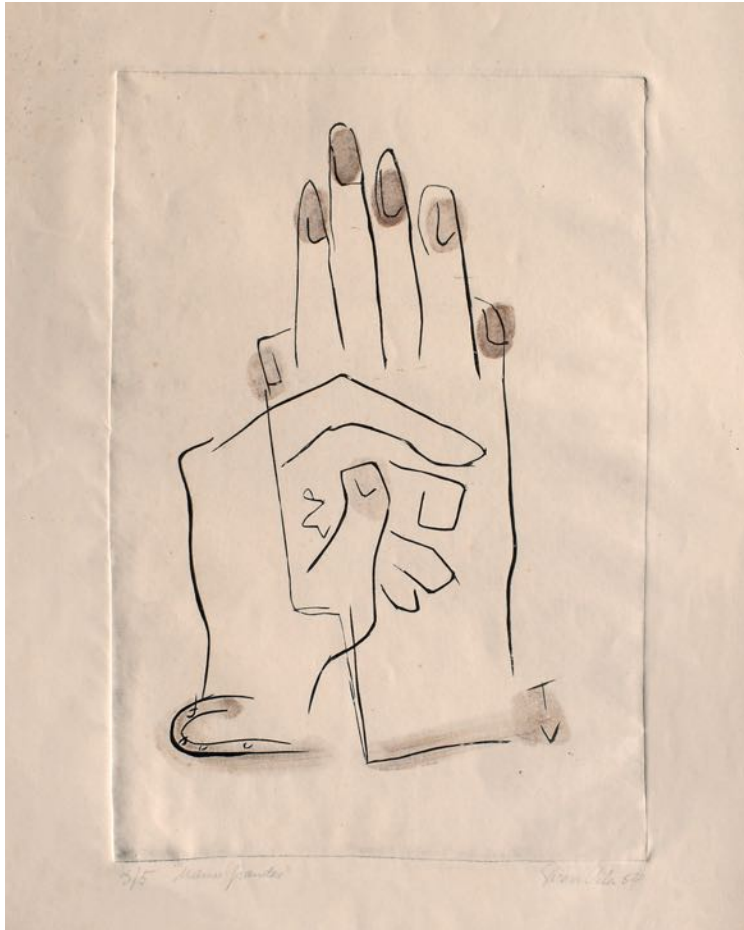
Ana, sin fecha
Grafito sobre papel,
31 × 22 cm
Colección particular

Sin título, sin fecha
Tinta china sobre papel
55 × 40 cm
Colección particular



Sin título, sin fecha
Xilografía sobre papel
28 × 20 cm
Colección particular



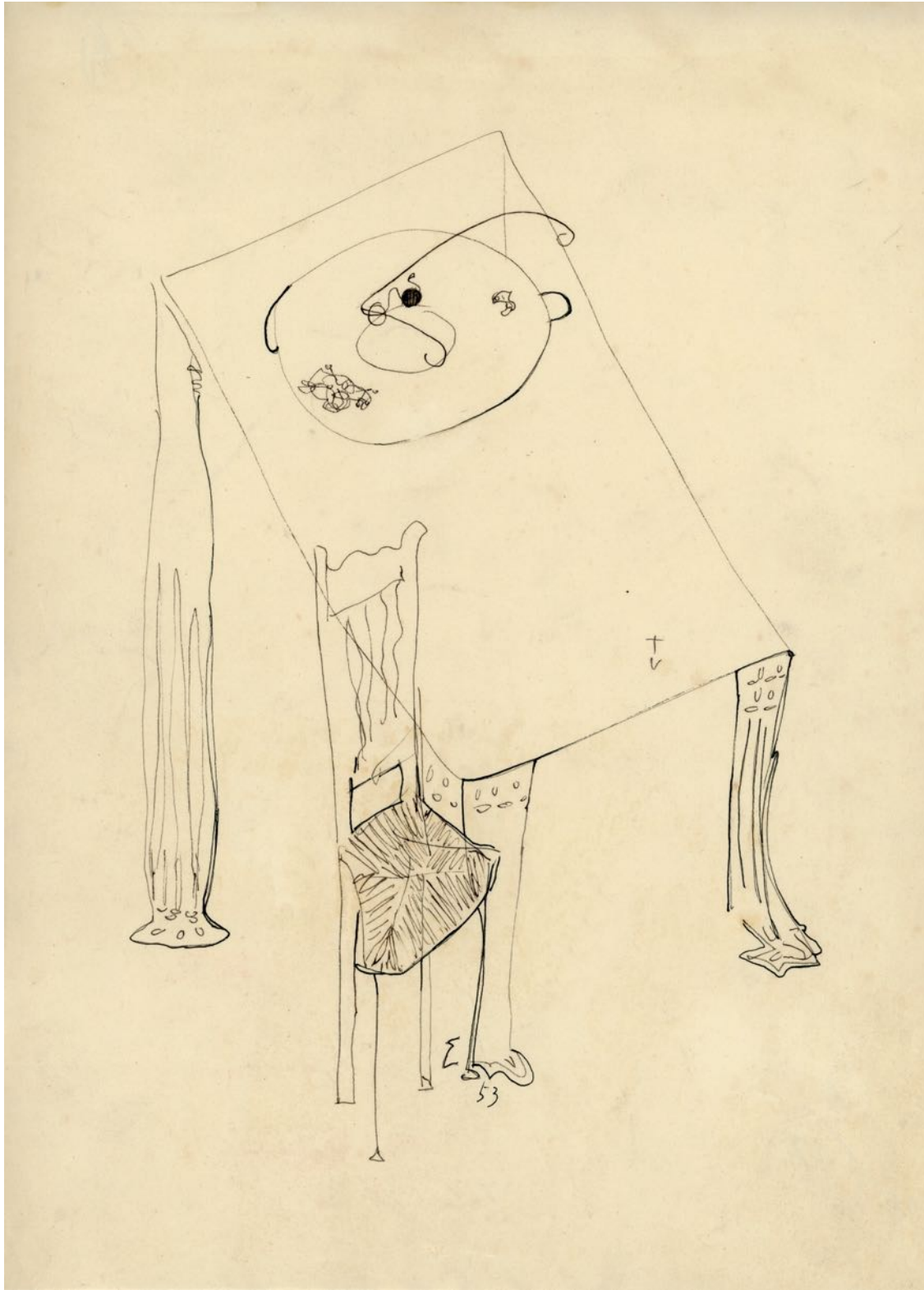


Sin título
 Linóleo en hueco y témpera
 50 × 35 cm
 Colección particular

Sin título, 1953
 Tinta china sobre papel
 33 × 24 cm
 Colección particular



Capítulo 2



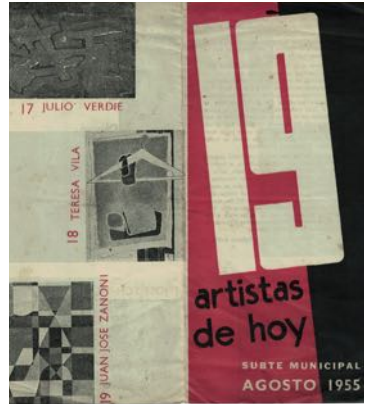
Sin título, 1953
Tinta china sobre papel
33,5 × 22 cm
Colección particular

Del objeto cotidiano al paisaje irreal

En una segunda fase, que coincide con los primeros años de la década del 50, dividida entre dibujos en tinta china y grabados sobre todo litográficos, Vila parece dirigir su mirada hacia los objetos inanimados que «acompañan» a las personas en sus hogares. Son los años de sus viajes a San Pablo y de su inserción en el mundo del arte uruguayo, que en la década anterior había estado dominado, por un lado, por políticas culturales gubernamentales, que proponían un «arte “moderado”, naturalista y canónico», un arte que funcionara como «agente del proceso “civilizador” y modernizador del Estado»,¹ y por el otro, por «la oposición política al gobierno, la agitada movilización antifascista y el crecimiento de las ideologías de izquierda entre la intelectualidad “independiente” [que] signan la actitud inconformista de muchos artistas».² Vila, evidentemente, rechaza el empuje conservador del ambiente, pero tampoco, hasta mediados de la década, abraza públicamente las «alternativas»: no forma parte del círculo de Torres García, cuya posición en Montevideo era central, y tampoco se asocia a la fundación del Club de Grabado, en 1953. La introducción oficial en el mundo artístico se da en 1955 con su presencia en la importante exposición *19 artistas de hoy* en el Subte de Montevideo, y su participación, con dibujos y grabados, en la III y IV Bienal de San Pablo, en 1955 y 1957, respectivamente.³ Capital es, especialmente, *19 artistas de hoy*,⁴ mojón local que revela la definitiva absorción por parte del arte uruguayo de estímulos internacionales y el *who's who* de quienes adoptan un «lenguaje auténtico de la modernidad», como subraya el crítico Fernando García Esteban, donde «tanto la línea como el color persiguen una intención que está más allá de la referencia a los objetos»⁵ aún en su diversidad: en definitiva «se reúnen, en el conjunto, ejemplos distintos, a veces opuestos, de la corriente artística actual».⁶

En una nota sobre la muestra García Esteban traza un perfil de las obras vilanas allí presentadas, dibujos de «cosas», que merece una cita extendida:

... los objetos que adopta para sus composiciones fácilmente reconocibles [...] le permiten variaciones sobre un mismo enfoque sentimental del mundo. Son motivos que adopta por íntimos, por propios, que desarrolla en una escala menuda, con dibujo esquemático y paleta recatada; es la contenida exaltación del objeto amanoal en cuanto este objeto participa del mundo reducido en que se esconde la fuerza sentimental acentuadamente lírica, de un ser en conflicto sereno con el mundo que lo rodea. Alguien



Folleto de la exposición *19 artistas de hoy*, 1955.

1 Gabriel Peluffo Linari, *Historia de la pintura en el Uruguay*. Tomo II, *Representaciones de la modernidad, 1930-1960*, 5.ª ed., Montevideo, Banda Oriental, 2008, p. 104.

2 *Ibidem*, p. 106.

3 Teresa Vila viajó a la II y III Bienal de San Pablo en las que obras suyas (las dos veces un dibujo y un grabado) habían sido seleccionadas, junto con piezas de otros artistas escogidos, en el primer caso, «por la actualidad exigida por el reglamento del concurso», Raúl Lerena Acevedo, «Uruguai», en Museo de Arte Moderna de São Paulo, *III Bienal. Catálogo geral*, São Paulo, EDIAM, Edições Americana de Arte e Arquitetura, 1955, p. 261.

4 Con Vila participan en la muestra Guiscardo Améndola, Germán Cabrera, José Pedro Costigliolo, José Echave, María Freire, Oscar García Reino, Bengt Hellgren, Antonio Llorens, Hugo Mazza, Margarita Mortarotti, Ofelia Oneto y Viana, Raúl Pavlotzky, Lincoln Presno, Rhod Rothfuss, José A. Saint Romain, Elisabeth Thompson, Julio Verdié y Juan José Zanon.

5 Fernando García Esteban, «Diecinueve artistas de hoy», *Marcha*, 26 de agosto de 1955.

6 Fernando García Esteban, «Diecinueve artistas de hoy. Subte Municipal», *Marcha*, 19 de agosto de 1955.



La percha, 1955, tinta china y témpera, 49,5 × 39,5 cm, colección particular.

definió acertadamente sus obras como viajes cargados de emoción a través de la habitación propia, donde se encierra voluntariamente la experiencia de vivir.⁷

Por un lado, se cita solapadamente a Martin Heidegger y lo «amanoal» como aquello que está a mano, los objetos que manejamos sin pensar, una suerte de primigenia manera de estar en el mundo; por el otro, y ya lo destacó Pérez Buchelli, se evoca el universo de la habitación propia, que permite explorar «la tensión entre lo objetivo y lo subjetivo inclinando esta relación hacia lo íntimo, lo doméstico, lo cotidiano»,⁸ evocando, a la vez, la mirada feminista de Virginia Woolf que denuncia la dificultad de creación para una artista mujer —por ejemplo una hipotética Judith Shakespeare—, sin poder gozar de un espacio solo suyo, aislado de la oprimente presencia masculina. Por cierto, si bien no hay mensajes feministas directos, la obra de Vila toca repetidamente, de manera sutil, elementos que pertenecen al universo de su género: casi todos los retratos que hace son de mujeres, algunas de las formas abstractas de los cuadros de los 60 pueden remitir a vulvas y senos⁹ y en un puñado de ocasiones, cuando en los 70 dibuja el Cerro de Montevideo le da forma de pecho derramando textos, sin contar con que nombra «lechadas rosas», con posible referencia a la lactancia, a sus cuadros informales donde predomina el tono rosado, sobre los que volveré.

Entre los objetos que Vila reproduce, lejísimo de cualquier voluntad realista, más bien enhebrados en un lenguaje poscubista muy personal, se halla tanto lo utilitario, la percha, la lámpara, varias mesas —de las que no se puede silenciar su dimensión convivial, y de «mesas de ofrendas» con sus «conexiones entre lo terrenal y lo divino»—,¹⁰ como lo ocioso y, naturalmente, artístico, en la vitrola, primera aparición de aquellas figuras mecánicas complejas, a menudo difíciles de descifrar, que seguirán poblando sus obras en la década sucesiva. Quizás resultado de aquel «ser en conflicto sereno con el mundo que lo rodea»,¹¹ como intuye, un poco paternalmente, García Esteban; quizás cerebral «ejecución fría y calculada de líneas trazadas con el ingenio de hallar cierta expresión»,¹² como declara Eduardo Vernazza; quizás negación de un «registro de las cosas conocidas y su apariencia» y sustracción de cada una de su «condición arbitraria, acercándolas hacia las formas abstractas y eternas», como formula Roberto Balbis en

7 Fernando García Esteban, «Diecinueve artistas...», 26 de agosto de 1955, o. cit. En términos absolutos se expresa también José Pedro Argul que llama a la muestra un «hito de gran significación en la consagración del Arte Moderno en Montevideo en sus evoluciones más nuevas», José Pedro Argul, *Las artes plásticas del Uruguay*, Montevideo, Barreiro y Ramos, 1966, p. 183.

8 Elisa Pérez Buchelli, «Teresa Vila: arte como acto vital», en *Teresa Vila: arte y tiempo* [catálogo de exposición], Montevideo, Museo Blanes, 2019, p. 9.

9 «Las formas en tonos cálidos se entrelazan, se doblan creando a veces formas de semillas o de vulvas sobre el vacío blanco del lienzo, que se contraponen al vinílico negro de las espoletas de las bombas que caen con formas de cúpula o de senos con pezones de aguja», Carla Alves, «La rareza de Teresa Vila en retrospectiva», *La Diaria*, 29 de marzo de 2022.

10 Elisa Pérez Buchelli, «Teresa Vila: arte como acto vital», o. cit., p. 9.

11 Fernando García Esteban, «Diecinueve artistas...» 26 de agosto de 1955, o. cit.

12 Eduardo Vernazza, «XX Salón Nacional de Artes Plásticas», *El Día*, 23 de setiembre de 1956. Las palabras se refieren a *Mesa de luz*, obra ganadora del tercer premio del XX Salón Nacional de Artes Plásticas. Otra voz habló de la pieza como de «un neo-plasticismo amanerado, bajo la doble influencia de Klee y los dibujantes japoneses como Hiroshige» que «posee gracia y superficialidad, agrada sin emocionar», Raúl Botelho Gosálvez, «Escultura, dibujo y grabado del XX Salón Nacional», *El País*, 23 de setiembre de 1956.

el folleto de sala, a través de sus rectas duras, sus ángulos estrechos, sus terminaciones puntiagudas, el abandono de cualquier lógica de perspectiva, un achatamiento total de sus volúmenes, los objetos de Vila revelan un proyecto de desfamiliarización de lo cotidiano. Además de las formas ásperas, otro elemento que contribuye a esta finalidad puede ser cierto onirismo controlado, punto crucial de los trabajos de Vila que García Esteban menciona en una reseña de la primera muestra personal de la artista: «En la elección de los temas hay en ocasiones un claro planteo onírico [...], pero la artista obvia, por tratamiento, el impacto posible que esa relación de objetos, forzada y de tipo lírico puede producir».¹³ A la vez, también cierta exuberancia, para García Esteban elemento negativo, se puede leer como funcional a esta transformación del objeto en presencia inquietante: ese «generoso desborde del impulso creador que llega, alguna vez, al exceso, a la complejidad extremosa de la composición»¹⁴ crea, justamente, incomodidad en el espectador, así como la creó en el crítico.

En sus dibujos y grabados de estos años, por ende, las herramientas domésticas adquieren una dimensión levemente siniestra, tal vez una taimada crítica a la paulatina invasión de «cosas» para el hogar que la industria masiva estaba por entonces ensayando, en vista de su sucesiva explosión en la década siguiente con consiguiente alienación del sujeto en una multitud homologada. En cierto sentido, este grupo de obras refleja la situación artística del momento en el país: por un lado expresa la «conciencia participativa en los últimos y renovados productos intelectuales del mundo contemporáneo»; por el otro, deja entrever «la crisis del artista como interlocutor social que desemboca en un autoaislamiento productivo».¹⁵ Elemento, este último, que Vila, sin embargo, contrastará fieramente en todo su recorrido, hasta las «extremas consecuencias» de los *happenings* y que tiene sus raíces en la actitud que un nutrido grupo de intelectuales forja en los 50. Según Peluffo, se trata de un «colectivo heterogéneo» que «participa de un imaginario común, comulga en determinados códigos estéticos que lo identifican, y, por mesianismo o por solidaridad, aspira a proyectar esas pautas de reconocimiento colectivo —modelo de comunión cultural y de integración social— hacia sus pares, hacia las demás clases trabajadoras y hacia los sectores populares emergentes».¹⁶

En sus cuadros, al conjunto de piezas aisladas, ampliando un poco el «encuadre», Vila le va sumando otros elementos, por ejemplo, plantas —únicos seres vivos en un largo catálogo de objetos inorgánicos— sin perder nunca, de todas maneras, el trazo sintético y afilado. Sucesivamente, la pintora parece salir de la casa: sus cuadros, que mantienen dimensiones relativamente modestas, se vuelven más indeterminados y más estratificados a nivel cromático poniendo entre paréntesis los objetos enajenados, centrándose en simulacros de rutas, campos, edificaciones inidentificables. Muchos trabajos de estos años se parecen a planimetrías de paisajes, pero ininteligibles, irreconocibles: tomas a menudo «aéreas» de porciones de tierra que más que retratos son mapas espurios, planos de colores vivos que se intersecan y contraponen hasta formar coordinadas espaciales de mundos imaginarios. Son vistas laberínticas, con un acento kleeiano, resueltas con magníficas combinaciones tonales, en las que a veces



Fondo del mar, 1955, tinta china y témpera, 34 × 49,5 cm, colección particular.

13 Fernando García Esteban, «Teresa Vila en Club de Teatro», *Marcha*, 14 de junio de 1957.

14 *Idem*.

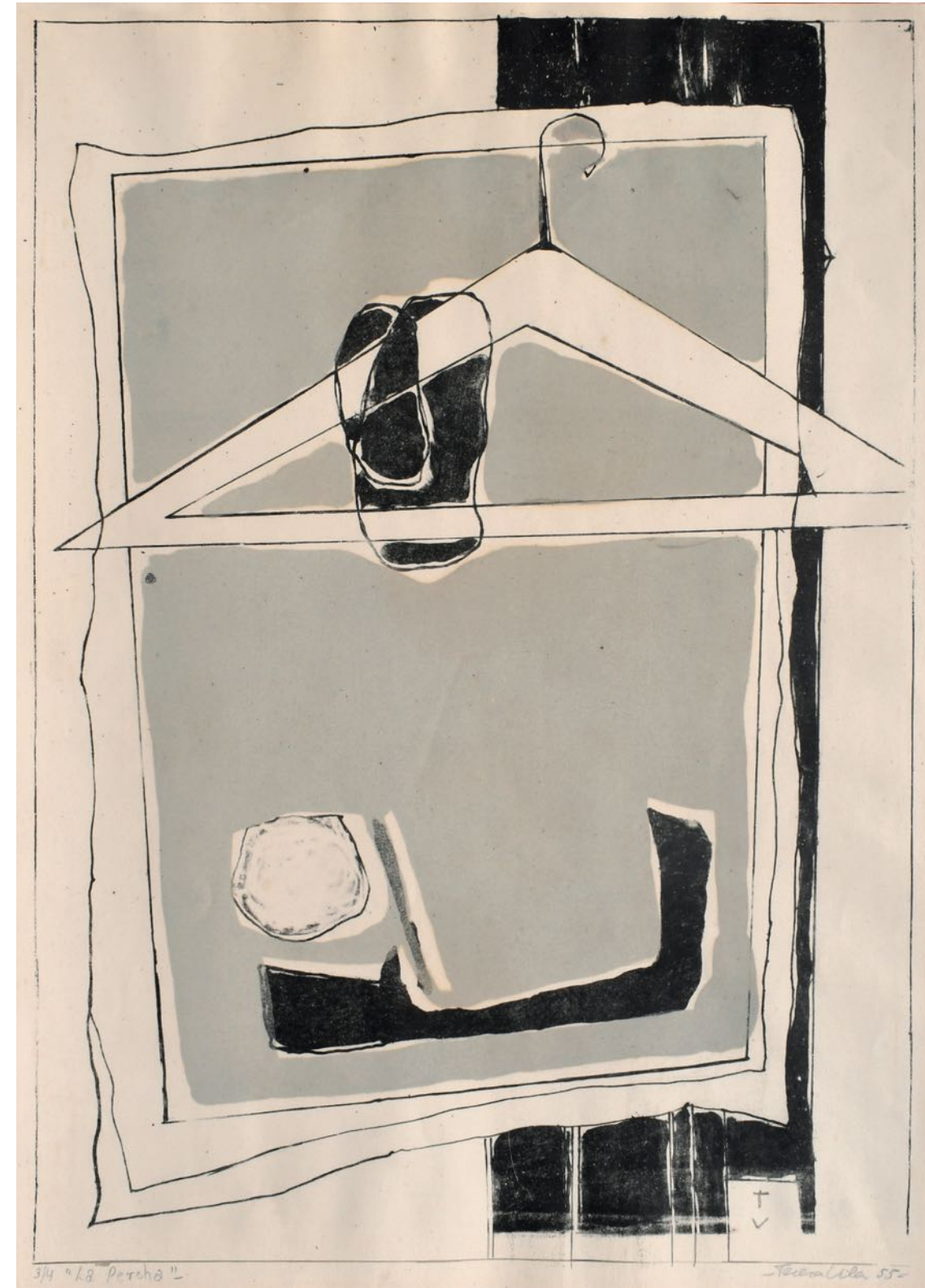
15 Gabriel Peluffo Linari, *Historia de la pintura...*, o. cit., p. 114.

16 *Idem*.

flotan objetos sin función alguna, inidentificables, algunos de los cuales volverán, con sus presencias enigmáticas, en los cuadros de los 60.

Hay por lo menos que aludir a una producción cuantitativamente más acotada que se centra en lo religioso, elegantes dibujos en tinta china donde se asoman «barcas, coronas de espinas suspendidas en el espacio, la triple negación de Pedro (formulada con gallos, relojes, lágrimas)»,¹⁷ visualizaciones estilizadas, pero vibrantes, de elementos que reaparecerán —aislados— más tarde, sobre todo el ojo, modelado según Ana Vila siguiendo «una foto del ojo-reloj realizado por Dalí en el 50».¹⁸ Se hallará, de hecho, en algunas de sus semiabstracciones políticas y en los ojos llorosos de los dibujos y grabados sobre la patria de los 70.

En 1958, Vila gana un premio pecuniario en un concurso de Ancap con un grabado que plasma una de sus plantas inserta en el paisaje del puerto, esta vez reconocible, sobre todo por la presencia del Cerro de Montevideo, a través de una maraña de líneas finas, sutiles, rígidas que atraviesan dos grandes manchas incorpóreas de color —gris de la fábrica, celeste del cielo— generando una atmósfera evanescente. Significativamente, el mismo año la artista produce otro grabado de paleta y técnica muy parecidas, donde solo hay manchas: ha llegado la abstracción.

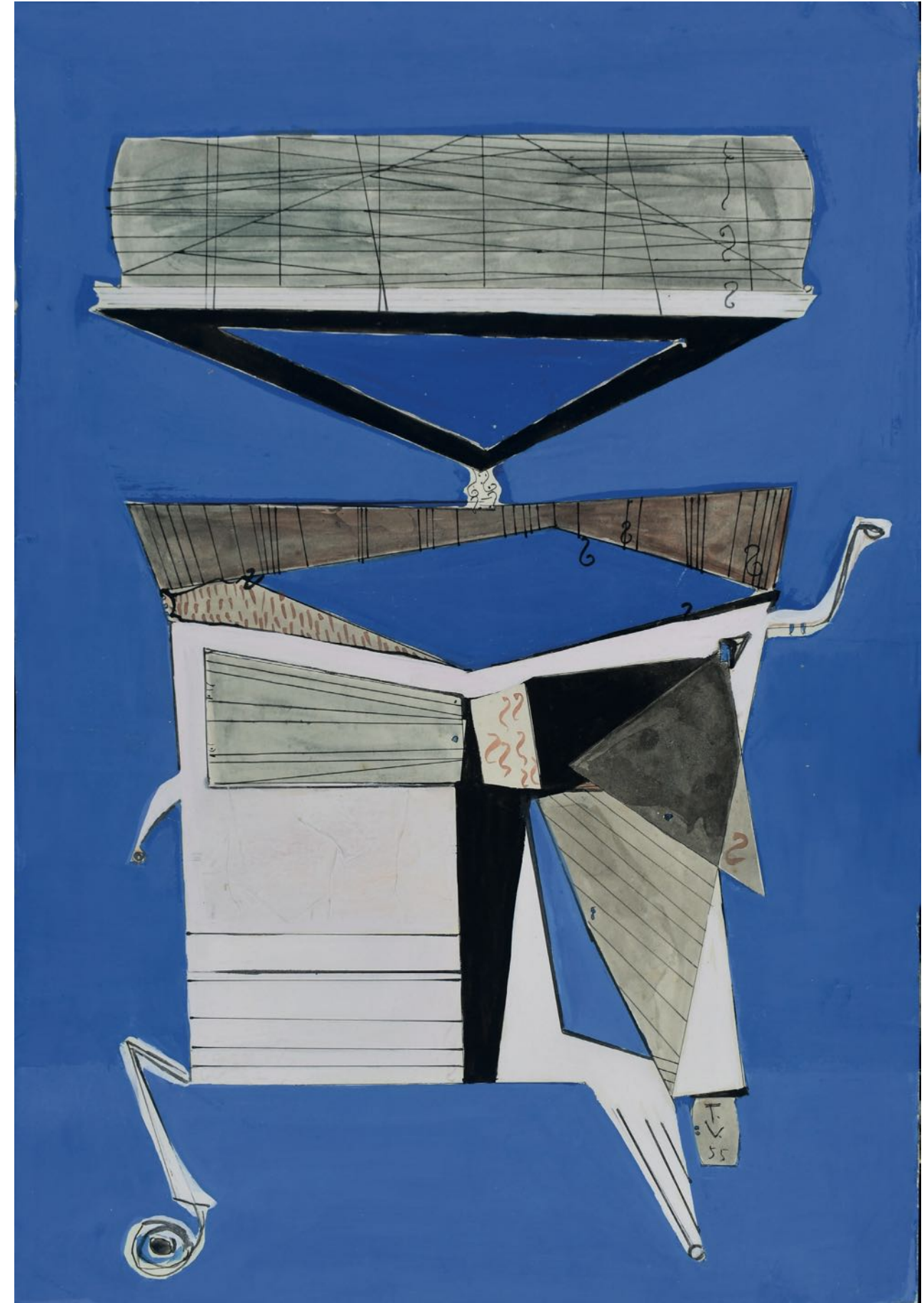


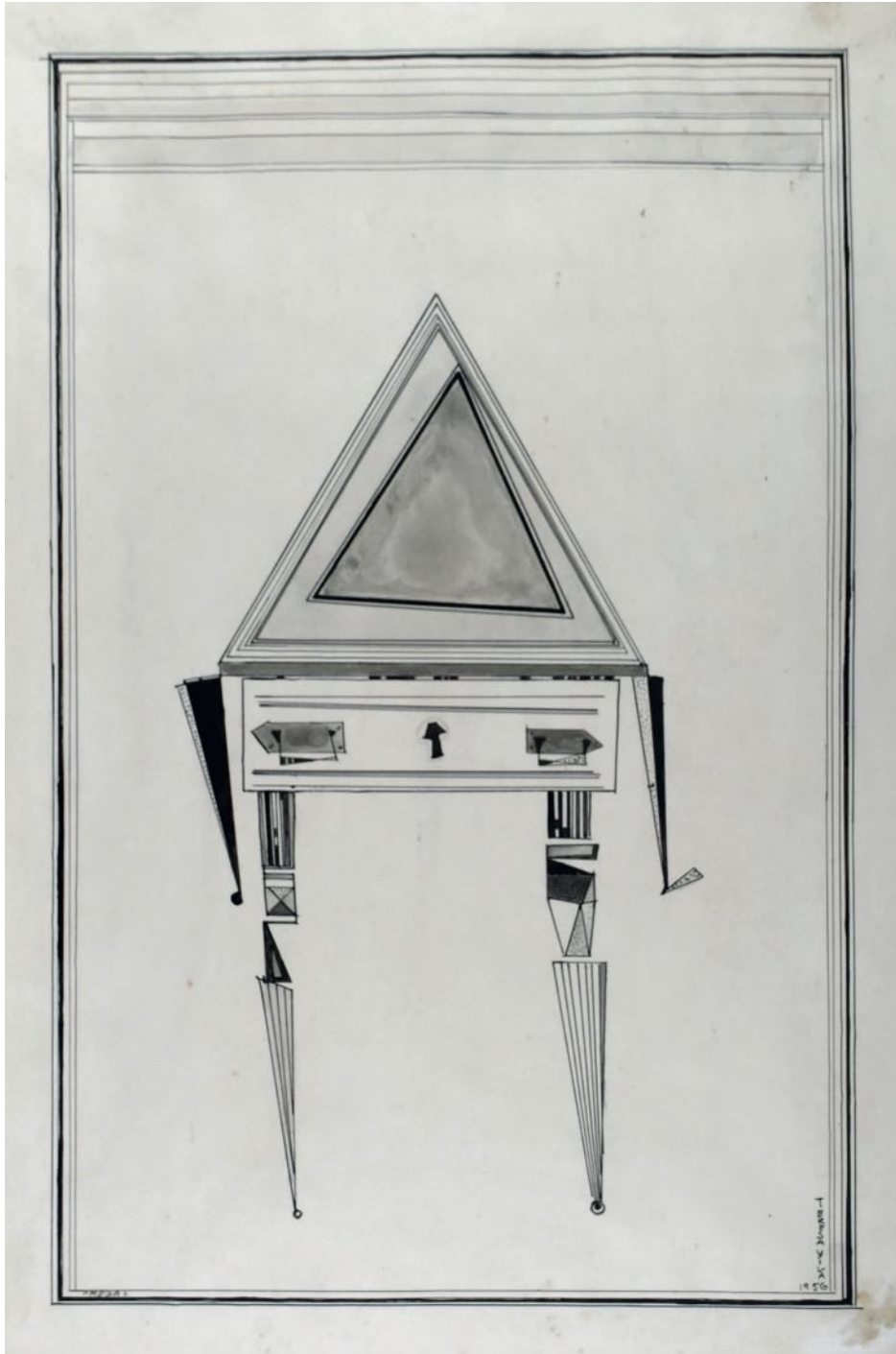
Sin título, 1955
Litografía sobre papel
51,5 × 35,5 cm
Colección particular

¹⁷ Ana Vila, «Apuntes...», p. 256.

¹⁸ *Idem.* Se trata de *El ojo del tiempo*, joya de platino, rubíes y diamantes que Salvador Dalí crea en 1949.

Sin título, 1955
Témpera, tinta y collage
(papel seda) sobre cartón
50 × 34,5 cm
Colección particular





Sin título, 1956
Tinta china y aguada sobre papel
40 × 34 cm
Colección particular

Sin título, 1953
Tinta china y aguadas
33 × 23 cm
Colección particular

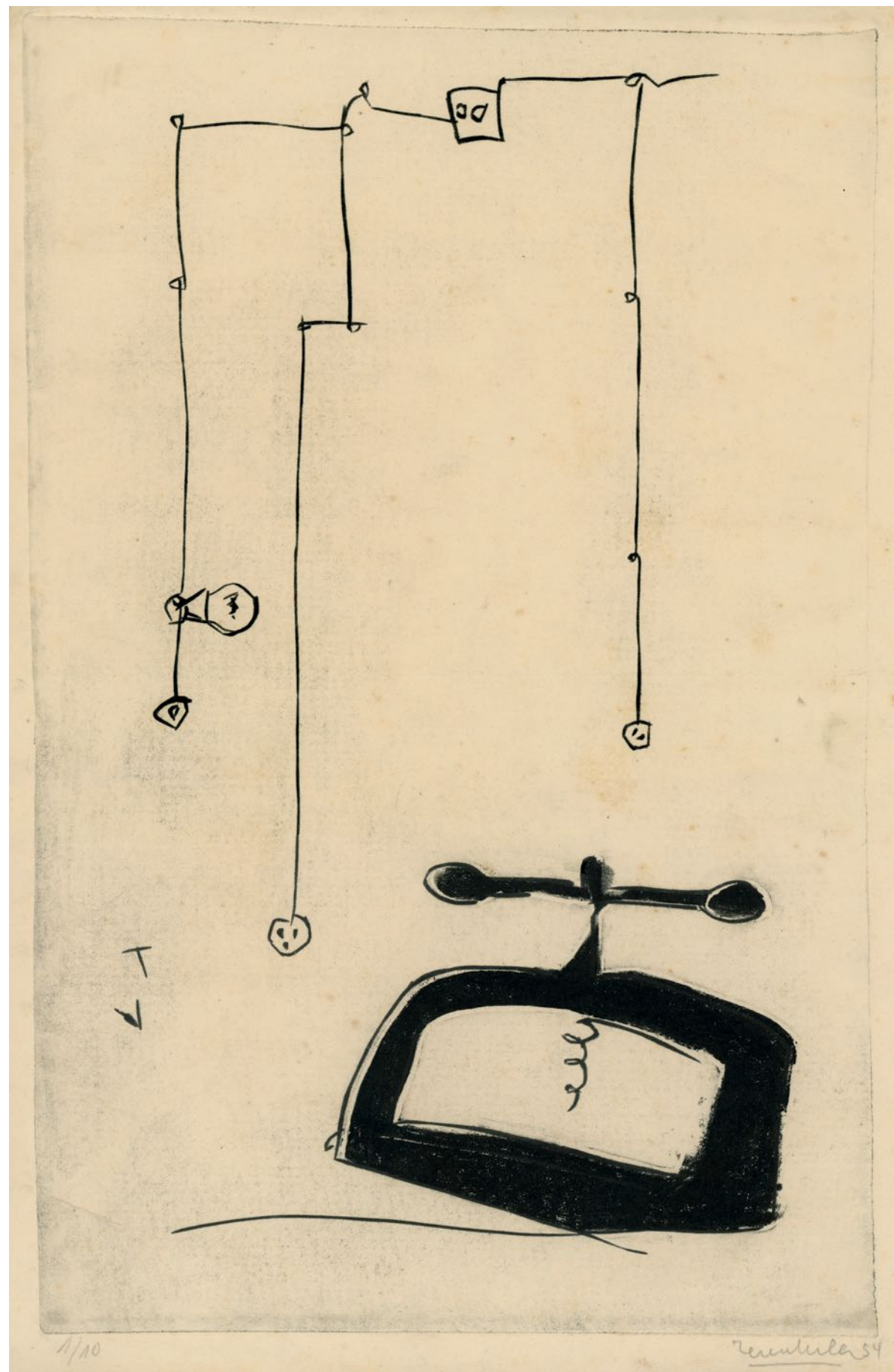




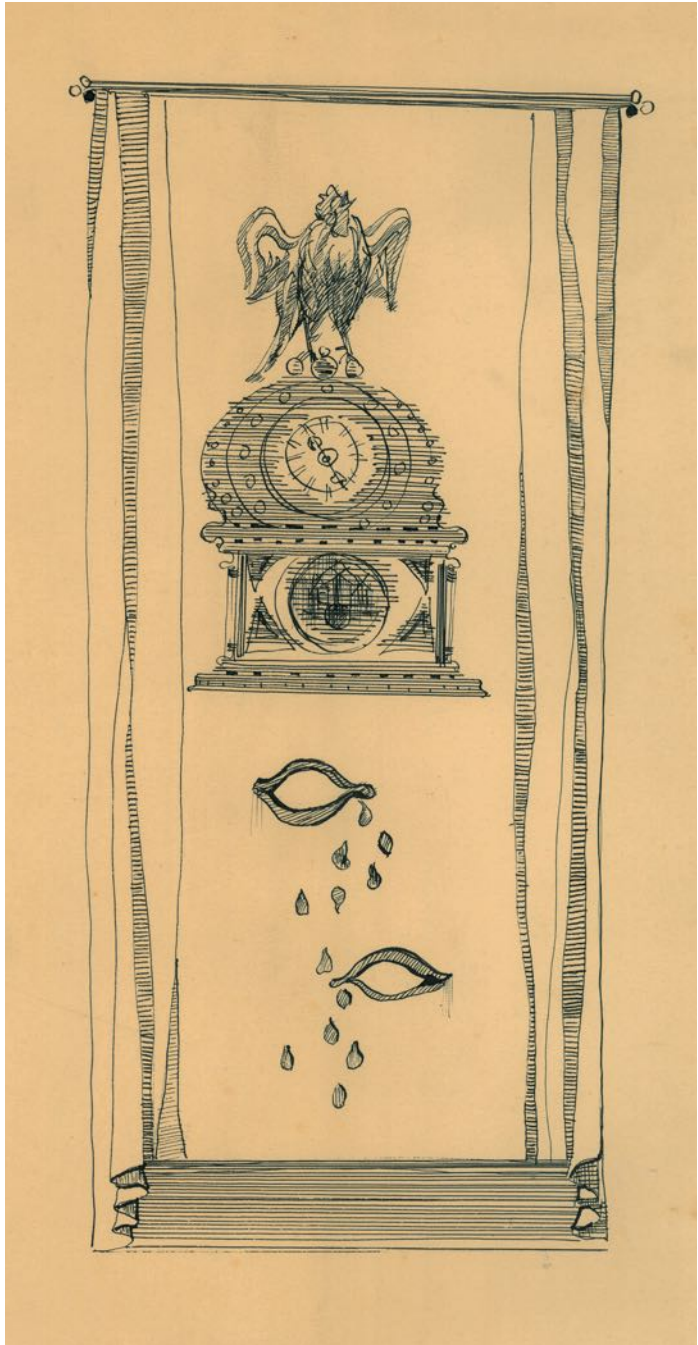
Sin título, 1956
Tinta china y aguadas sobre papel
49,5 × 34,5 cm
Colección particular

Sin título, 1955
Témpera y tinta sobre papel
50 × 34,5 cm
Colección particular





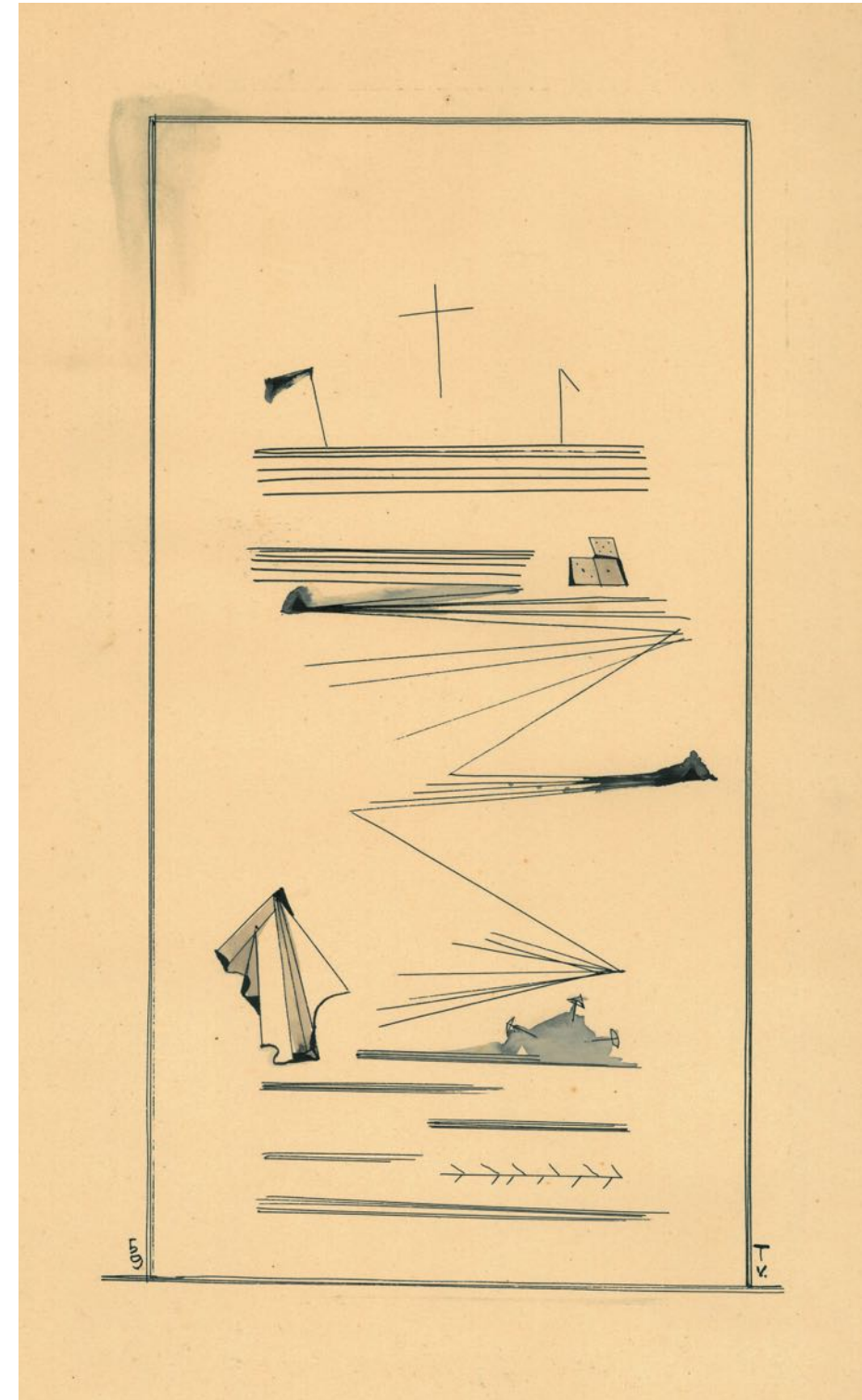
Sin título, 1954
 Linóleo sobre papel
 36 × 25 cm
 Colección particular



Sin título, 1953
Tinta china sobre papel
33 × 24 cm
Colección particular

Sin título, 1959
Tinta china y aguadas sobre papel
37,5 × 20 cm
Colección particular

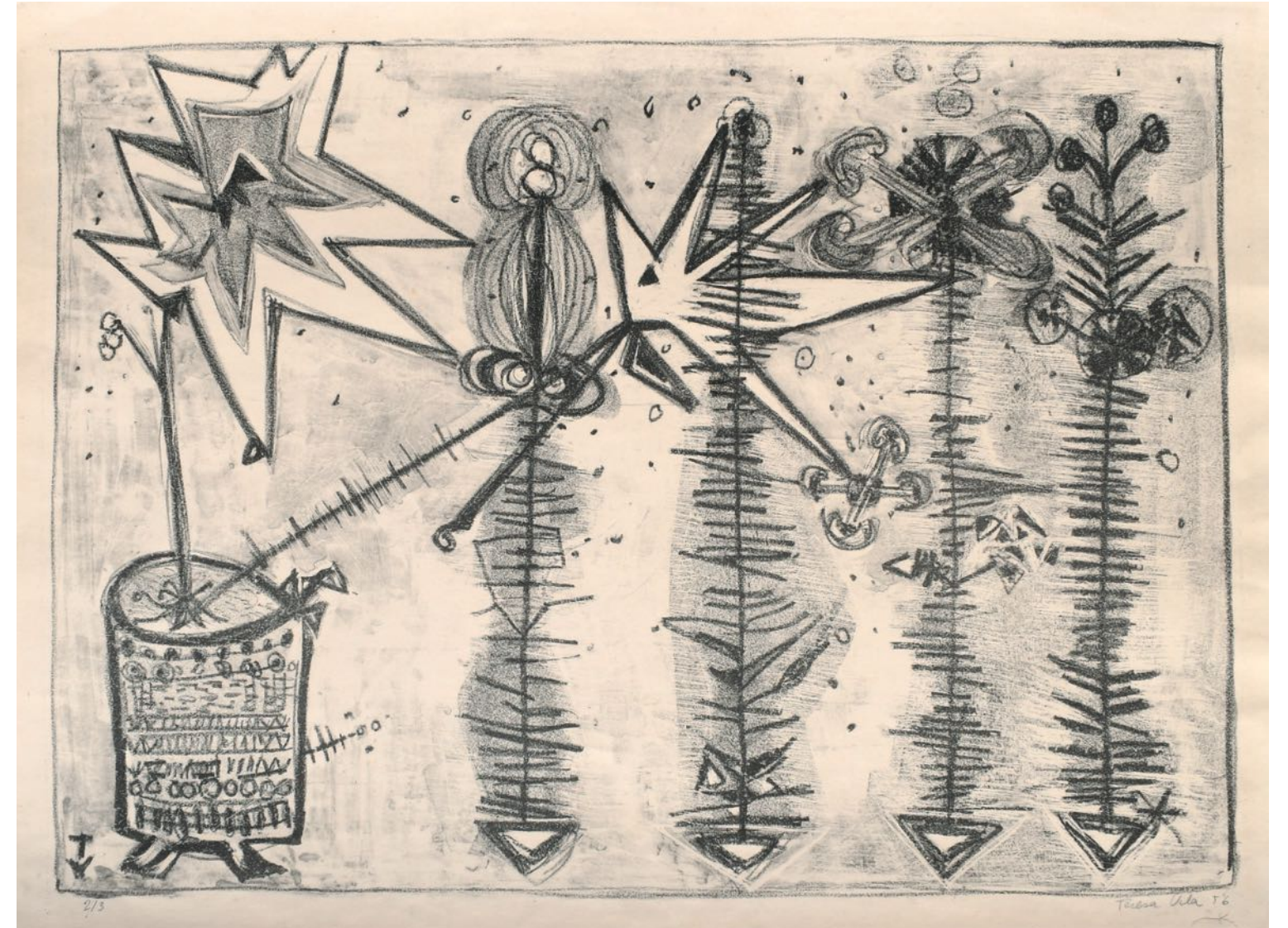




Sin título, 1959
Tinta china sobre papel
28 × 19 cm
Colección particular



Sin título, 1956
Litografía sobre papel
49 × 35 cm
Colección particular

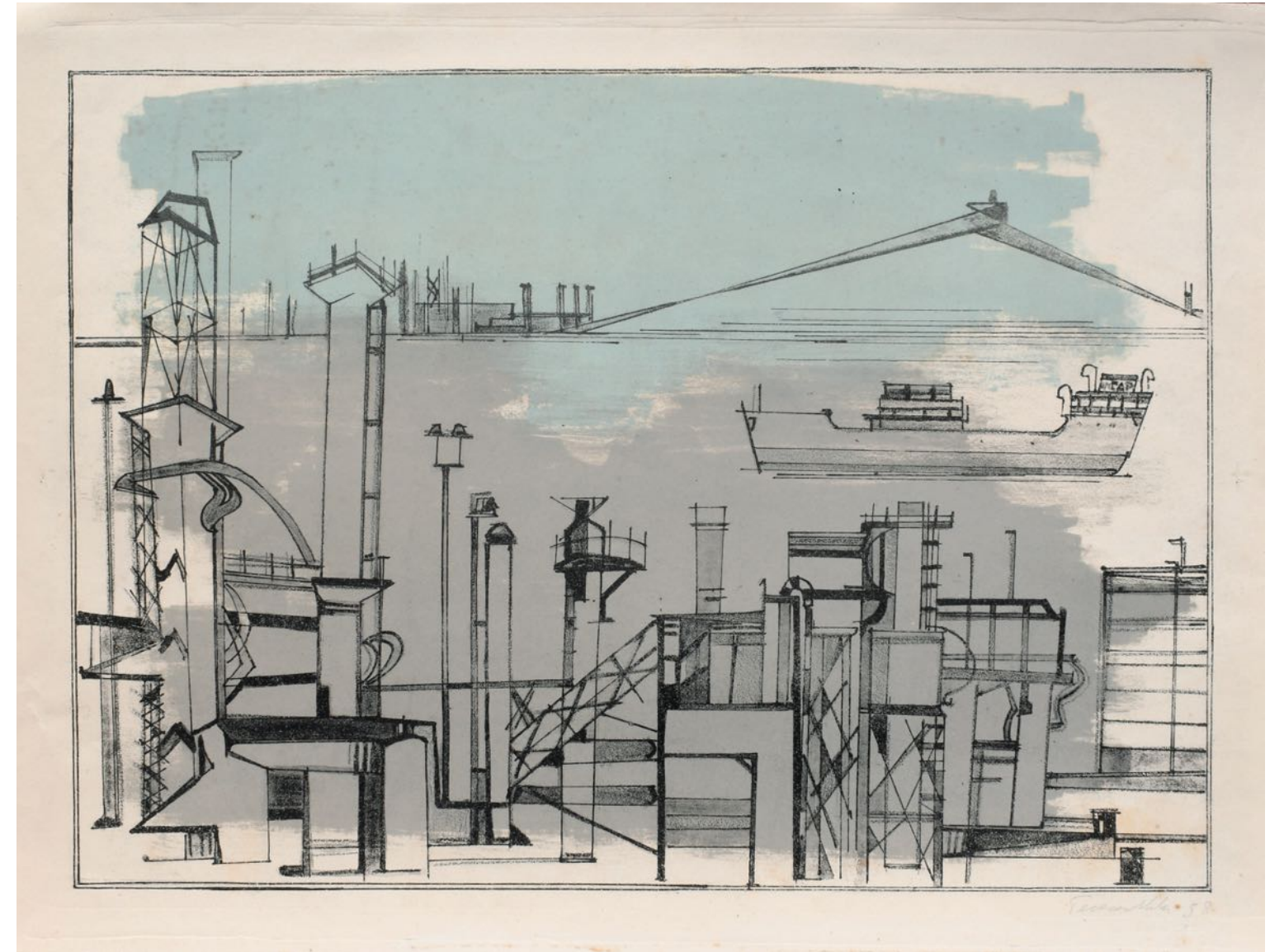


Sin título, 1956
Litografía sobre papel
40 × 52 cm
Colección particular



Sin título, 1956
Tinta y aguada sobre papel
34,5 × 49,5 cm
Colección particular

Sin título, 1958
Litografía sobre papel
39,5 × 53 cm
Colección particular
(obra premiada en Concurso Ancap)

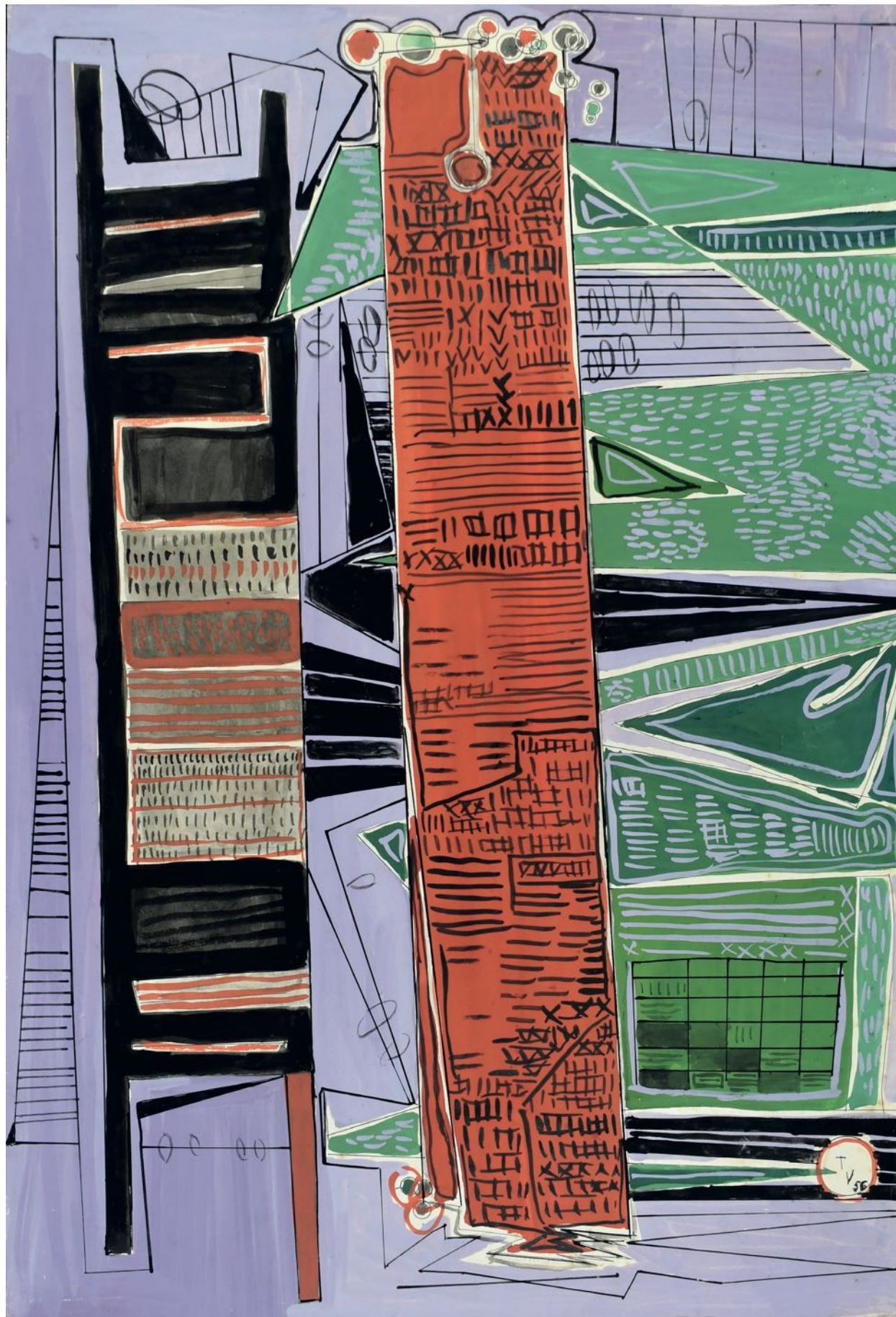




Sin título, 1955
Témpera sobre papel
34 × 50 cm
Colección particular



Sin título, 1955
Témpera sobre papel
34 × 50 cm
Colección particular



Sin título, 1956
Témpera sobre papel
49,5 × 34,5 cm
Colección particular

Sin título, 1955
Témpera sobre papel
34,5 × 49,5 cm
Colección particular

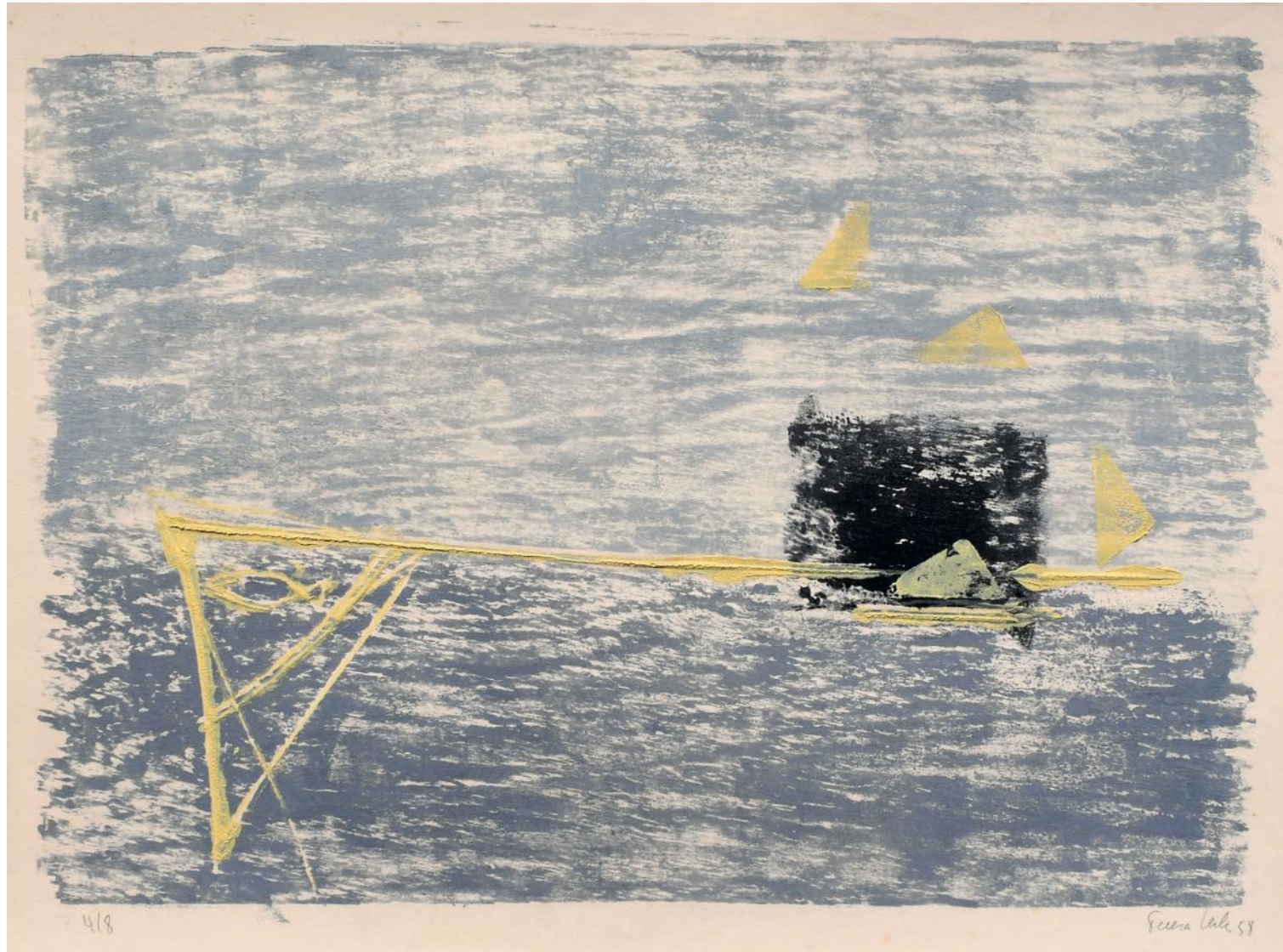


Sin título, 1955
Témpera sobre papel
34 × 50 cm
Colección particular



Sin título, 1955
Témpera sobre papel
34 × 50 cm
Colección particular

Capítulo 3



Sin título, 1958
Xilografía en hueco con texturas
30 × 43 cm
Colección particular

El trazo y la abstracción informal

Parte de este capítulo y de los capítulos 4 y 5 son una ampliación y reelaboración de mi texto para el catálogo *Teresa Vila: los años abstractos (1961-1968)*, Maldonado, MEC y Colección García Urriburu, 2022.

En Uruguay la penetración «informalista» y «abstracto-expresionista» —vale decir, de aquellos lenguajes pictóricos transnacionales que, en sus dramáticos y líricos usos de formas desreguladas, dinamitaron la otra cara de la abstracción, el geometrismo positivo y tecnólatra de los 30 y 40— se consume en un lapso temporal relativamente breve. Se da, en efecto, en el primer lustro de los 60, a través de la obra —como bien anota Gabriel Peluffo— de los españoles radicados en Montevideo Agustín Alamán (con una muestra de 1961 en la Galería Arcobaleno de Punta del Este) y Leopoldo Nóvoa, más los uruguayos Oscar García Reino, Jorge Damiani, Andrés Montani y Jorge Páez.¹ Naturalmente a estas figuras es fácil agregar varias otras, operantes dentro de lo que se puede llamar un geometrismo sucio, o sea que permite transparentar del gesto la imperfección —es el caso, para dar un solo ejemplo, de José Gamarra— de cierto expresionismo abstracto —piénsese en Hilda López y Nelson Ramos con sus blancos y negros, y Américo Spósito con sus negrísimos— o directamente de pioneros como Eduardo Gandós, ya activo con su lóbrego tachismo desde principios de los 50.²

Las primeras pruebas abstractas de Vila, entonces, encajan perfectamente, a nivel cronológico, en esta verdadera eclosión de manchas y materismo. Sin embargo, en medio de esa furia, y a menudo, se podían oír cadenas de viejos fantasmas torresgarcianos:

La fuerte presencia, todavía, del constructivismo pregonado por Torres García y su taller, fue un factor incidente para que buena parte de los pintores uruguayos que tuvieron su pasaje por el informalismo, lo hicieran cuidando la integridad compositiva del cuadro, a veces con un ligero predominio de horizontales y verticales aun cuando se tratara de superficies con alto grado de rusticidad, resultantes de presupuestos desgarramientos formales.³

Vila no tiene ataduras con el Taller Torres García o la Escuela del Sur y la blanda arquitectura de sus trazos, máculas y nubes de colores no parece presentar corsets locales, aunque naturalmente responda a algunas solicitaciones internacionales que es crucial analizar, no olvidando que la supuesta «importación» de ciertas tendencias artísticas (y no solo artísticas) fue motivo de polémica. Por un lado, centro de una diatriba larguísima —empezada en verdad más de dos décadas antes— sobre la abstracción en sí, y su legitimidad dentro de un campo de expresión milenario que de repente abandonaba su fin de representación de la realidad material. Por el otro, desde América Latina, se sospecha que sea una simple «mudanza» de técnicas y actitudes nacidas, y propagandeadas, en Europa y Estados Unidos, y por ende ajenas al tipo de problemas, políticos y estéticos, del así llamado tercer mundo. Esa es, por ejemplo, la posición de Marta Traba cuando subraya lo problemático de la «asunción de la señal correspondiente a una sociedad de consumo altamente industrializada dentro de sociedades que han sido calificadas por los sociólogos como arcaicas, semicolonias



Sin título, 1953, óleo sobre *hardboard*, 40 × 51 cm, colección particular.

¹ Gabriel Peluffo Linari, *Crónicas del entusiasmo: arte, cultura y política en los sesenta. Uruguay y nexos rioplatenses*, Montevideo, Banda Oriental, 2018, pp. 205-206.

² Ver Riccardo Boggione, «El informal analítico», en *Eduardo Gandós. Vanguardia informalista* [catálogo de exposición], Montevideo, Galería Cocodrilo, 2020, pp. 5-8.

³ Peluffo Linari, *Crónicas del entusiasmo...*, o. cit., p. 207.



Boa. Cuadernos internacionales de documentación sobre la poesía y el arte de vanguardia, n.º 2, Buenos Aires, junio de 1958 (en la tapa, obra de Emilio Scanavino).



Sin título, 1962, témpera sobre papel, 40 × 58,5 cm, colección particular.

o francamente coloniales»,⁴ aunque naturalmente no excluya *a priori* la «recepción de un lenguaje» cuando «puede ser utilizado para fines diferentes y propios». ⁵ Más allá de la real posibilidad de hacer corresponder a todos los países latinoamericanos con la susodicha descripción y de poder dirimir dentro de la oportunidad brindada por la abstracción caótica (en las vertientes informalista y expresionista) eventuales casos de oportunismo, a menudo no se trata de recepciones pasivas. En el caso uruguayo, la traducción de la trágica posguerra europea, por un lado, y el subjetivismo enérgico estadounidense de matriz individual-romántica, por el otro, podían, y pueden, acomodarse, respectivamente, a una suerte de frustración melancólica que caracteriza al artista uruguayo⁶ y a la pujanza, o a la memoria de tal pujanza, de décadas marcadas por fuertes desarrollos y caídas, como fueron largos tramos de los 40 y 50 en el país.

Así los 60 en Uruguay, con su creciente crisis económica y social, resultan la perfecta incubadora para un informalismo dividido entre pulsiones metafísicas (ya florecidas, aunque con opuestas intenciones, en el Taller de Torres), diarios del desosiego (generado por motivos diversos, personales y colectivos) y experimentaciones formales (sobre todo a través de la incorporación, en los cuadros, de materiales generalmente ajenos a los lienzos).

Como se ha repetido en distintas ocasiones, un puñado de muestras que llegan a Uruguay entre fines de los 50 y primeros años 60 —sin contar con la temprana aparición montevideana de Nicolas de Staël en 1948— hace descubrir el panorama informal a los artistas locales. Además del trabajo del italiano Lino Dinetto, radicado en Montevideo, se pueden citar las exposiciones itinerantes de Antoni Tàpies en 1959 y las de Alberto Burri, Manabu Mabe, y de la colectiva *Espacio y color en la pintura española de hoy* que reunía a 33 pintores, en 1960. A estos estímulos hay que sumar los viajes de Vila a las bienales de San Pablo y es altamente probable que, en el imaginario de la pintora, tengan peso también las publicaciones que circulan en el país, como los tres números de la argentina *BOA* (1958-1960), con sus elocuentes tapas y un interés especial por lo informal, o la revista francesa *Art d'Aujourd'hui*, propagadora de todas las corrientes abstractas, que existió de 1949 a 1954. La artista evidentemente responde a estas —y seguramente a otras no rastreables— solicitudes.

Aunque a principios de los 50 algunos óleos suyos que se focalizan en porciones de paisajes naturales rocen lo abstracto y algún titubeante «ensayo» de abstracción se pueda hallar ya en 1960, es a partir de 1961 que Vila se compromete totalmente con lo informal: favoreciendo una paleta lóbrega, de netos contrastes entre blanco y negro y generalmente dejando de lado la aspereza de los ángulos agudos y las rectas a favor de la curva, trabajada de mil maneras, como rasgo dominante.

En la serie de los grabados-«rasguños» (hechos con la poco usual técnica del «hueco sobre madera», vale decir, impresión del surco y no del relieve) aparecen signos secos, raspaduras líricas, garabatos nerviosos y nudosos, emparentados con los dibujos que, casi al mismo tiempo, estaba produciendo Hilda López. En otras series donde el negro y los grises dominan el campo, atravesados por manchas e hilos babeantes negrísimos, con contornos a veces bien determinados, a veces indefinidos, la pintora experimenta con diferentes materiales. Con la témpera crea pinturas casi caligráficas, donde es evidente la influencia de signo oriental, por ejemplo, la escritura japonesa, y donde a estos grafos se suman tímidas presencias de un color naranja. Con el óleo, crea telas con fondos grises difusos, invasivos —que en algunos casos se parecen a pantallas de televisores— sobre los que dialogan manchas borrosas y líneas trémulas, pero netas (con una composición similar Vila produce también una serie de grabados en punta seca, entre 1963 y 1964). Empero es en 1964 que llega al vinílico —tipo de pintura no tan común para uso artístico, parecida al acrílico, de rápido secado, pero más diáfana— que no abandonará más. Las composiciones se hacen cada vez más complejas; se usa finamente el juego de transparencia de aguada y vinílico, las formas se vuelven casi ideogramas distorsionados, amalgamados con nebulosas en expansión, inquietas, burbujeantes. Se desarrolla el repertorio precedente y se da acceso al color, fugaces manchas rojizas, azules, ocres hacen momentáneas apariciones y estructuran entramados complejísimos, donde aparece con fuerza y hasta dramatismo un elemento que había sido empleado con reticencia en algunos cuadros de objetos de los 50: un papel seda corrugado y pegado en porciones del cuadro del que hablaré, con detenimiento, más adelante.

Es una pintura todavía oscura, que refleja las ansiedades de su época, pero que alrededor de 1964 empieza a mudar significativamente, rompiendo «esa pesadumbre lenta, tan nuestra, que nos inhibe para la velocidad y el color; que nos frustra para la alegría; que nos cierra a lo superficial; que nos hace penetrar el material hasta indagar sus últimas notas»,⁷ como Raúl Zaffaroni había definido su trabajo. Florece, en efecto, un progresivo despojamiento de posibles anhelos metafísicos propios de dicha corriente, en pos de una apertura a otras sugerencias estéticas y, luego, a una directa politización de la obra, que se torna crisol de luchas sociales cada vez más apremiantes, sin por eso abandonar completamente las tensiones religiosas, claro punto de interés de la artista.



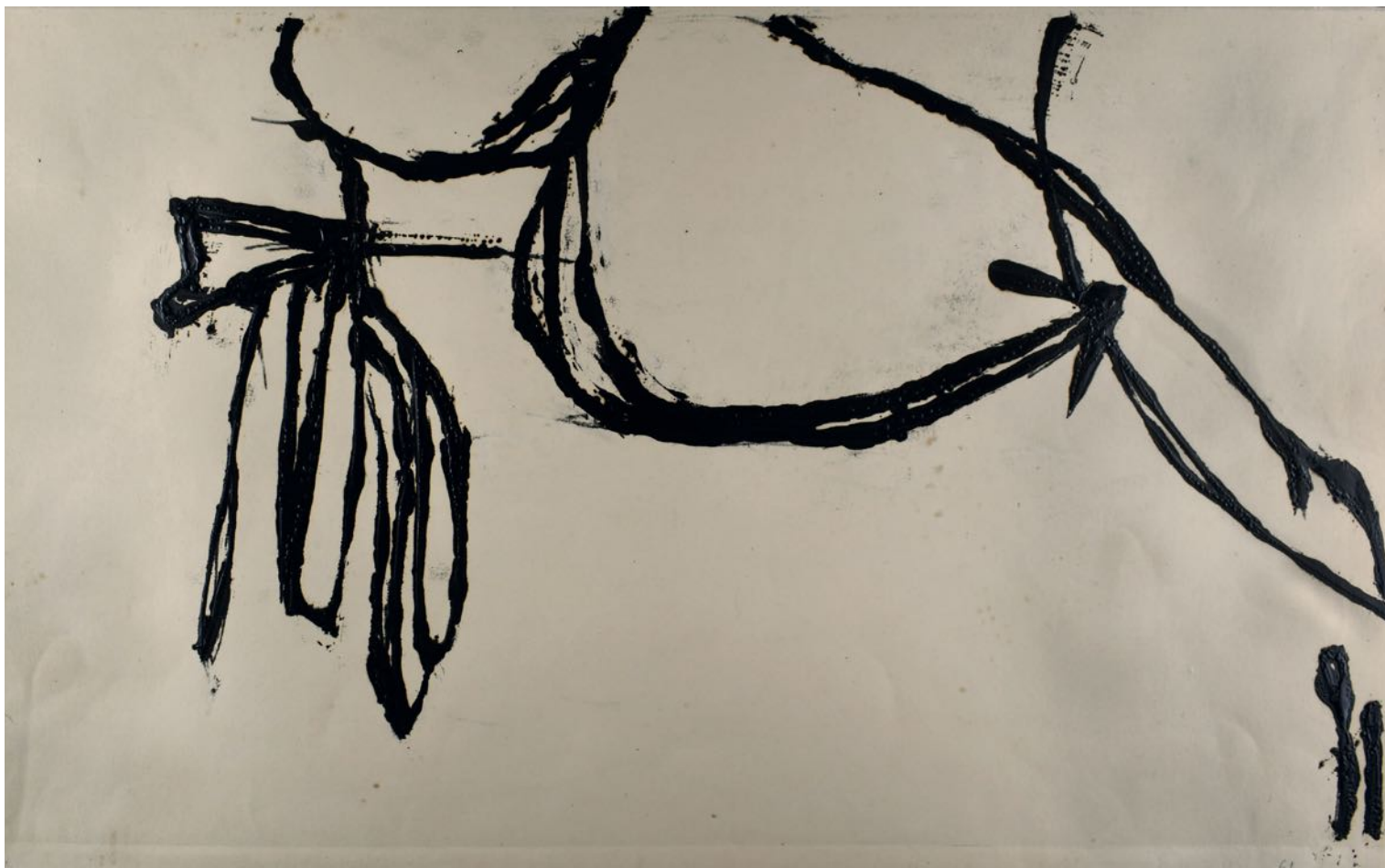
Sin título, 1964, témpera sobre papel, 41 × 59 cm, colección particular.

⁴ Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2005, p. 65.

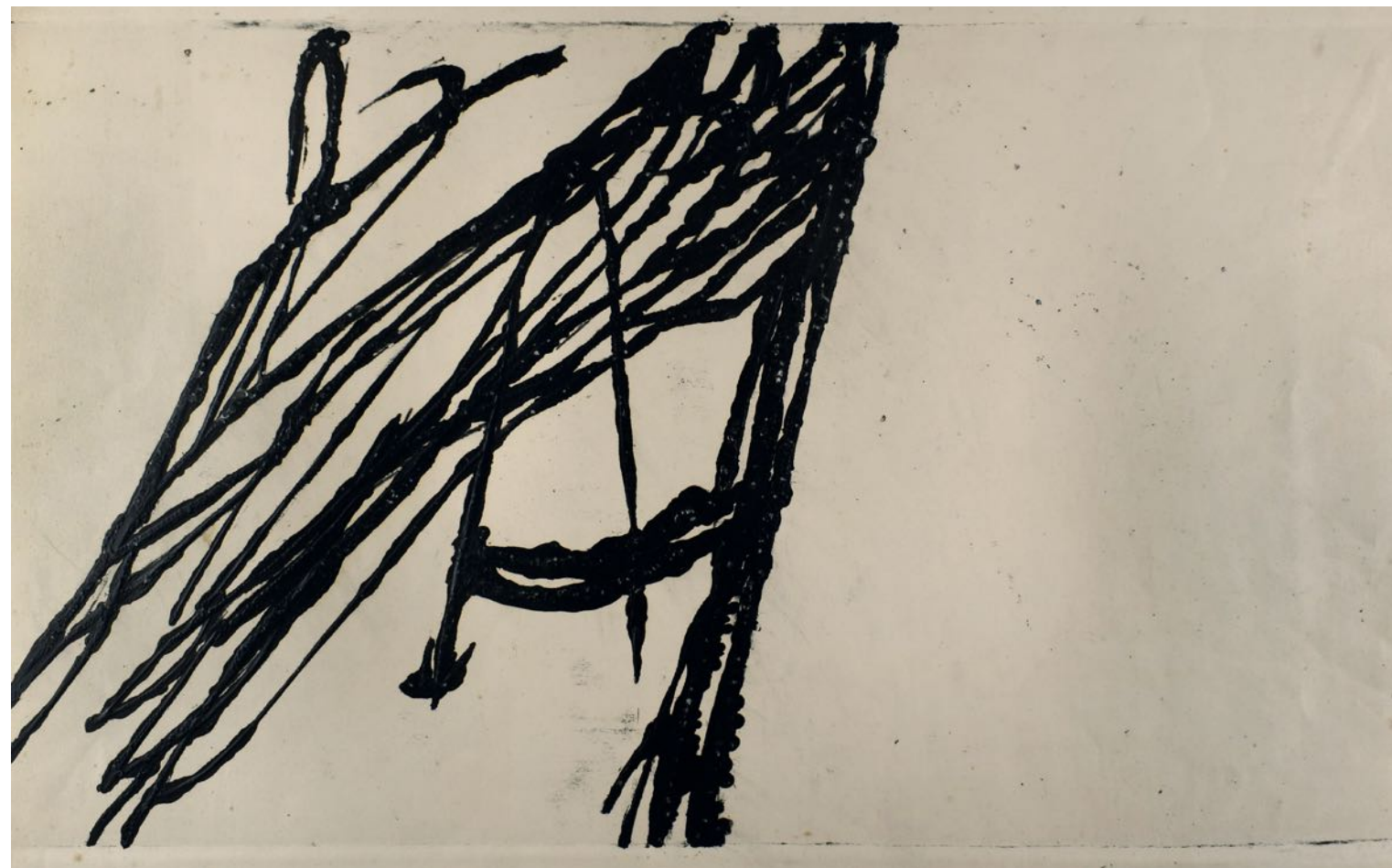
⁵ *Idem*.

⁶ El vínculo entre informalismo e «interioridad psíquica» fue un giro «para el cual muchos artistas uruguayos, dada la latencia ambiental de un malestar existencial, estaban predispuestos», Peluffo Linari, *Crónicas del entusiasmo...*, o. cit., p. 200.

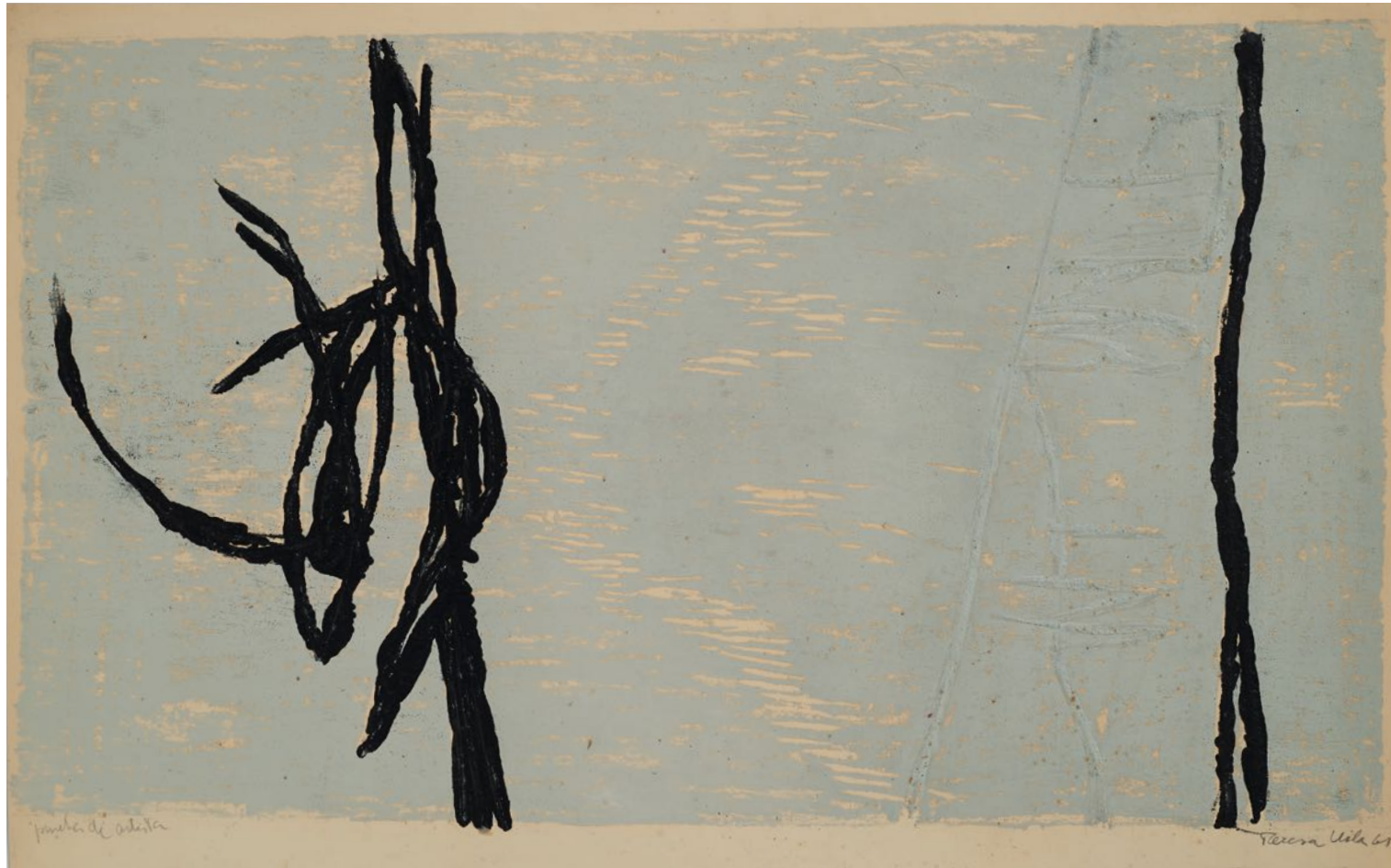
⁷ Raúl Zaffaroni, *Teresa Vila* [catálogo de exposición], Montevideo, Instituto General Electric, 1964.



Sin título, 1961
 Xilografía (huecograbado) sobre papel
 38 × 65 cm
 Colección particular



Sin título, 1961
 Xilografía (huecograbado) sobre papel
 38 × 65 cm
 Colección particular



Sin título 1961
Xilografía (huecograbado) sobre papel
45 × 67 cm
Colección particular

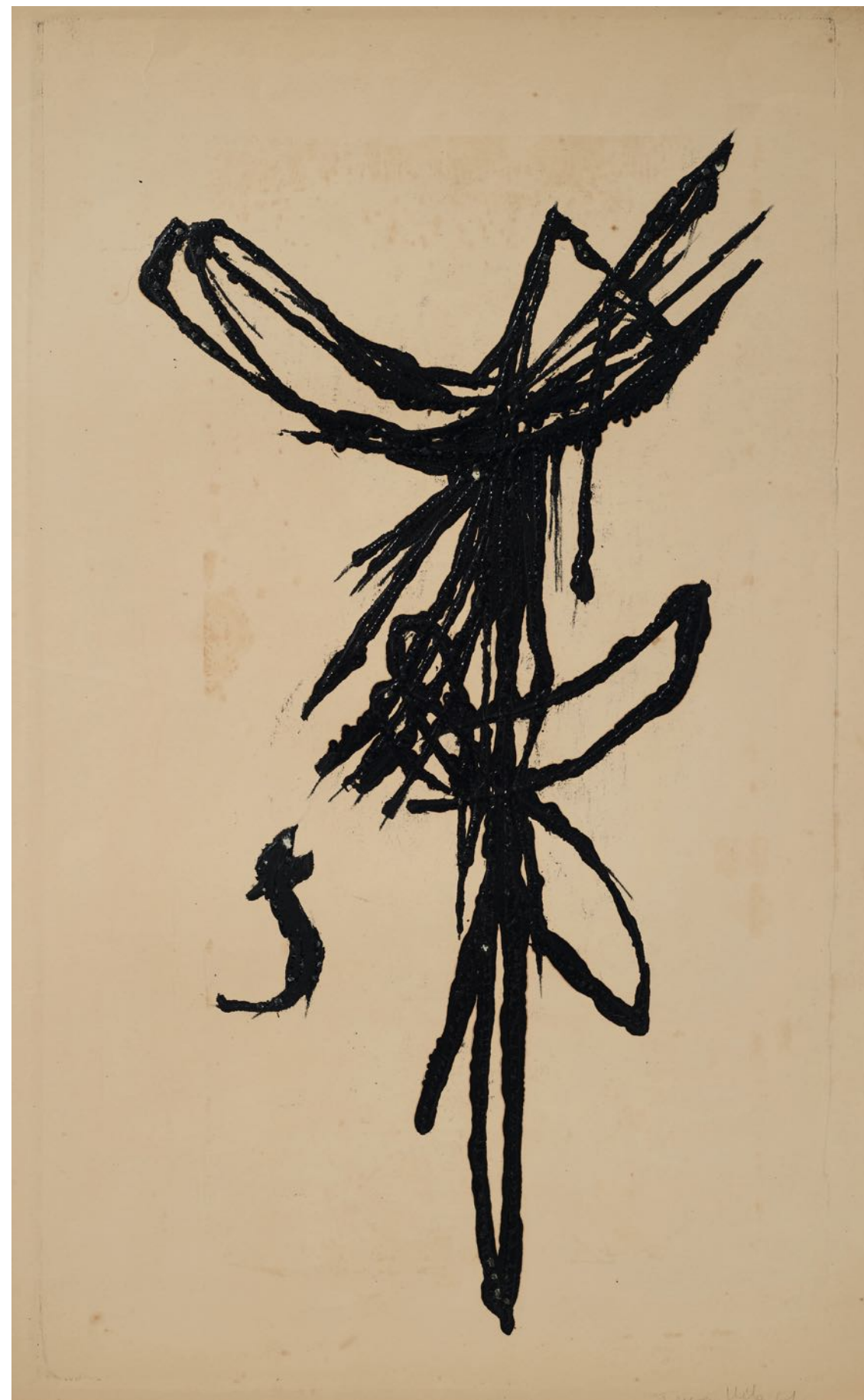
Sin título 1961
Xilografía (huecograbado) sobre papel
68 × 45 cm
Colección particular





Sin título 1961
Xilografía (huecograbado)
sobre papel
64 × 46 cm
Colección particular

Sin título 1961
Xilografía (huecograbado)
sobre papel
65 × 41 cm
Colección particular





Sin título, 1962
Témpera sobre papel
40 × 59 cm
Colección particular



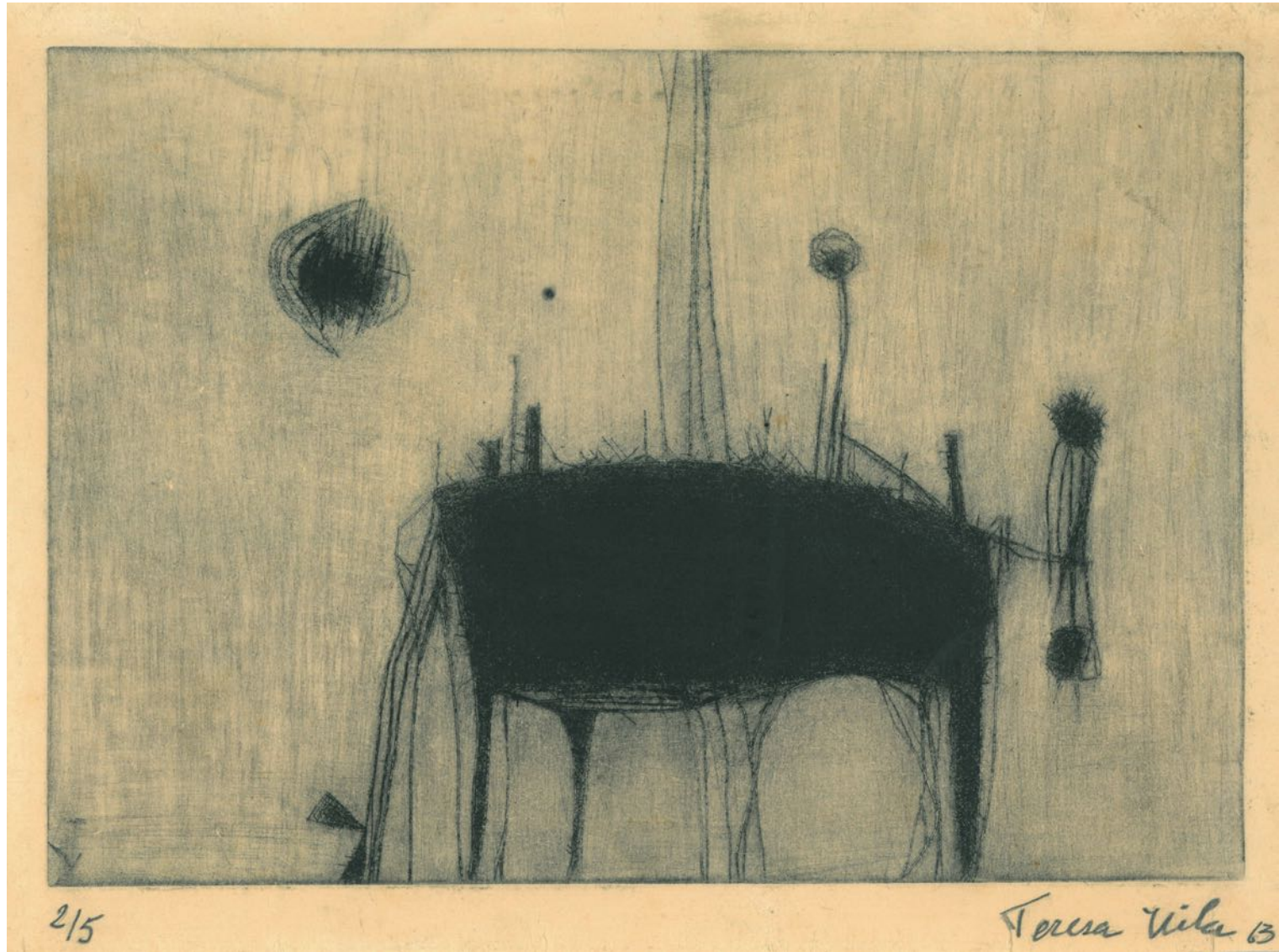
Sin título, 1962
Témpera sobre papel
40 × 59 cm
Colección particular



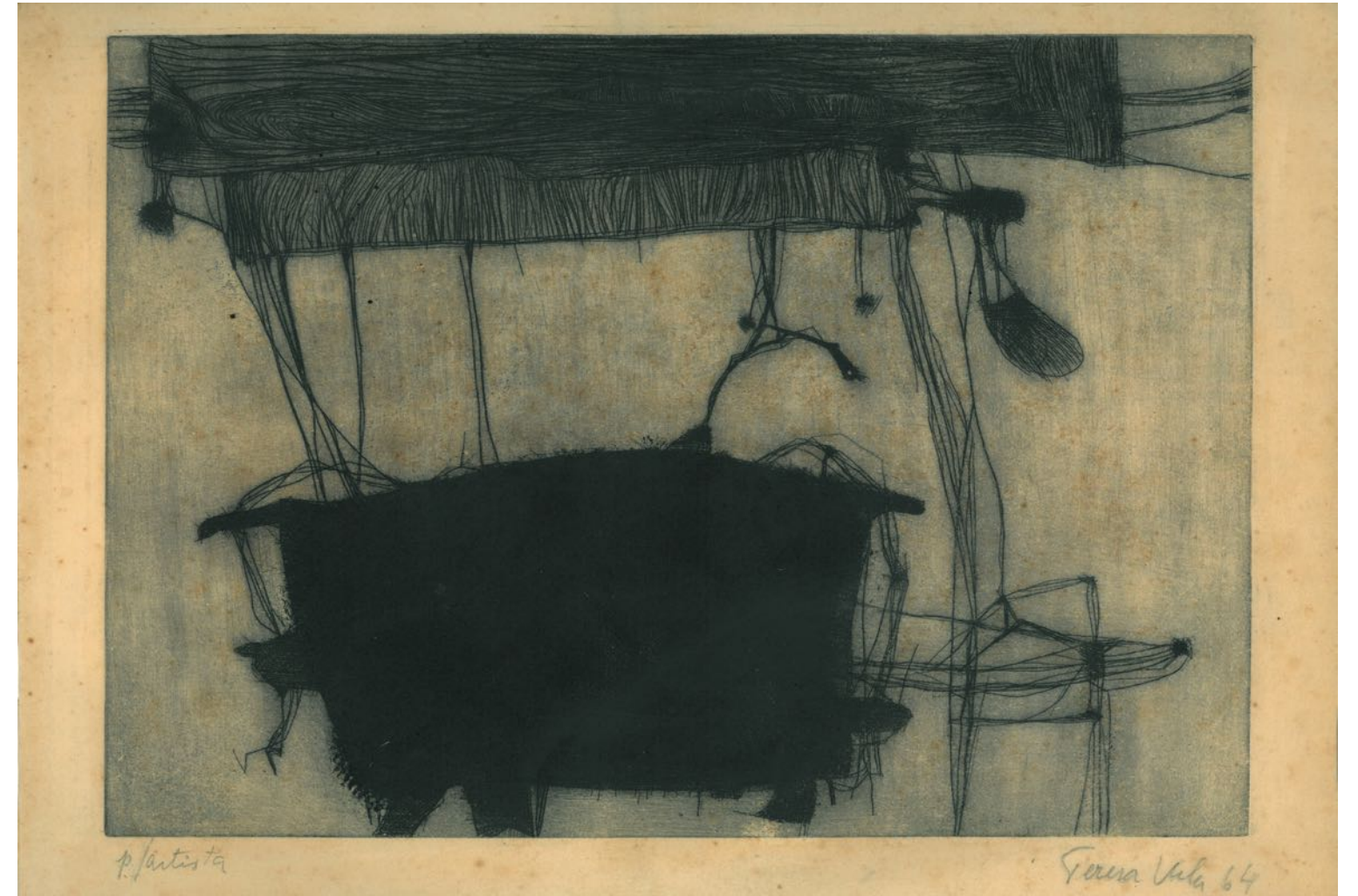
Sin título, 1962
Témpera sobre papel
40 × 59 cm
Colección particular



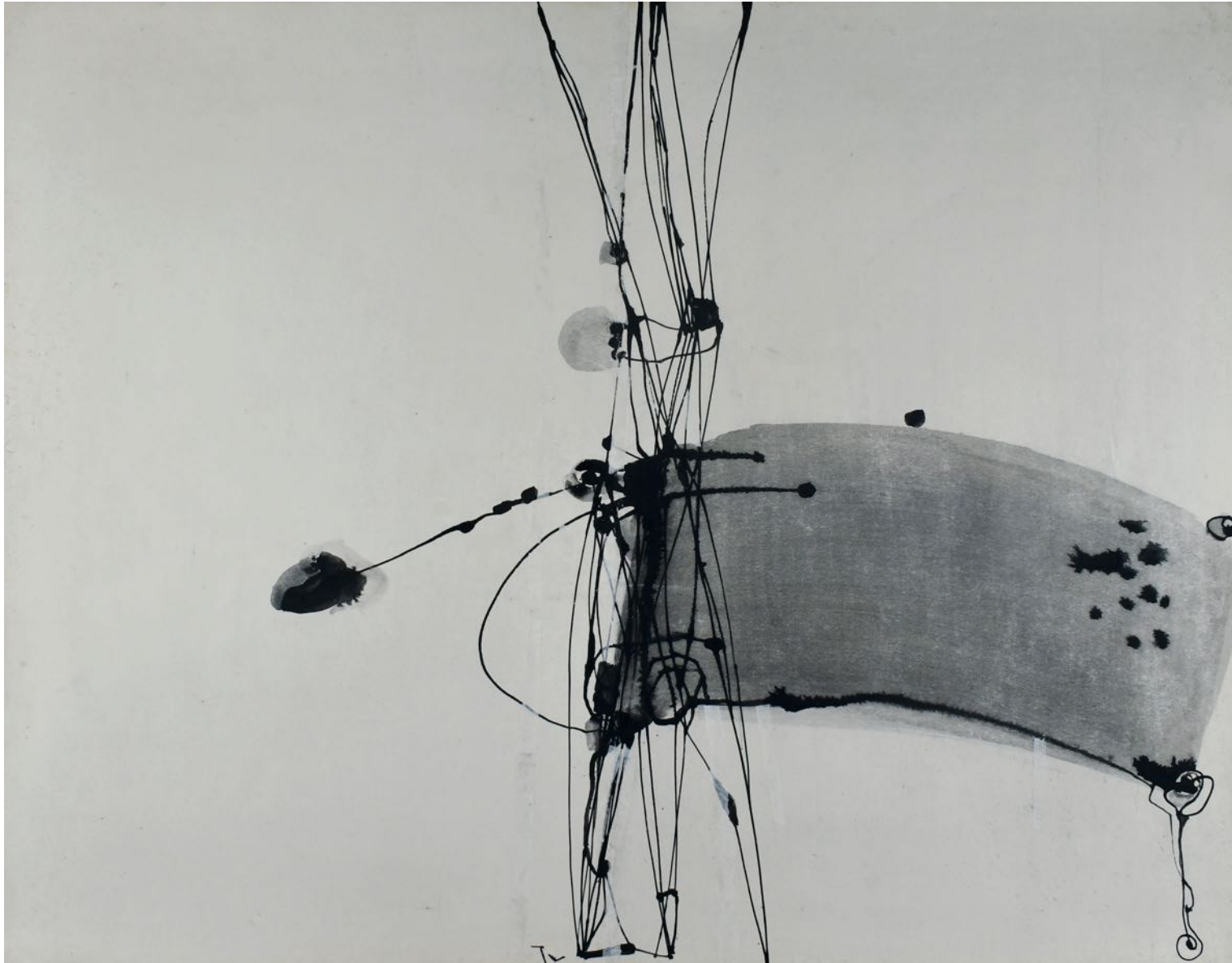
Sin título, 1962
Témpera sobre papel
35,5 × 50 cm
Colección particular



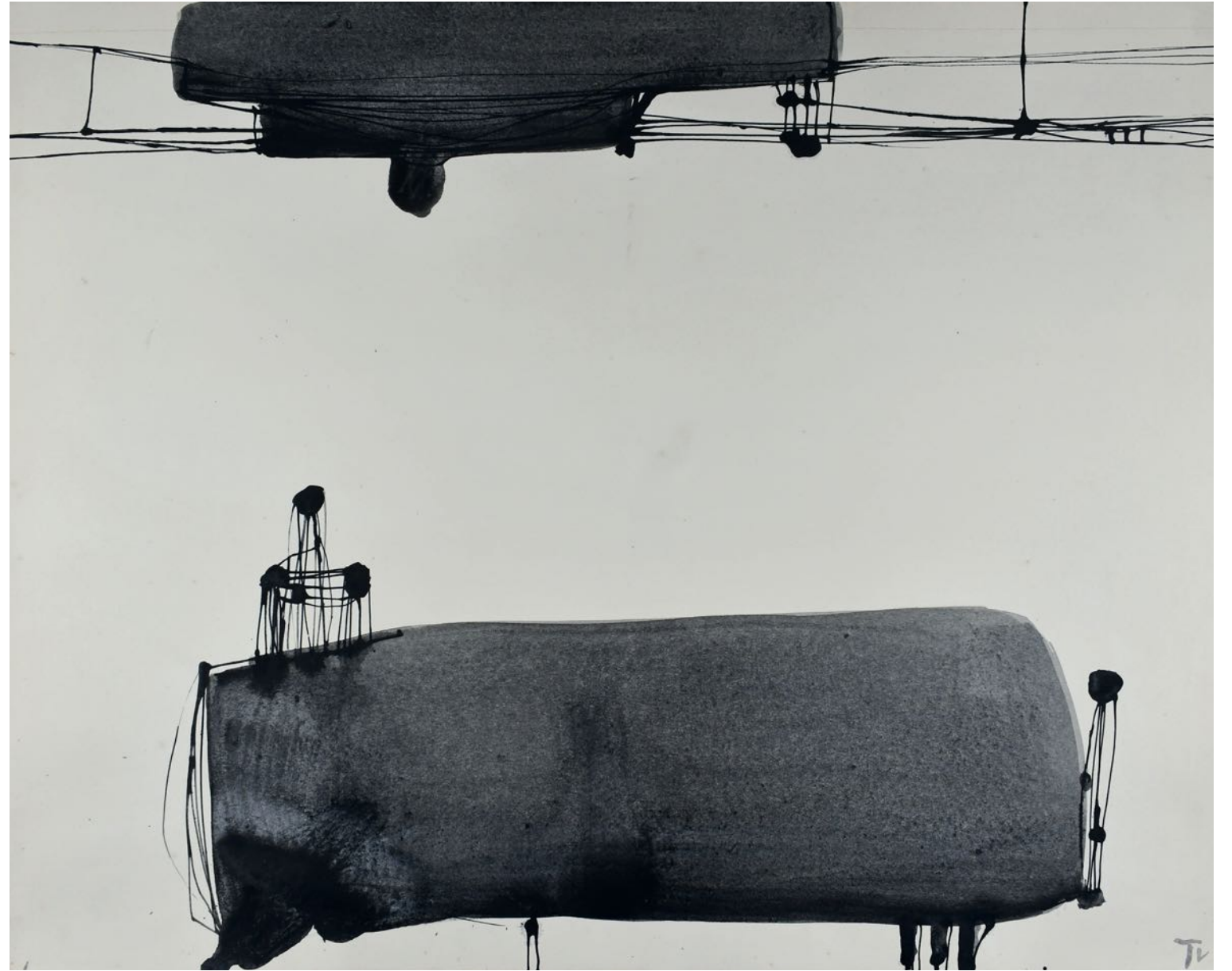
Sin título, 1963
Grabado en punta seca (2/5)
24 × 41 cm
Colección particular



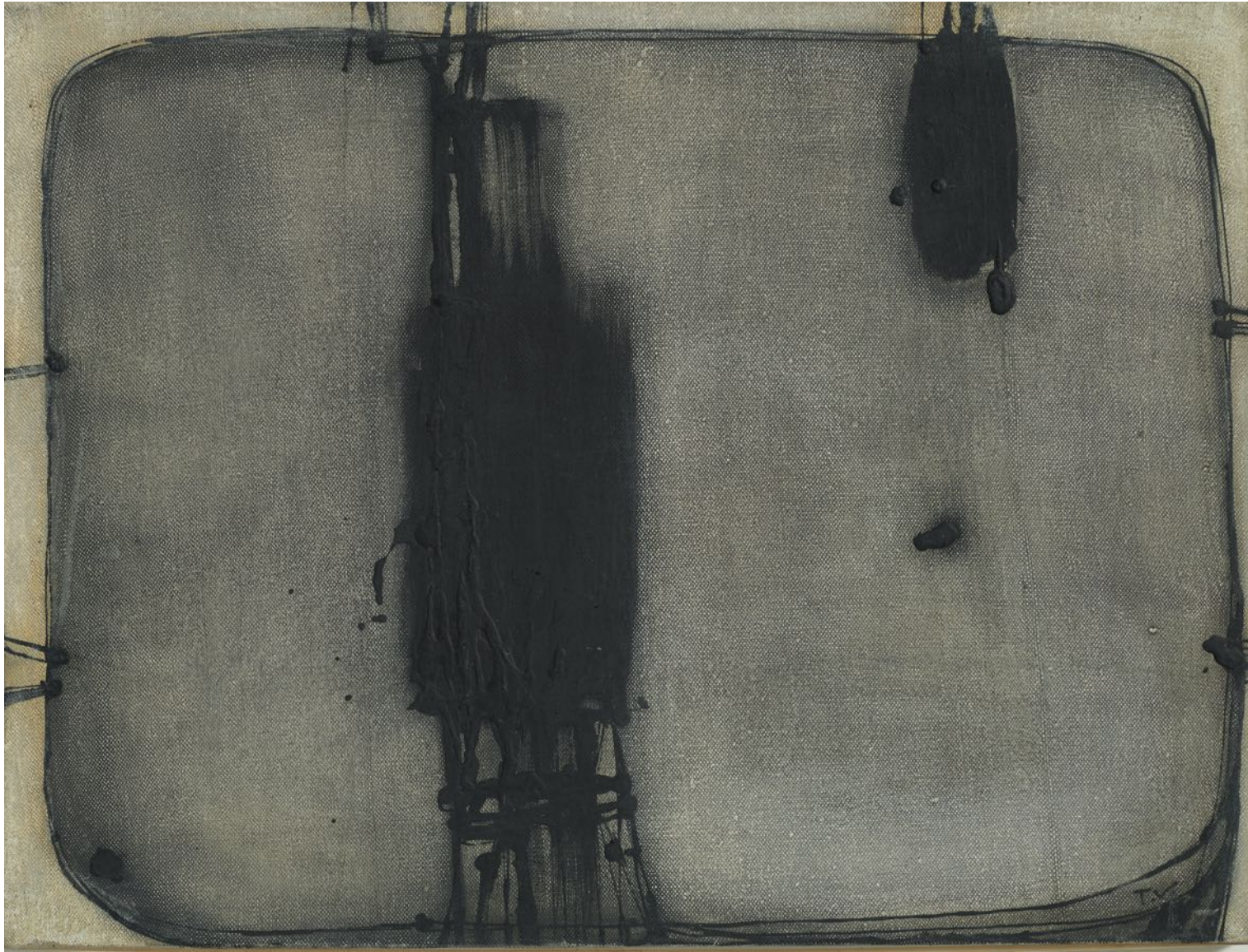
Sin título, 1964
Grabado en punta seca
(prueba de artista)
20 × 27 cm
Colección particular



Sin título, 1963
Témpera y tinta china sobre cartulina
50 × 65 cm
Colección particular



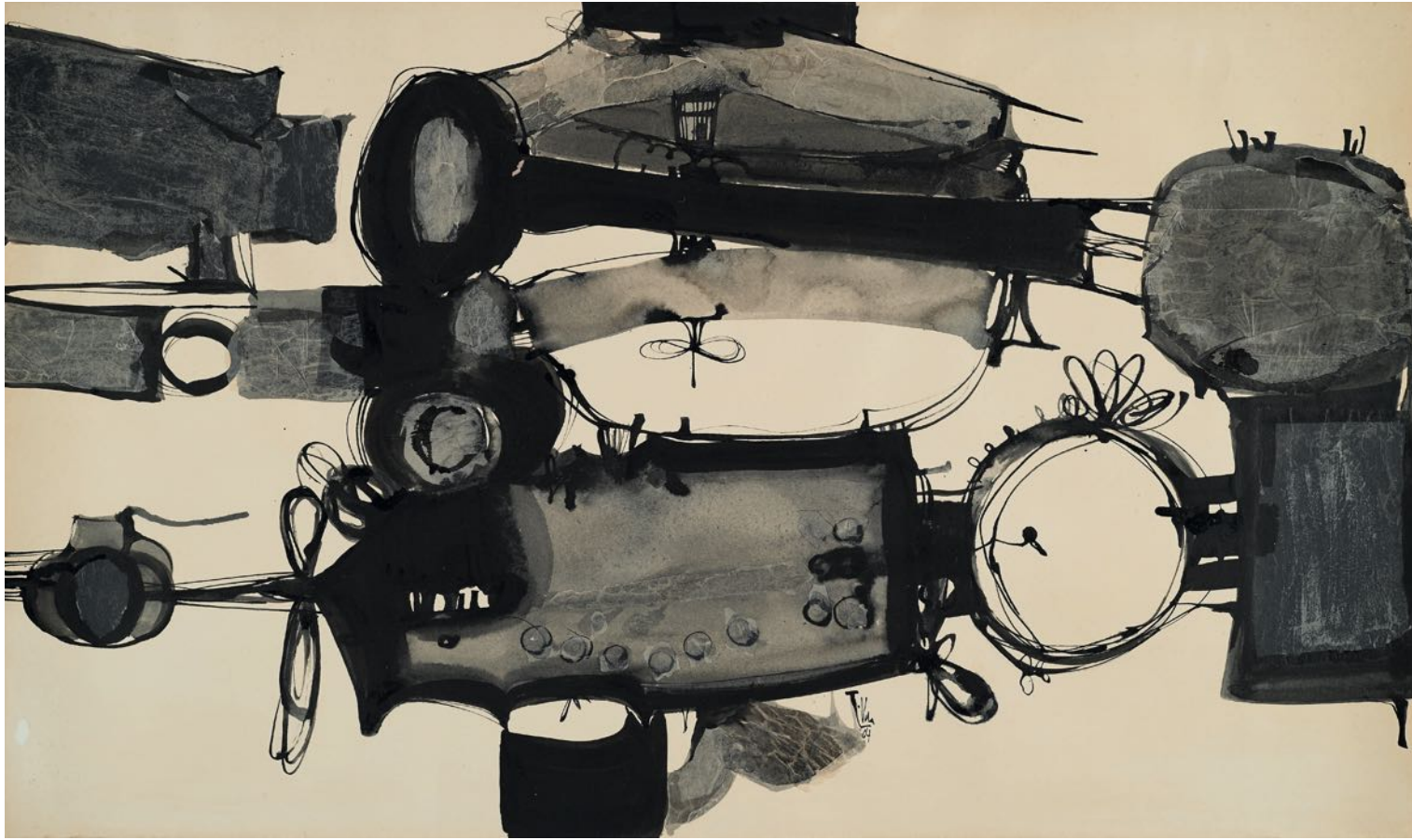
Sin título, 1963
Témpera y tinta china sobre cartulina
50 × 65 cm
Colección particular



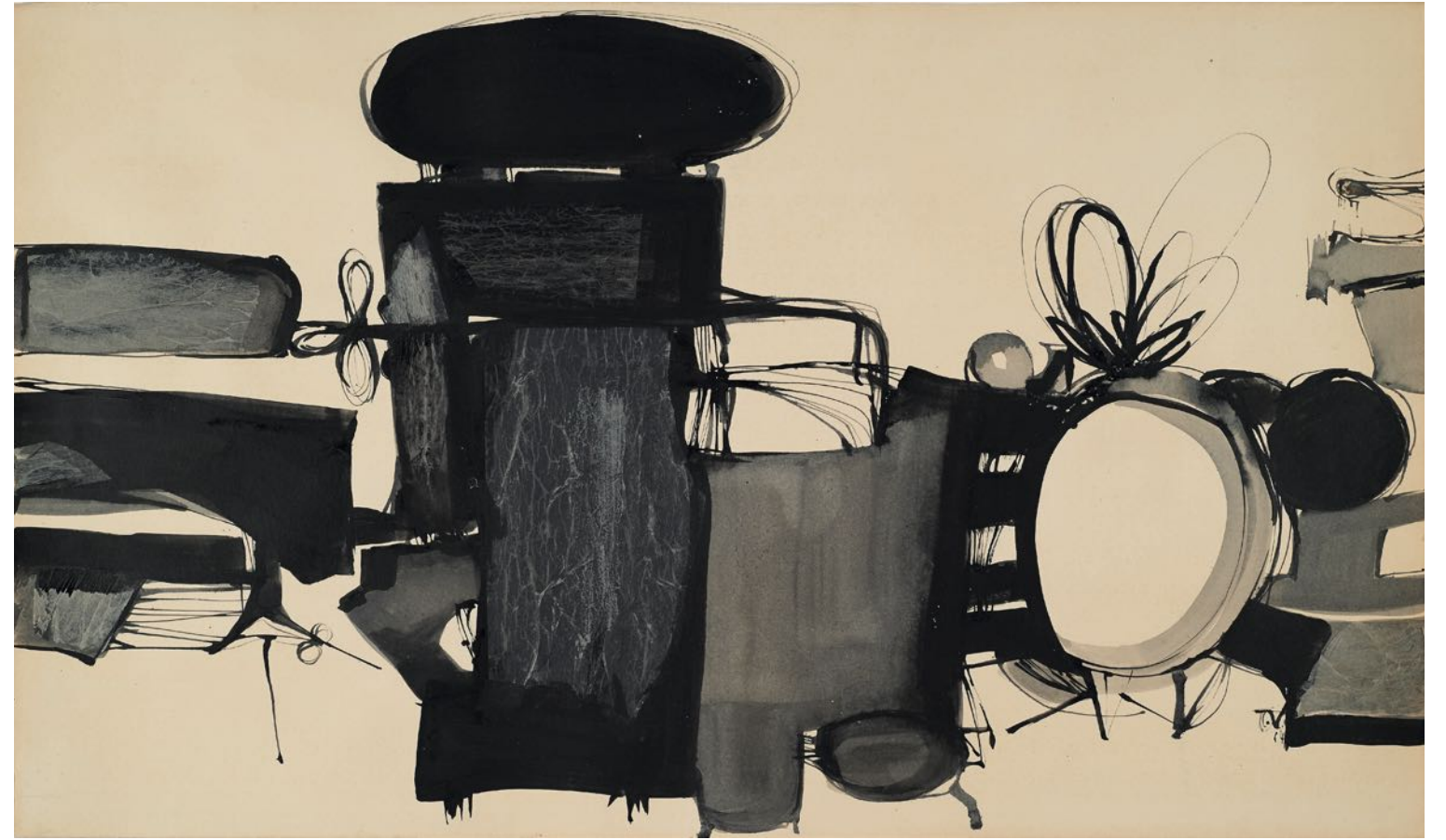
Sin título, 1963
Óleo sobre tela
45 × 60 cm
Colección particular



Sin título, 1963
Óleo sobre tela
45 × 60 cm
Colección particular



Sin título, 1964
Vinílico, aguadas y collage
(papel seda) sobre papel
69,5 × 118 cm
Colección particular



Sin título, 1964
Vinílico, aguadas y collage
(papel seda) sobre papel
69,5 × 118 cm
Colección particular



Sin título, 1964
Vinílico y collage (papel seda)
81 × 59 cm
Colección particular



Sin título, 1964
Vinílico, aguadas y collage
(papel seda) sobre papel
80 × 59 cm
Colección particular



Sin título, 1964
Vinílico y collage (papel seda)
80 × 58,5 cm
Colección particular

Sin título, 1964
Témpera sobre papel
52 × 68 cm
Colección particular



Sin título, 1964
Témpera sobre papel
59 × 40 cm
Colección particular

Sin título, 1964
Témpera sobre papel y collage
(papel seda) sobre papel
53 × 40 cm
Colección particular



Capítulo 4

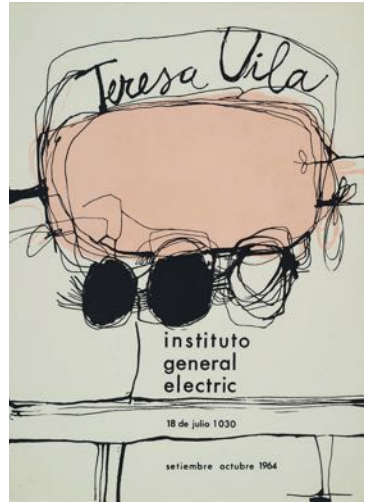


Sin título, 1964
Témpera y collage (papel seda) sobre papel
47 × 44 cm
Colección particular

«Lechadas rosas»

Como recuerda Peluffo, en buena medida no solo el informalismo «estaba dando una respuesta indirecta al tono existencialista de la época, sino que también estaba resistiendo de una manera introspectiva, críptica, y podría decirse de manera incluso aristocrática, a la exterioridad invasiva del lenguaje mediático»:¹ Vila deja permear, de manera sistemática, en sus dolidas tramas de manchas y espumarajos negros y negruzcos, una gama de color que prácticamente no aparece en ningún otro trabajo de sus compañeros o compañeras de ruta,² un rosado enérgico que con agilidad trasmuda, llegada la ocasión, en anaranjado, rojo y hasta amarillo y que con dicha intensidad no pertenece ni a la tradición pictórica uruguaya (salvo quizá en algún armónico reflejo de luz de Pedro Blanes Viale o en rarísimos rinconcitos planistas) ni a la lúgubre paleta internacional de los suplicios interiores de rasgo informalista. Tal vez se trate, justamente, de la inserción de aquellos *inputs*, en definitiva *pop*, habitualmente negados por el movimiento, que circulaban por doquier, eso sí, ya sin distinción entre norte y sur, primer y tercer mundo (piénsese en los atractivos colores de la publicidad en periódicos, cartelería, ropa).³ Empero, Vila lo trabaja de una manera energizante, no cede simplemente a su placentera superficialidad; lo hace penetrar en sus laberintos goteantes, entre sus curvas negras que parecen letras ilegibles (y que, en efecto, se transmutan, a veces, en la firma del cuadro), realzando y diluyendo a la vez, no sin ironía, el drama: el violento contraste entre los agitados signos negros y sus «lechadas rosas» —así las «titula»— genera una especie de batalla entre eventos psíquicos y fenómenos físicos, siempre anclada en la materia, cuyo resultado es una electrizante dialéctica desesperación/esperanza, incapaz de llegar a una resolución, pero claramente orientada hacia su búsqueda. En estas marañas imprecisas se vislumbran «algunos elementos informes, entre los que podrían verse bocas o máquinas articuladas con formas elípticas [...], otros símbolos que podrían asociarse al infinito, formas que asemejan ojos que marcan presencia e interpelan al espectador»:⁴ una masa hirviente donde flotan vestigios de realidades físicas y mentales intensamente enigmáticos.

Resulta interesante detenernos en el uso de la palabra «lechada» y profundizar en lo que mencioné algún capítulo atrás. Esta indica un compuesto cubriente empleado por lo general en la edilicia para blanquear paredes o más comúnmente para unir baldosas (otro elemento de la construcción que se revelará clave para Vila); pero teniendo en su raíz el término «leche» es tentador hacer proyecciones hacia lo maternal y nutritivo y más aún considerando que en sus cuadros no se trata de un elemento «unificador» o «blanqueante», sino de un color que interviene el lienzo o el papel con las mismas modalidades que los demás (aunque con presencia más manifiesta y efectos más poderosos). Más allá de que es inevitable la asociación en quienes miran, por cuanto sesgada históricamente, del rosado con lo femenino, dicho vínculo, aunque



Afiche de la exposición en el Instituto General Electric, 1964, colección particular.

¹ Peluffo Linari, *Crónicas del entusiasmo...*, o. cit., p. 201.

² Se puede mencionar, por lo menos, un experimento con el rosa del olvidado Enrique Guillemette en 1962, un uso esporádico en algunas piezas de Amalia Polleri, y más tardío en Hugo Longa. Vale la pena recordar que Torrens en 1966 destacó cómo «esa gama dominante de rosados [...] ya ha ejercido su acción, por ejemplo, en [Jorge] Carrozzino», María Luisa Torrens, «Comprometida...», o. cit.

³ Un par de años después, en julio de 1967, en Montevideo se podrá ver una colectiva de arte *pop* norteamericano, *11 artistas pop: la nueva imagen*, en Amigos del Arte, con curaduría del argentino Jorge Feinsilber.

⁴ Pérez Buchelli, «Teresa Vila: arte como acto vital», o. cit., p. 10.



Sin título, 1964, témpera sobre papel, 41 × 59 cm, colección particular.

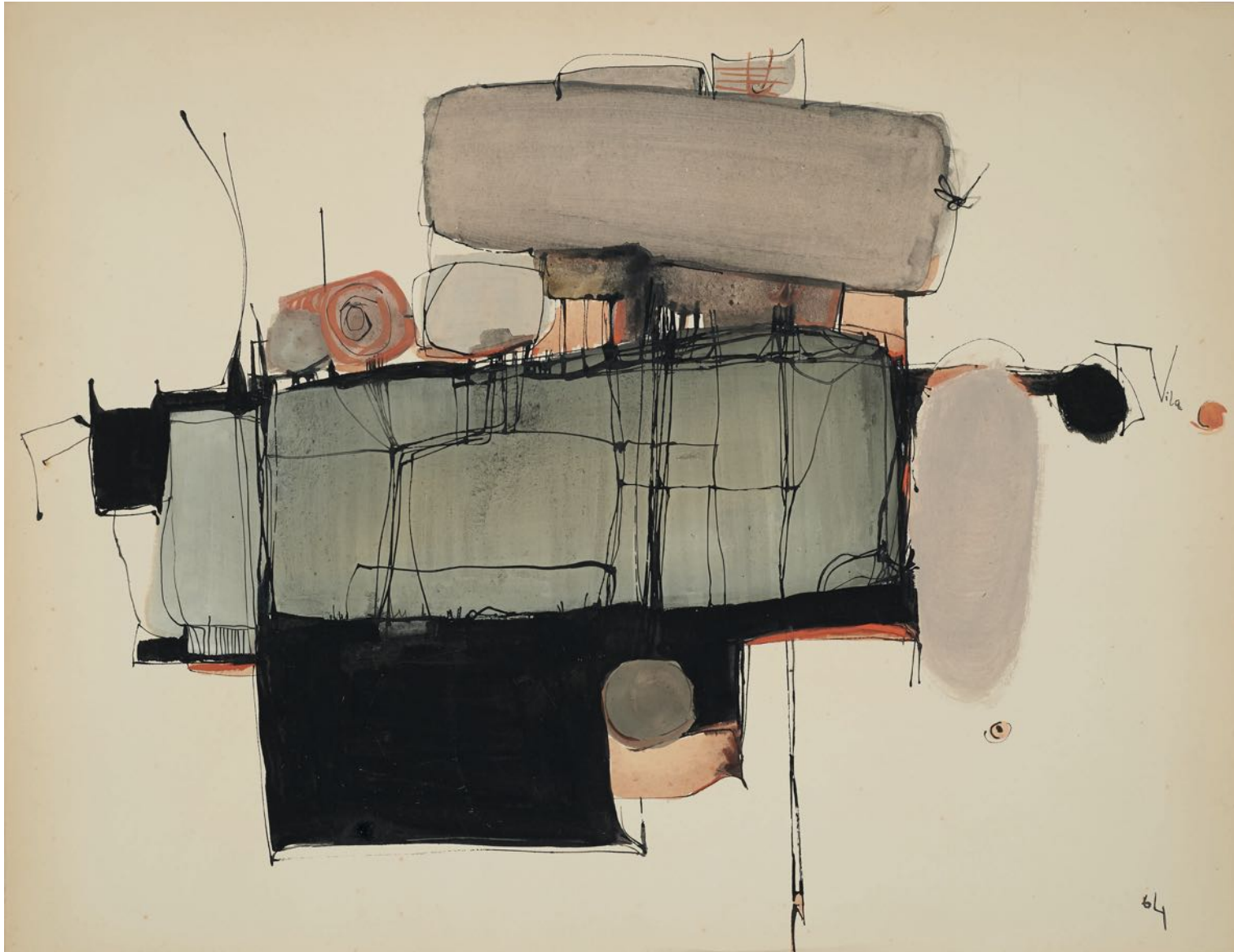
artificial, se había radicado en el imaginario desde los tardíos años 40.⁵ Quizá sea fructífero leerlo además como una referencia a la piel,⁶ al cuerpo, a la fisicidad, por ende dotado de sutiles conexiones eróticas, eventualmente fortalecidas por grafías que, muy nebulosamente, se podrían reconducir a estilizaciones vulvares. Más allá de estas sugerencias, es difícil determinar si y cómo su género se refleja en la producción artística, cuestión hirsuta también en términos generales: muy recientemente la interrogante ha sido actualizada en ocasión de la muestra *Elles font l'abstraction* [Ellas hacen la abstracción] sin llegar a conclusiones definitivas.⁷

En cuanto a los materiales, Pérez Buchelli subraya el preminente papel del papel en la trayectoria de Vila, «como soporte, técnica y metáfora de sus procedimientos artísticos».⁸ Además de que es el material cuantitativamente más utilizado por la artista, lo pliega a un uso que también va a contrapelo con respecto al collagismo practicado por los demás informalistas uruguayos. Vila nunca busca una volumetría matérica realmente contundente. Para expandir el campo de acción de la pintura, los demás artistas (hombres) empiezan a acumular —junto a colores gruesamente aplicados con espátulas o directamente del pomo— un sinfín de materiales: arena (Cuneo Perinetti), chapas (Pavlotzky), madera (Spósito, Ventayol), esterilla (Ventayol), marmolina y yeso (Alamán), etc. Mientras, Vila corta formas irregulares de papel de seda —técnicamente collage, que sin embargo la pintora prefiere llamar «recortes»—⁹ y las aplica a la tela, fibra o papel creando arrugas apenas esbozadas, proponiendo así una presencia ligeramente tridimensional y texturada, pero dejando de lado la pesadez (y, en algunos casos de los mencionados, la agresividad) del componente no pictórico, para realzar gracias a transparencias áreas puntuales, a menudo logrando con sus tramas un ulterior, extraordinario efecto «epitelial» que refuerza la señalada sugerencia corporal del rosado (en un país que se autopercibe blanco).

5 «Sorprendentemente, la estricta división chica-rosa, chico-azul, solo data de mediados del siglo xx. Hace solo unas pocas generaciones atrás la situación era completamente diferente». Kassia St. Clair, *The Secret Lives of Color*, Nueva York, Penguin Publishing Books, 2017, p. 115.
6 Antes del siglo xviii, al rosa «se lo llamaba *incarnat* [encarnado], es decir, un color de carne, de carnación». Michel Pastoureau y Dominique Simonnet, *Breve historia de los colores*, Barcelona, Paidós, 2006, p. 118.
7 Véase Christine Macel, «She Makes Abstraction», en Christine Macel y Karolina Ziebinska-Lewandowska, eds., *Women in Abstraction* [catálogo de exposición], Nueva York, Thames & Hudson, 2021, pp. 18-24. Pese a la internacionalidad de las artistas seleccionadas (entre ellas, algunas latinoamericanas) Teresa Vila no fue incluida en la exhibición.
8 Pérez Buchelli, «Teresa Vila: arte como acto vital», o. cit., p. 8.
9 José Carlos Álvarez, «Pintores nacionales: Teresa Vila» [entrevista], *La Mañana*, 16 de octubre de 1964.



Sin título, sin fecha
Vinílico, tinta china y collage (papel seda) sobre papel
81 × 58,5 cm
Colección particular



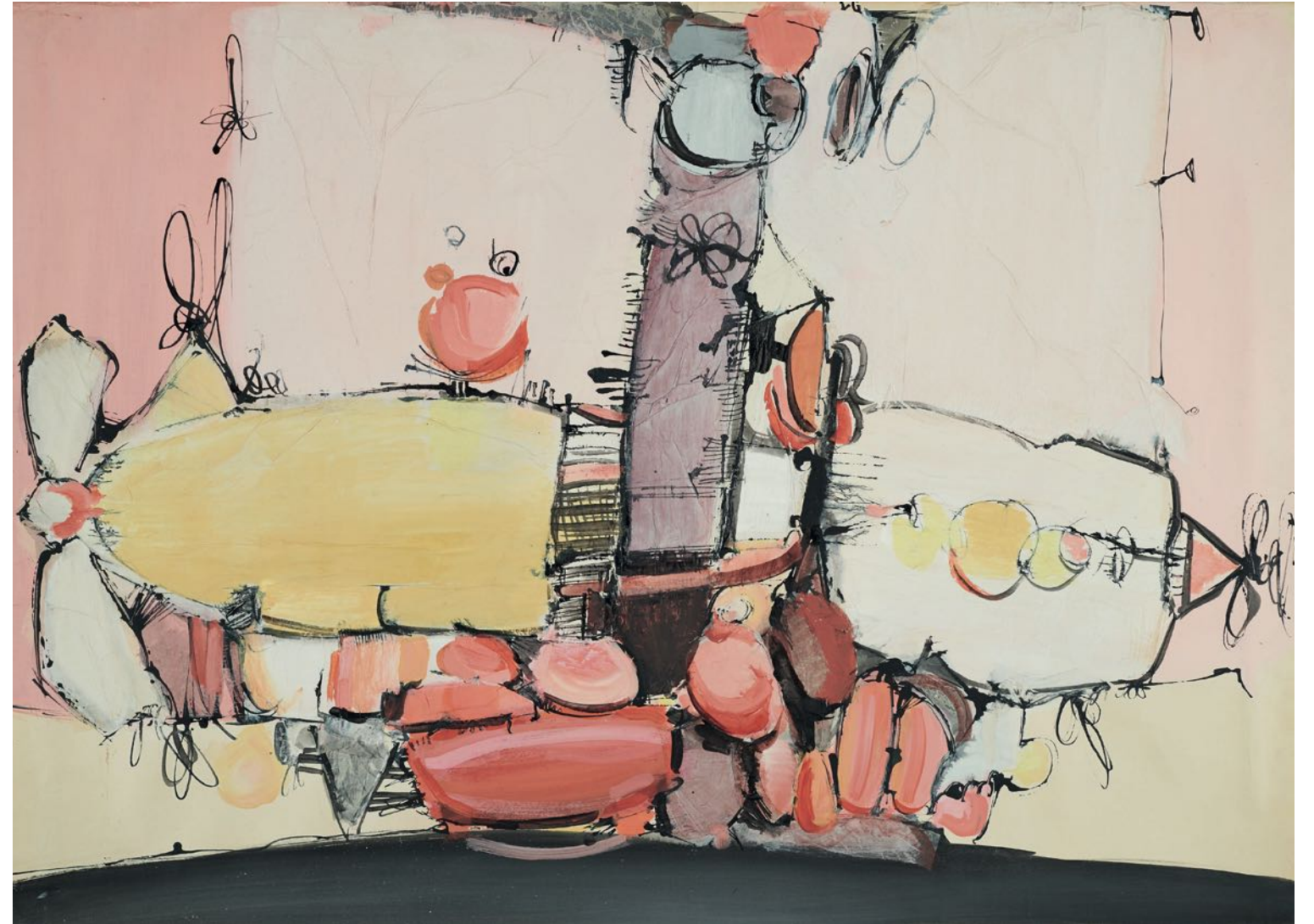
Sin título, 1964
Vinílico y tinta china sobre cartulina
51 × 66 cm
Colección particular



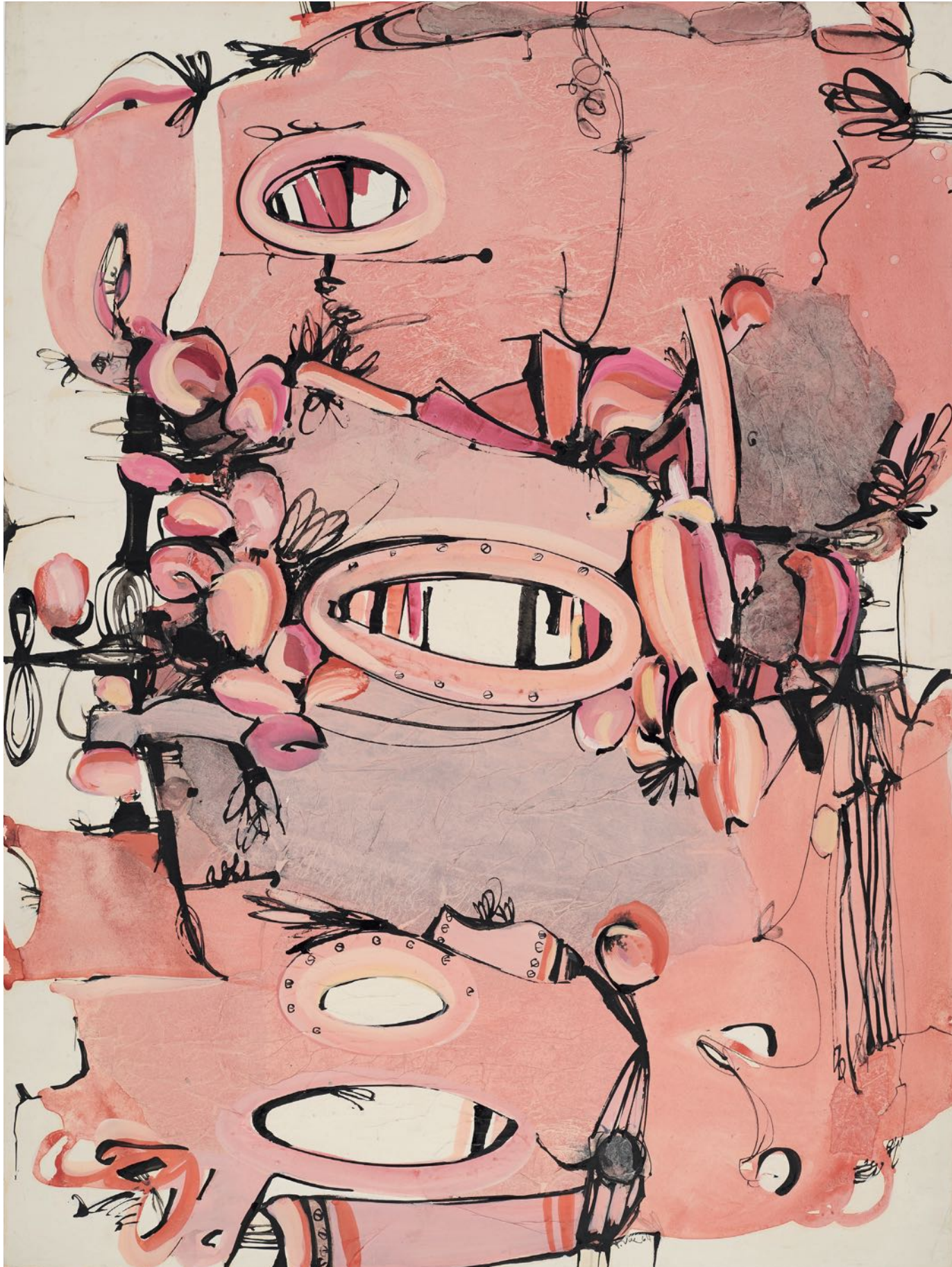
Sin título, 1964
Vinílico y tinta china sobre hardboard
52 × 70 cm
Colección particular



Sin título, 1964
Vinílico, aguadas, tinta y collage (papel seda)
sobre papel
81 × 118 cm
Colección particular



Sin título, 1964
Vinílico, aguadas, tinta y collage (papel seda)
sobre papel
81 × 113 cm
Colección particular



Sin título, sin fecha
Vinílico, aguadas y collage
(papel seda) sobre papel
93 x 70 cm
Colección particular

Sin título, 1964
Vinílico, aguadas y collage
(papel seda) sobre cartulina
80 x 118 cm
Colección particular

Capítulo 5



Sin título, 1964
Vinílico, aguadas y collage (papel seda)
sobre papel
59 × 80 cm
Colección Museo Nacional de Artes Visuales

Los «móviles»: ornitolitos y guerra de Vietnam

Los «móviles» o «movibles», como los llama Vila, serie que arranca en 1965 y dura cuatro años: polípticos cuyas partes pueden ser reorganizadas en la pared. La paleta es parecida a sus cuadros abstractos de 1964, pero mucho más abierta a los colores vivos, especialmente amarillos, rojos, rosados y violetas de gran intensidad y saturación, vale decir, más cercana a cierto expresionismo abstracto, con salpicaduras pop, que al informalismo de matriz europeo. Estamos frente a composiciones caóticas como las anteriores, pero ahora totalmente volcadas a una semiabstracción, de la que emergen elementos leíbles: llamaradas, explosiones, aparatos mecánicos.¹

Para entender su funcionamiento se puede recurrir a las únicas explicaciones detalladas de estos cuadros forjadas en el momento, que brindaron María Freire («obras divididas en dos, tres, cuatro o más paneles independientes, pero a la vez al servicio de un todo único, de perfecta conexión. Ordenación inspirada quizás en retablos medievales»)² y sobre todo María Luisa Torrens:

Teresa Vila da una nueva dirección a la búsqueda de la forma cambiante y múltiple, pasando a una clave artística en la que nadie soñaba. Cada uno de esos móviles se compone de un conjunto de cuatro, seis o nueve telas de formato cuadrado o rectangular, que el espectador puede ir modificando, en su ubicación, conservando siempre la validez expresiva.³

El origen del nombre «móviles» no fue casual y la misma Torrens arroja luz sobre el hecho de que «es hacia el año treinta, que el escultor Alexander Calder (1898) construye objetos metálicos móviles, para cuya designación su amigo Duchamp le sugirió el término de “móviles” que llega a convertirse en nombre genérico de una rama de la escultura».⁴ Empero, la ruptura de Vila va más allá de Calder, es algo para la crítica que no se puede ni soñar en 1965: no solo traslada la idea de movilidad (y tal vez también la de «motivación» propia del término francés, que Duchamp evidentemente consideró) a la bidimensionalidad de los cuadros, sino que cambia el foco sobre quién tiene que mover las obras, activándolas. Aunque existan unos pocos móviles calderanos manuales, la mayoría eran impulsados por motores o, como los más célebres y numerosos, por las corrientes de aire. En el caso de los polípticos vilanos el desplazamiento es crucial y revolucionario: no es el artista, un motor o el azar de la brisa lo que hace oscilar la obra, y la muda, sino la voluntad del espectador, o eventualmente del comprador, otorgándole un rol dinámico e imprescindible.

Existen también unas palabras de la misma Vila sobre sus «móviles». Copio aquí su definición, manteniendo la tipografía original, del folleto de su exposición personal de 1966 en el Centro Uruguayo de Promoción Cultural:

¹ La semiabstracción tiene en Uruguay, a esta altura, cierta tradición: «la *corriente abstracto-expresionista e informalista* estuvo siempre rondada de ciertos datos de la figuración a través de signos esgrafiados y de indicios antropomórficos», Peluffo Linari, *Historia de la pintura en el Uruguay...*, o. cit., p. 127.

² María Freire, «Vigor estético de Teresa Vila», o. cit.

³ María Luisa Torrens, «Comprometida, pero con el arte», o. cit.

⁴ *Idem.*



Estampilla dedicada al ornitolito de Balizas, 1967.

“**Movibles - Metafóricos**” (ubicados en el ir y venir de los esfuerzos estéticos - antiestéticos).

(físicamente): pueden relatarnos —historia— esa germinal conjetura del hoy - mañana. vital

(intelectualmente): lo que cabe entre la vida y la muerte, en comunión en marcha “*hacia*” el mañana hacia el total.

La movilidad funciona tanto con las piezas que componen los polípticos como con los polos conceptuales que ponen en juego estas obras, basculando entre «esfuerzos estéticos» y «antiestéticos», entre lo físico y lo intelectual, la «vida» y la «muerte», el presente y el futuro: por su diagramación la misma enunciación parece hecha de ideas movibles, y las palabras, pasibles de ser intercambiadas sin perder la idea general de una obra que analiza, dice, contradice, anuncia.

Es imposible descontextualizar estos «movibles» del clima de apertura a la participación directa del público al consumo de la obra que tiene sus raíces en varios ámbitos. Por un lado, teórico y de ámbito literario: sobre todo en el importante ensayo de Umberto Eco sobre la *Opera aperta* (1962), que en cierto sentido se coagula alrededor de 1967 en la teoría de la recepción de Wolfgang Iser: si en la primera Eco pregonaba obras cuya propia indeterminación dejase campo abierto al lector para que las completara, haciendo hincapié en una polisemia que abjurara lo fijo de una estructura, la segunda veía en los lectores (o espectadores) y sus múltiples lecturas los agentes necesarios para la existencia misma de la obra. Por otro lado, raíces concretas: se hacía cada vez más imperioso dejar entrar, en todas las esferas sociales, la participación de la gente, mientras la «acción» del pueblo, casi contrapuesta a la excesiva verbosidad de la vieja política, trascendía como categoría de lucha (clave en este sentido el éxodo de varios artistas de la época, en Uruguay y afuera, del recinto simbólico a la calle).⁵

Fundamental también para entender la práctica de Vila es otra estrategia compositiva que estaba teniendo cierto éxito en aquel momento, sobre todo y una vez más, en campo literario: la combinatoria.⁶ Además de implicar un costado lúdico —componente recurrente en las piezas de Vila— la operación presupone una especie de multiplicación de la potencialidad del cuadro, que se puede refractar en decenas, centenares o millares de combinaciones, aceptando una renovación constante de sus formas, mientras se resta importancia a la voluntad del autor, en otro acto de desjerarquización de los roles.

5 Véase, por ejemplo, Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

6 Algunos ejemplos: en 1961 sale el célebre *Cent mille milliards de poèmes*, libro de Raymond Queneau que, gracias a un especial recorte de las páginas, permite combinar entre sí los 140 versos de 10 sonetos, pudiendo generar más de cien mil millones de poemas diferentes, como resume el título; en 1962 Marc Saporta publica la novela *Composition No. 1*, cuyas 150 páginas sueltas se pueden leer en cualquier orden; en 1963 llega a las librerías la novela *Rayuela* de Julio Cortázar, cuyos capítulos pueden leerse *a piacere*, con infinitas combinaciones posibles; en 1964 Max Aub publica *Juego de cartas*, novela epistolar escrita en 106 naipes, totalmente barajables, mientras que en 1967 aparece *Il giuoco dell’oca* de Edoardo Sanguineti, cuyos capítulos se pueden disfrutar en órdenes casuales, por ejemplo, las combinaciones sugeridas por tiros de dados, como en el popular juego de lo oca.

En este sentido la propuesta de Vila difiere también de las otras pocas piezas de la época que usan la combinación de elementos plásticos. No solamente excede la abstracción geométrica, que primaba en estos experimentos, sino que se revela más libre de las de, por ejemplo, Vera Molnár que ya en los 50 trabaja con patrones dispuestos matemáticamente y que en los 60 elabora instalaciones donde los espectadores interactúan con sus obras, así como lo pueden hacer los usuarios de las *Tavole magnetiche*, o sea, tablas con imanes, que Grazia Varisco produce entre 1959 y 1962, pero siempre dentro del geometrismo y no en un sentido puramente combinatorio. Muy diferente también de las series de combinaciones, agotadas por el mismo artista, que Sol LeWitt emplea un poco más tarde para construir su *Serial Project, I* (1966), retículos de cubos cuya ubicación espacial seguía reglas férreas, explicadas a un público que, sin embargo, no está llamado a participar en su ejecución. En ámbito uruguayo es imposible no evocar los «cilindros móviles» que Amalia Polleri exhibe en el Centro de Arte y Letras en 1965. Se trata de grandes pinturas tridimensionales colgantes (paralelepípedos y cilindros) que, miradas desde puntos de vista diferentes, se pueden percibir, según la artista, como «pinturas sin fin»: no son obras combinatorias *stricto sensu*, sino trabajos que buscan también, como los de Vila, una renovación constante de las maneras de ser percibidos y piden «la ocasional participación del contemplador al tener que girar el cilindro», propiciando «el acercamiento íntimo entre el creador y el público».⁷

¿De qué hablan estos «móviles» de Vila? Las temáticas son, en esencia, dos. La primera, numéricamente bastante más acotada, se centra en el pasado prehistórico uruguayo (o más bien de un territorio más vasto que comprende el actual país): Vila utiliza en algunos de estos cuadros la forma central, un hueco elíptico, de los ornitolitos, artefactos de piedra en forma de pájaro, hallados en territorio uruguayo y de difícil datación. Esta forma, que es la recuperación de un pasado remotísimo y raro,⁸ sobre el que se tiene poco conocimiento, es de todas maneras un apoderamiento de lo autóctono, por lo menos regional, que termina por estructurar la (des)estructura de sus tramas abstractas. Tal vez rescate de una parte ignota de nuestro pasado, tal vez simple disparador, con sus formas «ingeniosamente estilizadas»,⁹ de su imaginación, denotan la voluntad de la artista de trabajar lo local, por cuanto misteriosas sean su procedencia



Mural de la Solidaridad (acto en La noche de Vietnam), 26 de marzo de 1968. Foto: equipo de fotógrafos del diario *El Popular*

7 María Luisa Torrens, «Los cilindros móviles de Amalia Polleri», *El País*, 23 de mayo de 1965. Disponible en: <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/40508?mode=full>

8 «Para el caso de Uruguay, se conocen, y hay consenso en cuanto a su autenticidad, cuatro zoolitos, todos encontrados a fines del siglo XIX: el ornitolito del Polonio; el ornitolito de Balizas; el lacertolito de San Luis, y el zoolito de Cerro Largo», Carolina Delgado Domínguez, «Los bienes arqueológicos insertos en la sociedad contemporánea», *Anuario de Arqueología 2013*, Montevideo, Udelar, 2013, pp. 217-218.

9 Gustavo Ferrari, coord., «Los zoolitos: un enigma bello y silencioso», en *Memorias ancestrales: arte y arqueología en el Uruguay*, Montevideo, MAPI, 2007, p. 18. Disponible en: https://mapi.uy/wp-content/uploads/2024/04/memorias_ancestrales_cat.pdf

En 1931, Benjamín Sierra y Sierra no tenía hesitación en calificar el ornitolito de Balizas como «una acabada obra de arte estatuaría: nada más prolijo en su género, nada más perfecto en formas y condiciones de que se tenga conocimiento en la escultura petrolítica prehistórica uruguaya», B[enjamín] Sierra y Sierra, «Antropolitos y zoolitos indígenas», *Revista de la Sociedad Amigos de la Arqueología*, n.º 5, 1931, p. 103. Disponible en: <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/85595>



Sin título, 1953, témpera sobre papel, 50 × 34 cm, colección particular.

y función,¹⁰ anticipando curiosamente un par de años un homenaje institucional de dichos artefactos, una serie de sellos postales emitidos en 1967.

Pero la gran temática de los «móviles» y de otras manifestaciones vilanas contemporáneas (algunos grabados y tapices y, sobre todo, *happenings*) es el conflicto entre Estados Unidos y Vietnam del Norte, de larguísima duración (1955-1975), que tuvo a mediados de los 60 su apogeo «mediático» global. Este es un aspecto clave en la diferenciación entre la obra de Vila y la de los demás informalistas: la volitiva y directa inmersión de este tipo de pintura en cuestiones políticas, la anexión patente de reflexiones y casos de la más candente «actualidad» y de realidades concretas en aquellos universos de máculas y gestos que habían estado mayoritariamente desligados del presente y de lo concreto, cerrados en angustias no específicas, personales. Así resume Peluffo:

El clima espiritual local situaba al artista en el doble compromiso de «lo social» como ética y de «lo existencial» como estética. La abstracción informalista se presentaba entonces como un territorio apto para ejercer un «realismo» muy singular: el de la estética del fragmento, el del mundo de la microfísica, el de la visión miope de lo real.¹¹

El caso más notorio operado por Vila de una salida de esta miopía es, en efecto, su serie dedicada a la guerra de Vietnam, irrupción de la más despiadada y pulsante realidad en el caos indefinido de las telas. La denuncia de la artista es muy temprana, si consideramos que, a nivel estadounidense primero y global inmediatamente después, recién en 1964 surgen las iniciales protestas masivas y es en marzo de 1965 que se desarrolla, en Montevideo, una gran manifestación para el retiro de las tropas estadounidenses del país asiático, convocada por la Comisión Juvenil de la Central de Trabajadores del Uruguay. Pero el compromiso de la artista fue probablemente anterior: los dibujos reproducidos en el folleto de una muestra de Vila en Punta del Este, compartida con Nelson Ramos, dejan entender que expuso piezas de temática vietnamita ya en enero de 1965. De todas formas, es en 1966 que la pintora presentó, en una exposición en el Centro Uruguayo de Promoción Cultural, dirigido por Enrique Gómez, una sustanciosa serie de cuadros y tapices dedicados al tema. Un tema que un tiempo después se volverá central para los movimientos estudiantiles de 1968, también en Uruguay.¹²

10 «Las piezas encontradas en Uruguay no han sido recuperadas desde excavaciones, por lo que no tenemos medios directos de precisar el período al que pertenecen ni al pueblo que las poseyó. Pudieron ser fabricadas en estas tierras por imitación o reproduciendo un rasgo cultural geográficamente muy extendido. Pudieron llegar por un intercambio simple o por una compleja red que incluiría objetos suntuarios. También pudieron llegar con el desplazamiento de pueblos vinculados a los sambaquíes o como botines de incursiones guerreras. La procedencia de los hallazgos indica que fueron los pueblos que habitaron el litoral atlántico los responsables de que llegaran a estas tierras. Algunos investigadores atribuyen a los zoolitos y antropolitos la función de morteros para la mezcla de alucinógenos con fines ceremoniales», Gustavo Ferrari, coord., *Memorias ancestrales...*, o. cit., p. 19.

11 Gabriel Peluffo Linari, *Crónicas del entusiasmo...*, o. cit., p. 208.

12 «El ejemplo de Vietnam coincidía cabalmente con los ejes de las movilizaciones de los estudiantes uruguayos. A medida que avanzaba la década, esta guerra comenzó a aparecer como un ejemplo de resistencia anti Estados Unidos y un modelo de la lucha entre David y Goliat aún más belicoso que el caso cubano. [...] La protesta contra la guerra de Vietnam era una de las más repetidas en las movilizaciones de estudiantes que siempre la invocaban como argumento contra el gobierno o contra el sistema», Carlos Demasi, «El 68 uruguayo en perspectiva histórica: tradición y coyuntura en la agitación estudiantil», *Lo que los archivos cuentan*, 6, 2018, pp. 124-127. Disponible en: http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/bitstream/123456789/70252/1/68_uruguayo.pdf

Naturalmente esta irrupción de un hecho coyuntural y espinoso en el vago terreno de la abstracción no geométrica (y quizá de la pintura *tout court*) irrita a parte de la audiencia y del ambiente artístico, aunque fuera más que adecuada para el momento: dado el endurecimiento del enfrentamiento social en Uruguay —debido en primera instancia a los problemas económicos generados por el creciente desempleo, las bajas de salarios y subas de precios de los productos básicos— las tensiones entre arte y política, reflexión y acción se están haciendo cada vez más agudas.

Ya en 1964 Vila hace manifiesta su intención de trabajar «temas» pese al uso de la pintura abstracta —asociado a lo metafísico—, considerándola, además, como una encarnación más de lo figurativo: «yo siempre he sido figurativa, dentro de lo que yo considero figurativo [...]. A mí no me asusta la temática: por lo contrario, me atrae. Por ello miro con desconfianza las últimas consecuencias del abstraccionismo».¹³ Esta desconfianza es probablemente la razón por la que desarrolló una semiabstracción en su serie de Vietnam.

Sin embargo, desde la prensa de la época se lee negativamente la voluntad de Vila de asociar su propia pintura a reivindicaciones extraestéticas. La ya citada pintora Amalia Polleri, por ejemplo, desde *El Diario*, escribe una reseña entusiasta de la muestra de 1966, donde declara que sus obras «ofrecen en su composición, ritmos dinámicos, por momentos repetidos y manejo de los elementos plásticos, una imagen fulgurante de la energía vital de su autora», pero desconfía de la atribución de Vila a sus cuadros de «un contenido de lucha social, de ímpetu revolucionario ligado a los movimientos de liberación nacional y popular que actualmente se procesan en el mundo», ya que «existe un marcado desplazamiento entre los dos planos [el formal y el de los contenidos] y que lo auténtico, a pesar de las etiquetas trágicas, es el himno a la vida que trasunta su labor pictórica».¹⁴ Polleri en definitiva negaba la politización de lo informal, que es el núcleo de este ciclo de pinturas:

Lo que brota de la paleta de Teresa Vila, lo sensorial; su transparencia, claridad y gracia femeninas, sin explicaciones ni rótulos, y negando la versión realista personal que ella da de los temas y motivos tratados, es lo que perdurará, nos atrevemos a afirmarlo, porque la pintura es un medio de expresión y comunicación en sí misma, digan lo que digan los pintores de sus obras a través de la palabra o la escritura.¹⁵

La resistencia, en el contexto, a mezclar reclamos políticos, en este caso de raigambre antimperialista, y pinceles es firme. Otra pintora destacadísima de la época, María Freire, expresa las mismas reservas:



Sin título, 1966, linóleo (tres planchas) sobre papel, 58 × 96 cm, colección particular.

13 José Carlos Álvarez, «Pintores nacionales: Teresa Vila», o. cit. La posición vilana resuena en la reciente apreciación de Pepe Karmel, quien trata de reescribir la historia de la pintura y escultura abstractas bajo esta óptica, cuando afirma que «el arte abstracto se basa siempre en la experiencia del mundo real. Las calidades formales de la abstracción determinan cómo se refleja dicha experiencia, pero no hay algo así como una forma pura», Pepe Karmel, *Abstract art: a global history*, London, Thames & Hudson, 2020, p. 7.

14 Amalia Polleri, «Arte vital», *El Diario*, 22 de mayo de 1966.

15 *Idem*.



Bomba BLU-82 del ejército estadounidense

Conmueve muy particularmente a Teresa Vila la injusta tragedia del Vietnam, hasta el punto de convertirse en la temática de su pintura. Pero la historia del arte nos enseña que Goya, Delacroix, Daumier o Picasso son estimados no por sus violentas pasiones sociológicas, sino por sus positivos valores estéticos. El tiempo resta importancia a la anécdota accidental, y otorga permanencia a los valores esencialmente plásticos.¹⁶

En realidad, estas salvedades, como argumenta Pérez Buchelli, nacen también por divergencias etarias, por ende de visión, entre las «cronistas y la artista en cuestión, quien se ubicaba en una línea diferenciada de la impulsada por ejemplo por Freire —nacida en 1917— o Polleri —nacida en 1909—»: ¹⁷ la óptica de Vila, treintañera en los 60, parece coincidir con la de «una generación de jóvenes latinoamericanos [que] se inició en la vida política desde una visión heroica de la militancia que convivió, muchas veces de forma conflictiva, con la difusión de una serie de nuevas pautas culturales [...] de sus coetáneos de Europa y Estados Unidos».¹⁸ Pese a que probablemente no se pueda hablar de militancia heroica para Vila —tal vez sí de una protesta sobre bases marxistas veteadas de cristianismo—, relacionar la «señal» abstracto-expresionista del Norte a la ebullición política del continente es, de todas maneras, una ecuación entendible y deseable, para nada volátil, y una forma de apropiación de lo foráneo acertadísima. Es en este sentido que Marta Traba, de hecho, tilda la producción vilana de «novedosa, repentista y llena de buenos recursos».¹⁹ La implicación política del gesto de Vila es explícita y vigorosamente contestataria: el expresionismo abstracto fue notoriamente promovido, incluso por aparatos gubernamentales de Estados Unidos, como una pintura exclusivamente norteamericana, individualista, contrapuesta obviamente al realismo socialista y que por ende no se podía asociar a concretos hechos políticos.²⁰

Alineada a posiciones de «izquierda cristiana»,²¹ la actitud de Vila se había radicalizado a partir de los primeros años 60 y durante toda la década: participa de la ocupación del Subte de 1963 contra la designación política del jurado del Salón Municipal y sobre todo está entre los artistas que se retiran del Salón Nacional de 1968 en protesta contra las

medidas prontas de seguridad instituidas, el mismo año, por el presidente Jorge Pacheco Areco. Su postura es la de un humanismo izquierdista, donde el componente cristiano se entiende plenamente si se piensa en ciertas tendencias hacia posiciones progresistas que en esta década de cambios sustanciales florecen en el interior de la Iglesia católica.²²

Este interés para lo religioso es evidente en una obra del periodo. Se trata de una pieza cuya forma e invitación al relacionamiento directo del público son muy innovadoras: dos grandes lienzos corredizos, de temática «vietnamita», con sus bombas y explosiones, que tienen que abrirse, como el telón de un teatro, para poder acceder a un enorme cuadro donde se encuentran símbolos (de dólar) e íconos (posiblemente de las torres de perforación de petróleo y de hierros de marcar ganado), interpolados con citas de versículos extraídos del capítulo 5 del Libro de Isaías (Antiguo Testamento). Se trata de reprimendas que primero denuncian la acumulación de tierra y el consiguiente desarrollo de la desigualdad y que luego recuerdan que los ejércitos extranjeros invadirán a Israel para oprimirlo, debido a su desobediencia a las leyes divinas. Pese a la retórica y al imaginario bíblico, un poco confuso, Vila critica el ejercicio bruto del poder con un artefacto pop y que, una vez más, propone alternativas al consumo tradicional de la obra: llama el espectador a accionar (correr el «velo» de la guerra para ver lo que oculta, intereses económicos y políticos) y, así como con los «móviles», a tocar la pieza, rompiendo un tabú todavía vigente —experimentar táctilmente una obra— que se había solidificado en el siglo xix, cuando «las obras maestras y los tesoros de los museos comenzaron a considerarse cada vez más inviolables»²³ y que está todavía muy radicada y presupone una distancia insalvable entre creador y consumidor.²⁴

La oposición, tibia o vehementemente conservadora hacia la actitud de Vila, se robustece en 1967 cuando, en ocasión del Salón Municipal, la artista propone una Cabina de meditación que veremos más adelante. El crítico y pintor Pablo Mañé Garzón ataca en *Marcha* a Vila: hablando de esta obra (inaccesible al público), señala cómo «el caso de Teresa Vila embarcada en una propaganda elemental es demostrativo de esa particular renuncia a testimoniar sin preconceptos ajenos al arte por un tipo de sociedad y por un tiempo presente».²⁵ La pintora le contesta dos números después,



Sin título, 1964, vinílico, aguadas y collage (papel seda), 81 × 113 cm, colección particular.

¹⁶ María Freire, «Vigor estético de Teresa Vila», o. cit.

¹⁷ Elisa Pérez Buchelli, *Arte y política...*, o. cit., pp. 76-77.

¹⁸ Vania Markarian, *El 68 uruguayo. El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2012, p. 13.

¹⁹ Marta Traba, *Dos décadas vulnerables...*, o. cit., p. 203.

²⁰ Como ya se entendería una década después, «la supuesta separación del arte de la política proclamada en todo el “mundo libre” con el resurgimiento de la abstracción luego de la segunda guerra mundial fue parte de una tendencia general en los círculos intelectuales hacia la “objetividad”. La idea del compromiso político era tan ajena al nuevo ambiente apolítico de los 50 —no solo para los artistas sino también para muchos otros intelectuales— que un historiador social, Daniel Bell, finalmente declaró el periodo de posguerra como “el fin de la ideología”. El expresionismo abstracto se adapta cabalmente a las necesidades de esta supuesta nueva época histórica. Dando a su pintura un énfasis individualista y eliminando temas reconocibles, los expresionistas abstractos lograron crear un nuevo e importante movimiento artístico. También contribuyeron, conscientemente o no, a un fenómeno estrictamente político: el aparente divorcio entre el arte y la política que tan perfectamente sirvió a las necesidades de Estados Unidos durante la guerra fría», Eva Cockcroft, «Abstract expressionism, weapon of the Cold War», *Artforum*, vol. 12, n.º 10, 1974, p. 41. Disponible en: www.artforum.com/print/197406/abstract-expressionism-weapon-of-the-cold-war-38017

²¹ Pérez Buchelli, «Teresa Vila: arte como acto vital», o. cit., p. 7.

²² «... la Iglesia Católica transformó su discurso pastoral, influida por ese clima de época. A partir del papado de Juan XXIII, en el que se proclamaron las encíclicas *Mater et Magistra* (15 de mayo de 1961) y *Pacem in terris* (11 de abril de 1963), la Iglesia introdujo lo que se dio en llamar el *aggiornamento*. Como resultado, los discursos eclesiásticos oficiales fueron penetrados por reinterpretaciones del mandato de la caridad. En esa puesta al día, cada vez más aguda desde el Concilio Vaticano, Pablo VI definía el momento como una nueva era de la historia, caracterizada por la gradual expansión, a nivel mundial, de cambios rápidos y profundos. [...] Esa convicción de la necesidad de un nuevo orden dentro de amplios sectores de la dirigencia y la intelectualidad católicas constituye uno de los fenómenos significativos de la época», Gilman, *Entre la pluma y el fusil...*, o. cit., pp. 43-44.

²³ Constance Classen, *The deepest sense. A Cultural History of Touch*, Urbana-Chicago-Springfield, University of Illinois Press, 2012, p. 145.

²⁴ Como sentencia Meridian Payseno en un artículo sobre el tema, «la idea de tocar el arte en cualquier institución contemporánea es todavía poco común. Se podría argumentar que la política de “mirar, no tocar” tiene como objetivo tanto separar al artista del público y crear algo exclusivo como proteger a la obra en sí», Meridian Payseno, «Hands Off! Why Is Physical Contact with Art Such a Touchy Subject?», *Elephant*, 19 de octubre de 2022. Disponible en: <https://elephant.art/hands-off-why-is-physical-contact-with-art-such-a-touchy-subject/>

²⁵ Pablo Mañé Garzón, «Innovaciones y constancias», *Marcha*, 19 de mayo de 1967, p. 24.

aclarando que la obra no estaba siendo exhibida, dato omitido por el crítico y que «los abundantes calificativos que [Mañé Garzón] dedica a la obra rechazada, si bien inocuos y sin fundamentos son harto conocidos por todo creador con conciencia de lo real, que no se ocupe de “manuales” estéticos ni del culto al “arte” y “lo artístico”»,²⁶ defendiendo al final la libertad del artista de decidir qué considera arte. En este mismo número Mañé Garzón contesta a Vila reivindicando un rol creativo del crítico y tomando distancia —con actitud arrogante: «dispuesto a fingir que escucho sus lecciones»— de la «conciencia de lo real» a la que se refería la pintora.²⁷ La polémica se cierra un par de meses después, cuando Luis Camnitzer, desde Nueva York, disiente con Mañé Garzón y termina afirmando que «el crítico [que] quiere incorporarse al campo de la creación [...] en lugar de fijar los límites del arte tiene que ayudar a eliminar los elementos que amenazan convertirse en límite».²⁸

La actitud de Vila se inserta cabal y muy precozmente en el interés creciente de los artistas por el conflicto en Vietnam, tanto a nivel global²⁹ como local.³⁰ En buena medida, además, sus primeras «acciones», anticipando la escena norteamericana, mencionan el conflicto y uno de los elementos más impactantes del primer ambiente, de 1966, es «una banda estruendosa de un terrible bombardeo aéreo»³¹ que en ese momento no puede sino remitir a los sucesos de la península indochina. Son las mismas bombas, en efecto, que despedazan colores y manchas en sus «cuadros móviles», bombas que son terribles y verdaderos emblemas de la violencia inusitada de aquella guerra.³² Aquí hay que hacer un inciso sobre ellas: las formas curiosas de las espoletas —el elemento más recurrente y rítmico de sus composiciones políticas— son extremada e inteligentemente ambiguas. Siempre manteniendo un alto grado de abstracción, se asemejan maliciosamente a la cúpula del Capitolio de Washington y a la vez atañen a

[[]26 Teresa Vila, «El crítico y el creador», *Marcha*, 9 de junio de 1967, p. 5.

[[]27 Pablo Mañé Garzón, «El crítico y el creador», *Marcha*, 9 de junio de 1967, p. 5.

[[]28 Luis Camnitzer, «De crítico y artistas», *Marcha*, 11 de agosto de 1967, p. 5.

[[]29 Una reciente exhibición, *Artists Respond: American Art and the Vietnam War, 1965-1975* (2019), curada por Melissa Ho en el Smithsonian Museum, reunió piezas de casi 60 artistas (entre ellos la argentina Liliana Porter) y grupos estadounidenses u operantes en Estados Unidos, que en aquella década se focalizaron en la denuncia de los horrores de la guerra en el país asiático. La pintura abstracta informal casi no tuvo presencia en la muestra. El caso más llamativo son las telas completamente negras de Wally Hedrick, de los 60: significativas borraduras de sus propias obras que el artista aplicó a algunos de sus cuadros antecedentes al conflicto.

[[]30 Se pueden mencionar algunas piezas, todas sucesivas a los primeros móviles vilanos: el libro de grabados de Antonio Frasconi *Viet Nam!* de 1967; el grabado en metal *Vietnam* de Luis Mazzey de 1968 y la xilografía de Leonilda González *Breve biografía de un niño vietnamita* de 1971 (en el contexto del Club de Grabado de Montevideo), además del efímero *Mural de la Solidaridad*, elaborado por Armando González, Anhelio Hernández, Eugenio Darnet, Jonio Montiel e integrantes del Club de Grabado y de Sótano Sur, para el acto «La Noche de Vietnam», organizado por el Movimiento de Trabajadores de la Cultura del Frente Izquierda de Liberación (FideL) en la explanada de la Intendencia Municipal de Montevideo, el 26 de marzo de 1968. Años más tarde, en 1984, Luis Camnitzer volverá sobre el tema en la serie *Agent Orange*.

[[]31 José Carlos Álvarez, «Juego libre para los mayorcitos», *La Mañana*, 9 de julio de 1966.

[[]32 Como recuerda Ho: «Entre 1961 y 1975, un enorme volumen de bombas estadounidenses fue lanzado en el sudeste asiático, aproximadamente un millón de toneladas en Vietnam del Norte, cuatro millones en Vietnam del Sur, dos millones en Laos y un cuarto de millón en Camboya. Actualmente, los restos de artefactos explosivos sin detonar, así como los efectos persistentes del uso de herbicidas tácticos como el Agente Naranja, continúan produciendo devastadoras consecuencias sanitarias y ecológicas». Melissa Ho, «One Thing: Viet-Nam American Art and the Vietnam War», Melissa Ho, ed., *Artists Respond: American Art and the Vietnam War, 1965-1975*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2019, pp. 8-9.

la realidad, ya que algunos explosivos estadounidenses empleados en el conflicto traían en su vértice un pico (por ejemplo, la bomba BLU-82); otros, largas lenguas metálicas (BLU-3 Pineapple), que recuerdan remotamente a algunos de los signos de sus cuadros. Finalmente, concluyendo con las bombas, es significativa la metáfora bélica que Vila usará años después, en una entrevista de 1969, para explicar la alienación de su momento histórico: «El hombre contemporáneo vive bombardeado por todos lados de slogans que se le imprimen en la memoria y orientan sus gustos y su acción».³³

Vietnam está en la médula también de su breve incursión en el mundo textil. Autodidacta en este sentido, en 1965 Vila realiza un puñado de tapices, fundamentalmente arpilleras —forma cuyo origen es chileno y que pronto se unirá a discursos políticos, antidictatoriales, también en este país—³⁴ donde se despliegan bombas y motivos más abstractos, no sin añadirle, en un par de casos, elementos interactivos: apliques manipulables que permiten abrir una solapa que, al «caer», revela otras bombas. La temática aparece también en grabados, donde protagonistas son siempre las bombas, en un caso específico con una fuerte dimensión pop, casi warholiana: la misma imagen repetida sobre fondos amarillo, rosa y amaranto.

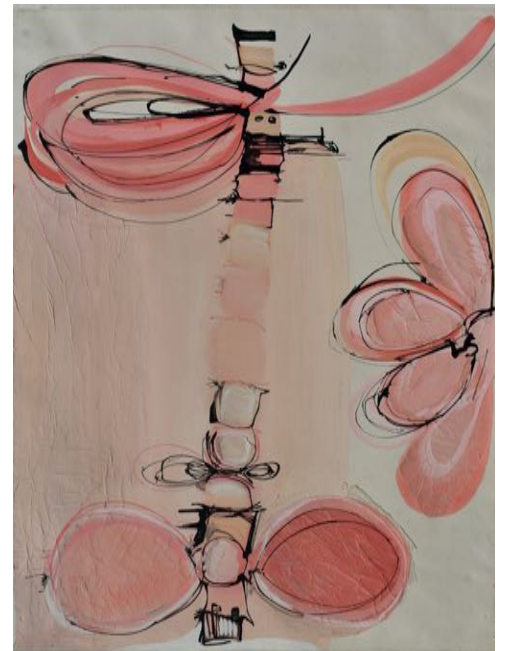
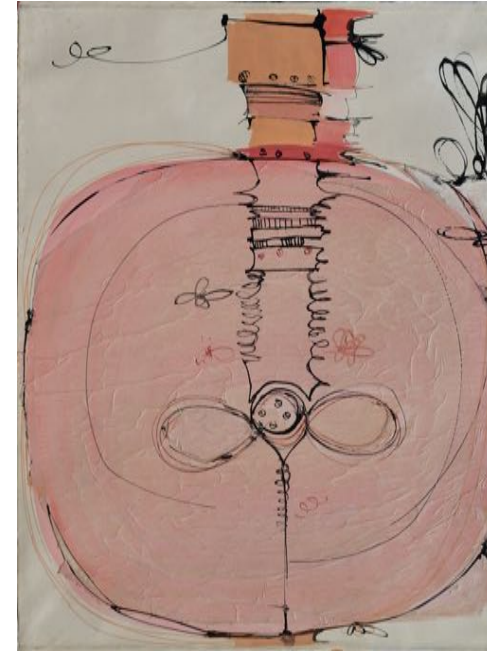
Finalmente, Teresa Vila es también una de las primeras artistas en Uruguay en crear una instalación, hecha en paralelo a los «móviles» y fundada en los mismos principios de involucramiento dinámico del público y sus sentidos: una especie de carpa que llama *Cabina de meditación*, cuyas paredes son lienzos pintados al estilo de sus cuadros «vietnamitas» y que en su interior presenta una especie de altar —bastidor alto y estrecho, pintando con un degradé de amarillo, rojo y blanco, vagamente a la Rothko— donde aparecen frases de índole política. Es entendible y significativo que Vila borre las frases, unos años más tarde, cuando se instaura la dictadura, probablemente por miedo a eventuales represalias del régimen. Esta «cabina» lograba, según la pintora, brindar al espectador «una cierta aislación del medio» para poder «concentrarse mejor en la lectura o situación plástica que lo involucra».³⁵ El cuerpo a cuerpo con los espectadores es para ella cada vez más apremiante.

[[]33 María Luisa Torrens, «Desmitificar el arte», o. cit.

[[]34 Práctica popular, en los primeros años 60 había sido utilizada por Violeta Parra, y durante la dictadura de Pinochet fue medio de expresión de muchas mujeres que, a través de ella, denunciaban el clima sofocante del país y sus crímenes.

[[]35 Ana Vila, *Las Acciones de Teresa Vila*, Montevideo, 2020, p. 17.

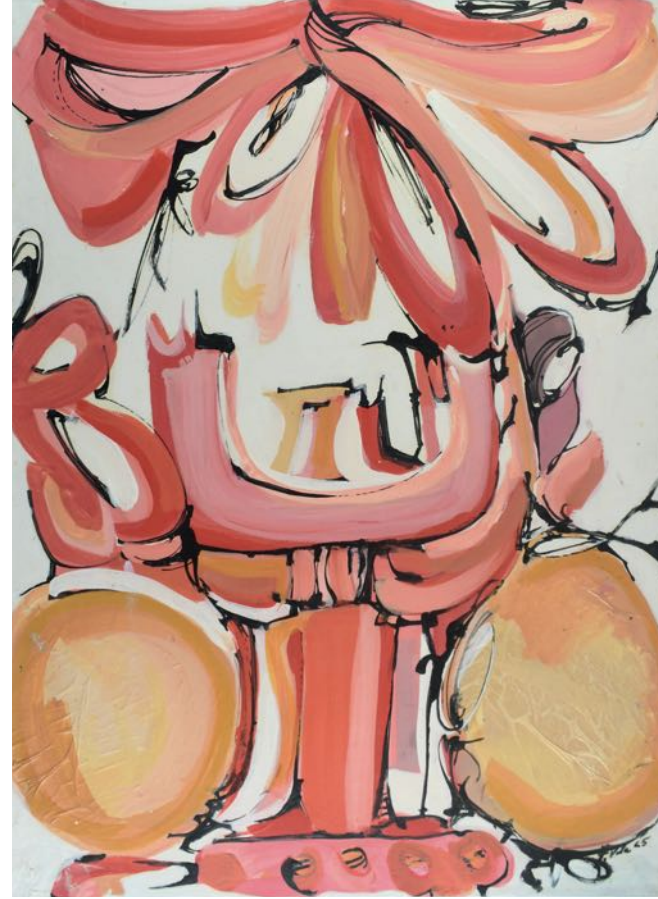
Sin título, 1964-65
Vinílico y collage (papel seda) sobre cartulina
montada en tela
126 × 150 cm (total de las 6 piezas)
Colección particular





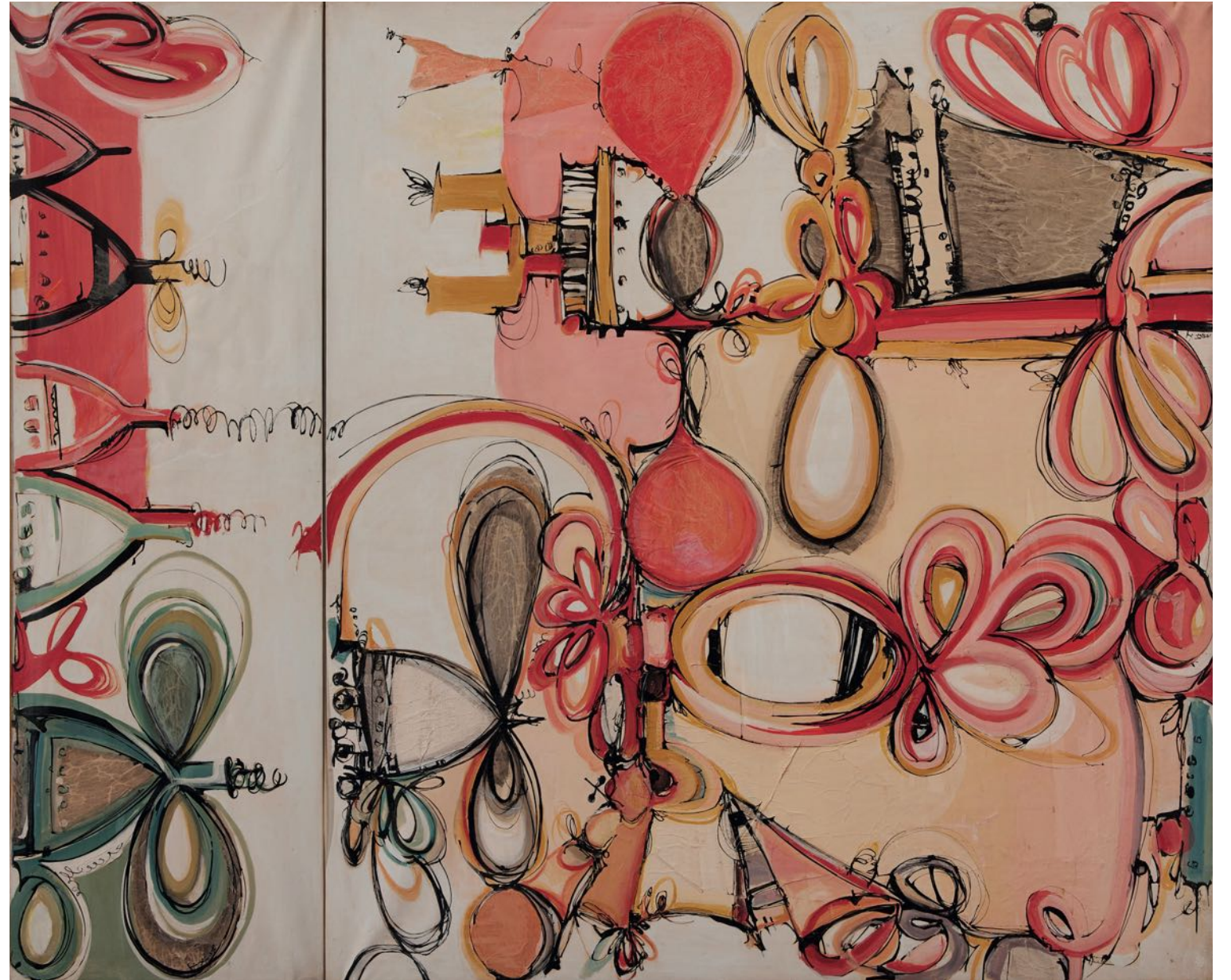
Sin título, 1964-65
 Vinílico y collage (papel seda) sobre tela
 130 × 135 cm (total de las 6 piezas)
 Colección particular

Sin título, 1964-65
 Vinílico y collage (papel seda) sobre papel entelado
 158 × 89 cm (total de las 4 piezas)
 Colección particular





Napalm comienzo año 1965, 1965
 Vinílico y collage sobre tela
 140 × 176 cm (total de las 2 piezas)
 Colección Museo Nacional de Artes Visuales



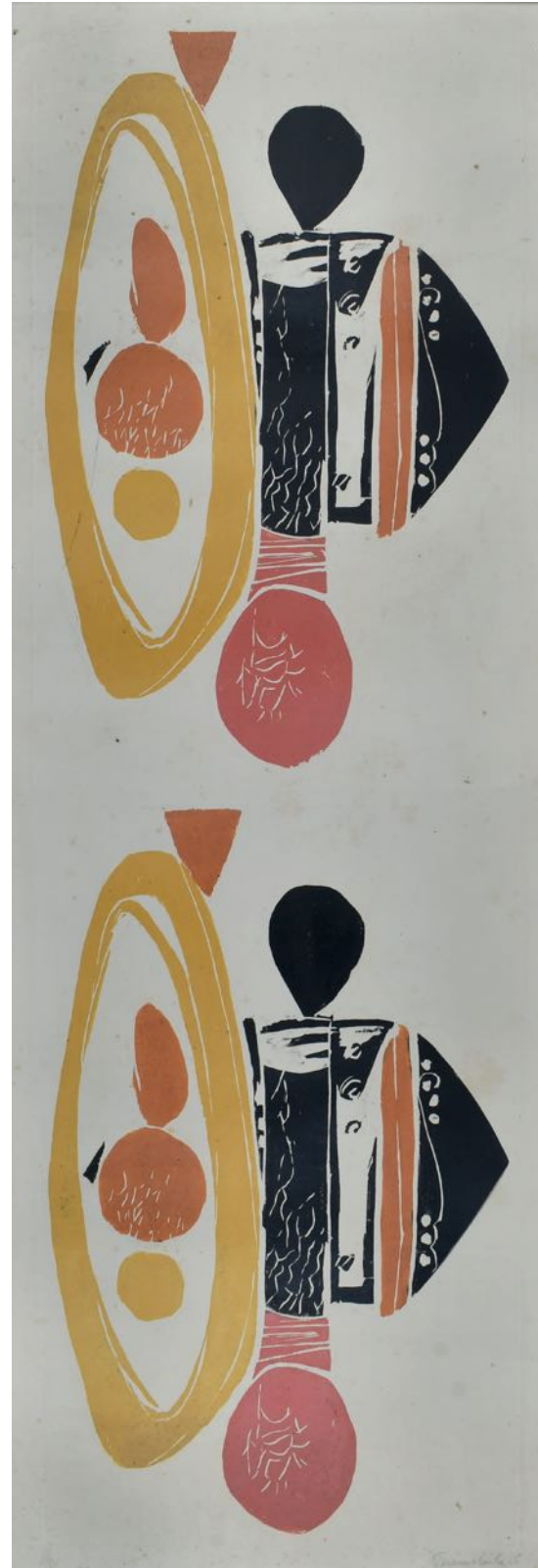
Sin título, 1965
 Vinílico y collage sobre tela
 144 × 176 cm (total de las 2 piezas)
 Colección particular

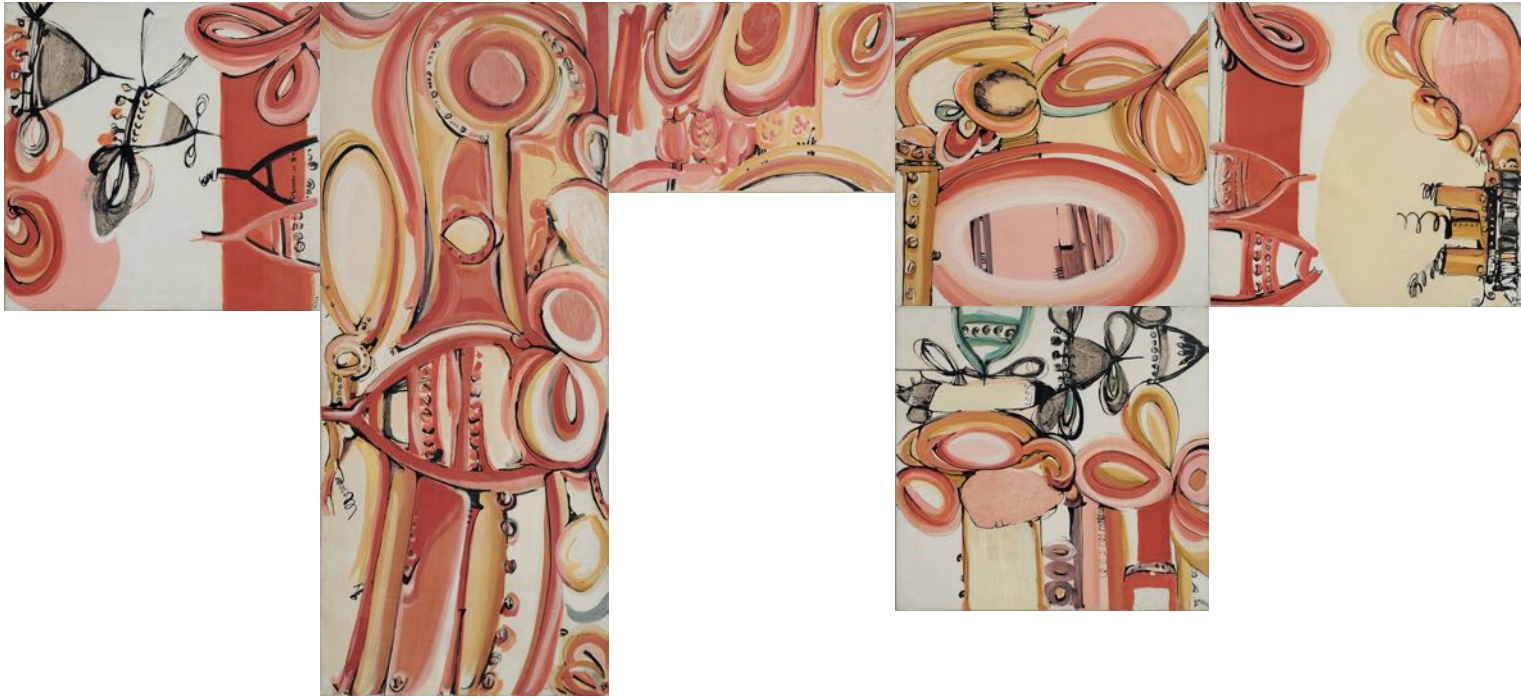


Paisaje Liberación 5, 1966
Vinílico y collage sobre tela
201 × 350 cm (total de las 5 piezas)
Colección particular

Sin título, 1965
Litografía sobre papel
118 × 40 cm
Colección particular

Sin título, 1965
Litografía sobre papel
107 × 45 cm
Colección particular





Sin título, 1965
Vinílico y collage sobre tela
336 × 148 cm (total de las 6 piezas)
Colección particular



Sin título, 1966
Vinílico y collage (papel seda)
sobre tela
124 × 186 cm (total de las 4 piezas)
Colección particular



Cabina de meditación, 1965
Vinílico sobre tela, estructura en hierro
ø 200 cm aprox.
Colección particular



Sin título, 1965
Telas, bordado y apliques sobre arpillera
121 × 81 cm
Colección particular



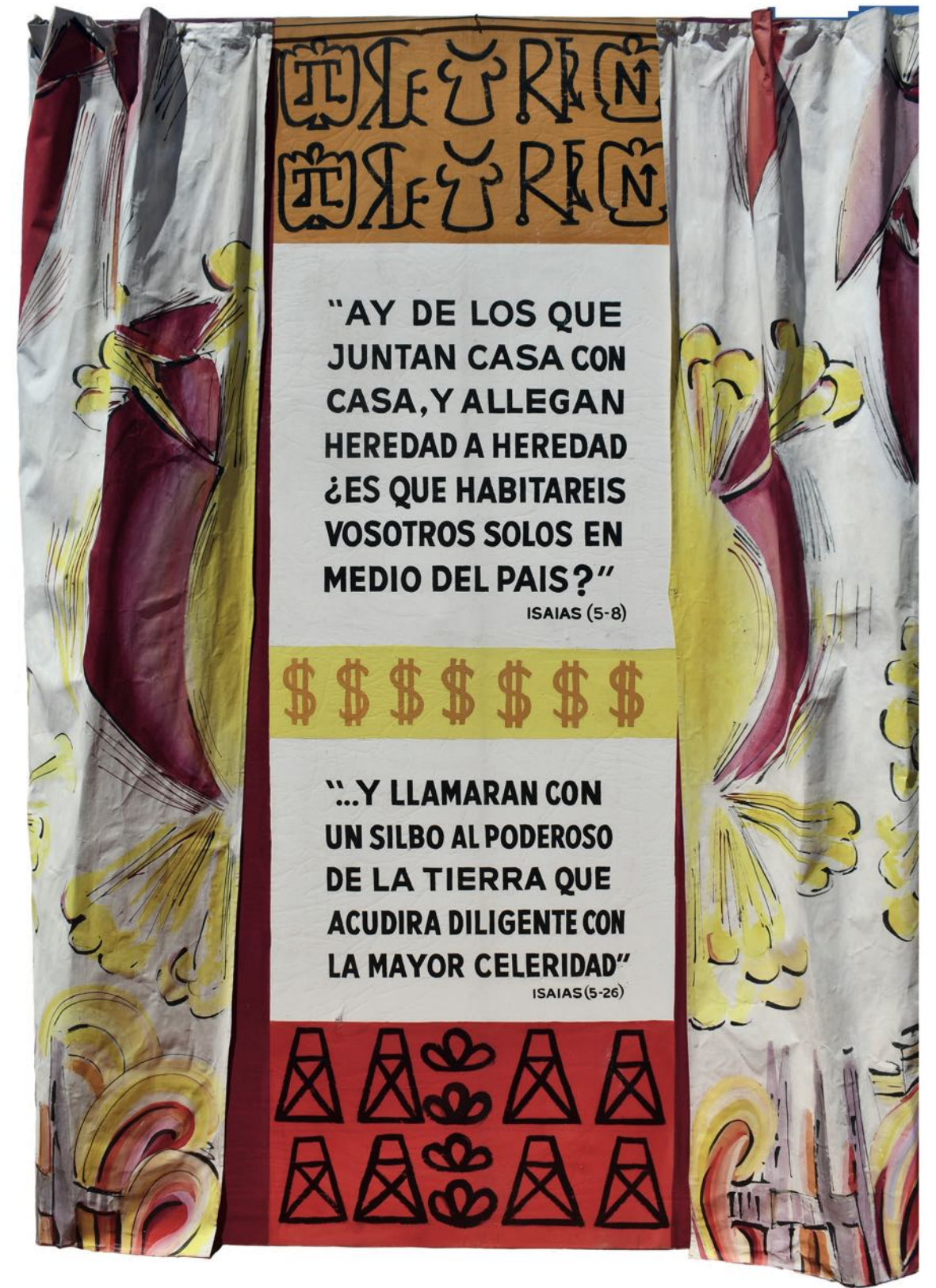
Sin título, 1965
 Telas y bordado sobre arpillera
 con aplique móvil
 90 × 137 cm (cerrado)
 120 × 137 cm (abierto)
 Colección particular



Sin título, 1965
Telas, bordado y apliques sobre arpillera
122 × 86 cm
Colección particular



Sin título, 1967
 Vinílico sobre tela
 200 × 144 cm (cada cortina 200 × 77 cm)
 Colección particular





Paisaje Liberación 3, 1967
 Vinílico y collage sobre tela
 173 × 138 cm (total de las 3 piezas)
 Colección particular



Sin título, 1966
Vinílico sobre tela
45 × 90 cm (total de las 3 piezas)
Colección particular

Las «antijoyas»

Durante un período acotado, esencialmente entre 1967 y 1969, Vila produce una serie de accesorios que denomina «antijoyas», siguiendo la postura polémica de su producción pictórica y performática en pos de una democratización de las formas tradicionales de producción artística y, como en este caso (y en el de los tapices), artesanal.¹ Efectivamente, estos objetos, en su mayoría pulseras y collares, invierten la idea de nobleza de los materiales propios de la joya y recurren a simples piedras, fibras, fieltro. A menudo parecen evocar las manchas de sus cuadros (en un par de casos colgando piedritas que podrían remitir a las bombas de sus obras sobre Vietnam) y emplean un amplio abanico de colores vibrantes. Vila misma va a ferias donde vende directamente su producción, pensada como desjerarquización del valor simbólico de los materiales y a la vez como forma de acercamiento a un público vasto, de recursos modestos y probablemente ajeno, en principio, al mundo del arte.

Las antijoyas vilanas tienen, por lo menos, un par de precedentes célebres. La joyas que realiza Sophie Taeuber-Arp entre 1918 y 1920 usando material no valioso (especialmente pelotitas de vidrio) y la *hardware jewelry* que Anni Albers, junto a Alex Reed, produce a principios de los 40 en el Black Mountain College, artefactos armados con productos industriales para papelerías y ferreterías, pensados en parte con propósitos afines.² Sin embargo, la influencia más tajante es probablemente la de una imperante, en los ambientes de izquierda, austeridad anti-consumista,³ casi un negativo del «lujo» burgués, con eco de la cultura *hippie*,⁴ efervescente en este momento, que maneja principalmente lo «natural» (cuero, cuerda, madera, etc.) y económico. Como a menudo pasa, también partes de la clase alta de la Montevideo de los 60 apadrinan, con postura esnob, la joyería «alternativa», algo de lo que, otra vez Mónica, se burla sagazmente.⁵

1 Significativo cómo pocos años antes, en 1964, María Luisa Torrens organiza una muestra de *Cerámica y anticerámica* en el Centro de Artes y Letras. Según Torrens, la anticerámica «canaliza toda la libertad creadora del ceramista capaz de expresarse con el material cerámico a través de formas que están más allá de toda funcionalidad», *Silveira y Abbondanza: un legado*, Montevideo, MNAV, 2017, p. 25, <https://mnav.gub.uy/catpdf/unlegado.pdf>

2 Albers, inspirada, junto a Reed, por las joyas del tesoro de Monte Albán de México, cuenta cómo «desde el principio fuimos muy conscientes de nuestro intento de no discriminar los materiales, de no atribuirles los valores convencionales de preciosidad o vulgaridad. Al romper con la valoración tradicional, sentimos que se trataba de un intento de rehabilitar los materiales. Pensamos que nuestros experimentos tal vez podrían ayudar a señalar el valor meramente transitorio que atribuimos a las cosas, aunque creamos que son permanentes», Anni Albers, “On Jewelry”, charla en el Black Mountain College, 1942, www.albersfoundation.org/alberses/teaching/anni-albers/on-jewelry

3 Entre sus propósitos, «el rechazo hacia las formas de consumo de las clases altas y [...] la necesidad de distinguirse, a través de atributos simbólicos propios, de la frivolidad ostentosa de la nueva burguesía», Peluffo Linari, *Crónicas del entusiasmo...*, o. cit., p. 88.

4 «Las artesanías (muñequeras) creadas por Teresa Vila [...] constituyeron un paradigma de esa estética basada en la austeridad, en la rusticidad, en la exhibición deliberada de la simpleza formal y de la crudeza de los materiales empleados. Esa estética caracterizó, fundamentalmente, la forma de vestir, los atuendos femeninos y, aunque no puede dejar de reconocérsele por momentos cierto parentesco con la estética *hippie*, guardó un recato y un sentido de la medida muy diferente», *ibidem*, p. 89.

5 «De modo que fui, vestida de negro y con una alhaja no figurativa hecha con un pedazo de vía de tren y un ladrillo colgando. Apenas llegué vi que todas las mujeres o sus equivalentes, tenían alhajas no figurativas, aunque ninguna, la verdad sea dicha, tan fina como la mía. Me desilusioné un poco porque a mí me la habían vendido carísima, como pieza única; pero el asunto tenía su lado bueno porque así todas parecíamos escritoras», Mónica [Elina Berro], «Cita con las musas» [1964], *Mónica por Mónica*, Montevideo, Arca, 1967, pp. 46-47.



Antijoyas, 1967-1969
Piedras, telas, hilos, cuero y rafia
Medidas variables
Colección particular



Capítulo 6

Acciones y ambientes

En su afán de concebir la obra como un estímulo para que el público leyera el mundo desde un ángulo diferente (eventualmente para cambiarlo) y de acercar al espectador a la obra para que coparticipara de su realización en una concertación colectiva, Teresa Vila llega a uno de los nuevos, novísimos lenguajes, el *happening*, tempranamente y de manera sustanciosa.¹ Sin perdernos en las muchas definiciones, se trata de un tipo de acontecimiento semiteatral, donde solo algunas acciones están pautadas y donde es fundamental el involucramiento —más o menos fomentado, más o menos incontrolable— de los espectadores, que abandonan así su pasividad de meros contempladores.² Su origen se remonta a las experimentaciones de John Cage y Allan Kaprow en Estados Unidos en los años 50, aunque su auge se dé globalmente a partir de mediados de los 60. En América Latina la escena rioplatense es especialmente burbujeante y actúa tempranamente. El ámbito argentino es uno de los más reconocidos del continente: tiene manifestaciones germinales de este lenguaje en las declaraciones como obras de arte de personas y eventos de los *Vivo-dito* de Alberto Greco y en *La destrucción*, intervención y quemaduras por parte de amigos de sus obras-colchones que Marta Minujín realiza en París en 1963.³ Y tiene también un filósofo y crítico, que se suele señalar como el introductor del pensamiento lacaniano en Argentina, Oscar Masotta, quien escribe extensamente sobre el tema, además de coordinar él mismo un par de *happenings*, en 1966. En Uruguay se puede señalar, en 1964, una suerte de evento «abierto», que tiene cierto parentesco con el *happening*: una convocatoria, en el Instituto General Electric, a los medios televisivos para que filmaran y se filmaran, en el marco de un concurso llamado «Actualidad General Electric», coordinado por el director teatral Alfredo de la Peña, acontecimiento que tuvo cierta repercusión en la prensa.⁴



Piezas inspiradas en
Ambiente temático, 1966,
Club de Teatro,
Montevideo.

1 Recién en 2017, gracias a una fundamental muestra curada por Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta dedicada a aristas latinoamericanas históricas, el pionerismo de Vila tiene un eco internacional. En el catálogo se le dedican, sin embargo, solo pocas líneas y con una imprecisión en las fechas (que son 1966-1969): «A finales de los años 60 y principios de los 70, Teresa Vila (1931-2009) creó “ambientes temáticos” o “acciones con tema”. En estos eventos, Vila dividía a los participantes en grupos, les tapaba los ojos y los guiaba mientras realizaban acciones en galerías de arte, en el espacio urbano y en la Feria de Libros y Grabados» (Trad. R. B.), *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta, eds., Los Angeles-Munich-London-New York, Hammer Museum-Delmonico-Prestel, 2017, p. 299.

2 En un célebre texto, Allan Kaprow, su primer teorizador además de realizador, empieza así: «La línea entre el arte y la vida debe mantenerse tan fluida, y quizás indistinta, como sea posible [...]. Considero que esto constituye una base sobre la cual se pueden construir los criterios específicos de los Happenings» (Trad. R. B.), Allan Kaprow, “Excerpts from ‘Assemblages, Environments & Happenings’” [1969], en Mariellen R. Sandford, ed., *Happenings and Other Acts*, London-New York, Routledge, 1995, p. 197.

3 Más allá de los *Vivo-dito* callejeros, que realiza en Italia en 1961 y siguen en España, y el otro que Minujín desarrolla en París (*Le coq*, de 1963), importan aquí los *happenings* realizados en Buenos Aires: *La cabalgata* de Minujín, en octubre de 1964, dentro del programa de televisión *La campana de cristal* de Augusto Bonardo en el Canal 7, que por la situación caótica que crea en el estudio televisivo es interrumpido, y *Mi Madrid querido* de Greco, en la galería porteña Bonino, en diciembre de 1964, verdadero collage de acciones que prevé la participación del público.

4 Ver Ángel Kalenberg, *El «Instituto General Electric»*, Manantiales, Museo de Arte Contemporáneo Atchugarry, 2024, pp. 172-173.



El galerista Enrique Gómez (de lentes) y otros espectadores en «acción con tema (ambiente)», 30 de diciembre de 1968, Galería U, Montevideo.

Los años 1965 y 1966 parecen ser fundamentales en la región en relación con este tipo de lenguaje que, por sus habitualmente escandalosos desarrollos, se vuelve rápidamente blanco, y amor secreto, de la prensa y de la opinión pública.⁵ En Argentina en 1965 se desarrollan, entre otros, *Microsucesos*, un evento dirigido por Edgardo Giménez, Dalila Puzzovio, Charlie Squirru y Miguel Ángel Rondano y, un año después, *El rayo helado*, organizado por Squirru, Giménez, Dalila Puzzovio y Miguel Ángel Rondano. En ellos, y en muchos otros, la interdisciplinariedad está bien cementada (se utilizan diferentes medios y registros), así como lo es en el *Ambiente temático* que Vila finalmente articula a principios de julio de 1966, donde la cultura pop (diarios, historietas, reclames) y, otra vez, la guerra de Vietnam son elementos esenciales. En este sentido es menester subrayar que Vila se adelanta a los famosos *happenings* dedicados a concientizar a los norteamericanos sobre la guerra que Yayoi Kusama realiza en Nueva York en 1968 e incluso a otras performances en dicho país: en una exhaustiva publicación sobre el tema, Lucy Lippard, que no incluye a Vila, empieza a enumerar piezas performáticas (de varios tipos) alrededor del conflicto en Asia, recién un año después de la actuación de la uruguaya, pionera también en este sentido.⁶

Se podría pensar que el experimento vilano fue inspirado por un *happening*, posteriormente célebre (pero en este momento ninguneado por la prensa local), que se había visto en Montevideo un año antes: el *Suceso plástico* que Marta Minujín hizo detonar en el Estadio Tróccoli del Cerro en julio de 1965. Invitada por el Centro de Artes y Letras de *El País*, dirigido por María Luisa Torrens, Minujín primero participa —junto con los uruguayos Manuel Espínola Gómez, Hilda López, Ernesto Cristiani, María Freire, Germán Cabrera y la misma Torrens— en la mesa redonda «El Pop Art y las últimas manifestaciones artísticas» y, unos días después, dirige ese acontecimiento, suma y programáticamente caótico, donde hombres musculosos levantan a niños, mujeres con sobrepeso ruedan por el pasto, prostitutas besan al público, parejas atadas también se besan y se escucha a Bach mientras la argentina, desde un helicóptero, arroja sobre la gente harina, lechuga y pollos vivos. El evento es seguido por un encuentro sobre el mismo *happening*. En palabras de Torrens, «las reacciones de los espectadores manifestadas en la Mesa Redonda sobre “El suceso de Minujín” [...] fueron dos, hubo quienes se horrorizaron y quienes quedaron entusiasmados y con

^[5] Ver el artículo que Mónica, la escritora y humorista uruguaya Elina Berro, escribió sobre el tema, recuperado por Pérez Buchelli en su libro de 2019: «Decidí dar un happening, porque ya no se puede con los soupers y los cóctails, todos iguales, de modo que le pedí a Macoco una oveja [...], la idea de la oveja esquilada en mitad del living y luego sumergida en champagne me fascinaba [...]». Un happening tiene que hacerse con elementos nuestros, de lo contrario no tiene valor social, es algo alejado de la realidad». Mónica, «Happening rural», *apud* Pérez Buchelli, *Arte y política*..., o. cit., pp. 161-162. Sintomáticamente fue publicado por Mónica, en *Marcha*, en agosto de 1966, justo luego del segundo *happening* montevideano, *Liquidación de una platea* de Teresa Trujillo y un mes después del primero, el ambiente temático de Vila.

^[6] «Durante la Guerra, muchas “acciones”, “eventos”, “happenings”, “teatro de guerrilla”, y “teatro callejero” se llevaron a cabo en todo el país, a menudo indistinguibles de las actividades no artísticas. En Nueva York, por ejemplo, una serie de actuaciones en 1967 en la Iglesia Judson incluyó *Peaceobject* de Lil Picard, en la que se quemó “el mensaje de los medios de comunicación de guerra infernal e interminable, hasta convertirlo en cenizas de pureza”» (Trad. R. B.), Lucy R. Lippard, *A Different War. Vietnam in Art* [catálogo de exposición], Seattle, Whatcom Museum of History and Art, and Real Comet Press, 1990, p. 24.

impulso para trabajar en la misma línea».⁷ Se podría conjeturar, por ende, que, dentro del segundo grupo, estaba Vila. Sin embargo, hay diferencias sustanciales. Por un lado, el tipo de *happening* vilano es muy diferente del minujano: a la confusión y exageración parasurrealista y alegre de Minujín, Vila prefiere, casi siempre, una especie de liturgia austera, aunque por supuesto no falten elementos viscerales y pop (siempre, de todas formas, «eventos planificados, pero con cierta cuota de imprevisibilidad»),⁸ donde se involucran también objetos específicamente creados. Por otro lado, una primera idea de «ambiente» (término claramente derivado de los *Environments* de Kaprow) se perfila en la cabeza de Vila dos años antes de la aparición de la artista bonaerense en Uruguay.

Aquí me limitaré a hablar, justamente, de dos *happenings* que Vila no logra organizar, ya que sobre su actividad performática se concentra el artículo que Elisa Pérez Buchelli escribió para este libro. Antes de entrar en el detallado análisis de Buchelli, es menester recordar que ya en el temprano 1963, según los recuerdos de su hermana, Vila propone a sus colegas que ocupan el Subte, y ante la indiferencia general hacia la protesta, «la exhibición de los propios artistas, colocados contra la pared, como si fueran “piezas” u “obras de arte”», propuesta que es rechazada por completo.⁹ En cierto sentido, el programa de Vila ya parece clarísimo. Hacer un «espectáculo» que «como lo pretendían los artistas Dada» quiere «desmitificar el arte» —el movimiento dadaísta evidentemente tuvo su peso en la formación de Vila, como demuestra su posterior referencia a Kurt Schwitters— que galvanice los músculos atrofiados del teatro —«trabajando en escenografía llegué a sentir un hartazgo por formas que entendía estereotipadas y caducas»—,¹⁰ use los cuerpos y consiga hablarle directamente a la gente. Se trata de favorecer un real intercambio a través de acciones «cuya preocupación fundamental es demostrarle al público que cualquiera está en condiciones de expresarse».¹¹

El otro proyecto no realizado que vale la pena mencionar es de 1966-67. Interesa, en este caso, la idea vilana de uso de los *mass media*, no como material (banda sonora, pantallas, etc., algo que ya se había visto en los *happenings* porteños y que se verá también en los de Vila), sino como medio de creación. Existía el precedente de *happening* de Minujín divulgado en Buenos Aires por Canal 7, pero en aquel caso se trataba de la simple transmisión en vivo de un acontecimiento artístico (sin duda disruptivo) ocurrido en un estudio televisivo. Con *Ambiente temático para televisión y radio*, Teresa Vila parece acercarse más a la tipología de eventos que Oscar Masotta y Roberto Jacoby indican, en cierto sentido, como una superación de los *happenings*:



Fernando Gilmet comiendo pizza en Acción con tema (ambiente), 30 de diciembre de 1968, Galería U, Montevideo.

^[7] María Luisa Torrens, «Marta Minujín: arte y libertad», *El País*, 27 de julio de 1965. Disponible en: https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/40505

^[8] Miriam Hojman, *Arte y espacio público en Montevideo 1959-1973: intercambios rioplatenses en un contexto latinoamericano en crisis*, Montevideo, Udelar, 2023, p. 249.

^[9] Vila llega a escribir unas anotaciones de esta «escenificación posible», donde menciona a personas vestidas de médico transformadas en actores, palabras, colores, luces y sobre todo sonidos, vocalizaciones y distorsiones que lleguen a una «forma que reciba el participante, que le produzca cierta inquietud y así lo habilite para la comprensión», ver Ana Vila, *Las acciones*..., o. cit, p. 22.

^[10] María Luisa Torrens, «Desmitificar el arte», o. cit.

^[11] *Idem*.



Acción con tema histórico,
22 de marzo de 1969, patio
del Colegio de los Vascos,
Montevideo.

Entre junio y julio de 1966, Jacoby y Costa informaron a diarios y revistas de la existencia de un happening que no había ocurrido, con el fin de desencadenar la información [...]. Roberto Jacoby piensa que [...] es posible hablar [...] de un arte anti-happening o bien, y de manera positiva, de un «arte de los medios de información de masas». La diferencia entre uno y otro está en que mientras el happening es un arte de lo inmediato, el arte de los medios de masas sería un arte de las mediaciones, puesto que la información masiva supone distancia espacial entre quienes la reciben y la cosa, los objetos, las situaciones o los acontecimientos a los que la información se refiere.¹²

En su acción el televisor o la radio, la actuación del presentador/locutor, serían sí parte del *happening*, pero el público debería llevar adelante una acción concreta en una especie de comunicación mediática colectiva y simultánea a la distancia. Otra vez Vila está en posición adelantada. Dejo aquí la descripción de este *happening* que no pudo ser, según las palabras de Ana Vila:

Aparece alguien en la pantalla, se agranda la imagen y le habla al espectador. Les dice que van a tomar un objeto para comunicarse. Ese objeto puede ser una flor. La persona agarra la flor y les dice a los espectadores que si no tienen una flor pueden hacerla con una cartulina. Un papel, o incluso con papel de diario o de una hoja de cuaderno. Con una tijera recortan una forma de flor, o con los dedos, y le ponen algo de color con algún lápiz de color o lápiz de labios si no hay otra cosa.

Termina la explicación, siempre en primer plano y comienza a hacer la posible flor de papel. Cuando termina, agarra las dos flores y les dice que piensa que los participantes tendrán pronta su flor.

Entonces los exhorta a comunicarse y, a modo de saludo, tomar la flor y saliendo a la puerta o ventana, tirar afuera la flor, pensando que estamos realizando un gesto de creación, no única, sino compartida con otros posibles ejecutantes de un acto creacional.

En el caso de la persona frente a la cámara, la flor va hacia la cámara en una posible acción o, si no, se le ve salir con la flor.

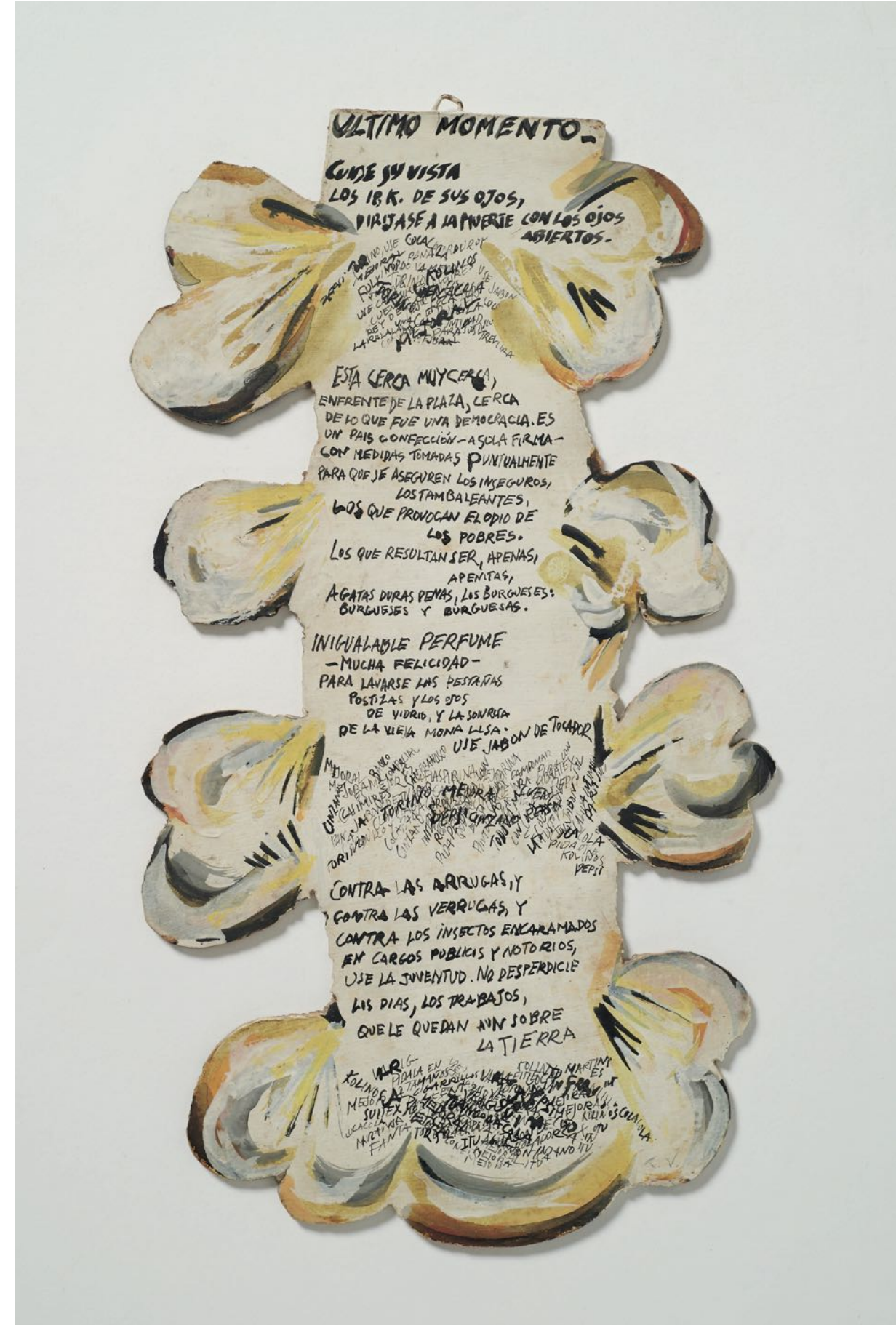
Se puede fijar una hora y así se lograría una mayor acción simultánea. Para radio puede hacerse igual, pero con más detalles hablados. El dato de la hora es imprescindible en la versión radial.¹³

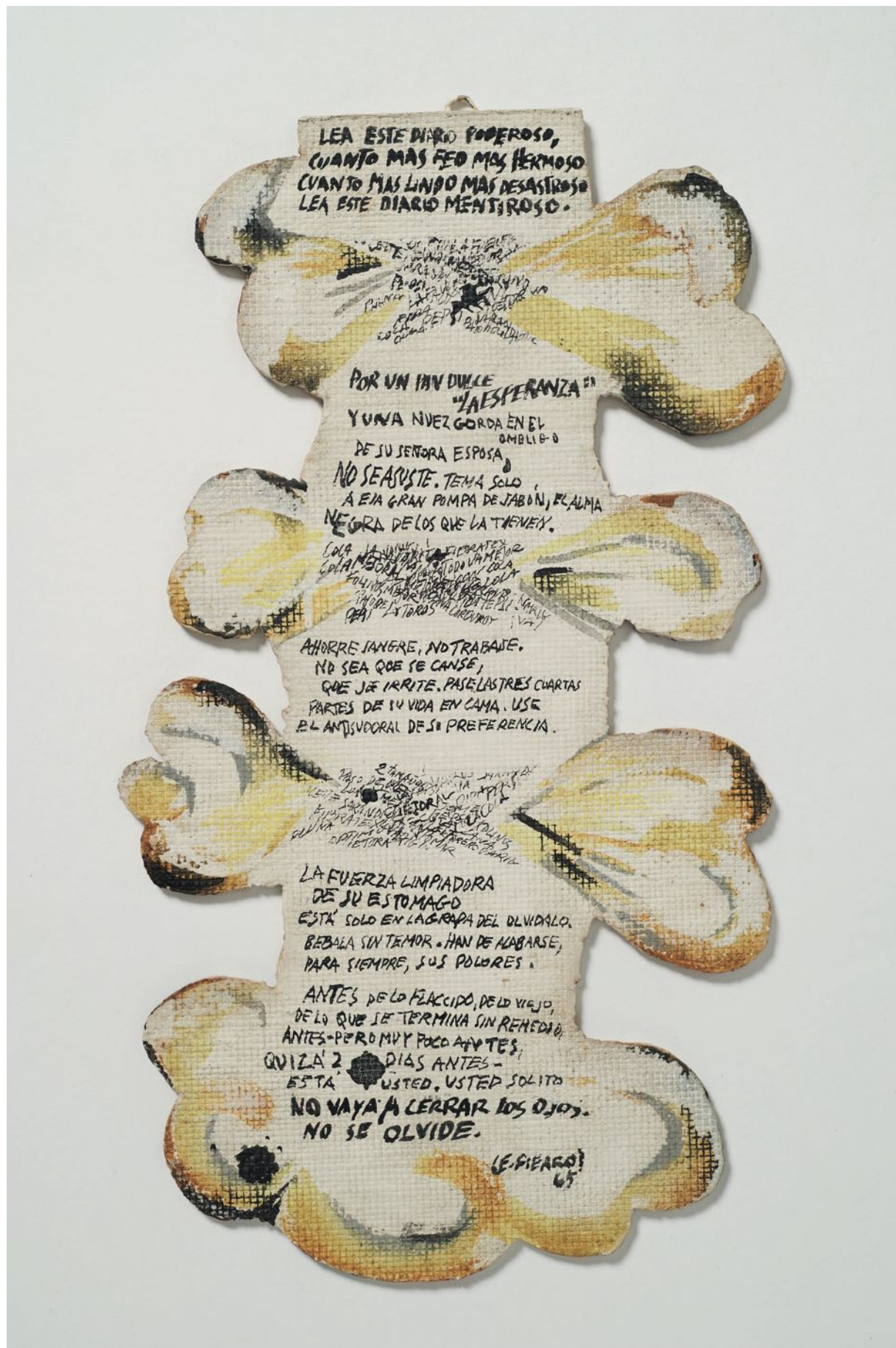
La operación de Vila que no se pudo concretar parecería superar la división por la cual «la “materia” del happening, la estofa misma con la cual se confecciona un happening, estaría más cerca de lo sensible, pertenecería al campo concreto de la percepción, mientras que la “materia” de las obras producidas al nivel de los medios de información de masas sería más inmaterial, si cabe la expresión, aunque no por eso menos concreta».¹⁴ La artista uruguaya esfuma estas fronteras.

¹² Oscar Masotta, «Prólogo a *Happenings*» [1967], en Ana Longoni, ed., *Oscar Masotta: revolución en el arte*, Buenos Aires, Mansalva, 2017, p. 134.

¹³ Ana Vila, *Las acciones...*, o. cit., p. 107.

¹⁴ Oscar Masotta, o. cit., p. 134.





Sin título, 1965
Vinílico sobre hardboard
32 x 24 cm (anverso)
Colección particular

Sin título, 1965
Vinílico sobre hardboard
32 x 24 cm (reverso)
Colección particular



1a

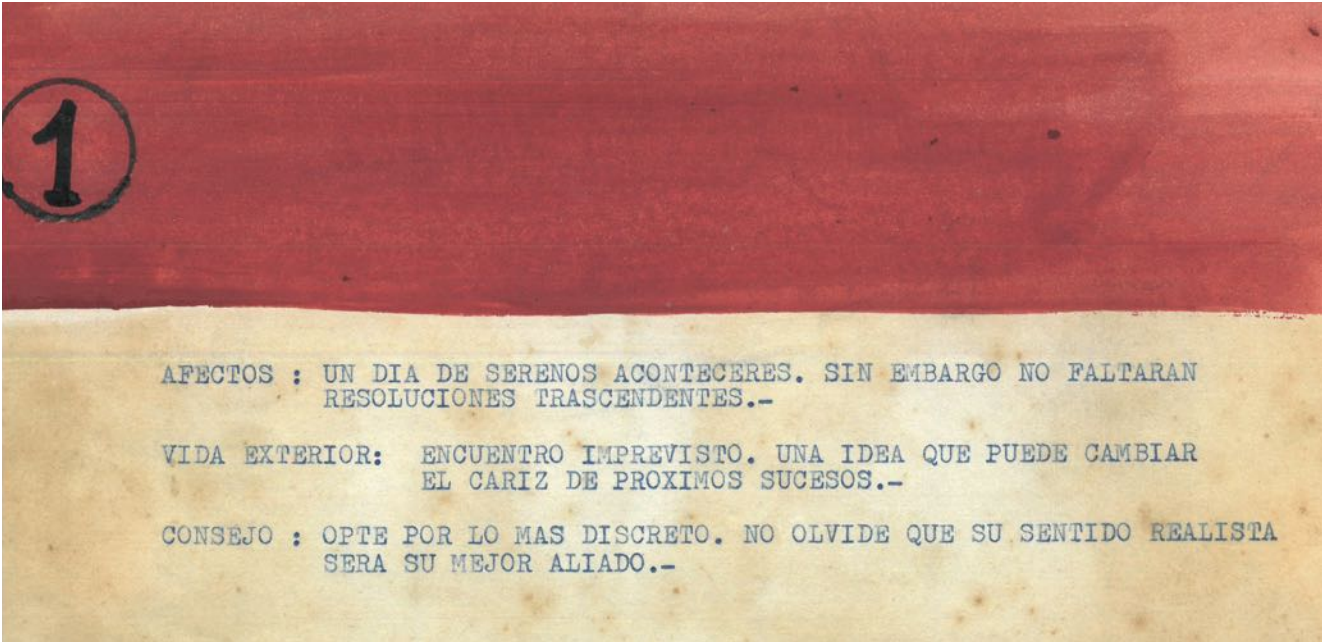


1b

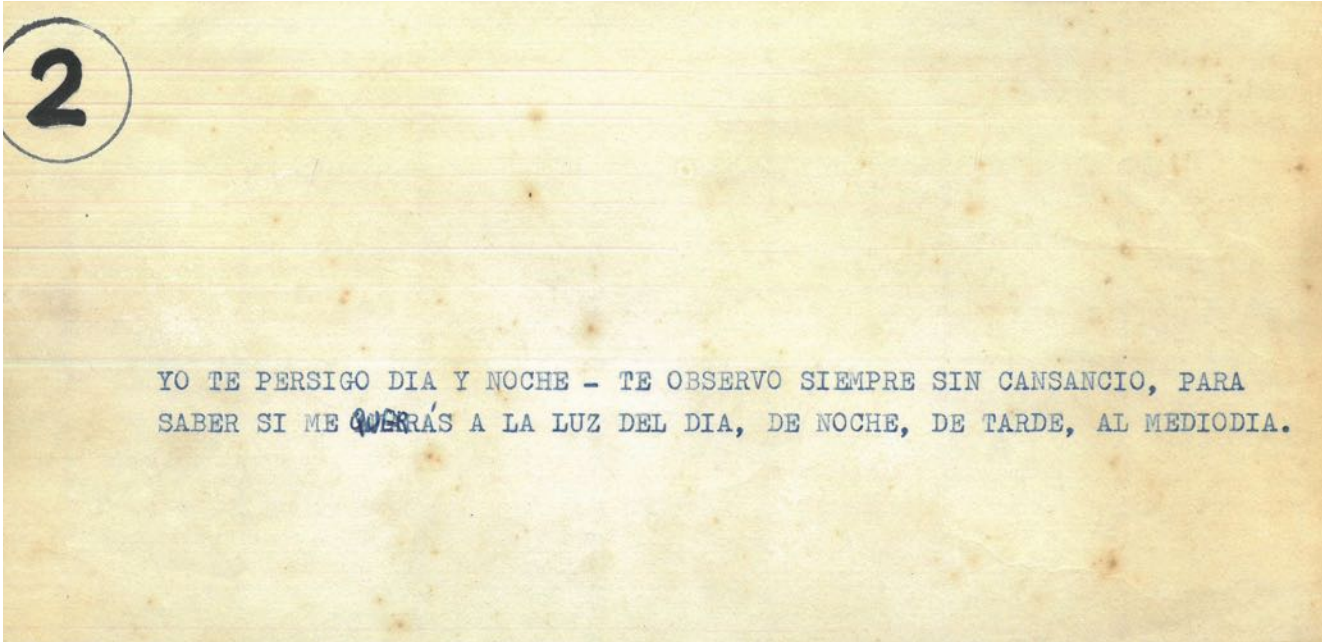


1c

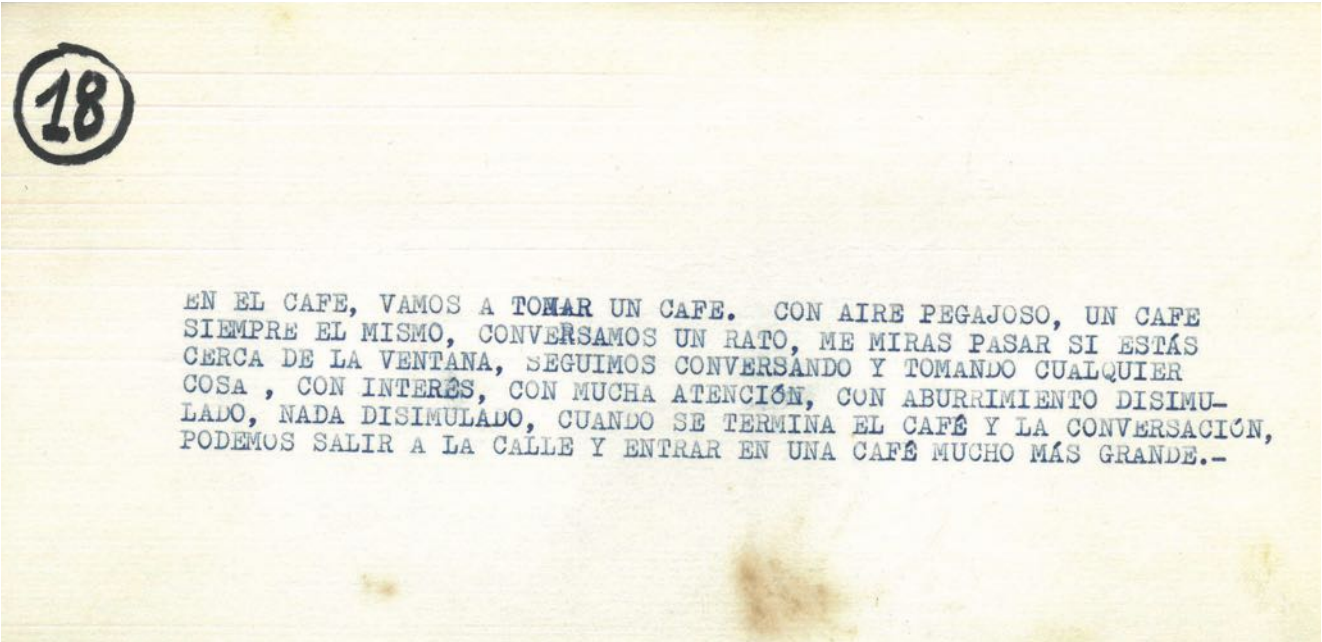
1a-1c
Ambiente temáticos
6-8 de julio de 1966
Club de Teatro, Montevideo



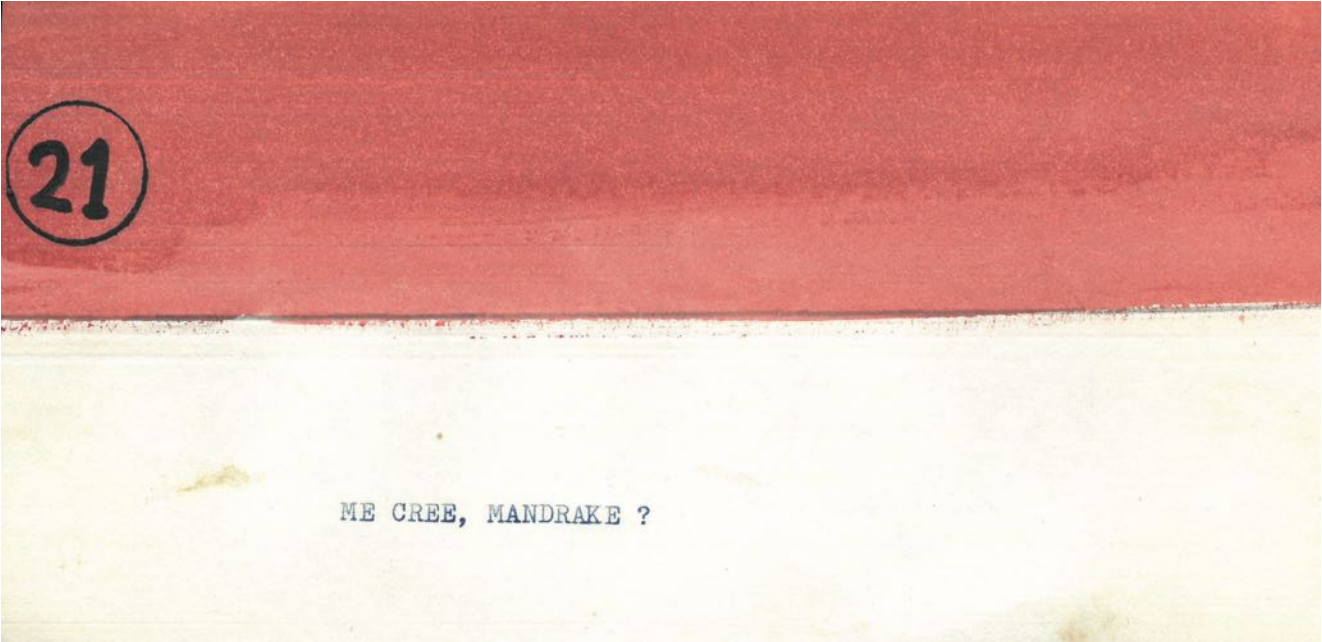
2a



2b



2c



2d



3



4b



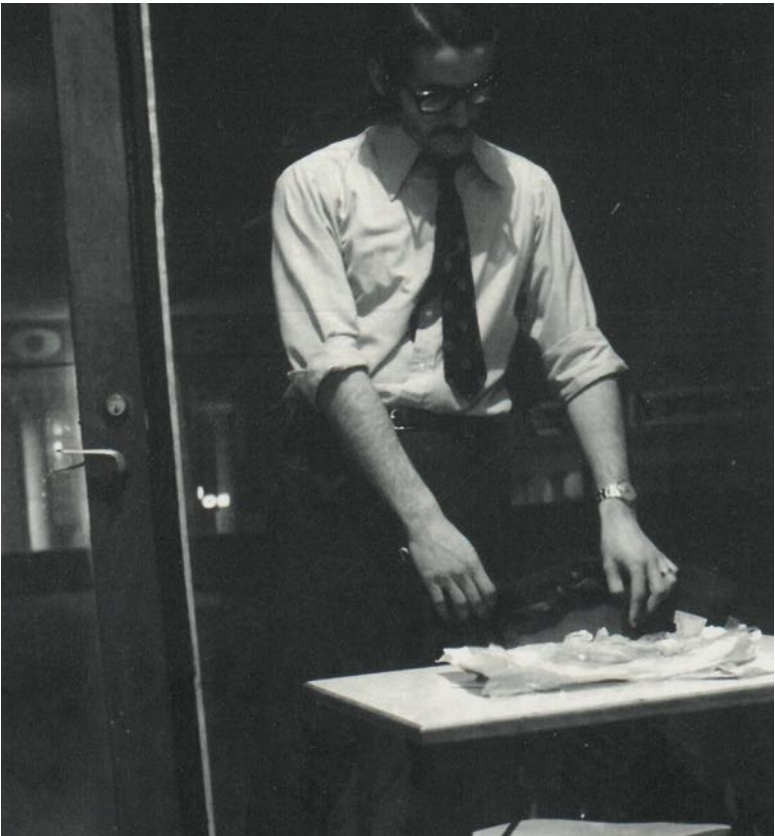
4c



4d



4a



5a

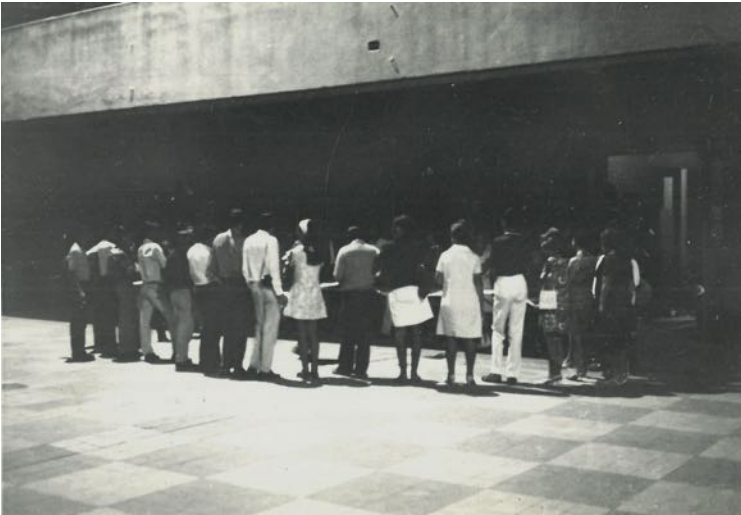
3
Invitación Galería U, 1968
Offset

4a-4e
Acción con tema bíblico
21 de enero de 1968
Subte Municipal, Montevideo

5a-5b
Acción con tema (ambiente)
30 de diciembre de 1968
Galería U, Montevideo



5b

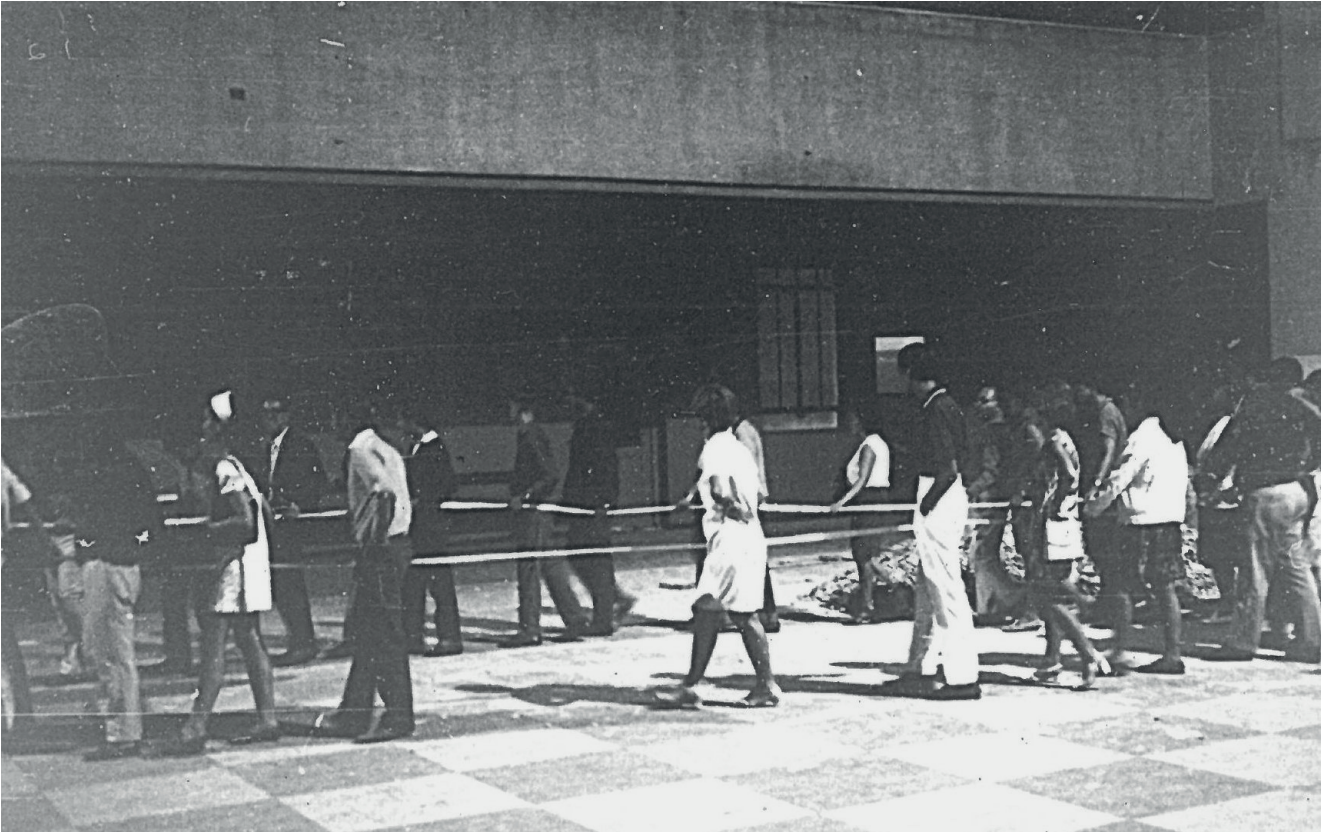


7a

92
 (Cine Club del Uruguay, abril 1969) *Lines 28 de*
ESCUEN PABLO. ACCION CON TEMA BIBLICO.
 1º- Dos filas de personas una frente a otra, ~~en~~ una fila de ellas se reparten tiras a cada persona (cintas de plástico anchitas) una a cada una, con ellas vendarán los ojos a los que tienen enfrente, luego se apaga la luz y después de un tiempo..... se escuchará LA VOZ.
Después de un tiempo se les indicará la salida, y el que no está vendado llevará a al otro que vendó, se va a la plaza y se rodeará a la fuente allí se exhorta a quitarse las vendas que se atan allí o se tiran o si se quiere se llevan de recuerdo...
 SALUDO y F I N

 TEXTO
 " OYEN Y HACEN COMO SINO ENTENDIERAN
 VEN Y ES COMO SI NO VIERAN
 PORQUE TIENEN MIEDO DE VER, MIEDO DE OIR-
DE COMPRENDER
 CUIDADO-
 PUEDEN QUEDAR CON EL CORAZON ENDURECIDO-
 INDIFERENTES--
 COMO CIEGOS-
 COMO SORDOS
 PARA SIEMPRE/ "
 (de Isaias, Cap.6 (Juan, Lucas,Pablo)

6



7b

6
 Anotaciones para la Acción
 con tema bíblico
 29 de abril de 1969
 Cine Club del Uruguay,
 Montevideo
 7a-7b
 Acción con tema histórico
 22 de marzo de 1969
 Patio del Colegio de los Vascos,
 Montevideo

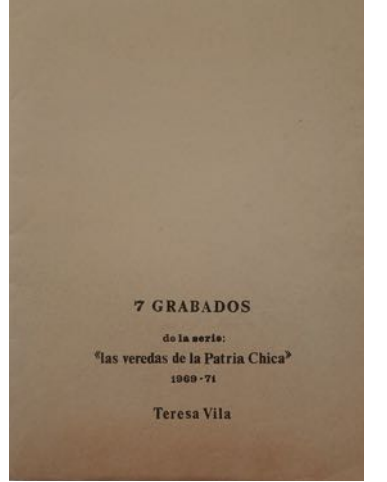
Capítulo 7

Veredas e historia patria

En 1971, Vila inaugura una muestra con el título *Las veredas de la patria chica*, en la Galería U —local vanguardista por definición en la época, dirigido por Enrique Gómez, y donde ya había desarrollado uno de sus ambientes—, que abre una nueva fase de su trabajo y que conlleva un cambio radical. Hay una transformación formal: deja por completo tanto la abstracción y la semiabstracción, que habían caracterizado la década anterior, como el color. Se da por ende un retorno a la figuración y se maneja casi exclusivamente el blanco y negro, a través del grafito o el grabado. Y hay una transformación temática: dirige su mirada hacia el pasado remoto, no al remotísimo de los ornitolitos, pero sí uno en busca de orígenes, el antiguo periplo del pueblo oriental en la construcción de su identidad. Salta así del inmediatamente contemporáneo y foráneo conflicto de Vietnam a las gestas vernáculas —de las artiguistas en adelante— que llevaron al «nacimiento de una nación» y más allá.

Tal sismo en su interés y producción se ocasiona, verosímilmente, a raíz de los cambios drásticos que se dan en el país en estos años, fruto de una «crisis social y económica sin precedentes».¹ Vila organiza su última acción, un «ambiente con tema bíblico» en la Asociación Cristiana de Jóvenes en mayo de 1969. Hace un año que el clima, ya tenso, entre manifestantes (estudiantes y adherentes a organizaciones sindicales *in primis*) y fuerzas del orden se ha enardecido: a principios de junio de 1968 una balacera policial hacia una marcha de estudiantes, que deja heridos graves, se destaca como «la primera señal de alerta clara sobre el cambio que se estaba produciendo en la actitud de las fuerzas represivas».² La oficialización de dicha violencia inusitada se da el 13 de junio cuando el gobierno de Jorge Pacheco Areco decreta las medidas prontas de seguridad que posibilitan la suspensión de huelga, reunión y expresión, permiten detenciones temporales sin delito: aunque ya habían sido empleadas esporádicamente durante la historia uruguaya, nunca se implementarían «con la duración y el rigor con que las que utilizó Pacheco».³ Le siguen asesinatos de manifestantes, sobre todo estudiantes, detenciones, creciente miedo generalizado y el sombrío camino, bien conocido, que lleva a la instauración de la dictadura cívico-militar, cinco años después.

Vila, como declara en una entrevista, se aleja de la escena artística, deliberadamente, durante dos años —parte de 1969, 1970 y parte de 1971— para preparar la serie de *Las veredas* gracias a «horas en las Bibliotecas y en los Museos Históricos a la busca de [...] datos, los que en sí mismos se constituyen en caminos ricos de sugerencias».⁴ Así, estas pesquisas se revelan cruciales a la hora de seleccionar sucesos y sobre todo citas, de crónicas o de personajes históricos, especialmente Artigas, que, a veces en forma de eslogan, han exaltado el sentido de la patria y sobre todo el valor de la libertad. La tentación de leer estas citas —en letras dibujadas siempre con acentuado grado de distorsión, y cierta vibración expresionista o compuestas con el más frío letraset— como un gesto simplemente irónico es desmentido por Vila cuando se refiere, hablando con Torrens, sobre la posibilidad de uso didáctico del arte y afirma, mostrando una férrea coherencia con todo lo hecho hasta ese punto, que el que vive «es un momento en que resulta imprescindible revalorizar el pasado, para que nos sirva a reencontrar



Carpeta 7 grabados de la serie «*Las veredas de la Patria Chica*», 1969-1971, 1972, Galería U, colección particular.

¹ Vania Markarian, *El 68 uruguayo*..., o. cit., p. 39.

² *Ibidem*, p. 40.

³ *Ibidem*, p. 41.

⁴ María Luisa Torrens, «Todo arte a nivel local» [entrevista], *El País*, 23 de agosto de 1971, p. 12. <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/40600>

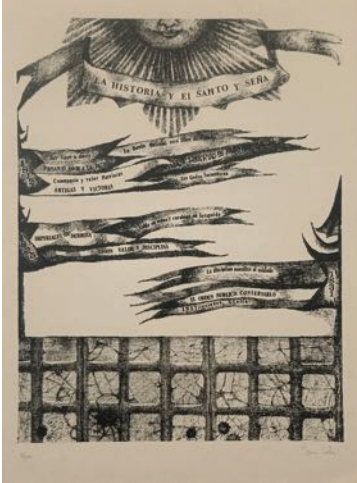
nuestro destino» y que «el amor a la patria es fundamental».⁵ Su visión humanista, por supuesto, no se estanca en una perspectiva de mera exaltación nacionalista, más bien lo contrario: se trata, como intuye enseguida Nelson Di Maggio, de grabados y dibujos «en los que despliega un caudal torrencial, barroco, sensual, de leyendas, símbolos, escarapelas, lanzas y sables patrióticos, apoyándose en el revisionismo histórico rioplatense, donde la historia nacional es vista con penetración audaz, crítica, de impresionante actualidad».⁶ El crítico montevideano, que será el sostenedor más ferviente de esta nueva aventura vilana, ve en la propuesta de la artista «un contenido absorbente que obliga a la toma de conciencia, avanza en la politización e indica al hombre común su papel protagónico en el proceso del cambio, practicando la responsabilidad en la militancia artística».⁷

Diametralmente opuesto al programa de su exordio, retratar el *hic et nunc* de su inmediato alrededor, la quieta *domus*, Vila navega ahora las agitadas aguas del pasado lejano del país, especialmente antes de que fuera país, con sus turbulentas historias de colonizaciones y liberación, y apuesta, entonces y en buena medida —ya lo había hecho en los ambientes y acciones, como redondamente explica Buchelli— a concientizar a la audiencia sobre su realidad.

El cambio es radical. La forma parece ser más inmediata que antes, fuera del horizonte global de avanzada —la abstracción y los *happenings*, por ejemplo—, dado que, como explica en una entrevista la artista, «el tan mentado “lenguaje universal” lo instituyen y lo regulan las grandes potencias económicas, que ponen al servicio de ese “lenguaje” todos los medios de difusión. Es un universalismo a disposición de determinados centros de poder, que entre los diversos rubros que dominan también se encuentra el arte».⁸

Vila se acerca, entonces, a la «periferia» y a la construcción de lo uruguayo; la vuelta a la figuración, además, por cuanto a menudo distorsionada, es por cierto un portal de acceso más directo a un público que quiere que se hable de su situación. Esta posición queda clara en sus propias palabras, al refutar todo internacionalismo y sus modas, *a priori*:

No creo en los planteos internacionales del arte. Todo arte auténtico debe funcionar a nivel local. Desde el momento que hay una comunidad que lo reconoce como suyo, que entra a funcionar como lenguaje dentro de un grupo social, ya está en condiciones luego de expandirse y ser difundido en el resto. El arte de Giotto y del Prerrenacimiento debería ser entendido gráficamente por la población italiana de su tiempo. La difusión internacional depende de la posibilidad a posteriori de hacer buenas reproducciones y difundirlo.⁹



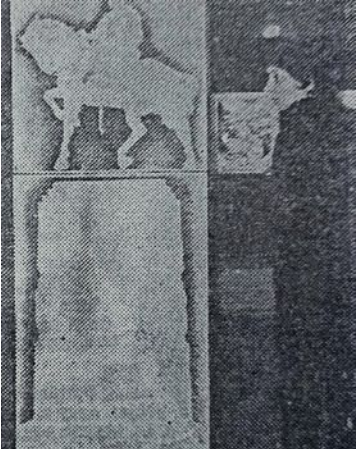
Sin título, grabado en offset de la carpeta 7 *grabados de la serie «Las veredas de la Patria Chica»*, 1969-1971, 1972, Galería U, colección particular.

Y, más tarde, esclareciendo la misión —término con eco religioso que hubiera aprobado— de la artista:

El creador debe plantearse con sinceridad las condicionantes humanas que enfrenta en su medio, porque para ellas está obligado a trabajar. En lo posible, debe cerrarse al bombardeo exterior. Lo importante es que sintetice aspectos profundos de su comunidad vital y espiritual. No importa, por el momento, la cantidad de gente a la que alcanza. Ese problema será resuelto cuando se resuelva nuestra situación general de dependencia. Mientras subsista el subdesarrollo, hay que poner todos los medios a nuestro alcance al servicio del cambio.¹⁰

Vila nunca cede a la sencillez y justamente hurga en la historia de la nación aislando figuras en cierto sentido marginales (por ejemplo, el corsario Guillermo Nutter, que hunde barcos portugueses como cuenta una «torturada» bandera artiguista) o ametrallando el espectador con eslóganes potentes de lucha contra los adversarios (como en el dibujo de un Cerro-seno que larga anchas tiras de tela marcadas por frases relacionadas al sitio de Paysandú). El uso de Artigas también, como mencioné, es constante, en una plétora de frases más o menos célebres e incluso como silueta (en la versión anciana) apenas visible sobre una medalla que cierra una banda serpenteante donde, a duras penas, se entrevén palabras como «muerte», «independencia» y una «libertad» casi borrada. El prócer aparece también en una pieza, mencionada en algunos artículos y que formaba parte de la primera muestra de 1971, *Proyecto para un antimonumento*, que no se ha podido ubicar. En ella, como se aprecia en una foto de prensa, el monumento de Angelo Zanelli, que adorna la Plaza Independencia, está dibujado como silueta, revelada por el contorno. Como se escribió en su momento, se trata de «un dibujo proyectado en el espacio, especie de antimonumento —negativo o vaciado de la clásica escultura— en una interpretación desmitificadora y reconquistadora de la verdadera esencia del artiguismo».¹¹

A veces Vila dibuja, simplemente, la desesperación: vuelve a las lágrimas, elemento que ya había usado en algunos dibujos bíblicos de los 50. Aquí se materializan en el llanto que el (normalmente sonriente) sol de la bandera oriental exhibe frente a acontecimientos históricos desastrosos o, más generalmente, al presente. Hay relámpagos de humor también: en una pieza, *See and speak*, el mismo sol ya no solloza, sino que larga de la boca una oblonga tira de tela de seda que se parece a una lengua burlona y que es inspirada, como sugerido por Ana Vila, en una homónima obra, poco conocida, de Man Ray, revelando una vez más la amplitud de referencias de la artista y la flexibilidad en incorporar estímulos diferentes en las composiciones.¹² Además no todo es blanco y negro: la artista retoma intermitentemente, entre 1972 y 1974, la producción de sus tapices, esta vez focalizados en banderas, escudos, símbolos patrios y realizados con colores muy vivos.



Teresa Vila con la obra Antimonumento en la Galería U (*La Idea*, 21 de agosto de 1971).

[[] *Idem.*

[[] Nelson Di Maggio, «Espléndida apertura hacia un arte nacional», *El Oriental*, 3 de setiembre de 1971.

[[] Nelson Di Maggio, «Hacia una conciencia artística no dependiente», *El Oriental*, 29 de diciembre de 1971.

[[] Gabriel Peluffo Linari, «Apremios e interrogantes» [entrevista], *Marcha*, 29 diciembre de 1972.

[[] María Luisa Torrens, «Todo arte a nivel local», o. cit.

[[] Gabriel Peluffo Linari, «Apremios e interrogantes», o. cit.

[[] «Teresa Vila hasta el 25», *La Idea*, 21 de agosto de 1971.

[[] El título de Vila cita directamente el de la obra de Man Ray en inglés, así como aparece en *Annual Art News* XIX de 1952, fuente de la artista uruguaya. En la publicación aparece la foto de una máscara con una cinta que atraviesa los agujeros de los ojos y sale por la boca, fechada 1930. Más divulgada es su versión como dibujo, titulada *Masque (Regardez... et parlez)*, tinta china de 1936 de la que Man Ray ha producido también grabados.

Si bien Di Maggio denuncia una pesada indiferencia de la intelectualidad frente a la nueva propuesta vilana —«el silencio casi unánime de la prensa diaria»—,¹³ algunos críticos, por ejemplo los también plásticos Amalia Polleri y Jorge Nieto, acogen positivamente la nueva propuesta de la artista. Una sola nota (parcialmente) negativa aparece luego de la primera muestra de *Las veredas*, la que escribe el crítico y pintor Daniel Heide en *Marcha*. Es un artículo interesante y anfibio; por un lado, contrariamente a lo que había pasado con la serie de Vietnam, donde lo político incomodaba, parece al principio exaltar la elección de Vila de entrar de pleno en cuestiones concretas, históricas y, en definitiva, sociales:

... es absolutamente legítimo que un pintor en este momento, ponga el arte al servicio de su lucha como ciudadano. Si lo siente y es auténtico está perfecto. Es el camino que ha elegido Teresa Vila. Tomando el toro por las guampas, sin vacilaciones, se lanzó directamente a un arte de combate. Arte político puro, en lugar de arte puro. Superando el complejo bastante arraigado en occidente de no querer hacer «arte al servicio de», cuando en realidad las artes plásticas más puras están al servicio de algo o de alguien.¹⁴

Es indiscutible que el clima ha cambiado y alabando «la valentía, la actitud audaz, humanamente valiosísima, inédita, de parte de Teresa Vila, de arrojar por la borda años de prestigio en el arte de “vanguardia” y abocarse a este intento humilde y encontrar un lenguaje popular y socialmente útil»,¹⁵ Heide afirma la urgencia de tomar posiciones en un momento tan candente. Sin embargo, con un salto un poco esquizofrénico, hacia el final de la reseña, el autor critica —pintándose socarronamente como integrante de una «pequeña burguesía culta»— lo que antes ensalzaba, el «arte panfletario al servicio de la política» y tilda la operación vilana como ejemplo de «simbología [...] elemental, [...] descuido deliberado por el dibujo, [...] imaginería no ya propia de un liceal sino de un chico de sexto año de escuela».¹⁶ Cuestiona, en definitiva, si «“bajar” el nivel del lenguaje y “pintar para la gente común”» no es «una actitud paternalista, pequeñoburguesa, subestimadora de la capacidad de entendimiento de “las masas”».¹⁷

Es evidente que Vila no baja el nivel y que el manejo y la calidad de todas las referencias históricas son extremadamente sofisticados, para nada elementales, habiendo «logrado unir los tempos confundiéndolos (en su definición de lucha) y separándolos convenientemente para que el pueblo encuentre en “las veredas” la significación de la justicia, la injusticia y de una auténtica liberación»,¹⁸ como se sostiene desde el diario *Ahora* un año después.

De todas formas, hay unas líneas en la nota de Heide que se pueden pensar como clave de lectura de todo el ciclo de *Las veredas*. El crítico sentencia que toda la exposición está basada «en transcripciones textuales de documentos históricos relativos al período



Boceto para tapiz, témpera sobre papel, 45,5 × 33 cm, colección particular.

artiguista de 1811 a 1816 o inmediatamente posterior» como estrategia para «mostrar la identidad aparente entre aquella lucha y el actual momento histórico, a la vez de sortear con inteligencia una posible censura».¹⁹ Está identificado claramente y sin titubeos el rol de resistencia y antagonismo contra el Estado controlador y autoritario del período Pacheco, que toda la producción vilana de esos años tiene en su médula.

Juntando retazos de textos, máximas, crónicas del siglo xix y un repertorio de símbolos locales y patrios —a la bandera, por ejemplo, dedica una larga serie— la artista crea un contradiscurso, entre lo mordaz y lo amargo, sobre el poder que agobia a los uruguayos de su tiempo. El patriotismo y el sacrificio se vuelven en su visión no ya la expresión de un nacionalismo reaccionario, sino el fin para liberarse de los opresores. Así «la sangre derramada para sostener nuestra libertad e independencia» del Artigas de *Arerunguá* citada, en letraset, sobre una bandera que gotea o la otra máxima artiguista: «el brillo del poder se eclipsa por el brillo de la justicia» enmarcada por el sol de la bandera entrecortado y una niebla de la que salen las puntas amenazadoras de unas lanzas son, *mutatis mutandis*, invocaciones al público a no sufrir pasivamente las agresiones de su gobierno (al borde de la tiranía).

Significativo, en este sentido, que, cuando decide exponer por segunda vez *Las veredas* (aunque no integralmente), lo hace en el foyer del Teatro Circular mientras en la sala se está dando la obra de Bertolt Brecht *Los fusiles de la madre Carrar*, pero con el título sintomáticamente cambiado de *Los fusiles de la patria vieja* —probablemente en asonancia con el trabajo de Vila—, con versión y dirección de Omar Grasso. La *pièce* teatral es representada por «dos elencos, uno que se desempeñaba en la puesta en escena realizada en la sala ubicada en el centro de Montevideo y otro elenco que recorría los barrios y se desempeñaba en los comités de base de la agrupación de izquierda Frente Amplio».²⁰ La adaptación de Grasso —pieza de resistencia que «tuvo un gran impacto en lo que podría haber sido el futuro del Teatro Circular *ad portas* del régimen dictatorial»—²¹ parece recalcar meticulosamente la operación vilana, focalizándose en el mismo período histórico. La versión es, en efecto, «“a la uruguaya”, en el sentido de que el director [...] localiza la acción que transcurre durante la Guerra Civil española a la provincia Cisplatina», en pleno desembarco de los Treinta y Tres orientales y, como recita el programa de mano, «“como en los tiempos de Artigas, las milicias revolucionarias luchan por la liberación popular, enfrentando al régimen impuesto por la oligarquía terrateniente y mercantil —los ‘patricios’ de Montevideo—, apoyada por el extranjero”».²²

La tercera vez que muestra parte de *Las veredas*, lo hace para lanzar un modo nuevo de distribución del mensaje vilano que busca, como siempre hizo en su trayectoria,



Página de revista con la reproducción de la obra de Man Ray, *Regardez et parlez* (*Annual Art News XIX*, 1952), colección particular.

^[1] Nelson Di Maggio, «Espléndida apertura...», o. cit.

^[2] Daniel Heide, «Los caminos del arte popular», Marcha, 20 de agosto de 1971. http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/25172

^[3] Idem.

^[4] Idem.

^[5] Idem.

^[6] Mayling Carro Amorín, «Excelente quehacer», Ahora, 3 de octubre de 1972.

^[1] Daniel Heide, «Los caminos...», o. cit.

^[2] Luciana Scaraffuni, «El Teatro Militante: subversiones y resistencias durante la dictadura cívico-militar uruguaya (1973-1985)», Artelogie [online], N. 8, 2016, https://doi.org/10.4000/artelogie.422. En cuanto a un acercamiento al Frente Amplio, dejo noticia de que, probablemente como integrante de Unión Popular (luego Patria Grande), en 1971 Vila regala, durante un acto público de la flamante coalición de izquierda, uno de sus tapices a Liber Seregni, líder de esta fuerza política.

^[3] Idem.

^[4] Idem.

llegar a un público no (necesariamente) adinerado. Vuelve a la Galería U para presentar 7 *grabados de la serie* «*Las veredas de la Patria Chica*», 1969-1971, una carpeta que selecciona siete imágenes de *Las veredas*, reproduciéndolas en grabado *offset*, impresión barata que permite un precio de la obra más asequible que el de los originales, aparentemente ya comercializado por la artista sin ganancias: «si antes eran piezas únicas (pero vendidas a precios que ni siquiera cubrían el costo del material empleado), ahora traslada aquellos dibujos y grabados a un tamaño menor [...] e impresos en *offset*, se convierten en una carpeta de siete obras, con una edición que redondea el centenar».²³

En realidad, de esta versión popular, por así decirlo, se llegan a producir, por cuestiones materiales, pocas copias. Es, de todas formas, un resumen poderoso de su serie de la época, todas piezas que reescriben la historia, no alejándose de ella, sino cortocircuitando las imágenes simbólicas con palabras solemnes que incitan siempre a la emancipación; son obras, sintetiza Di Maggio, «hechas con un impulso fervoroso y patriótico, ajenas a concesiones o demagogias, a falsas nostalgias [...], que postulan, invasoramente, una toma de posición, una quiebra del conformismo en todos los órdenes de la vida, un cuestionamiento inmediato de las verdades recibidas».²⁴ Queda, otra vez, la voluntad de Vila de sembrar, cuanto más posible, ideas de rebelión y fraternidad (y sororidad) en la lucha, en pos del fin de una opresión y de trastornar la relación de poder entre creador de arte y público. Paradójicamente —y, es fácil imaginar, con gran angustia de Vila—, Artigas y varios símbolos por ella usados serán retomados, en clave reaccionaria, por el régimen dictatorial, sobre todo a partir de 1975, «año de la orientalidad», invento de las fuerzas armadas que refería a «la conservación de las “verdaderas” tradiciones, al mantenimiento de la “esencia” nacional para protegerla de la contaminación “foránea”». ²⁵

Presencia constante de las composiciones de este primer período —y que se extiende a todo el resto de su producción hasta volverse el centro absoluto de su interés formal—, a veces mudos testigos de los acontecimientos, a veces protagonistas únicos de las piezas (con refinados juegos de collage), son los «panes de nueve» de las baldosas típicas de las calles de Montevideo y de otras ciudades del interior. Las baldosas que constituyen las veredas son, para Vila, «el símbolo de los tiempos presentes, [...] una especie de “leit motiv”, por las que transitamos todos los días, que nos sirven para desplazarnos y comunicarnos»²⁶ y que, por haberlas copiado de memoria muchas veces ya hace de memoria, en clave realista.²⁷

Natural y justamente varios críticos y comentaradores han subrayado el valor identitario de dichas baldosas, elemento imprescindible del panorama urbano de la capital, «fieles testigos de la historia, que acumulan recuerdos de una rayuela interminable cuyo



Fotograma de *Liber Arce Liberarse*, de Mario Handler, Mario Jacob y Marcos Banchero, 1969. Foto: Universidad de la República.

“cielo” siempre está más lejos» y «símbolo en el cual se apoyan los acontecimientos políticos de siglos pasados», como las recuerda Haroldo González.²⁸ También se ha subrayado a menudo su estado ruinoso: son dibujadas por Vila en condiciones lamentables, rotas, agrietadas, goteadas (¿de sangre?), «las baldosas grises geométricas, heridas, manchadas por el tiempo, por los hombres, registran el deterioro de siempre».²⁹ La baldosa de nueve panes, entonces, está insertada, práctica y simbólicamente, en el horizonte de los uruguayos de los 70 que las pisan desde hace décadas.³⁰ Se vuelve, de alguna manera, una metáfora del final del proceso de conformación de la nación sobre altos ideales que, lo certifica su estado precario, está en gran peligro por la situación política predictatorial.

En efecto, otra vez más cabe recordar la contingencia en las que estas baldosas estructuran las composiciones vilanas, una conexión clara con la durísima tensión social que vive el país. A fines de los 60 y principios de los 70, es una práctica muy común, entre los manifestantes, sobre todo los estudiantes, romper las baldosas y lanzar los pedazos contra la policía, tanto en acciones defensivas como ofensivas: en la célebre película *Liber Arce Liberarse* (1969), de Mario Handler, Mario Jacob y Marcos Banchero, se puede ver claramente el uso que se les da a los nueve panes, así como hay testimonios escritos de este empleo impropio —pero propio en una perspectiva histórica— de la pavimentación de la ciudad.³¹ Para los espectadores de la época no es, evidentemente, un dato menor.

Esta producción sigue hasta 1976, aunque, luego de 1973 —año en el que participa con sus pendones en el primer Encuentro Nacional de Tapicería en la Asociación

^[1] Haroldo González, Teresa Vila. Homenaje 2009 [folleto de exposición], Montevideo, Museo Nacional de Artes Visuales, 2009. https://mnav.gub.uy/catpdf/teresavila.pdf

^[2] Nelson Di Maggio, «Una imagería nacional», La Idea, 18 de agosto de 1971.

^[3] Si bien no encontré ningún dato preciso acerca de su inicial instalación pública, existe una ordenanza de mayo de 1913 que probablemente es uno de los primeros documentos que menciona este tipo de baldosas. Recita: «en todas las calles de esta ciudad en que se haya construido el afirmado con adoquines, los propietarios de los edificios y terrenos con frente á ellas procederán á la construcción ó reconstrucción del pavimento de las aceras, empleando baldosas de portland cuadriculadas de nueve panes ó losas de piedra de forma rectangular», Memoria del Ministerio del Interior presentada a la Honorable Asamblea por el Sr. Ministro Dr. D. Feliciano Viera, Montevideo, Imprenta del Diario Oficial, 1914, p. 268. Esta fecha podría ser entonces la inaugural de este tipo de pavimentación urbana, sobre todo considerando que la «Fábrica Uruguaya de Portland había comenzado a trabajar en 1912, impulsada por un comerciante alemán radicado en el país, Karl von Metzen», Raúl Jacob, «Sobre los orígenes de la industria cementera uruguaya», 2023. www.researchgate.net/publication/375723927_SOBRE_LOS_ORIGENES_DE_LA_INDUSTRIA_CEMENTERA_URUGUAYA

^[4] «Como armas ofensivas se utilizaron, además de los citados Molotov, hondas cargadas con bulones y piedras o simplemente baldosas y trozos de escombros», Carlos Bañales y Enrique Jara, La rebelión estudiantil, Montevideo, Arca, 1968, p. 97. En testimonio recogido por Rodrigo Vescovi del hecho que «como armas y proyectiles arrojadizos contra la policía, se utilizaban piedras y trozos de escombros o baldosas», J. C. Mechoso explica cómo, en preparación del enfrentamiento, se solía «tener piedras u otras veces levantarlas antes. Iban dos tipos antes y se ponían a levantar piedras [adoquines o trozos de baldosas], ¡pa, pa, pa, pa! [hace gestos de estar usando una palanca contra el suelo], levantando antes de la bronca», Rodrigo Vescovi, Ecos revolucionarios. Luchadores sociales, Uruguay, 1968-1973, Montevideo, Nóos Editorial, 2003, pp. 324 y 320.

^[5] Nelson Di Maggio, «Arte para la comunidad», Última Hora, 27 de setiembre de 1972.

^[6] Idem.

^[7] Isabella Cosse y Vania Markarian, 1975: Año de la Orientalidad. Identidad, memoria e historia en una dictadura, Montevideo, Trilce, 1996, p. 24.

^[8] María Luisa Torrens, «Todo arte a nivel local», o. cit.

^[9] Idem.

Cristiana de Jóvenes—,³² Vila no expone casi nada en Uruguay, dado el clima.³³ Hasta 1974, hace algunos envíos a muestras internacionales, por ejemplo, a exposiciones de grabados en Frechen, Alemania, y Cracovia, Polonia, además de participar en la Bienal Interamericana de Artes Gráficas de Cali, Colombia, y dos veces en el Premio español de dibujo Joan Miró.

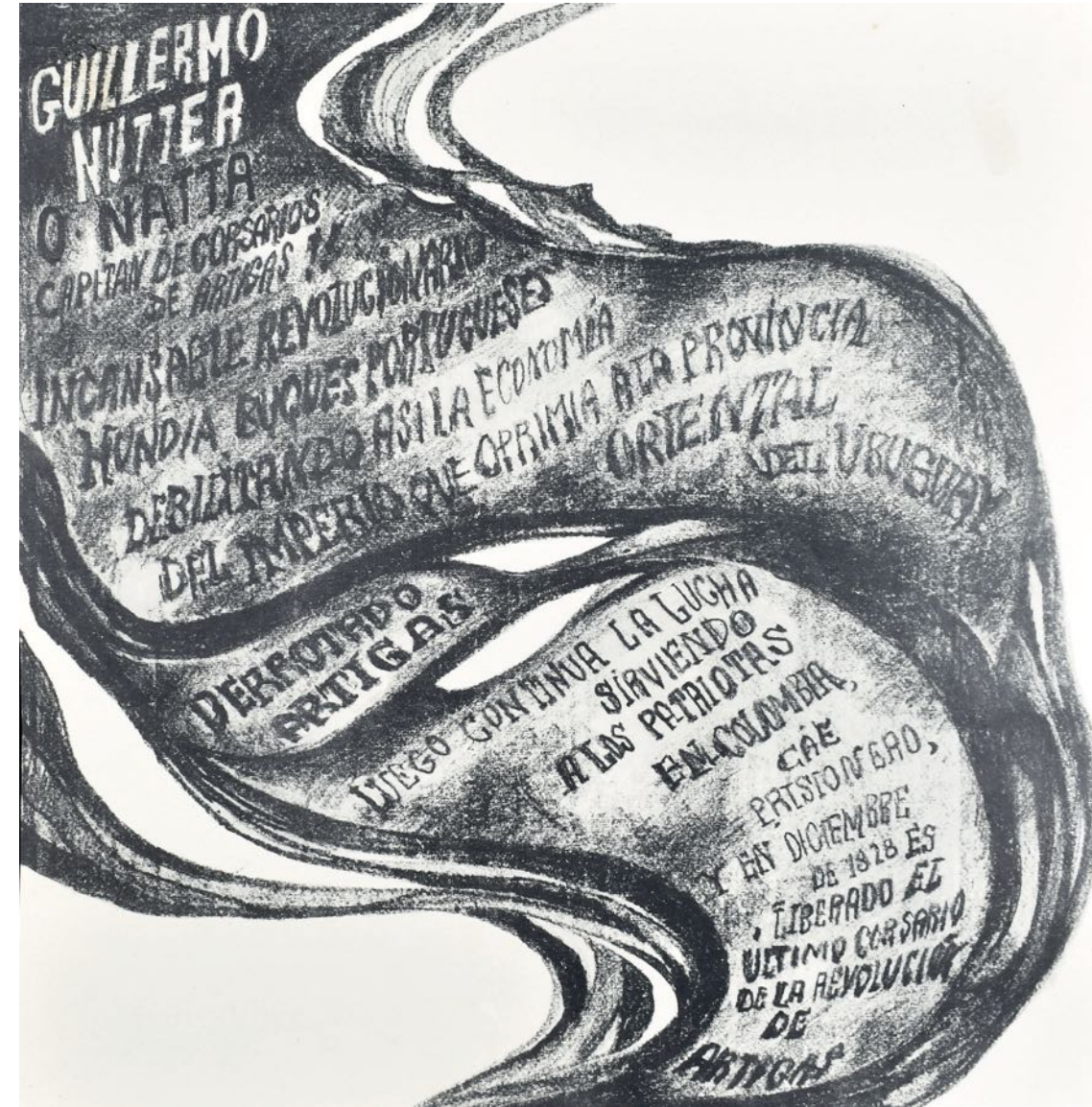
Desde mediados de los 70, Teresa Vila desaparece prácticamente por completo de la escena artística. Pero sigue haciendo arte en su casa.

32 Sale así en la prensa el último comentario de una obra de Vila con la artista en vida: «aparecen a la vez algunas personalidades independientes: la mejor es Teresa Vila y sus motivos históricos sobre un escudo 1816, en base a bordados y aplique. Su talento innegable se reafirma en la claridad y limpidez de sus imágenes cargadas de rememoraciones y de emoción», «Así se agrupan los tapices», *El País*, 17 de octubre de 1973. Cabe señalar que el Encuentro se mostró también, en febrero de 1974, en el Centro de Artes y Letras de Punta del Este y que, en setiembre del mismo año, Vila presentará, en el Instituto de Ambientación y Diseño (IDEAD), la conferencia «El tapiz: un lenguaje plástico más». Luego de eso, su obra fue incluida en una muestra sobre artistas mujeres, organizada por el Instituto de Artes Visuales Poumé en 1975.

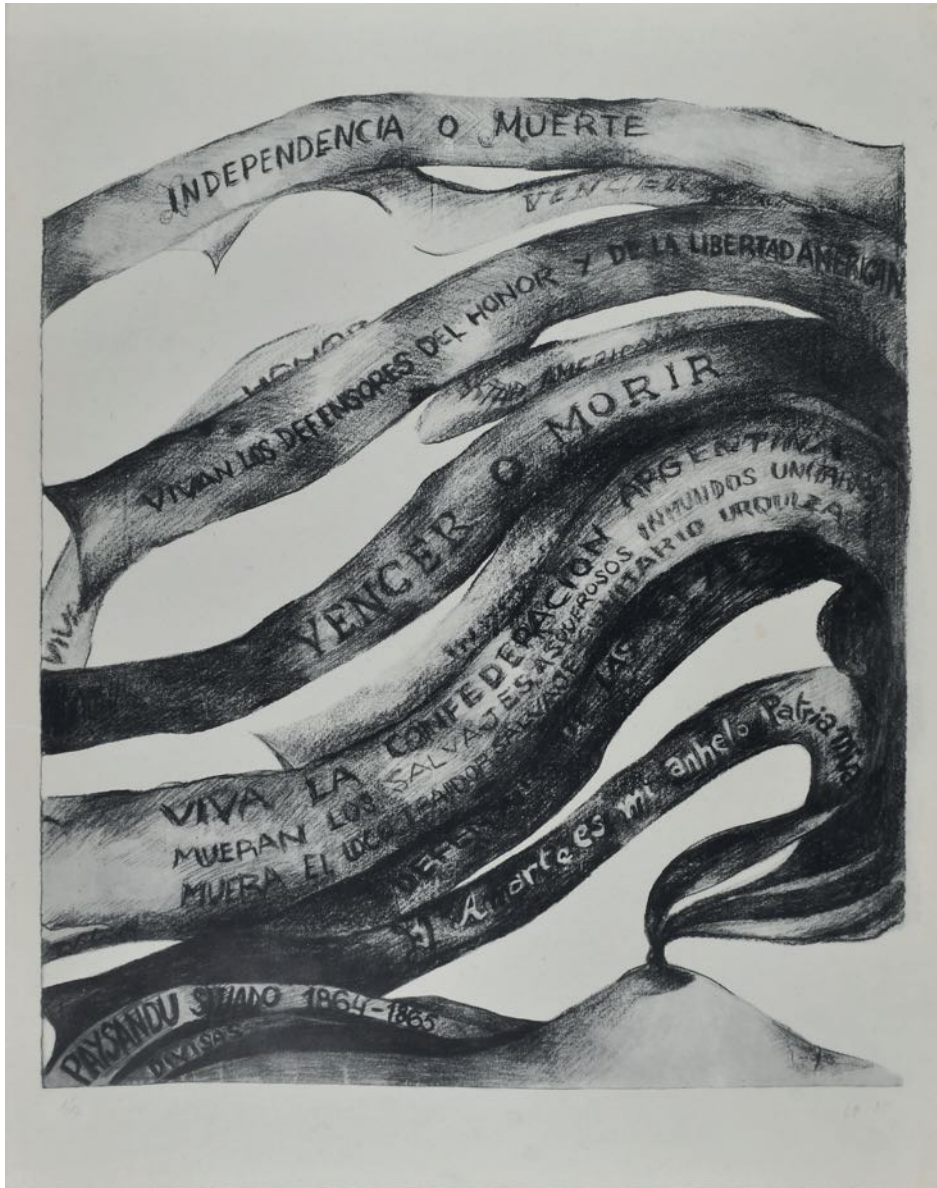
33 Ana Vila, en una comunicación personal con el autor (enero de 2025), declara que por la situación política en Uruguay «no había cómo exhibir, por eso mandaba a eventos internacionales».



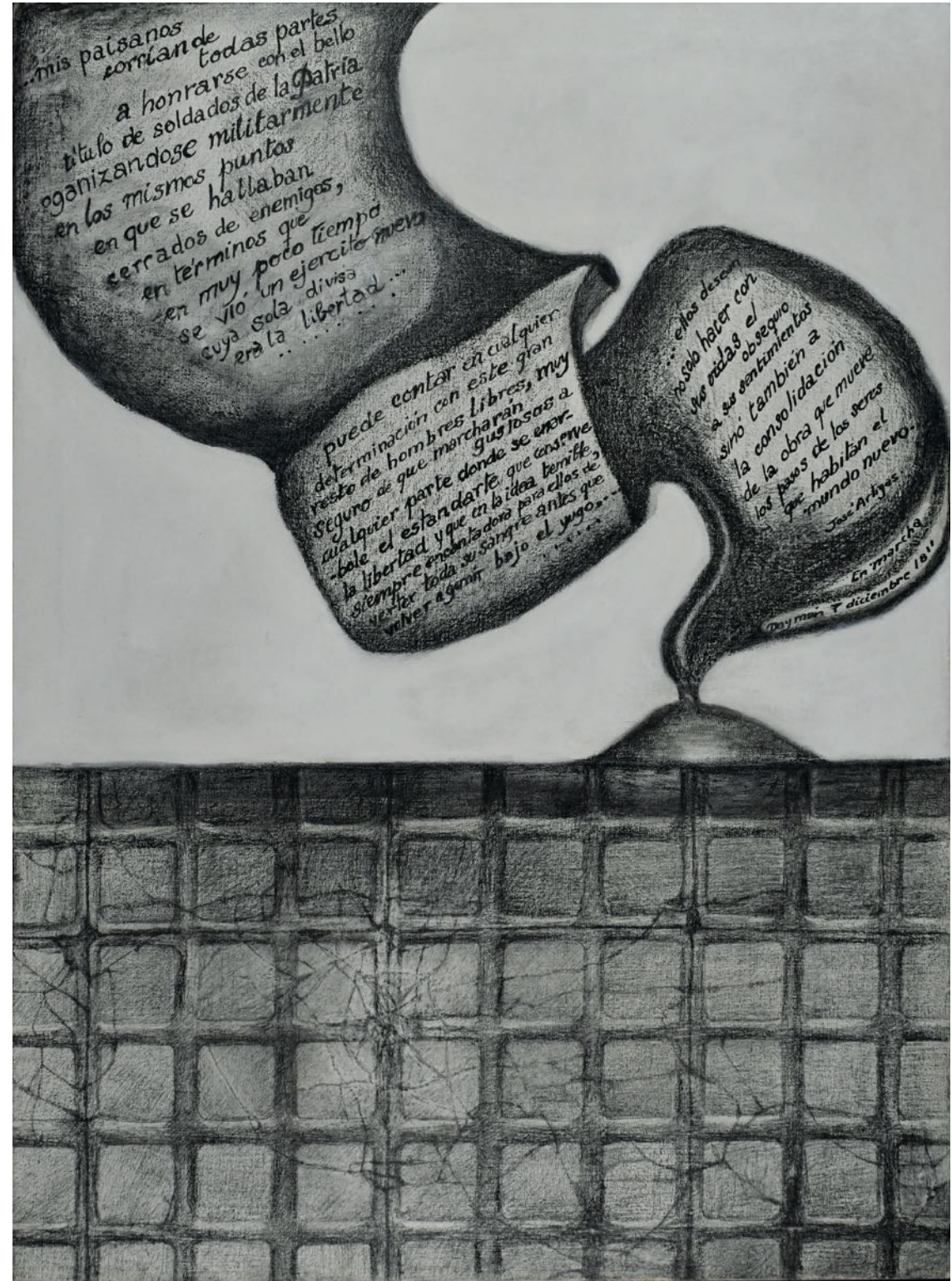
Símbolos de la Patria Grande, 1970
Grafito sobre papel
62 × 50 cm
Colección particular



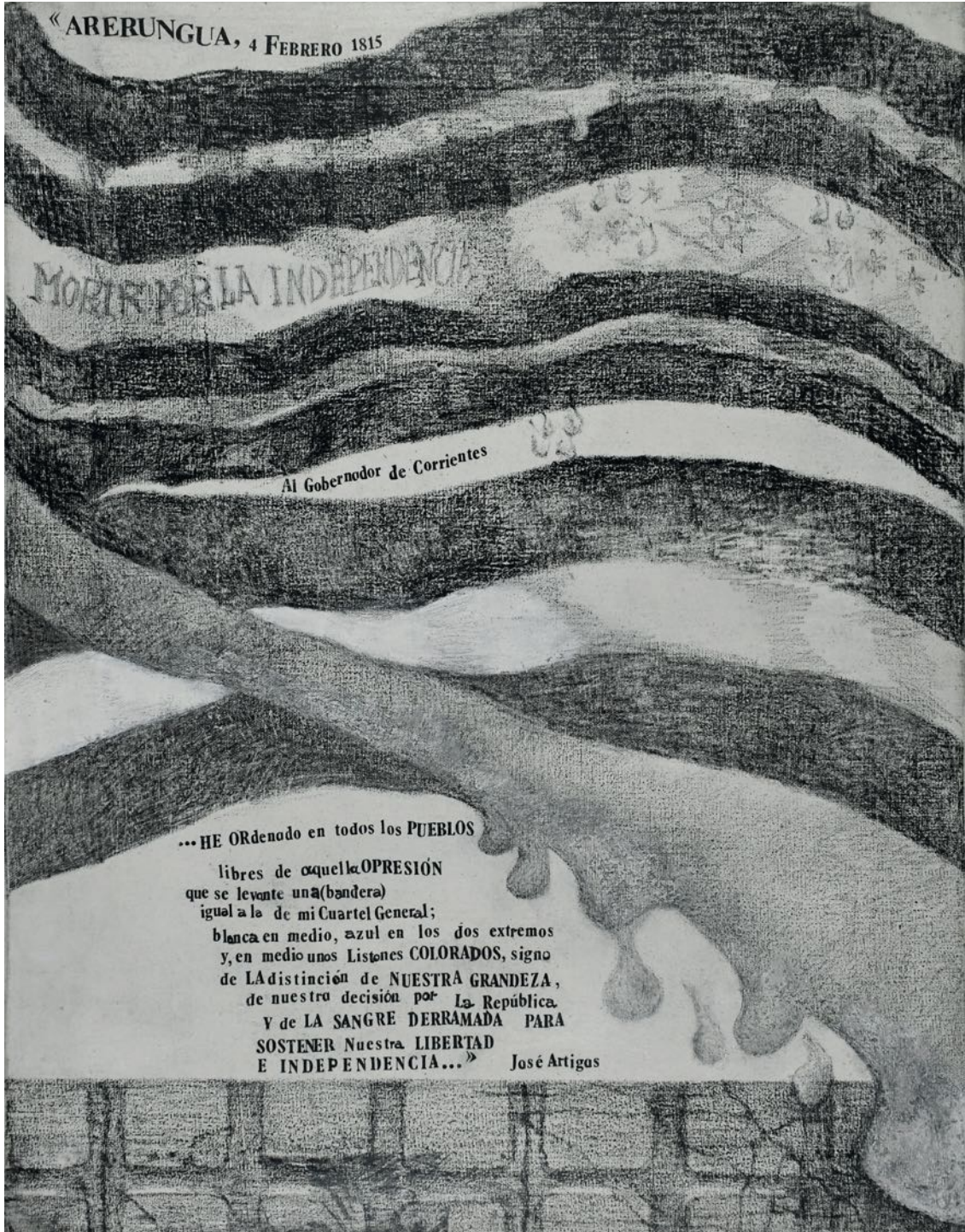
Sin título, 1970
Grafito sobre papel
39 × 30 cm
Colección particular



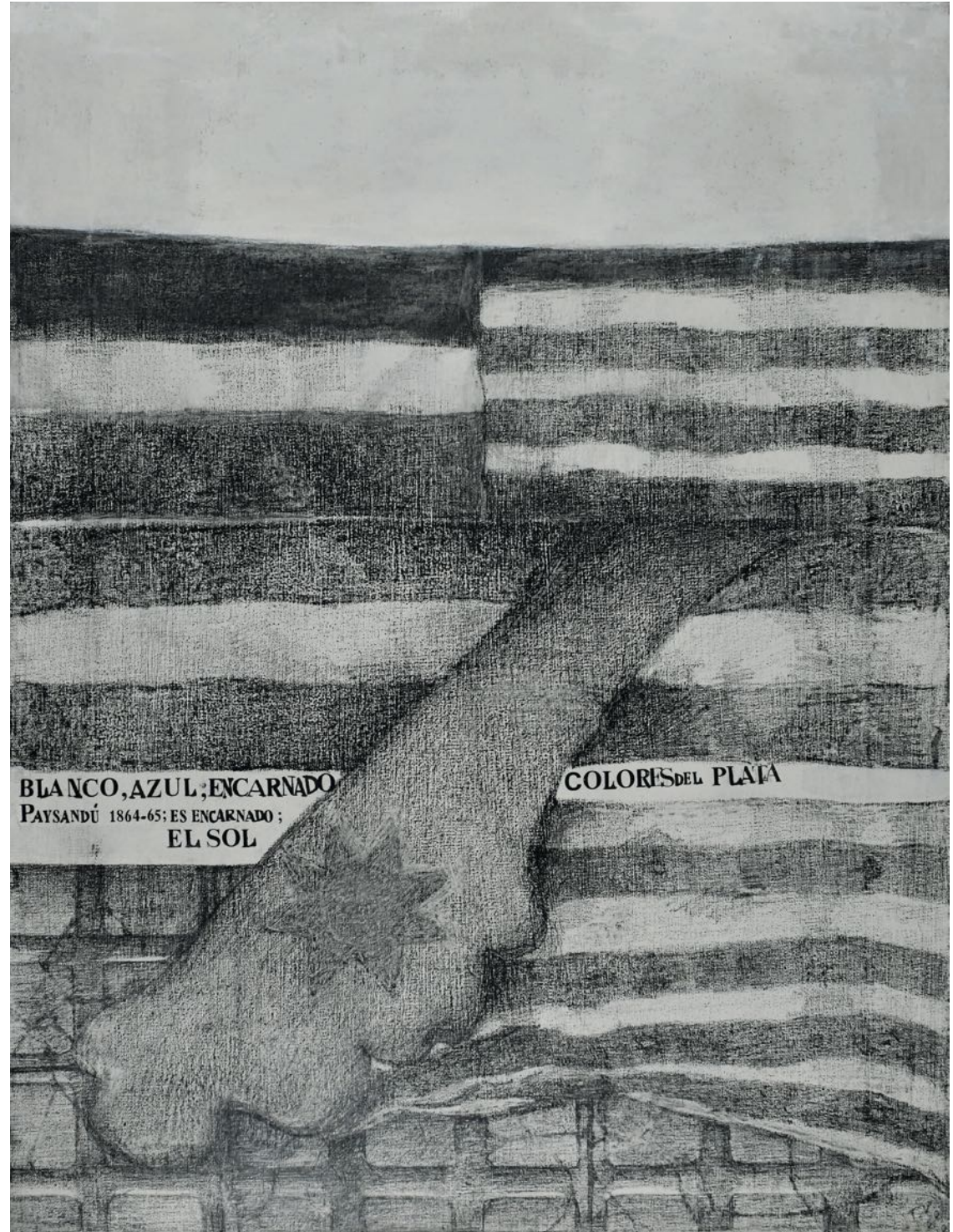
Sin título, 1969-70
Litografía sobre papel
38,5 × 29,5 cm
Colección particular



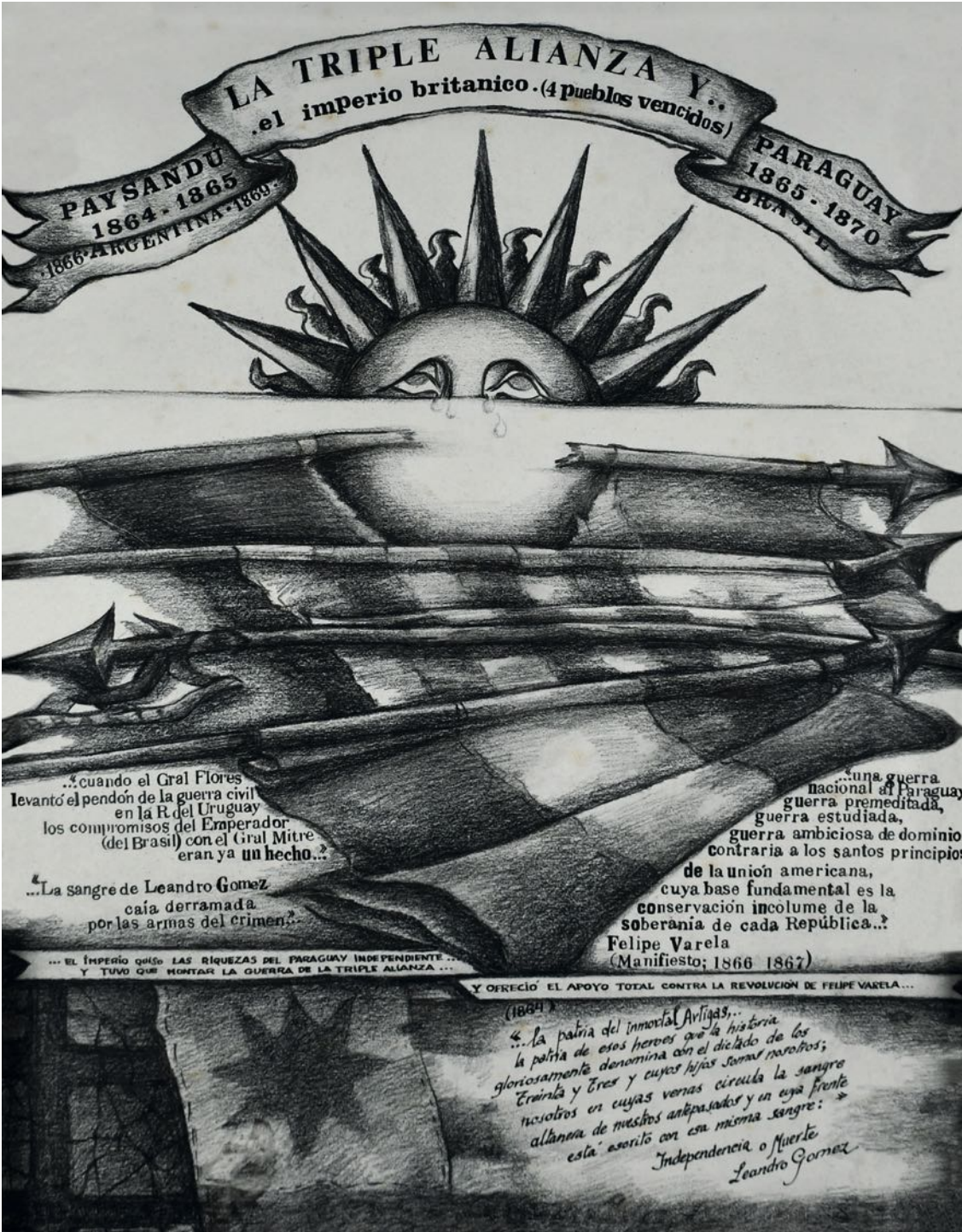
Mis paisanos..., 1971
Lápiz graso sobre tela
82 × 60 cm
Colección particular



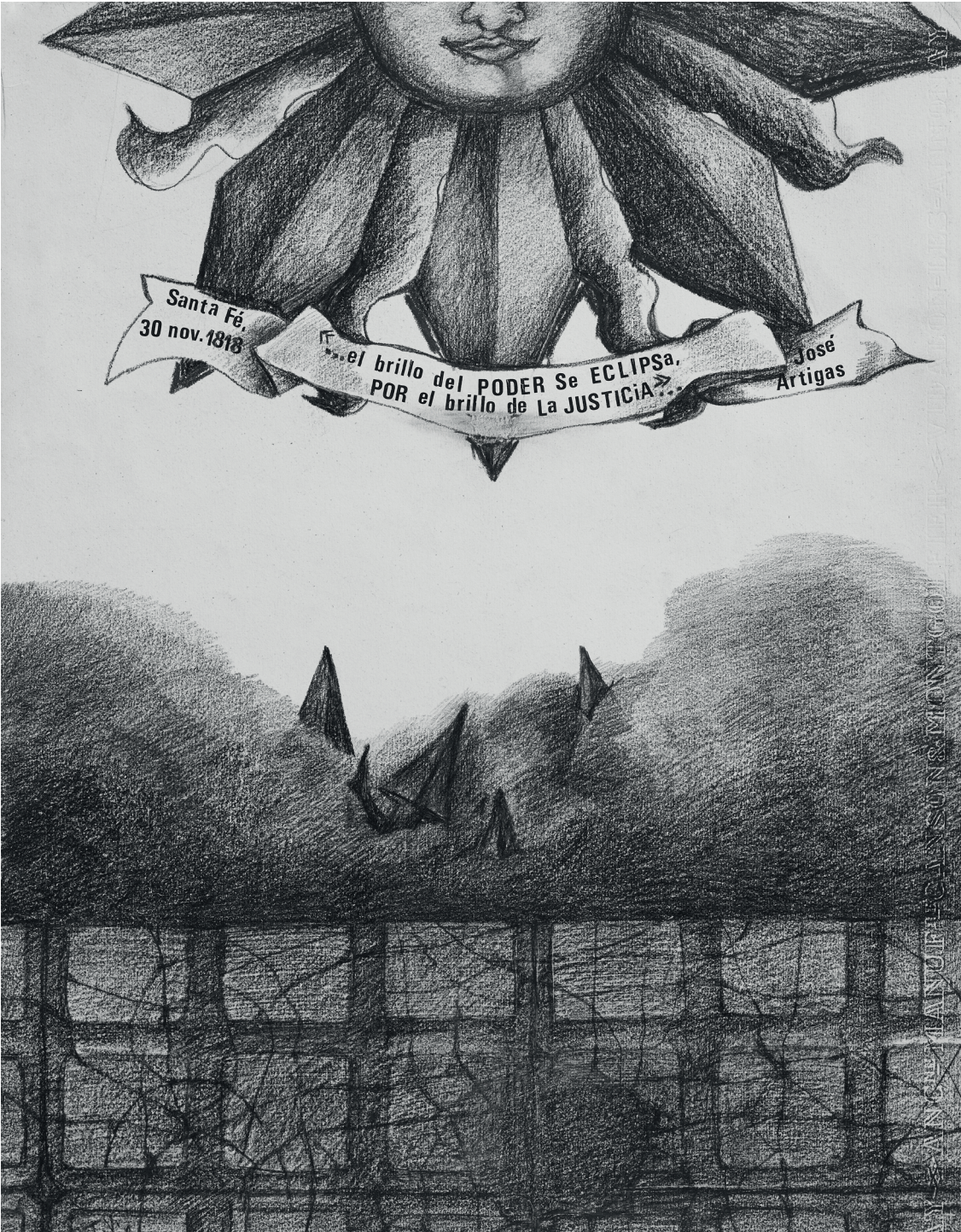
Arerunguá, 1971
Lápiz graso sobre tela
58 × 45 cm
Colección particular



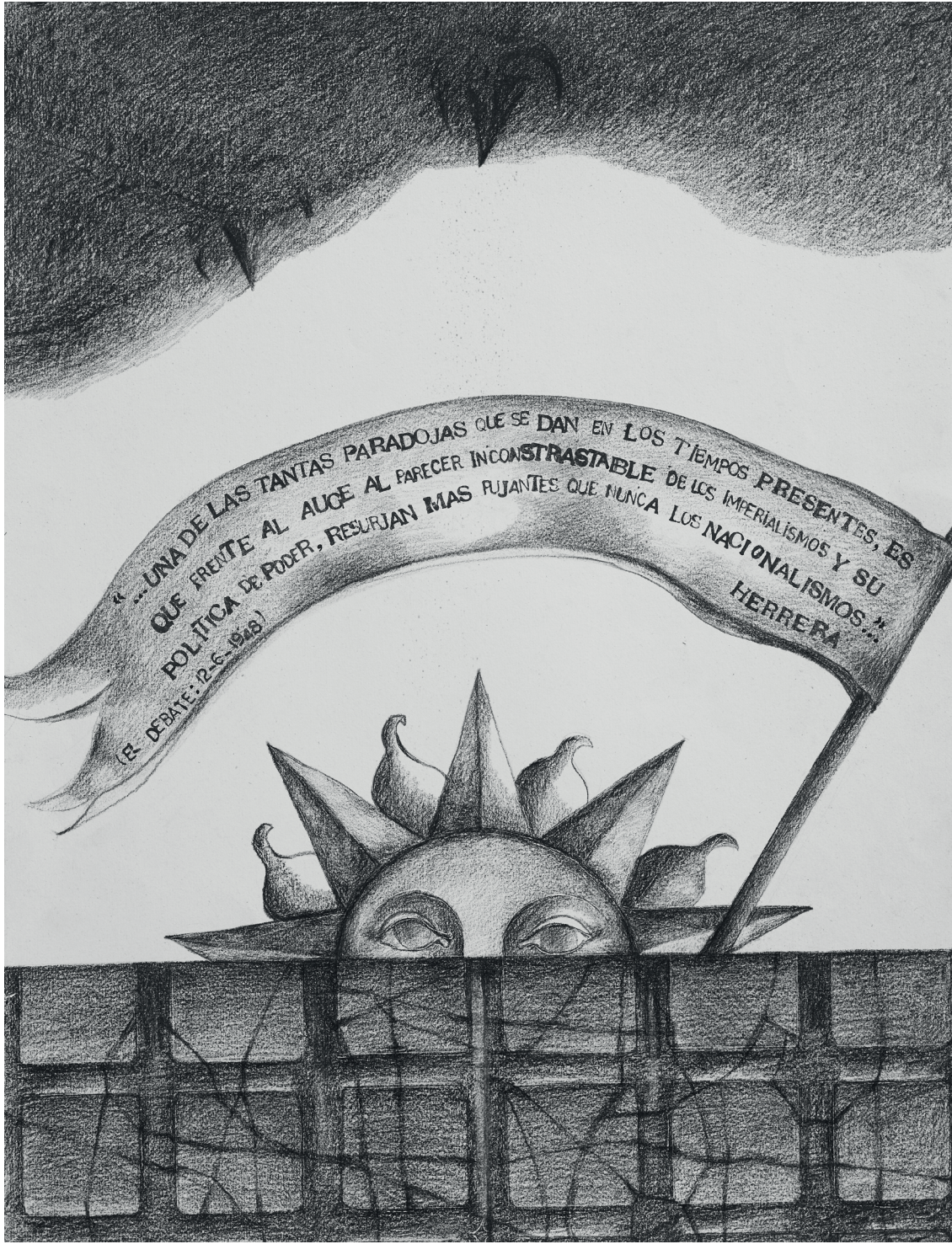
Sin título, 1971
Lápiz graso sobre tela
64 × 49 cm
Colección particular



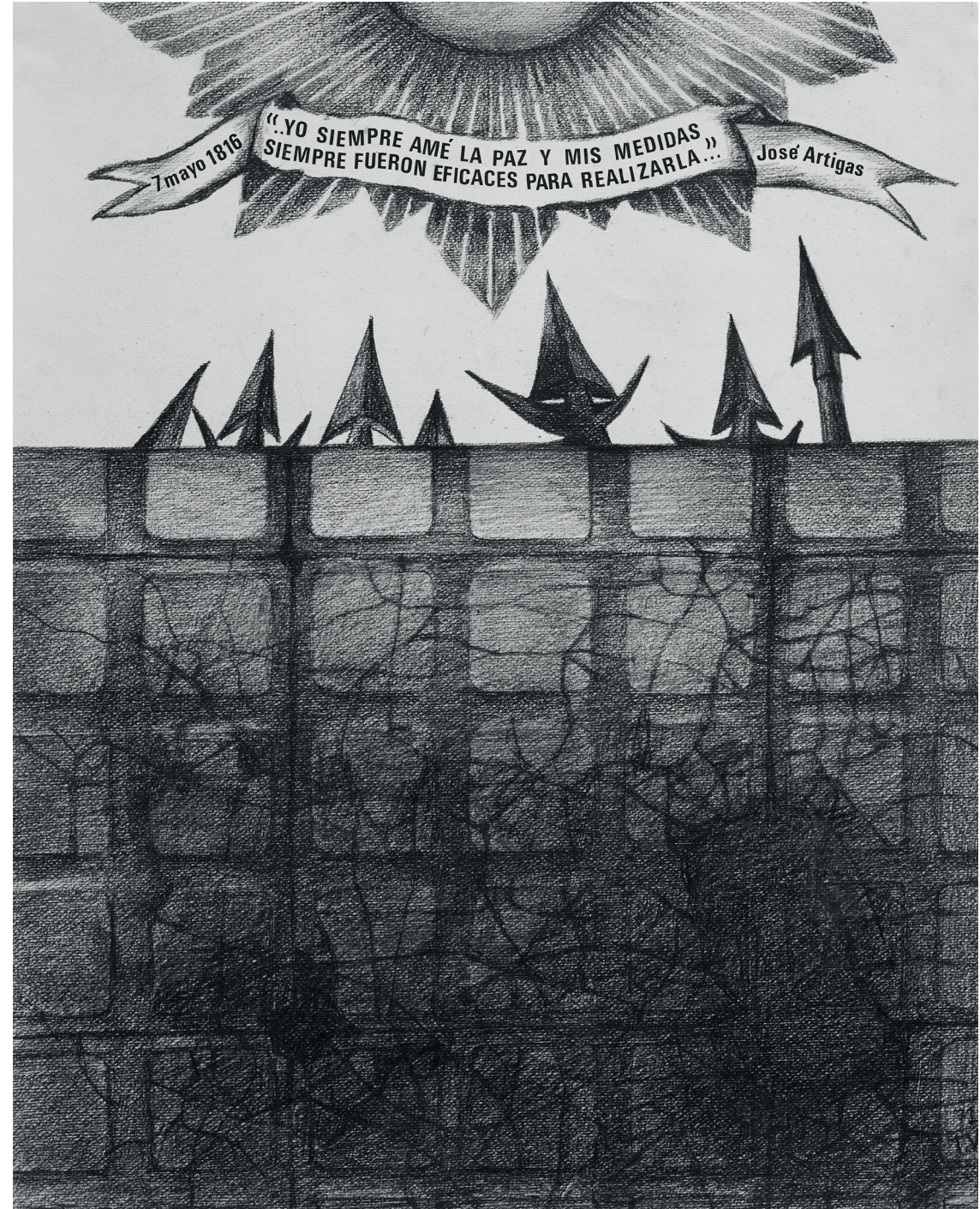
Sin título, 1971
Grafito sobre papel
52 × 40 cm
Colección particular



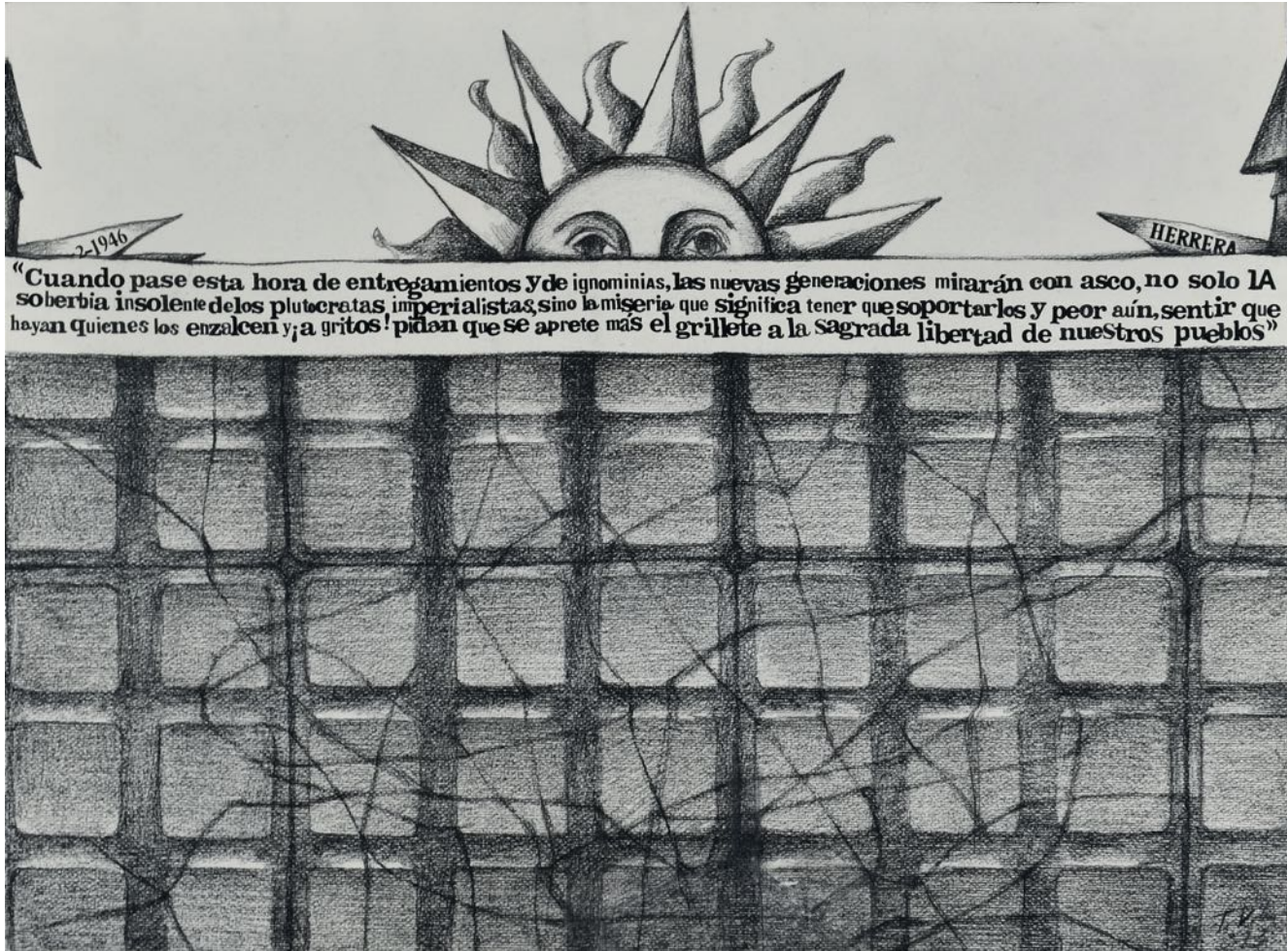
Sin título, 1972
Grafito sobre papel
48,5 × 38 cm
Colección particular



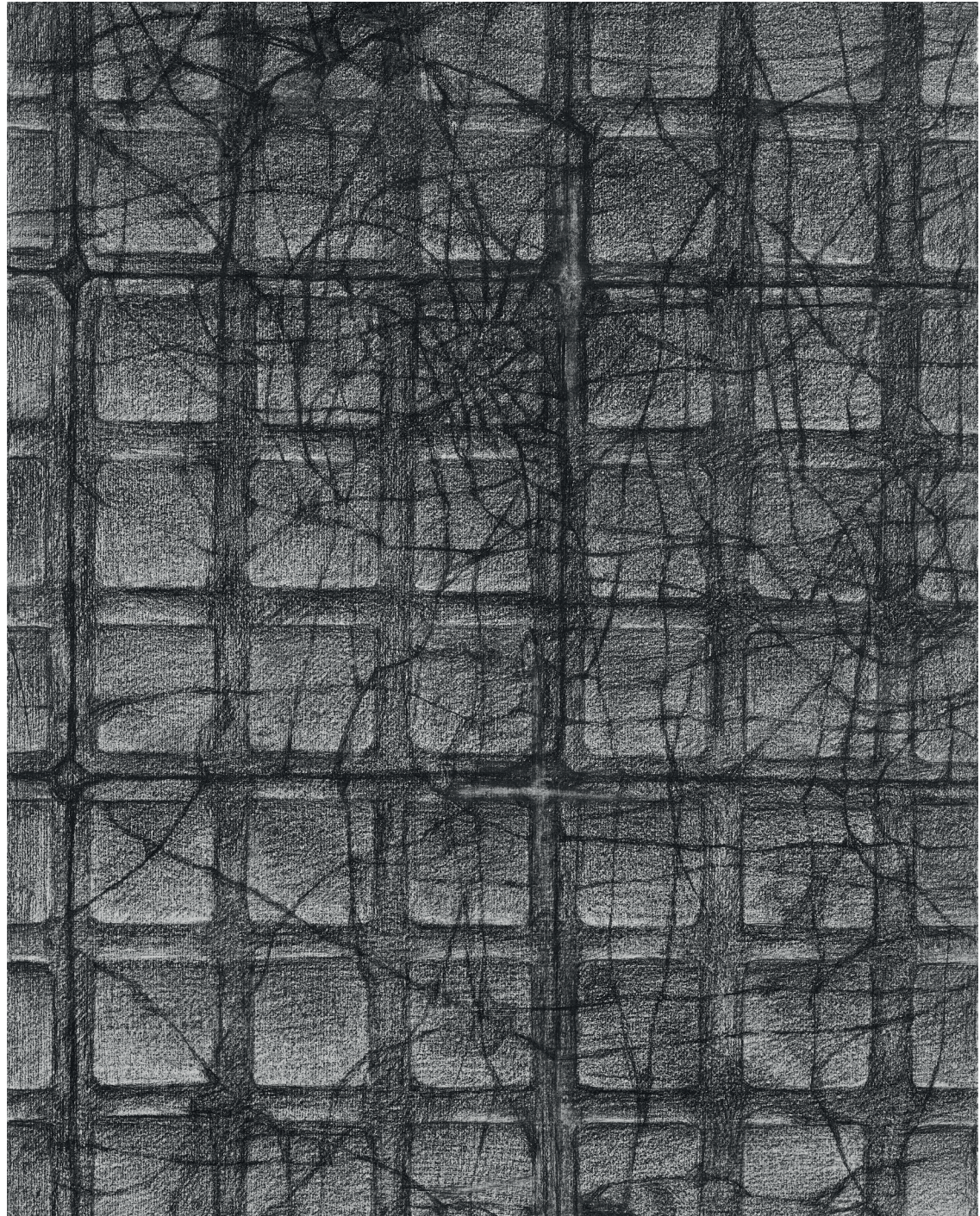
Sin título, 1973
Grafito sobre papel
50 × 37,5 cm
Colección particular



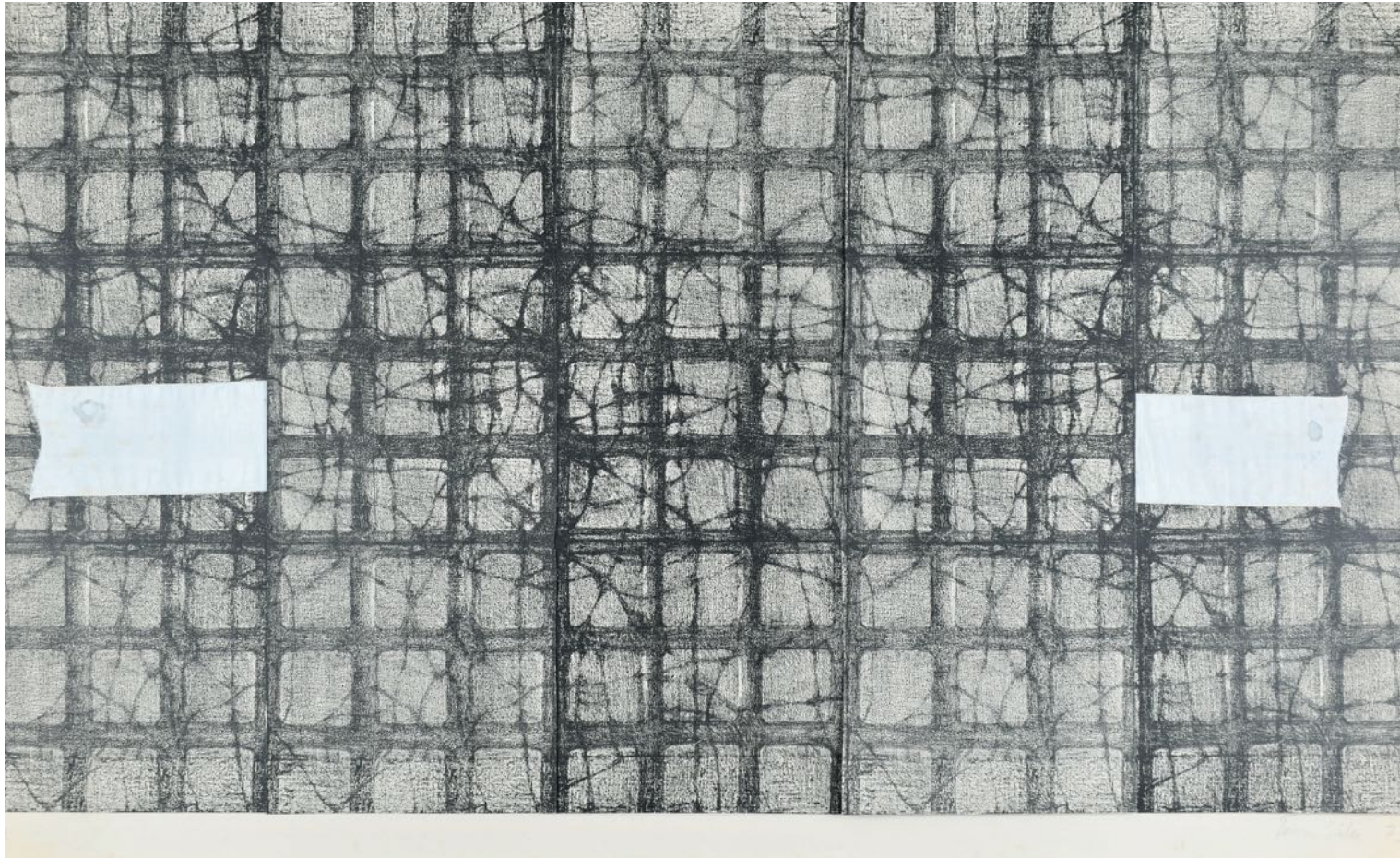
Sin título, 1971
Grafito sobre papel
49 × 39 cm
Colección particular



Sin título, 1973
 Grafito sobre papel
 37 × 50 cm
 Colección particular

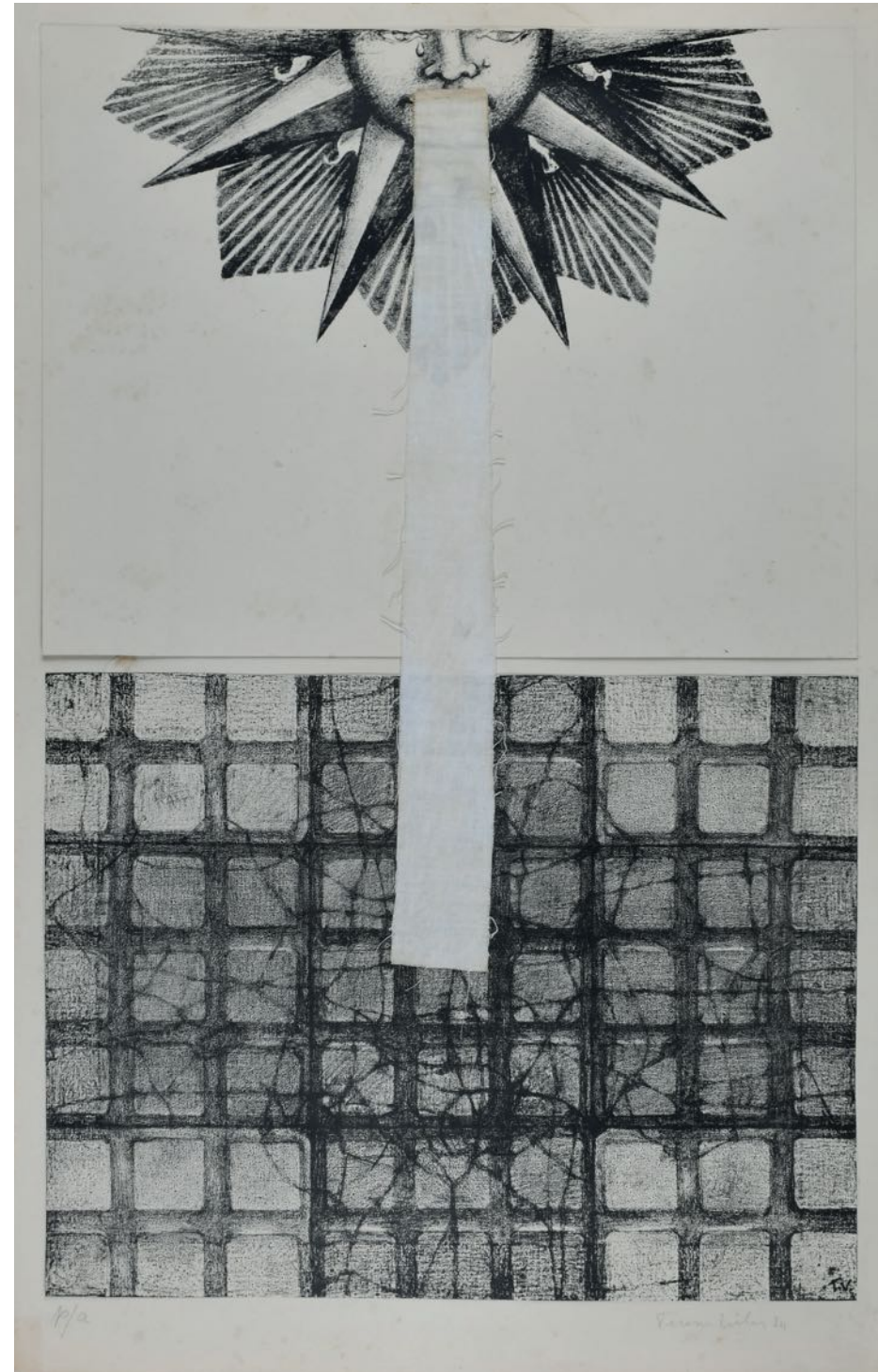


Sin título, 1973
 Grafito sobre papel
 50 × 37,5 cm
 Colección particular



Sin título, 1973
Litografía y collage (cinta seda) sobre papel
40 × 60 cm
Colección particular

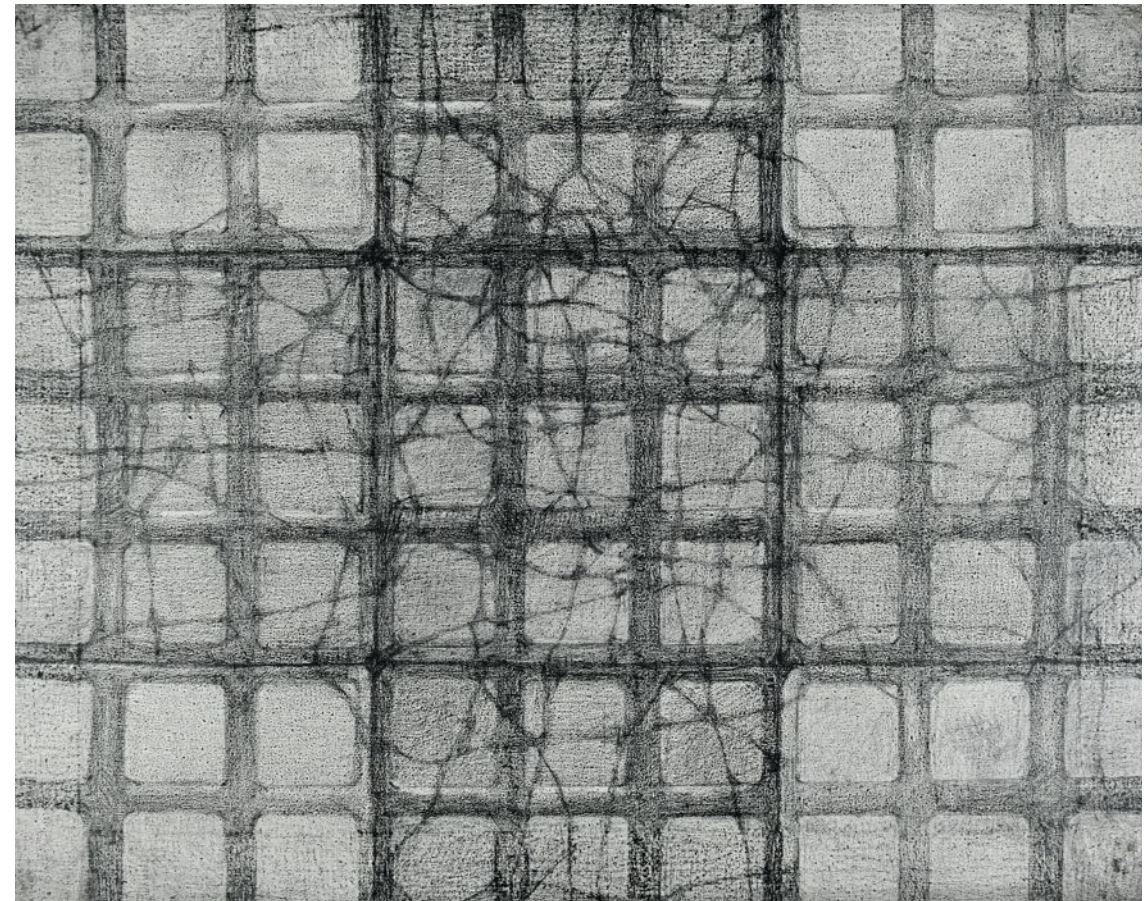
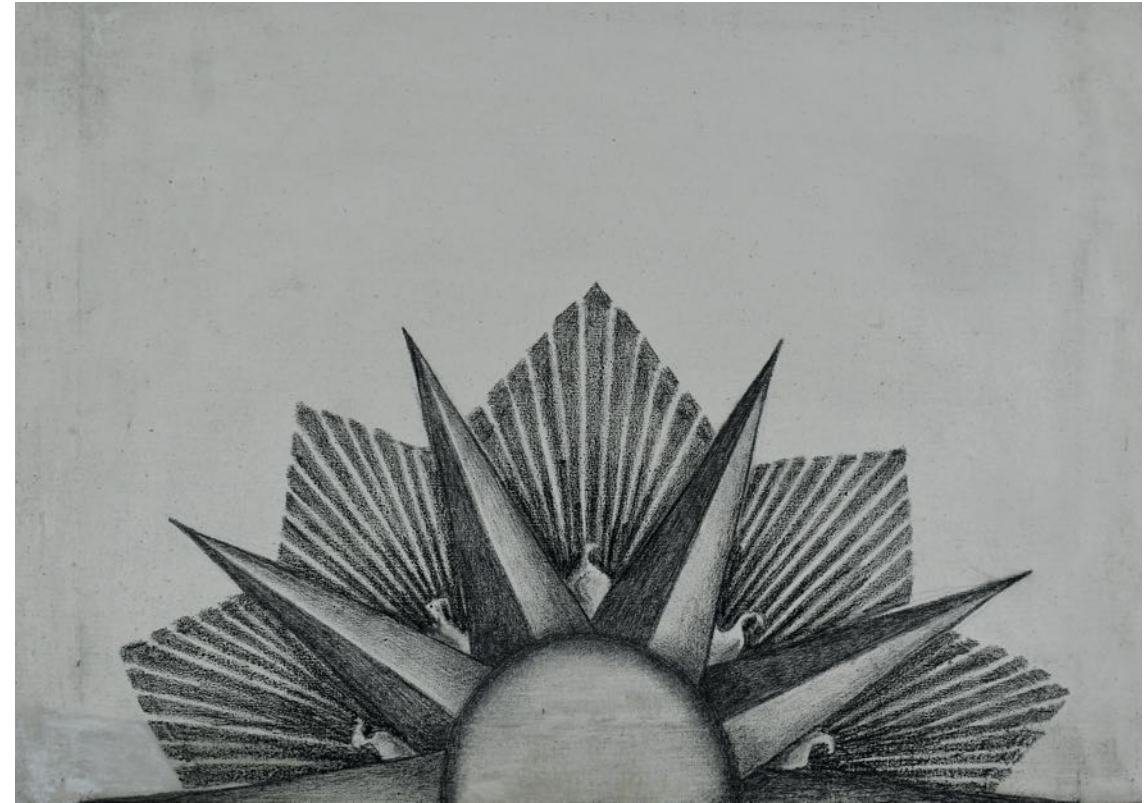
200



See and speak, 1974
Litografía y collage (cinta seda) sobre papel
65 × 42 cm
Colección particular

201

Sin título, 1974
Lápiz graso sobre tela, díptico
37 × 50 cm (cada pieza)
Colección particular





Sin título 1973
Telas, bordado y apliques sobre
arpillera
110 × 88 cm
Colección particular



Sin título 1973
Telas, bordado y apliques sobre
arpillera
70 × 80 cm
Colección particular

Capítulo 8



Sin título 1972
Telas, bordado y apliques sobre
arpillera
113 × 93 cm
Colección particular

La obra oculta

Como se ha recordado, la última muestra personal de Teresa Vila se celebra en setiembre de 1972 cuando se exponen los grabados en *offset* de *Las veredas* y las veredas aparecen en gran parte de las series vilanas sobre la historia nacional, junto a otros elementos o «solas», hasta 1976. Este año, en trabajos litográficos, empiezan a ser utilizadas más como dispositivo puramente compositivo que como parte de un discurso amplio: se mueven, incluso en diagonal y en tiras (vale decir, desdibujando el cuadrado que las constituye), sobre un espacio blanco dominante, una suerte de vacío. Sigue un silencio de seis años, sin obras (en este período Ana y Teresa intentan una mudanza a México, pero al mes vuelven a Montevideo).

Las baldosas reaparecen entonces en 1982, pero ya no están agrietadas o rotas ni acompañadas por palabras ni símbolos: se hallan desamparadas, formas identitarias de la geografía urbana que se muestran como meros significantes y se vuelven, hasta el final, el único motivo de sus cuadros. Por ejemplo, en finos trabajos a lápiz que lucen cierta perfección minimalista, agigantada por la alternancia de los cuadraditos de papel sobre los que están trazadas en su totalidad, con otros donde apenas están esbozadas partes de ellas. O en variaciones que oscilan entre lo realista y lo expresionista (a través de una distorsión que las deforma hasta lo irreconocible) donde reaparece el color, acotado en amarillos y carmesí, con intermedios naranjas, casi un reflejo de las antiguas «explosiones de Vietnam».

En el postremo grupo de obras, fechadas entre 1986 y 1988, las veredas se tornan impalpables, casi etéreas: tratadas en su mayoría con lápiz y aguada gris, apenas dejan vislumbrar sus contornos, y cuando lo hacen lo logran, imperceptiblemente, también gracias al gofrado —hendiduras en el papel—, recurso que dona una muy sutil, apenas insinuada dimensión volumétrica al conjunto, expresando la misma tensión matérica inmortalizada en su uso del papel seda en los 60.

La paulatina reducción de su producción y, luego, el definitivo abandono de cualquier manifestación artística, alrededor de 1988, son elecciones virtualmente imposibles de entender, aunque el lastre de la dictadura debe haber pesado inmensamente.¹ Sería baladí aventurarse en explicaciones definitivas, aunque es necesario mencionar lo que su hermana indica como cierto arrepentimiento de la artista por la cara política de su obra, cuestionándose a veces no haber realizado «un arte no-independiente de toda connotación» en pos de un «arte-servicio».²

Sin embargo, es patente que su ejercicio extraordinario de contestación del presente y llamada a la concientización del público fueron elementos clave —junto con su inventiva formal, el diálogo con lo más vital de su época y la habilidad técnica absolutamente excepcional— en destacarla como una de las figuras más sobresalientes del arte rioplatense de la segunda mitad del siglo xx.

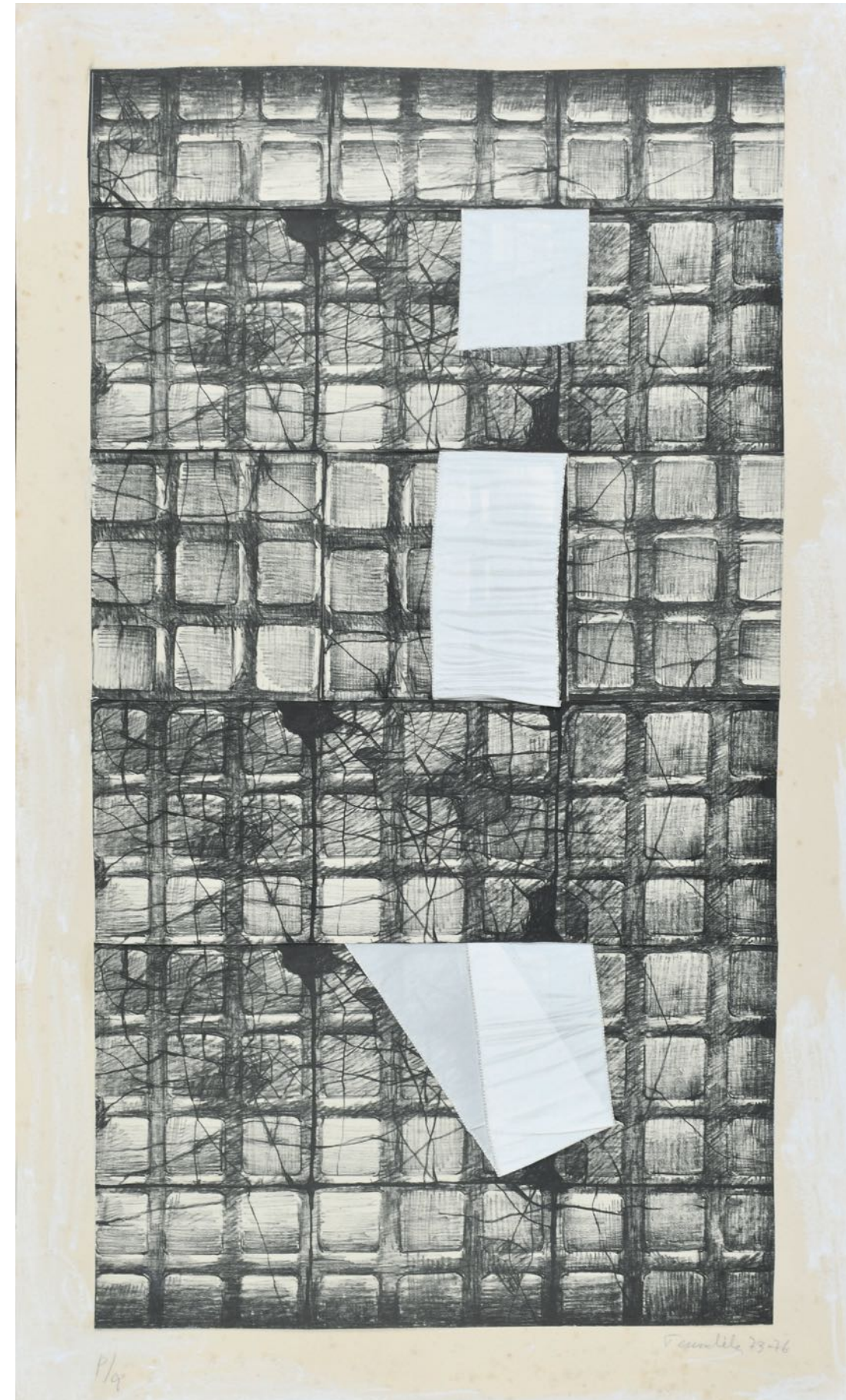


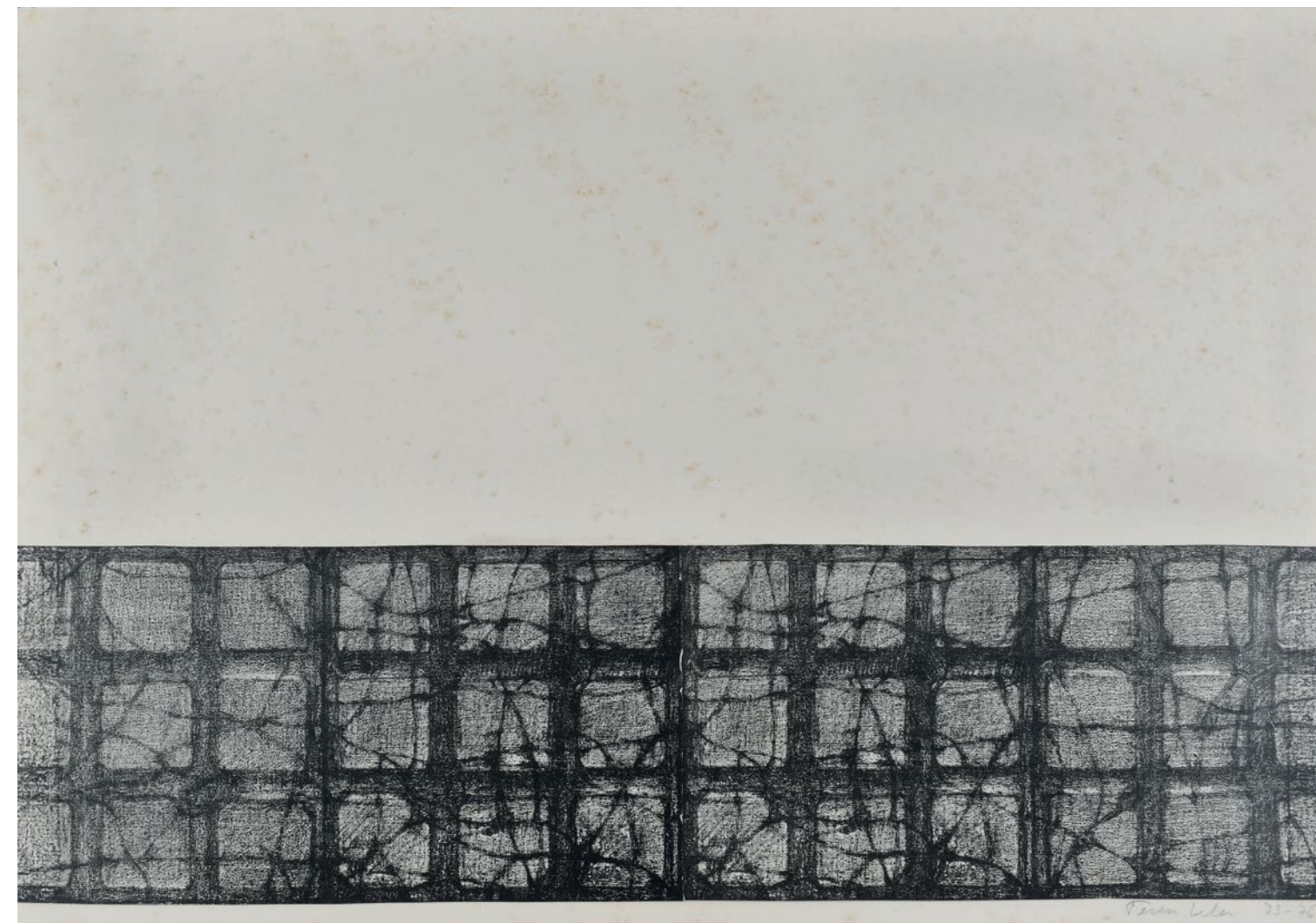
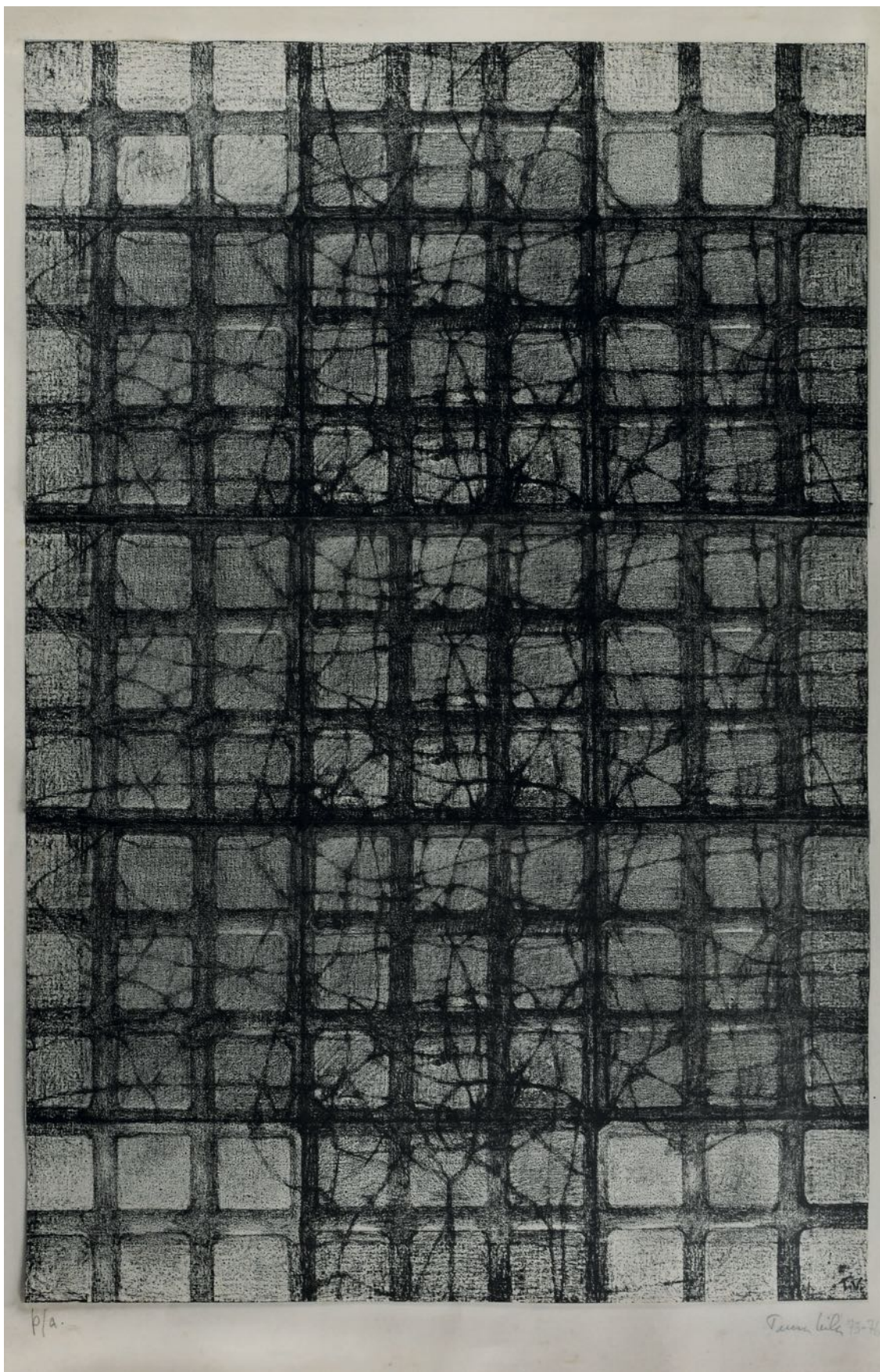
Sin título, 1988, grafito sobre papel, 63 × 46,5 cm
Colección particular.

¹ Es, por ejemplo, la tesis de María Luisa Torrens cuando, en 1989, escribe: «Teresa Vila, artista que como muchos otros se retrae durante el período de la dictadura y aún no ha salido de su enclaustramiento», *El dibujo* [catálogo de exposición], Montevideo, Museo de Arte Contemporáneo, 1989.

² Ana Vila en una comunicación con el autor, enero de 2025.

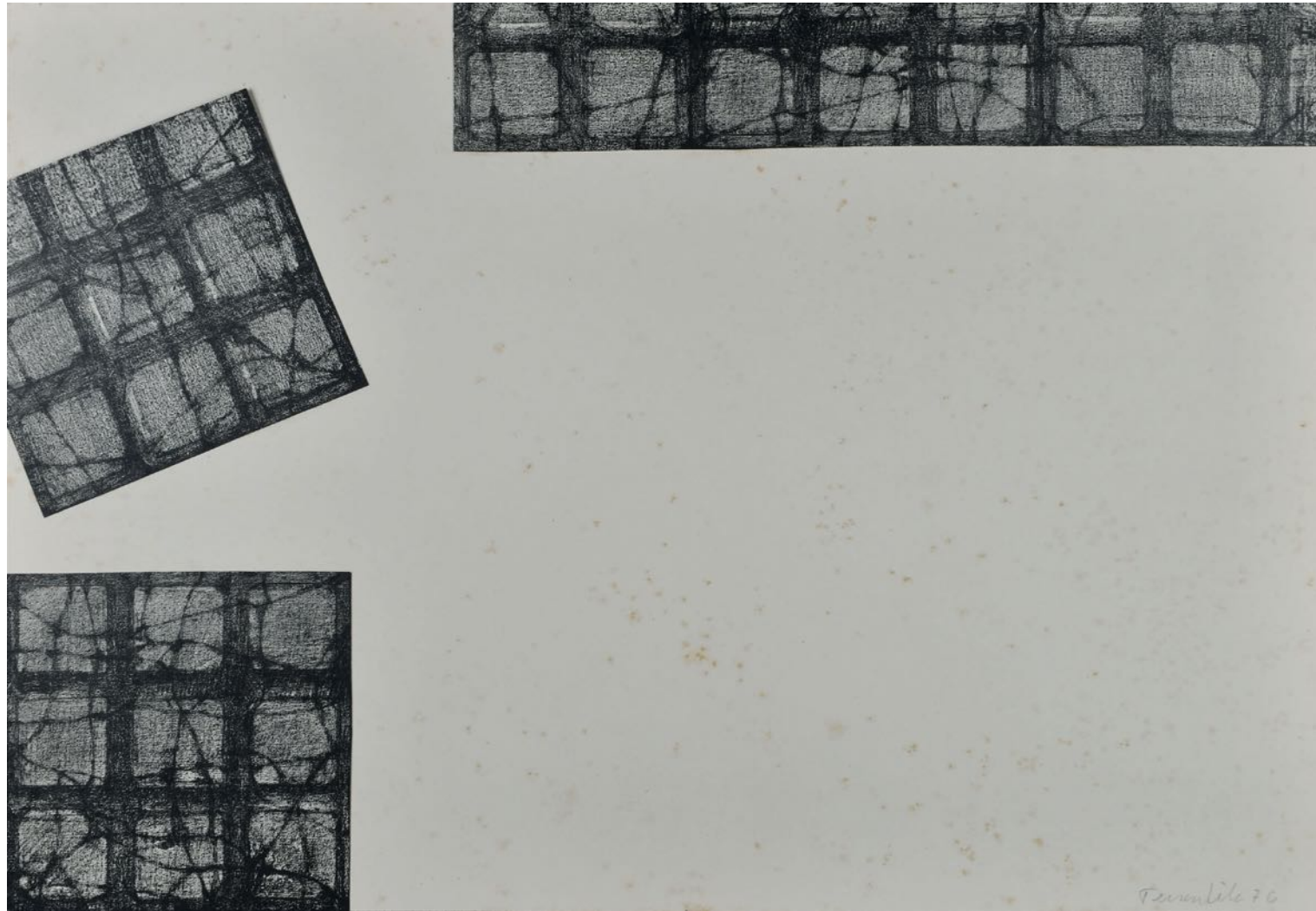
Sin título, 1973-76
 Grafito y collage
 (cinta seda) sobre papel
 50 × 27 cm
 Colección particular



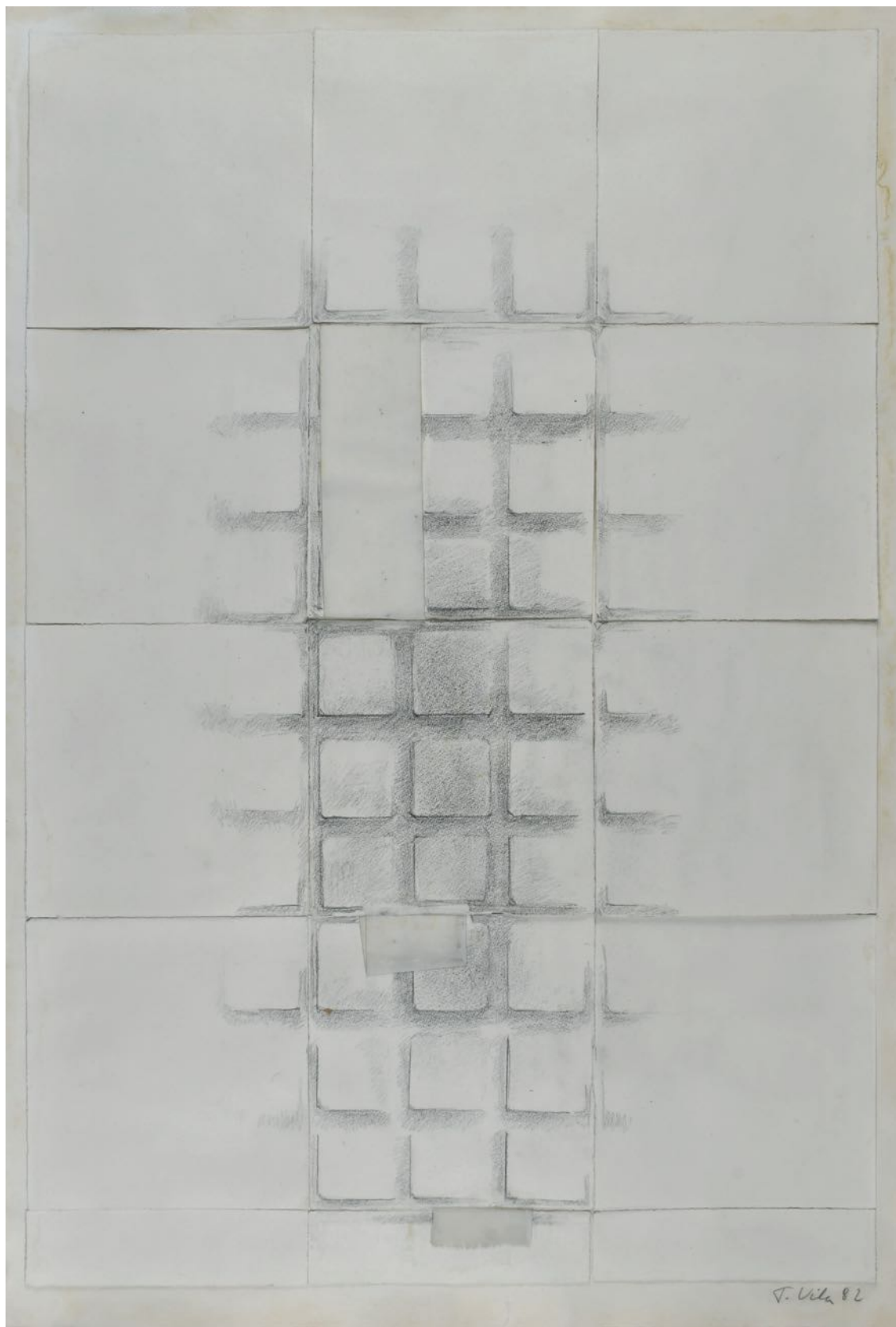


Sin título, 1973-76
Litografía y collage sobre papel
63 × 42 cm
Colección particular

Sin título, 1976
Collage litográfico
34,5 × 49,5 cm
Colección particular

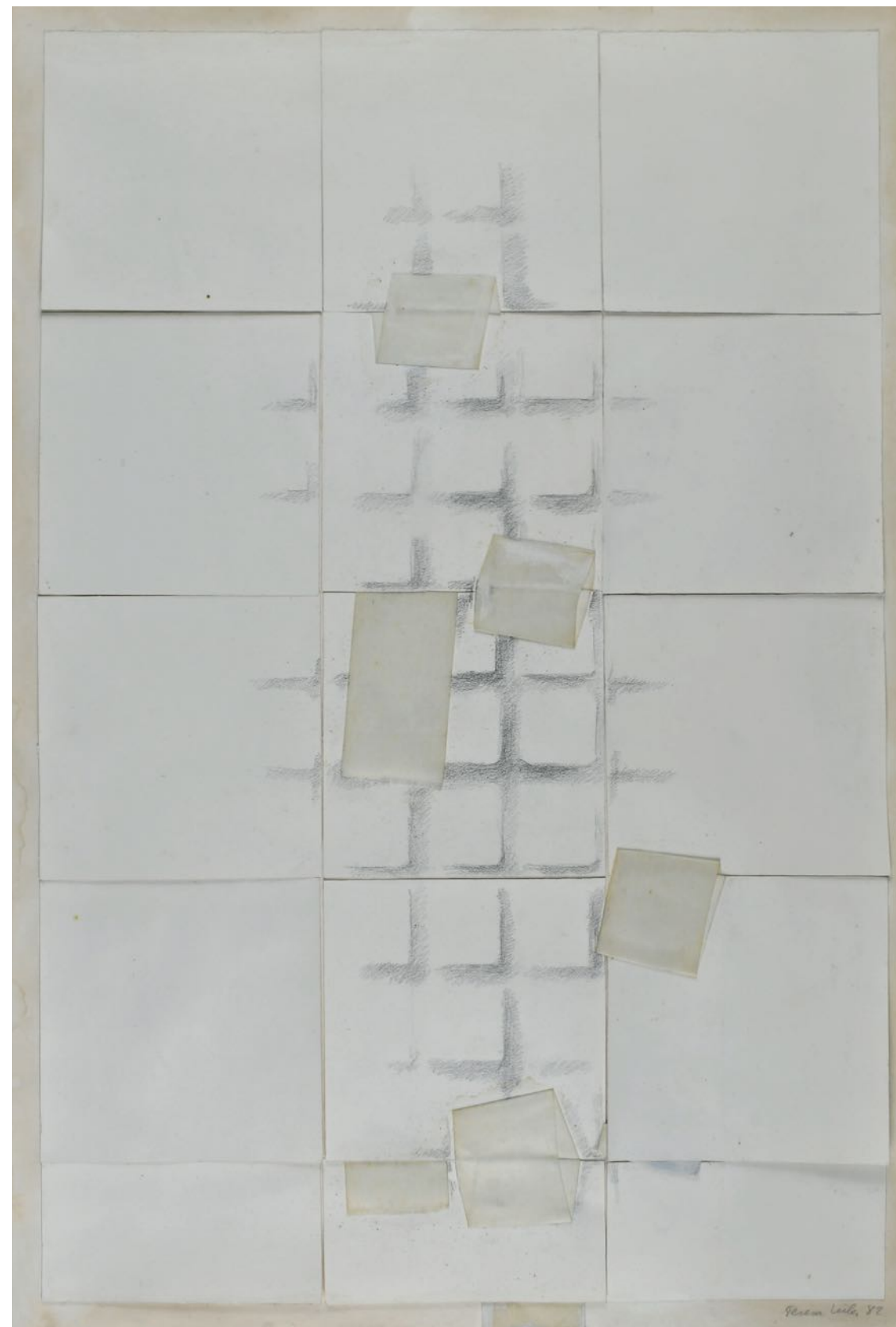


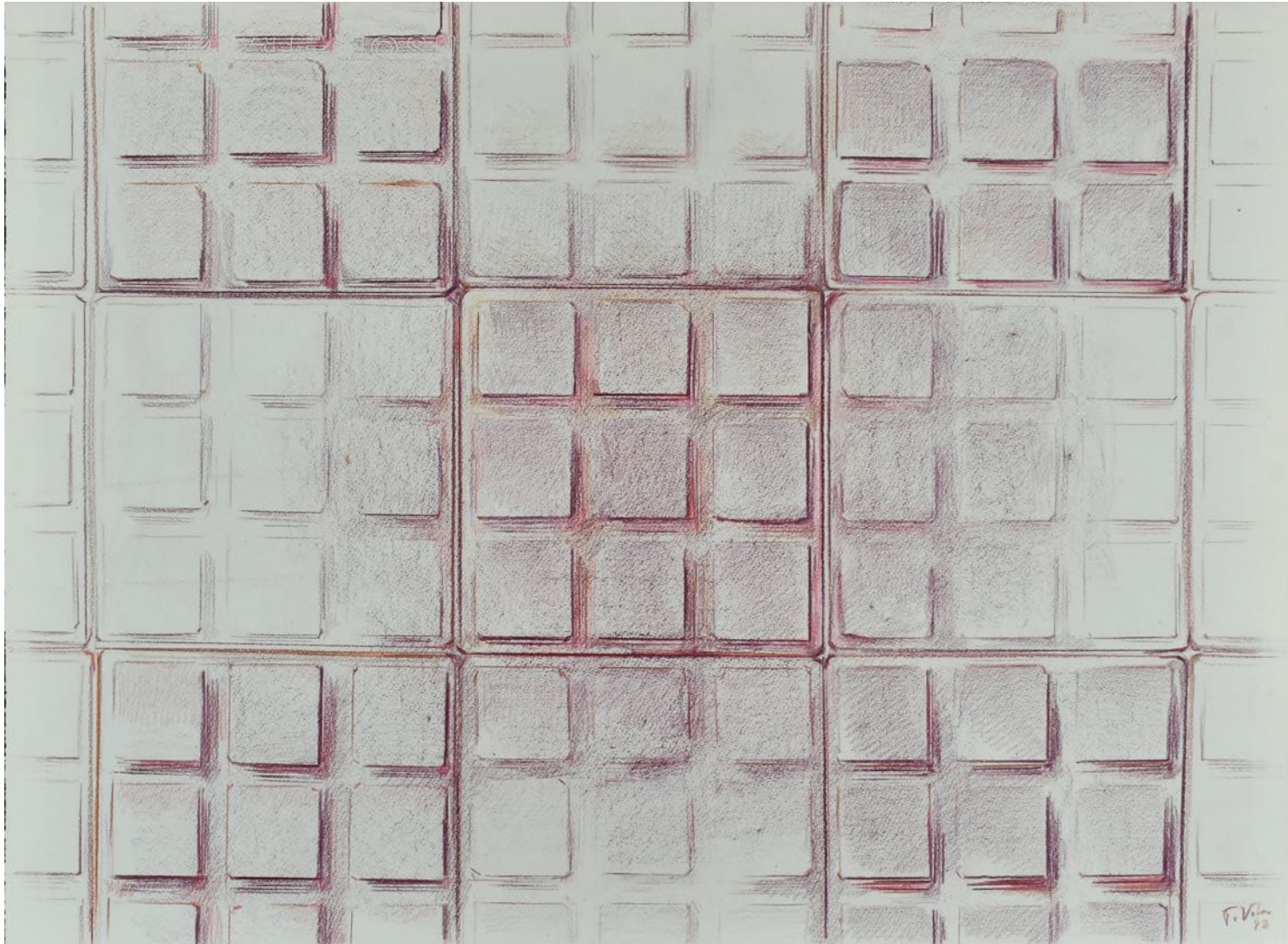
Sin título, 1976
Collage litográfico
34,5 × 49,5 cm
Colección particular



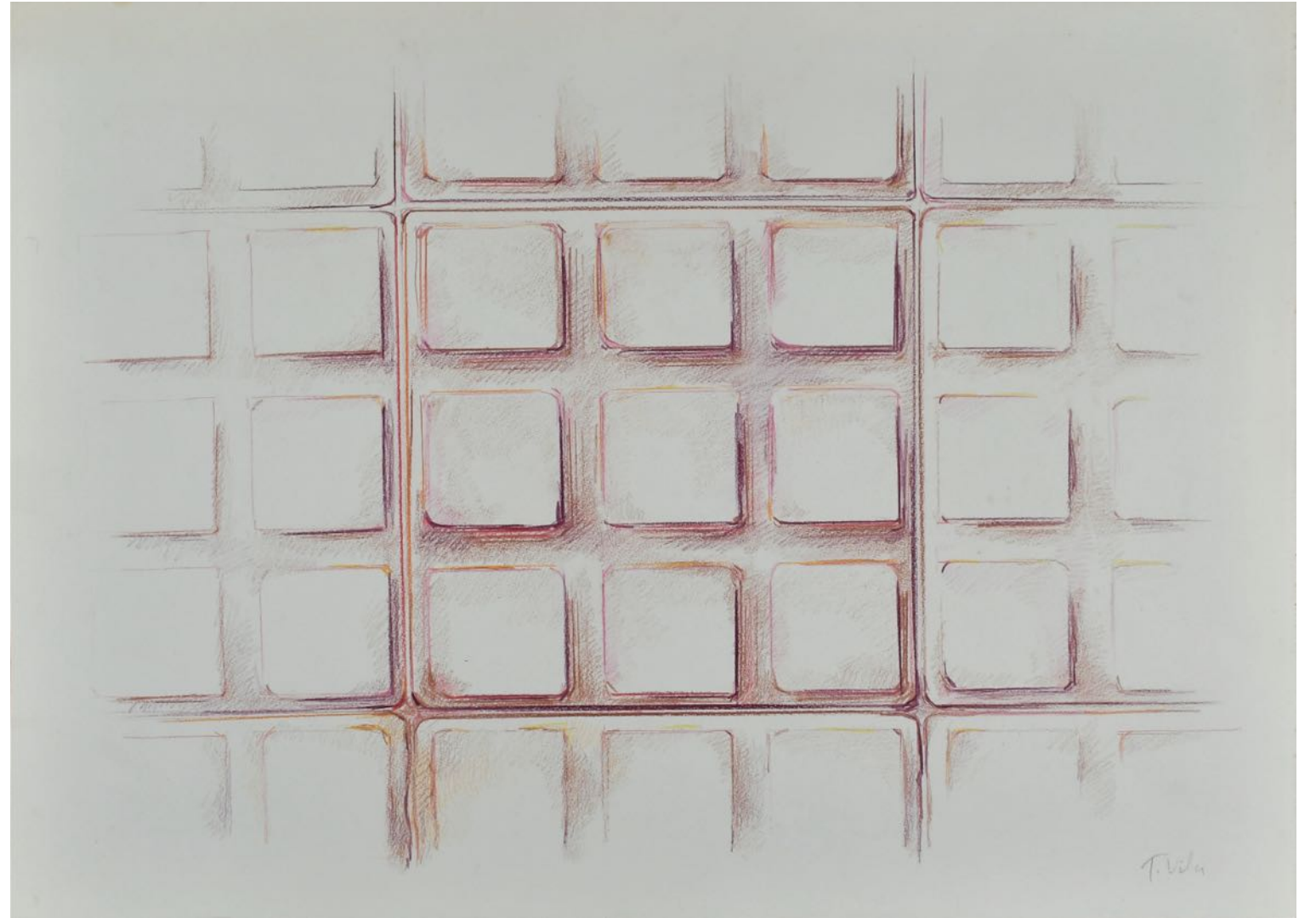
Sin título, 1982
Lápiz y collage
sobre papel
50 × 35 cm
Colección particular

Sin título, 1982
Lápiz y collage
(cinta seda) sobre papel
50 × 35 cm
Colección particular

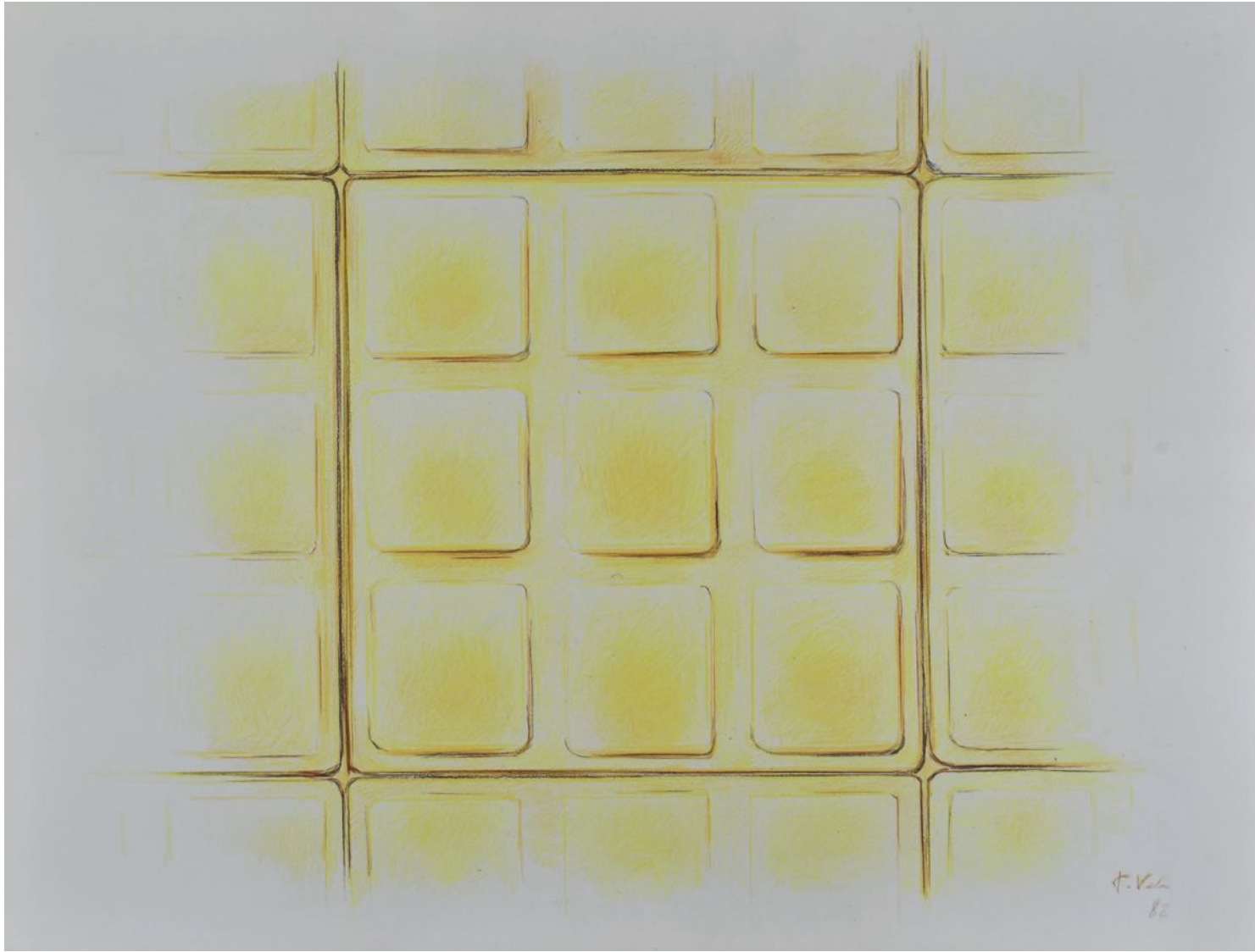




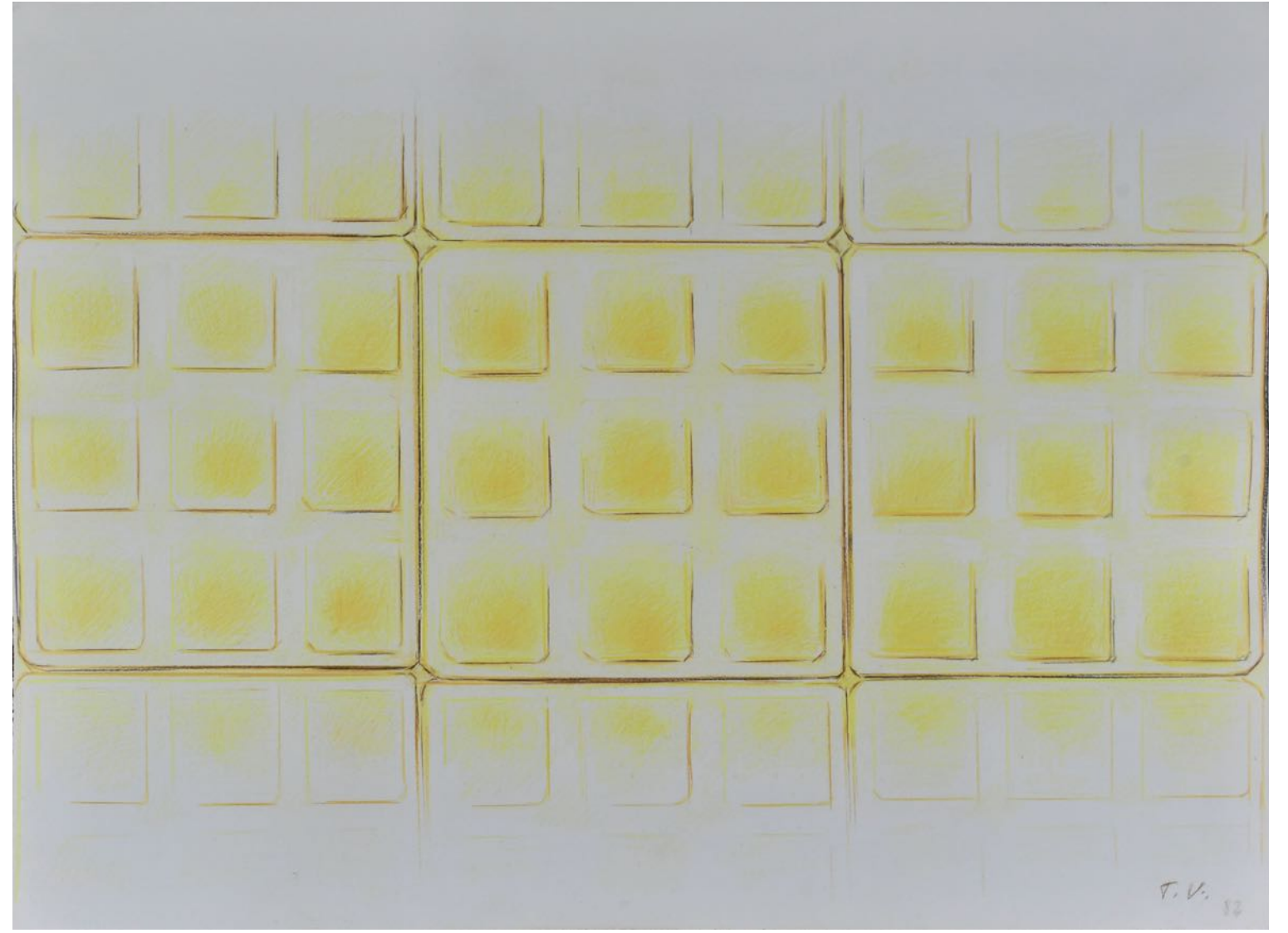
Sin título, 1982
Lápices de color sobre papel
38 × 52 cm
Colección particular



Sin título, 1982
Lápiz color sobre papel
38 × 52 cm
Colección particular



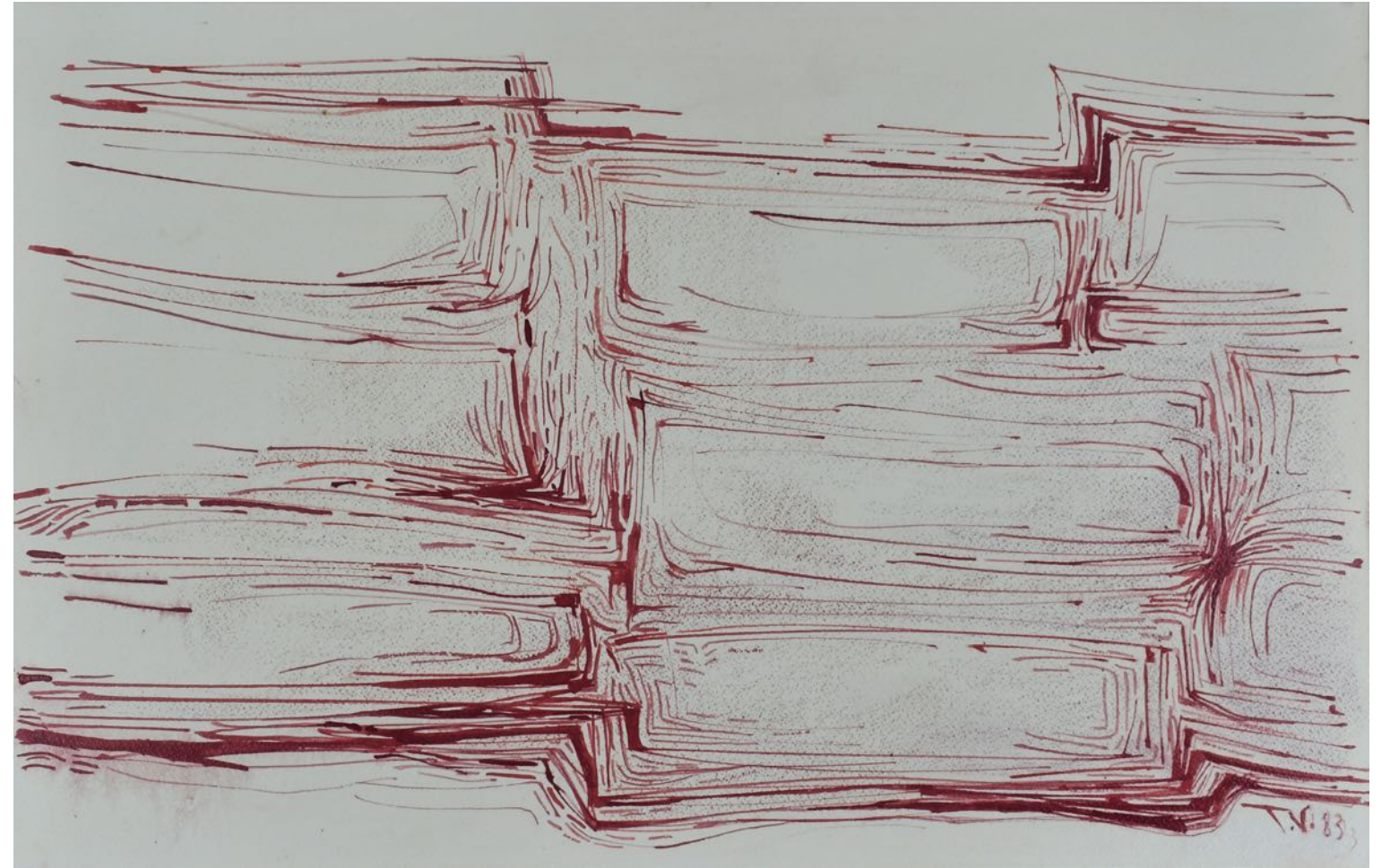
Sin título, 1982
 Lápiz de color sobre papel
 38 × 52 cm
 Colección particular



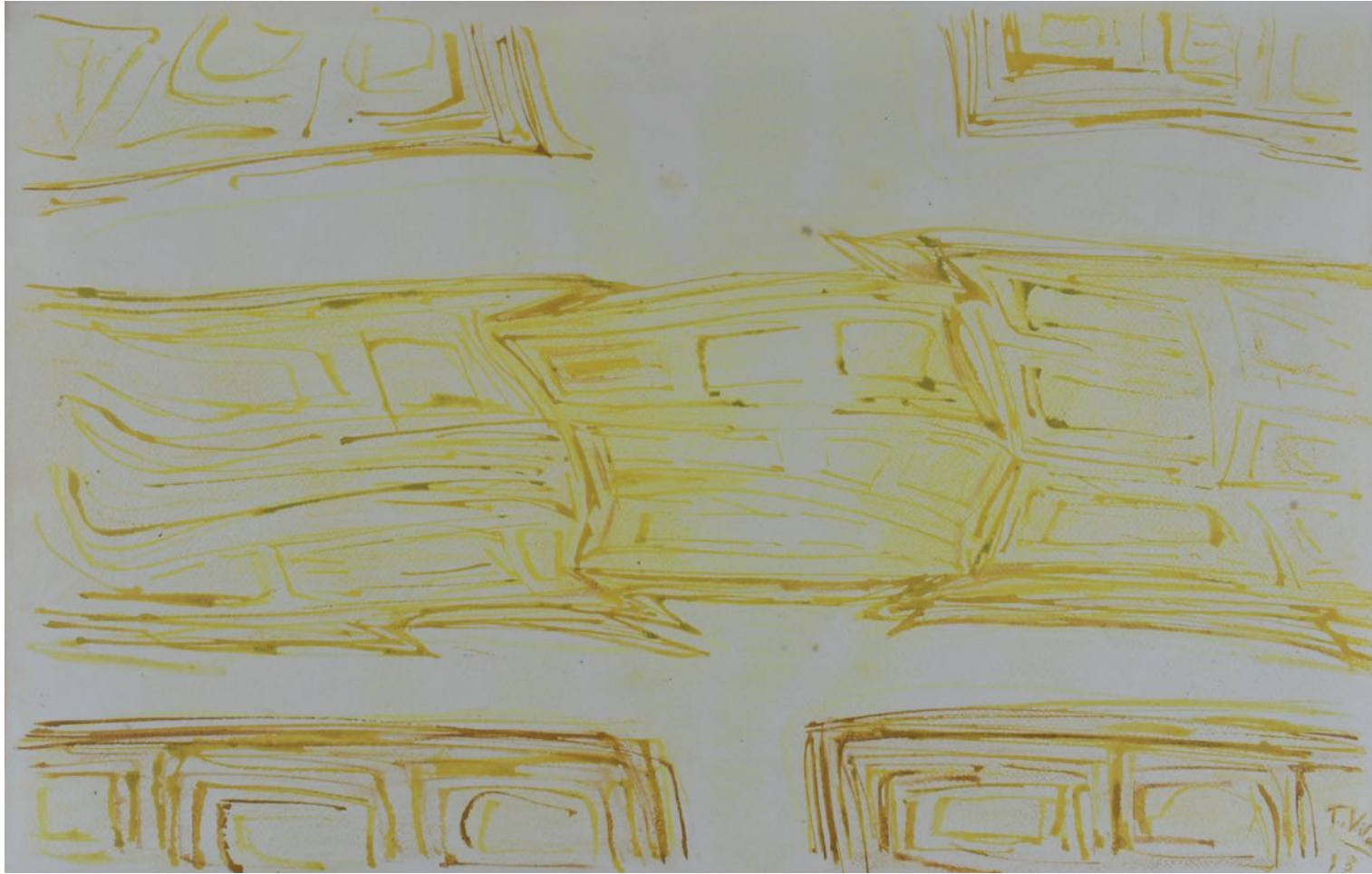
Sin título, 1983
 Acrílico y lápiz de color
 32 × 48 cm
 Colección particular



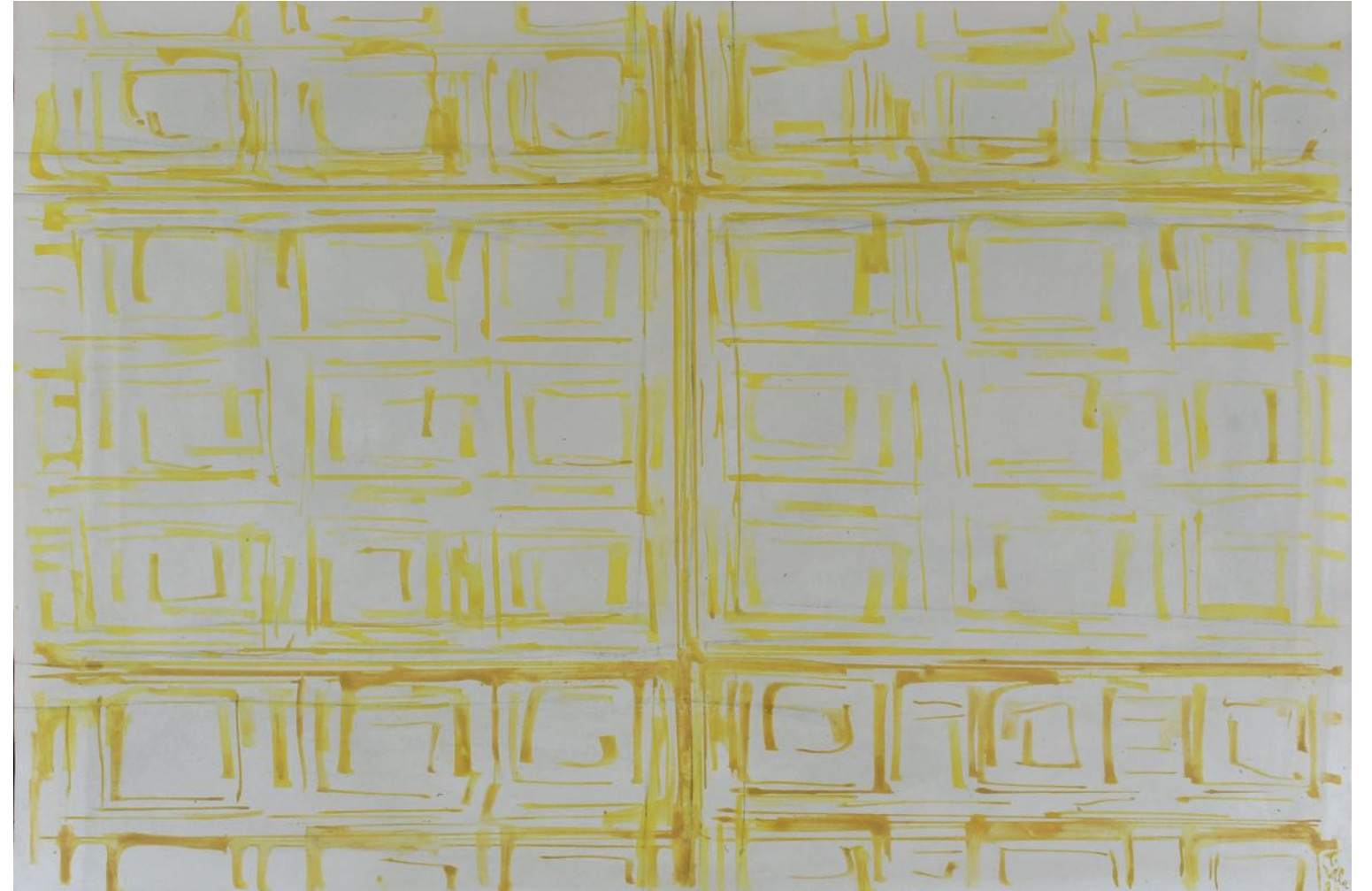
Sin título, 1983
 Acrílico y lápiz de color
 sobre papel
 35 × 55 cm
 Colección particular



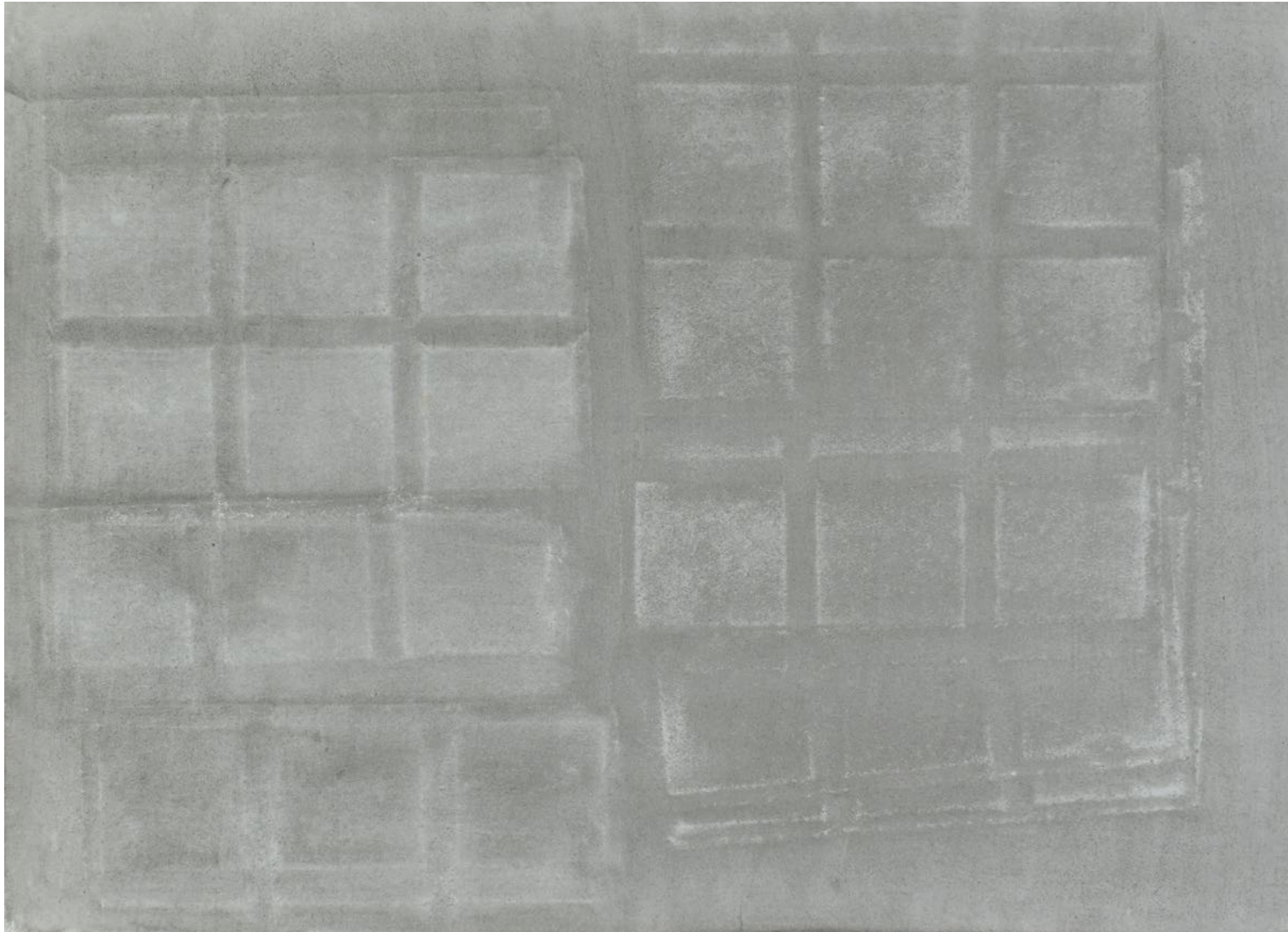
Sin título, 1983
 Acrílico y lápiz de color
 sobre papel
 32 × 49 cm
 Colección particular



Sin título, 1983
 Acrílico y lápiz de color sobre papel
 32 × 50 cm
 Colección particular



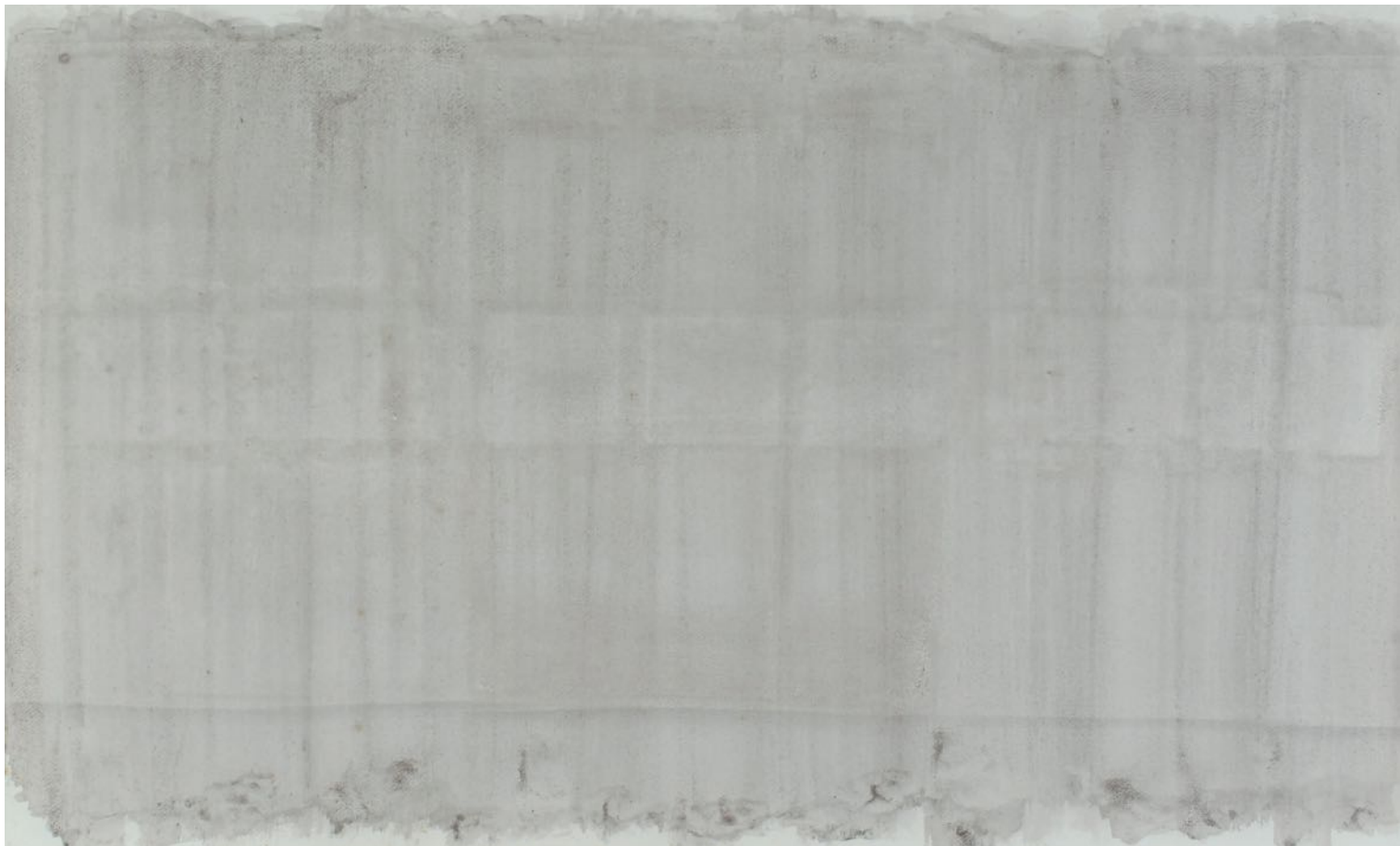
Sin título, 1983
 Gofrado y acrílico sobre papel
 37,5 × 54,5 cm
 Colección particular



Sin título, 1987
Gofrado, lápiz y aguada
sobre papel
49 × 36 cm
Colección particular



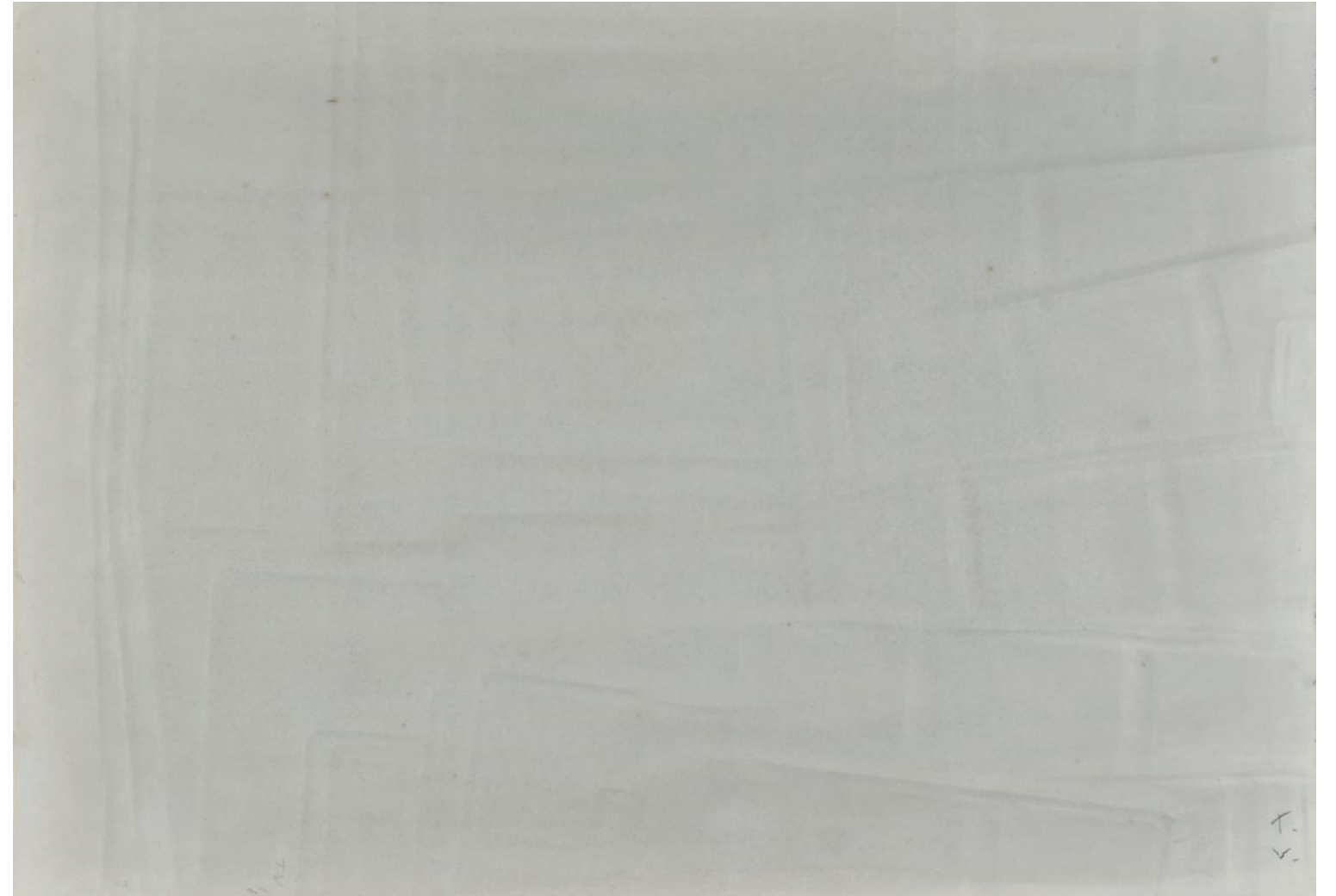
Sin título, 1987
Gofrado, lápiz y aguada sobre papel
46 × 66 cm
Colección particular



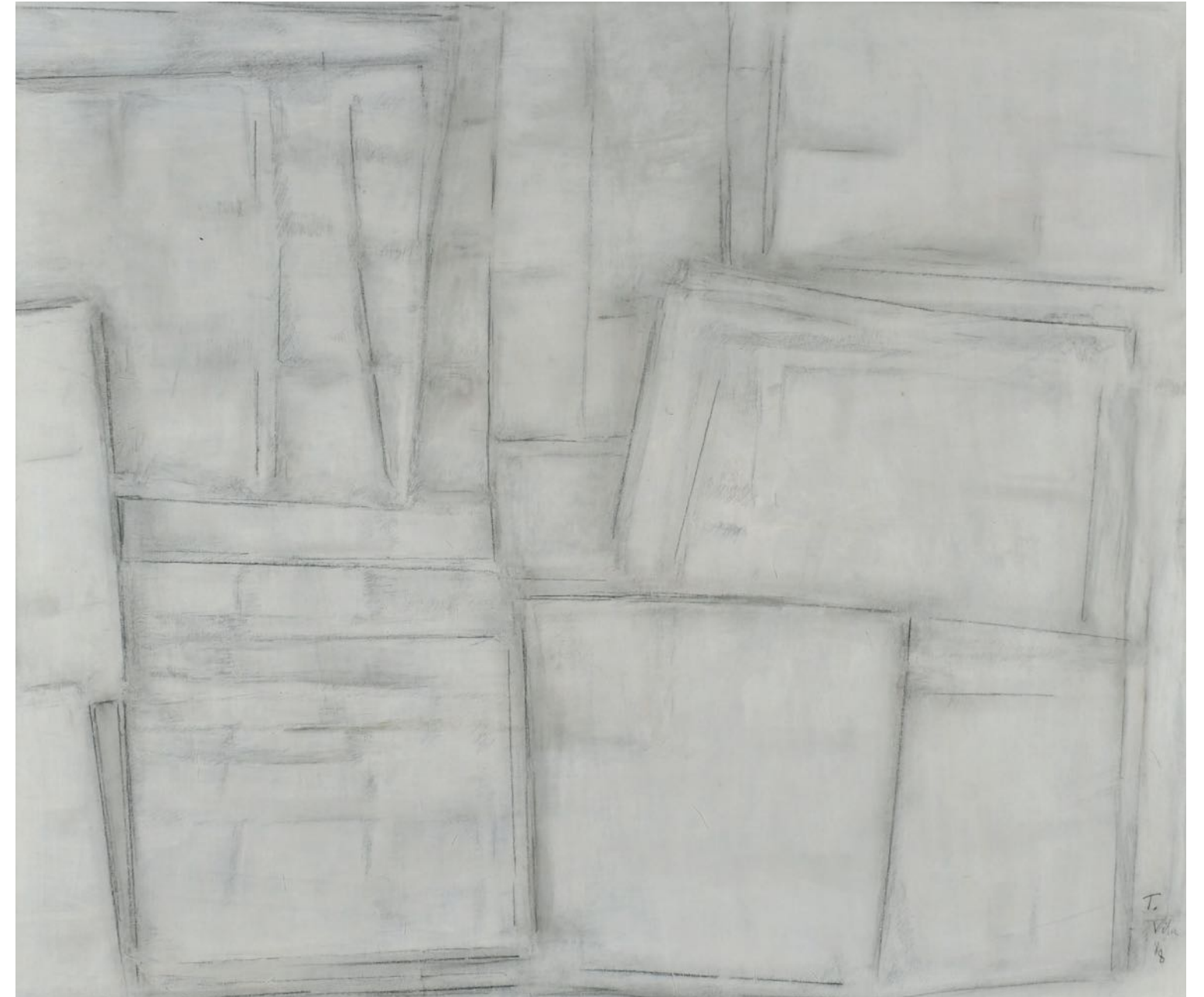
Sin título, 1987
Gofrado, lápiz y aguada sobre papel
37 × 60 cm
Colección particular



Sin título, 1986
Gofrado, lápiz y aguada
sobre papel
61 × 42 cm
Colección particular



Sin título, 1987
Gofrado, lápiz y aguada
sobre papel
36 × 59 cm
Colección particular



Sin título, 1988
Grafito sobre papel
54 × 62 cm
Colección particular



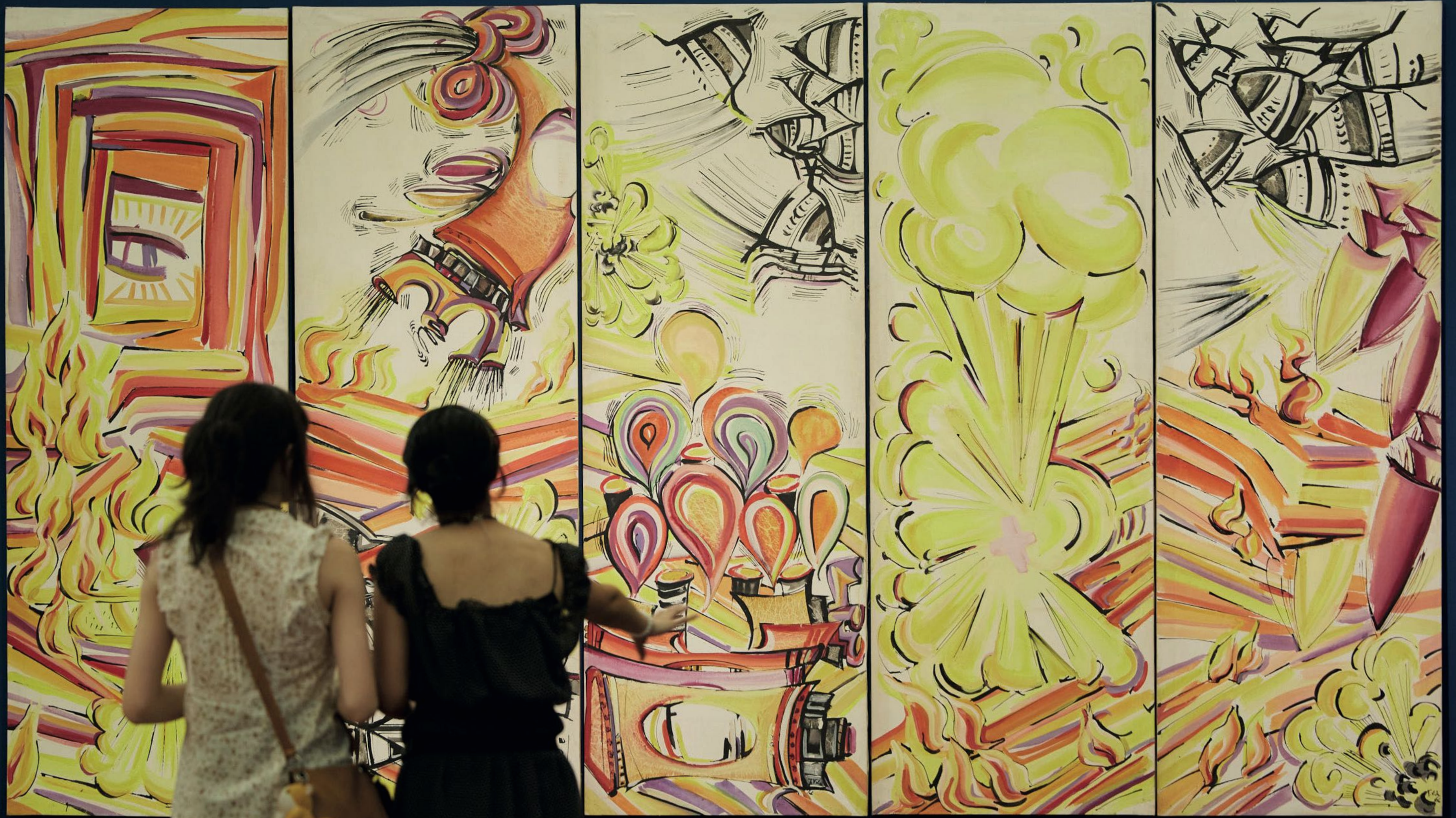
Sin título
1953
Tinta china sobre papel
32 x 24 cm
Colección particular

En este dibujo hay que destacar el punto de vista unusual adoptado, el léxico onomatopéyico una «suplín» muestra mirado coincide con la de la artista que autoriza la pieza y el entorno doméstico.

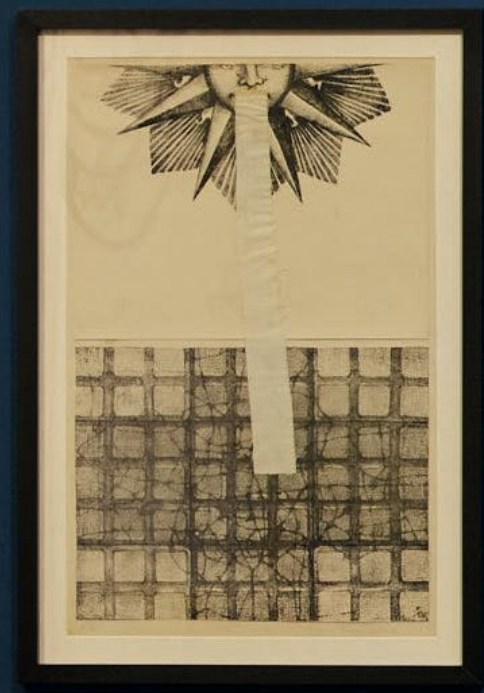
Sin título
1952
Tinta china sobre papel
32 x 23 cm
Colección particular



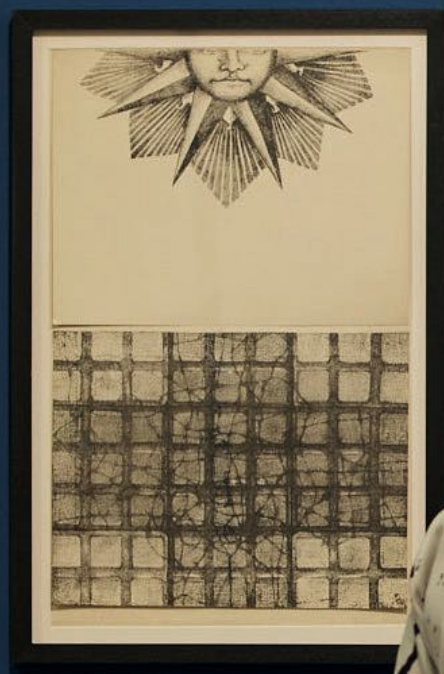




Francis Bacon, *Five Panels*, 1965. Oil on canvas. The Tate Collection, London.



Una piel oscura
1974
Óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm
Colección particular

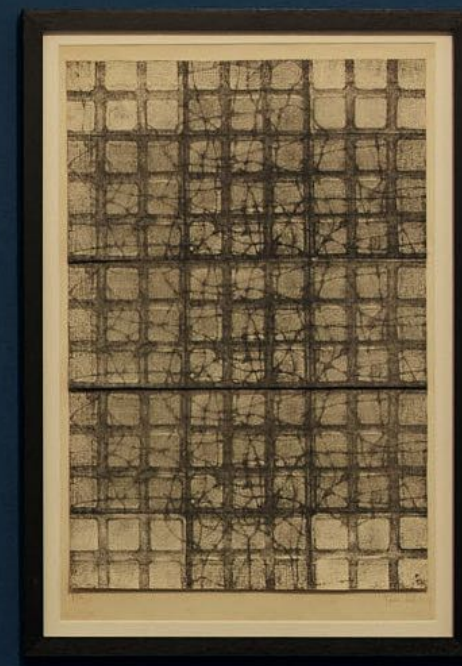


Una piel oscura
1971
Óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm
Colección particular

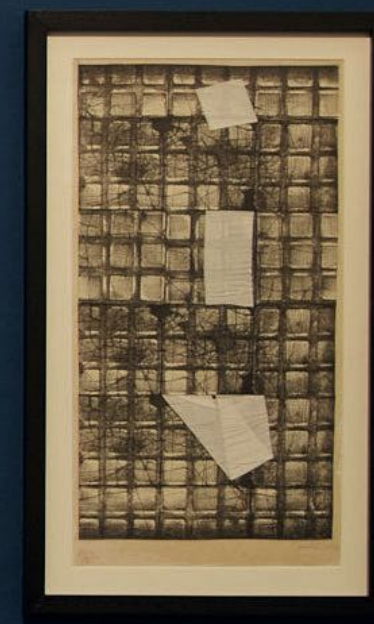
Capítulo 8 La obra oculta

La última muestra personal de Teresa Vila se celebra en 1971, mientras que otras piezas suyas siguen participando en colectivas hasta 1974. Sin embargo, aparentemente, el silencio. Sin embargo, se trata solo de un silencio público, seguramente alimentado por el clima terrorífico de la dictadura cívico-militar que agobia el país. En su casa, la artista sigue produciendo, aunque sin el ritmo sostenido de antes, hasta 1988: se presenta aquí por primera vez una selección de estos trabajos tardíos.

En ellos, Vila construye un sutilísimo juego de variaciones sobre las mismas baldosas de las series de los años previos. Ahora ya no están acompañadas por palabras ni símbolos, se hallan desacompañadas, formas identitarias de la geografía urbana que se convierten en meros significantes y se pueden dibujar en distintas nuevas perspectivas. Se vuelven meras formas que persisten hasta el final, a veces flirteando con dos colores, el amarillo, a veces diluyéndose, distorsionándose hasta convertirse en presencias etéreas. Premonitoras tal vez, con su silencio, de la interrupción total de la actividad artística, durada hasta su muerte en 2009.



Una piel oscura
1975
Óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm
Colección particular



Una piel oscura
1976
Óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm
Colección particular



Copie de
La obra esculpta

La obra esculpta presentada en forma de un
cylindro es una obra de arte que se
desarrolla en un espacio tridimensional.
El artista utiliza una técnica de pintura
sobre tela que le permite crear una
obra que se adapta a la forma del
cylindro. La obra es una representación
abstracta de la naturaleza, con formas
orgánicas y colores vibrantes. El
artista utiliza una paleta de colores
que incluye rojo, amarillo, verde y
púrpura. La obra es una obra de
arte que se desarrolla en un espacio
tridimensional. El artista utiliza una
técnica de pintura sobre tela que le
permite crear una obra que se adapta
a la forma del cilindro. La obra es una
representación abstracta de la
naturaleza, con formas orgánicas y
colores vibrantes. El artista utiliza una
paleta de colores que incluye rojo,
amarillo, verde y púrpura. La obra es
una obra de arte que se desarrolla en
un espacio tridimensional.

Las acciones de Teresa Vila revisitadas

Elisa Pérez Buchelli

Las acciones de Teresa Vila, realizadas en Montevideo entre 1966 y 1969, constituyen una etapa significativa en la trayectoria de la artista que la caracteriza y distingue dentro del terreno de las artes visuales, respecto de otras y otros artistas de su generación. Tanto por su ubicación como precursora de las artes de acción en Uruguay, así como por el impacto de larga duración que sus acciones causaron en la escena artística local, en la actualidad su figura ha sido asociada a menudo con esta tendencia de su trabajo.

Sin embargo, repensar los valiosos aportes de Vila en el área de las artes de acción implica situarlos en el pulso de sus múltiples y dinámicas búsquedas creativas que también caracterizan su obra vista de manera conjunta, que asimismo incluyó otros lenguajes y soportes. En el entendido de que sus trabajos de distintas épocas, en sus variados soportes, guardan puntos de contacto y convergen en sus indagaciones más profundas. Por lo que analizar el trabajo de Vila en el campo de las acciones implica considerarlo a la luz del programa conceptual y artístico elaborado integralmente por la artista, que además incluyó experimentaciones en la esfera de la ilustración, pintura, grabado, diseño teatral, tapices, joyas y diseño editorial.

Un repaso del trabajo de Vila con las acciones nos permite desplegar ciertas lecturas específicas sobre algunas de las estrategias que la artista elaboró a partir de entonces en buena parte de su periplo investigativo.

Artista inquieta, curiosa e incansable, Vila impulsó su carrera en una búsqueda permanente de poéticas, soportes y formatos creativos innovadores, a través de una constante activación disruptiva, en sintonía con los momentos de cambio y transformación que la realidad de Uruguay, América Latina y el mundo pautaron en aquella época, particularmente durante los años sesenta.

En la segunda mitad de los sesenta, la artista llevó a un nuevo nivel sus investigaciones, en el que propició su experimentación con las acciones, en paralelo con algunas indagaciones en la pintura y en otros formatos.

En 1966, un año muy significativo en su trayectoria y que además marca el inicio del ciclo de radicalización política del campo artístico latinoamericano,¹ Vila definió un interés en explorar lo político en su producción artística y aportar a una concientización sobre los mecanismos de dominación y las desigualdades sociales.² Ese año la artista presentó sus series de pinturas desarrolladas como cuadros móviles, en los cuales el público podía intervenir en su disposición y montaje, que tematizaron denuncias sobre la guerra de Vietnam.

En el mismo año también estrenó sus obras en el formato de las acciones, que constituyeron aproximaciones al *happening*, pero con el sello de su elaboración personal, denominadas inicialmente ambientes temáticos y luego acciones con tema. A través



Teresa Vila (a la derecha) en Acción con tema (poético), 23 de diciembre de 1967, 8.ª Feria de Libros y Grabados, Montevideo.

¹ Ver Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2012, p. 166.

² Ver Elisa Pérez Buchelli, *Arte y política: mujeres artistas y artes de acción en los sesenta y setenta*, Montevideo, Yaugurú, 2019, pp. 70-71.

de su conceptualización artística sobre las artes de acción, la artista buscó articular vanguardia y política desde el contexto nacional y latinoamericano.³

A partir del momento de su definición conceptual de la apertura de las obras hacia lo social y político, Vila encontró en el contacto con el público una línea específica de trabajo creativo, que exploró a través de sus ambientes y acciones, entre otros formatos y dispositivos.

El momento performativo de Vila

En los sesenta, las estrategias performativas vanguardistas se renovaron y consolidaron en una etapa específica, a través de las investigaciones que varios y varias artistas desplegaron sobre este formato a escala global.

A partir de esta época, las artes de acción se colocaron como un dispositivo potente y disruptivo, en el que se habilitan distintas posibilidades de experimentación visual que articulan recursos de distintos medios artísticos. Implican simultáneamente una crítica a la materialidad y objetualidad de la obra de arte, así como a su institucionalización.

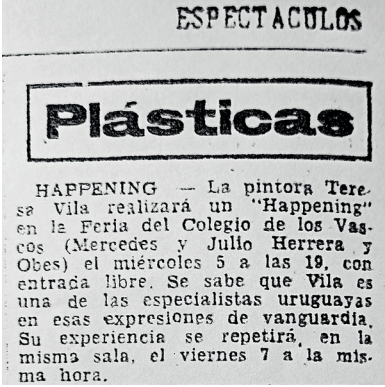
A mediados de los sesenta, circularon a nivel global las propuestas de Allan Kaprow sobre el *happening* y la *performance*, así como las investigaciones procesuales en el ámbito de la acción del movimiento Fluxus, entre otras experiencias.

Al mismo tiempo, en el contexto rioplatense, varios artistas exploraron y conceptualizaron el lenguaje performativo al elaborar aportes específicos. Entre ellos, en Argentina a mediados de la década, Marta Minujín y Oscar Masotta realizaron, respectivamente, sus primeros *happenings*. Y hacia finales de la década, el trabajo artístico, procesual y colaborativo se expandió y consolidó, para dar lugar a la experiencia colectiva específica de Tucumán Arde, entre otras intervenciones significativas.

En Montevideo, en el invierno de 1966, dos artistas mujeres uruguayas sacudieron la escena artística local, al presentar sus respectivas investigaciones en las artes de acción: Teresa Vila estrenó sus primeros ambientes temáticos y Teresa Trujillo presentó su *happening Liquidación de una platea*.

Previamente, en 1964, Teresa Vila ya había programado sus primeras acciones, que finalmente no pudieron realizarse en ese año y, en 1965, la argentina Marta Minujín presentó su *happening* Suceso plástico en el Estadio Luis Tróccoli del Cerro de Montevideo.

A partir de 1966 el formato performativo comienza su consolidación con mayor articulación en Montevideo a través del trabajo sostenido por Teresa Vila, que se extiende con variaciones hasta 1969, explorado dentro de su trayectoria en simultáneo



El País, 3 de marzo de 1969

con otros proyectos en pintura y en algunos cruces con la instalación, como podrían pensarse sus cabinas de meditación.

El período que abarca desde la segunda mitad de los sesenta y hasta los primeros años de la década del setenta, en paralelo con el período de escalada autoritaria y crisis social en el contexto político en Uruguay, pautan un momento emergente y convulso de estrategias performativas en la escena local, integrado por las realizaciones mencionadas de Vila, Trujillo y Minujín y que alcanzan también las primeras *performances* de Clemente Padín a comienzos de los setenta.

Como esbozamos anteriormente, la producción artística de Vila de distintas épocas a lo largo de su trayectoria guarda coherencia y complementariedad en su despliegue de investigaciones y formatos diversos. En tal sentido, es interesante recuperar el énfasis que observa Ana Vila (poeta, artista y hermana de Teresa Vila) sobre la relación entre su experiencia previa como diseñadora teatral en los años cincuenta y su desarrollo performativo durante la segunda mitad de los sesenta. Es posible interpretar allí un interés por el acto escénico, pero fuera del teatro.⁴

Si bien el acento en lo político en su trayectoria se sintetiza desde 1966 y coincide con la etapa de las acciones que se orientan en esta dirección en un sentido amplio, resulta fundamental observar que los intereses artísticos de Vila constantemente excedieron los fines y discursos estrictamente artísticos. De ahí la articulación de sus fuentes e intervenciones en los distintos momentos y etapas de su carrera y su apertura hacia otras facetas de lo social.

Otro de los antecedentes del giro performativo en su obra está dado a través del estudio de la teología por parte de la artista, que redunda en el perfil litúrgico y comunitario, sentido que la artista le dio a sus ambientes y acciones.⁵

Las acciones de Vila implicaron una elaboración específica dentro del formato performativo y como tales constituyen un aporte significativo a la historia de la *performance* uruguaya, latinoamericana y global. Al apartarse de la nomenclatura más convencional de *happening* o arte de *performance*, la artista subraya su propia impronta personal, que varía según el énfasis de cada evento.

El deslizamiento entre las acciones y los ambientes sugiere la dimensión experimental y provisoria de su propia investigación, que pautó una heterogeneidad de estrategias entre las herramientas visuales y escénicas. Como ha señalado Ana Vila, los ambientes temáticos fueron «preferentemente escenificaciones acompañadas de luz y sonido», mientras que las acciones con tema constituyeron «recorridos breves acompañados asimismo de un trasfondo que tomaba una idea rectora como motor de la acción a desarrollarse».⁶

“HAPPENING” EN CINE CLUB
 EL LUNES próximo a las 20 horas, en Cine Club del Uruguay (Rincón 567) prosigue el ciclo de conferencias denominado La protesta. Dentro de esta serie, Teresa Vila tratará el tema El espectáculo “acción con tema” y la “imagen-panfleto”, los cuales serán vistos por los participantes. La charla procurará la participación activa de los concurrentes que, de alguna manera, se convertirán en protagonistas. La entrada es por invitación, debiendo los interesados realizársela previamente en Secretaría de Cine Club del Uruguay.

El País, 26 de marzo de 1969

^[1] 3 Elisa Pérez Buchelli, «Trayectos de la radicalización artística y política en Uruguay en 1971», Estudios del ISHIR, vol. 10, n.º 28, 2020, pp. 6-8.

^[2] 4 Ana Vila, Las acciones de Teresa Vila, Montevideo, 2020, p. 17.

^[3] 5 Ibidem, p. 18.

^[4] 6 Ibidem, p. 11.

A través de un gran aporte sobre el conocimiento de las acciones de Teresa Vila, Ana Vila reunió un amplio caudal documental, que publicó en el libro del mismo nombre, y a través del cual es posible reponer en gran medida cada ambiente o acción desde la documentación de lo performativo. Según la autora, el ciclo de acciones se estructuró a través de diez eventos performativos a lo largo de los años de su realización.⁷

Miradas sobre los ambientes temáticos y las acciones con tema

La primera etapa de experimentación en las artes de acción en la trayectoria de Vila se consolidó en julio de 1966, cuando la artista presentó en el medio cultural montevideano el primer ciclo de acciones denominadas ambientes temáticos. Estos eventos artísticos experimentales dirigidos por Vila tuvieron lugar en la casa del Club de Teatro, ubicada en la Ciudad Vieja de Montevideo, los días 6, 7 y 8 de julio.

La ambientación estuvo estructurada a partir de textos originales creados por los poetas Ida Vitale y Enrique Fierro, interpretados por Roberto Fontana, Nelly Pacheco y Daniel Viglietti, a través de la banda sonora creada por Conrado Silva. El actor que guiaba la acción era Antonio Sobrino, pero participó Alberto Speranza en reemplazo del titular. Colaboraron también Nelson Flores en efectos luminosos y Ana Vila en la escritura de los textos participantes del segmento rueda de papeles, a través del cual se activaba la participación directa del público.⁸

Estos ambientes tuvieron una muy buena recepción por parte del público y una amplia cobertura en la crítica de prensa, que describió los itinerarios de los eventos, señalando una importante concurrencia de espectadores y valoraron la propuesta artística subrayando distintas facetas de interés.

Un breve repaso de las repercusiones de los primeros ambientes nos da la posibilidad de aproximarnos eventualmente a una posible recuperación de la estructuración de la obra, así como a algunas de sus lecturas más relevantes.

De acuerdo con la crónica de prensa, participaron de una de las ediciones del evento unas cien personas y el espectáculo consistió en un recorrido por los siguientes momentos que estructuraron los ambientes temáticos: introducción, reunión café-bar, tango, último momento, antepatio, Vietnam y últimas recomendaciones. Finalmente, en el segmento rueda de papeles, se repartieron breves textos entre los presentes, que debían ser leídos en voz alta y en un determinado orden.⁹

A través de la lectura en vivo de estos textos, se incentivaba la participación directa del público en el ambiente temático. Los textos incluían creaciones de Ana Vila, y una selección de otros textos extraídos de los diarios *El Día*, *Acción* y *El País*, así como de frases de Ernesto *Che* Guevara, diálogos de Tarzán y Mandrake.¹⁰

La crítica de arte María Luisa Torrens recalcó la relevancia del recurso de la voz en el diseño y conducción de la acción, y enfatizó el conocimiento del campo artístico de la artista, así como su compromiso:

Vila, una creadora inteligente, fina, estudiosa, sabe muy bien lo que hace. Su «Happening» se denomina «Ambientes temáticos» y consiste en la traslación del público a diferentes ámbitos, con un tema dado en cada uno. Y va pasando sin solución de continuidad de un acto con acentos individualistas, del lugar común, de la reunión ante la presencia de la comida, como síntoma de la cotidianidad. Luego vienen los avisos ensordecedores, frente a un texto satírico, la inacción, acuciadora y el llamado a la solidaridad como preparación para la rueda. La rueda tiene como finalidad vencer los prejuicios mínimos. Y culmina el «Happening» en un simulacro de bombardeo atómico, con un texto sobre la guerra. Teresa Vila es una artista comprometida.¹¹

Por su parte, la artista y crítica de arte Amalia Polleri valoró el positivo impacto de esta propuesta desafiante, que sacudía los canales creativos más instalados aun dentro de las estrategias de vanguardia en la época, así como sus fundamentos filosóficos:

Fue un *happening* serio, intelectual, con resonancia existencial y comprometida. Su tónica era crítica de ciertos géneros y condiciones de vida, de la incomunicación y de la guerra vietnamesa y planteaba con timidez el acercamiento al prójimo.¹²

Los ambientes temáticos buscaron captar la atención de los espectadores, incentivando su participación en el evento artístico y motivar la reflexión sobre los problemas más acuciantes de la sociedad contemporánea.

El ciclo performativo de Vila implicó una apertura creativa hacia nuevas vías de contacto y encuentro directo con el público, y propició una línea específica de investigación sobre los alcances de la palabra y el verbo, como un eje específico de sentido dentro del dispositivo visual, que se potencia en su trayectoria a partir de esta etapa.

En 1968, en medio del clima de represión y radicalización social del momento, Vila llevó adelante una de sus acciones con tema más significativas, por el impacto que causó en su momento, los testimonios y la documentación que perduraron en el tiempo, además de su lectura simbólica en el presente.

Uno de los ciclos más relevantes en la línea de creciente politización desde lo artístico fue la acción realizada en diciembre de ese año en la Galería U estructurada en tres escenas. El material se basó en la palabra a través de fragmentos de textos de Mario Benedetti y Milton Schinca, y en acciones corporales performativas.

Una de las escenas que integraron las acciones de diciembre de 1968 se denominó «El hombre que come pizza», interpretada por el actor Fernando Gilmet. Esta



Acción con tema bíblico II, 5.ª Feria de Artes Plásticas, curadora María Luisa Torrens, 21 de enero de 1968, Subte, Montevideo (*El País*, 24 de enero de 1968).

^[1] Ibidem, p. 12.

^[2] Elisa Pérez Buchelli, «Teresa Vila: arte como acto vital», o. cit., p. 80.

^[3] Andrés Neumann, «Teresa Vila. Pasares pobre», Época, 9 de julio de 1966, p. 14.

^[4] Ana Vila, Las acciones de Teresa Vila, o. cit., pp. 47-54.

^[5] María Luisa Torrens, «La magia de la voz», El País, 14 de julio de 1966, p. 8.

^[6] Amalia Polleri, «III Happening en Club de Teatro», El Diario, 10 de julio de 1966, p. 8.

emblemática acción consistió en la yuxtaposición de dos significantes, uno anecdótico y otro trascendente. Por un lado, la escena incluyó una instalación de tres camisas blancas manchadas con sangre y tres velas encendidas que, según el testimonio del intérprete, representaban a los tres estudiantes asesinados ese año en el contexto de represión de las manifestaciones realizadas en el espacio público. Paralelamente, la acción consistió en la realización del acto de comer pizza, con una duración considerable que buscaba, desde la repetición y el exceso, activar una conciencia crítica de la sociedad y modificar los estados habituales de los espectadores. Con esta acción, Vila buscaba que los espectadores pasaran de un acto de pura contemplación a uno de concientización.¹³

Una mirada sobre las estrategias performativas de Vila da cuenta de una profunda elaboración intelectual llevada a cabo por un equipo de por entonces jóvenes artistas y escritores, que a través de su colaboración exploraron el lenguaje de la acción como formato de intervención artística.

Los textos originales de Ida Vitale y Enrique Fierro (ambientes temáticos de 1966), o la selección de fragmentos de Mario Benedetti y Milton Schinca (acciones con tema de 1968), aportaron una textualidad narrativa sin precedentes que Vila condensó a través de su conceptualización del formato y desde la dirección escénica.

La dimensión performativa de estas acciones, que se diferenció de otros modos de intervención sobre la intersección entre arte y política, buscó de manera experimental activar una conciencia crítica de la sociedad y modificar los estados habituales de los espectadores.

Como venimos señalando, Vila propuso este énfasis en lo performativo como sendero posible entre experimentación artística y una exploración de lo político en el arte, en paralelo a su definición política también en el terreno de la pintura desde 1966. Es a partir de entonces que la artista explora en una articulación entre vanguardia artística y política, enunciada desde el contexto nacional y latinoamericano, en diálogo crítico con el contexto internacional. Claramente, estas estrategias estaban atravesadas, por un lado, por las tendencias creativas de vanguardia del ámbito latinoamericano e internacional, así como por los dilemas del campo intelectual de proyección latinoamericana.¹⁴ Vila elaboró su producción creativa desde una mirada crítica hacia ambos ejes de discusión.¹⁵

Como se señaló anteriormente, en su búsqueda de apertura hacia lo político, a través de los ambientes y las acciones, Vila abordó algunos temas de denuncia política como las referencias a Vietnam, trabajó integralmente con artistas nacionales e incluyó en una de sus obras a fines de 1968 una referencia al movimiento estudiantil uruguayo, así como un homenaje simbólico a los «mártires estudiantiles».

También, otro de los sentidos que los ambientes y las acciones promovieron fue movilizar a los espectadores, hacerlos pensar y elaborar reflexiones sobre la realidad del momento, colocarlos en el terreno de la duda y eventualmente prepararlos para la acción.

En una entrevista que María Luisa Torrens le realizó a Teresa Vila en 1969 sobre sus experiencias con el *happening*, la artista expresó sus intereses con respecto al trabajo con este formato:

Mi preocupación fundamental es demostrarle al público que cualquiera está en condiciones de expresarse. Como lo pretendían los artistas Dadá, quiero desmitificar el arte [...] Deseo simplemente hacerlos pensar, que saquen sus propias conclusiones sobre una serie de problemas que nos competen a todos los humanos. Que vean que pueden participar en la vida sin ser meramente espectadores. [...] El hombre contemporáneo vive bombardeado por todos lados de slogans que se le imprimen en la memoria y orientan sus gustos y su acción. Mis happenings tienden a introducirlo en el terreno de la duda.¹⁶

De este modo, la artista exploró en esta línea de cruce entre compromiso político y producción artística al encontrar formatos heterodoxos, como el trabajo en las artes de acción, distanciándose de una línea política doctrinaria, al conjugar formatos artísticos performativos con búsquedas de integración de la imagen visual, la palabra con la participación colectiva, con el propósito de generar conciencia por la liberación.

En 1969, Vila publicó un texto manifiesto sobre sus acciones en la revista cultural *Capítulo Oriental*, de circulación masiva, en el que teorizó sobre su propuesta performativa y reflexionó sobre los sentidos de esta línea de investigación. Según las palabras de la artista:

Las «acciones con tema» como un nuevo espectáculo comunitario, pueden ayudar a que el participante se sienta más libre, a que piense y saque conclusiones con los elementos que se le han dado, con las situaciones que se crean puede realizar un puzzle mental de asociaciones de ideas que posiblemente le lleven a una conclusión inesperada u olvidada en una conciencia embotada (a veces por el simple trajinar cotidiano) en la cual muchas veces entra el «no tenemos tiempo» o el «no nos damos cuenta», embotamiento de conciencia que puede apartarnos de una percepción certera del avasallamiento de la injusticia en la situación y los problemas del ser humano.¹⁷

Palabras, visualidades y sentidos

Más allá del despliegue visual y experimental que las míticas acciones de Teresa Vila involucraron, resulta fundamental ponderar la relevancia que esta investigación le aportó a segmentos altamente significativos de su obra.



Teresa Vila en Acción con tema bíblico II, 21 de enero de 1968, Subte, Montevideo.

^[1] Elisa Pérez Buchelli, «Trayectos de la radicalización artística...», o. cit., p. 7.

^[2] Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil...*, o. cit., pp. 206-7.

^[3] Elisa Pérez Buchelli, «Trayectos de la radicalización artística...», o. cit., p. 6.

^[4] María Luisa Torrens, «Desmitificar el arte», *El País*, 29 de enero de 1969, p. 6.

^[5] Teresa Vila, «Las acciones de Teresa Vila», *Capítulo Oriental* 41. *La historia de la literatura uruguaya. Literatura y artes plásticas*, Montevideo, Centro Editor de América Latina, enero de 1969, p. 655.

Es interesante observar cómo a partir de la investigación de Teresa Vila en el trabajo con las acciones, ingresa la cuestión de la palabra y el texto en su obra, de manera radical y trascendente, como estrategia de intervención social y comunicación, que se articula con la dimensión experimental de los lenguajes y formatos artísticos que la artista también continúa indagando constantemente en su producción.

Desde este punto de vista, lo textual aparece desde esta etapa como un recurso fundamental en la obra de Vila, presente en momentos clave de su trayectoria. Por un lado, hasta la investigación con las acciones entre 1966 y 1969, casi todas las obras de Vila, salvo algunas pocas excepciones, eran denominadas como obras sin título. La nominación, que comienza a ser más habitual a partir de esta etapa del trabajo con el texto y la palabra, también constituye una herramienta de significación, de la que la artista se vale cada vez más frecuentemente en esta dirección.

La presencia del texto articulado en las acciones y ambientes se dio a través de la escritura de los textos de los autores colaboradores (como fuera señalado, los escritores de la talla de Vitale, Fierro, Benedetti y Schinca), y su puesta en acto, mediante la oralidad de los audios en las voces de los destacados intérpretes participantes, que estructuran y ambientan las propuestas performativas.

El trabajo de Vila con las acciones la condujo a elaborar una profunda reflexión sobre su propio contexto político y social, y simultáneamente esta situación activó esta peculiar investigación de la forma y el medio artístico. De este modo, Vila encontró una enunciación singular que la habilitó a explorar este formato novedoso. La artista se posicionó explícitamente en un contexto de creciente crisis económica, política y social, que la llevó a incidir en esta forma y en su contenido. De acuerdo con su propio testimonio:

Asimismo, nos vimos modificando y puliendo «un estilo», «una manera» que nos sumergía en nuestro auténtico medio: la pobreza, la austeridad, primando una auténtica visión del hombre dentro del contenido que acompaña la forma de esas realizaciones.

Tratamos de que el YO se vinculara, se fundiera y se transformara en un NOSOTROS, en un TODOS, llevados por un ambiente de sonido, de luz, visual y/o de acción con el cual se pueda preparar a los participantes para recibir la palabra. A veces la palabra juega como llamado, como un alerta, que en cierto modo nos puede predisponer para la acción, para un gesto, para una intención de colaboración, de solidaridad realizada en común; o quizá más adelante, en otro lugar o en otra situación de la vida.¹⁸

De esta manera, a partir del trabajo con las acciones la palabra escrita se integra en la obra de Vila como elemento recurrente en algunas de sus obras fundamentales del segundo tramo de los sesenta, como la *Cabina de meditación*, los cuadros-instalaciones con temática vietnamita y resonancia bíblica de 1967, varias obras de la emblemática serie «Las veredas de la patria chica» de inicios de los años setenta y en los tapices



Teresa Vila en Acción con tema bíblico II, 21 de enero de 1968, Subte, Montevideo.

sobre arpillera del mismo período, en los que la artista también explora investigaciones visuales y simbologías patrióticas.

De este modo, la palabra y el texto, en los diversos formatos en los que son convocados, y en simultáneo con la investigación sobre la forma y lo medios artísticos, se colocan como una herramienta clave de significación, que le permite a la artista explorar vínculos comunicativos más estrechos y un mayor alcance con el público.

Estas estrategias le permiten indagar, por un lado, en las explícitas resonancias de índole bíblica y al mismo tiempo aproximarse a sus vértices políticos de toma de conciencia para la acción. A su vez, este énfasis revela la potencia visual, simbólica, discursiva y conceptual de sus obras, elementos que colocan a Vila como precursora del arte contemporáneo en Uruguay.

Sin dudas las acciones de Teresa Vila constituyen un capítulo imprescindible en su trayectoria y, como comentamos, son una pieza clave de lectura para pensar varias de sus estrategias y aportes artísticos más relevantes en varios momentos significativos de su obra.

¹⁸ *Idem*.

Apuntes sobre una hacedora de imágenes

Ana Vila

La Paloma, en la bahía, a fines de la década del treinta, en el siglo pasado. Una rochense, o tal vez una turista, se encuentra instalada pintando el paisaje marino. Una chiquita la observa atentamente y se dice: eso es lo que quiero hacer. Fiel a su determinación, la pintura fue el eje rector de su quehacer durante toda su vida.

A principios de los cuarenta, en la casa de los abuelos en el barrio de la Aguada, la acompañaba en sus incursiones al sótano que tenía (entre botellas de vino que emergían de la arena y cosas que se habían dejado de usar) una abundante cantidad de ejemplares de la revista chilena *Margarita*, destinada al público femenino. El objetivo era reproducir, mediante lápiz y coloreado de acuarela, las portadas, generalmente mujeres vestidas a la moda de ese entonces.

A los dieciséis años, en 1948, ingresa a la Escuela Nacional de Bellas Artes, previo pasaje por la prueba de admisión que ese año consistió en dibujar la cabeza del San Jorge de Donatello.

De su pasaje por la Escuela, de la cual egresó con medalla al mérito en 1952, destaco su desazón cuando Berdía le dijo que ya no tenía más nada para enseñarle, y su deseo, en el 51, de sacar un «reprobado», para lo cual añadió unos arabescos a un sólido y espléndido dibujo a lápiz de «la gitana», trampa en la cual cayó completamente Felipe Seade (que estuvo un corto tiempo a cargo del taller), poniéndole un «reprobado».

Como curso de posgrado se dedicó al grabado bajo la enseñanza de Adolfo Pastor, que era director de la Escuela en ese entonces y era un eximio grabador, que hizo pasar por su taller a los espléndidos grabadores brasileiros Oswaldo Goeldi e Iberê Camargo para dictar cursos especiales. Haciendo grabado en linóleo, experimentó en poner la tinta en el surco y no en la superficie del linóleo, técnica que Pastor bautizó como «linóleo en hueco».

Al ser el modelo más a mano, posé continuamente durante esos años de aprendizaje. En realidad, yo simplemente formaba parte de su entorno. Fernando García Esteban, en su crónica de *Marcha* del año 1955, comentando la exposición en el Subte *19 artistas de hoy*, dice: «alguien definió acertadamente sus obras como viajes cargados de emoción a través de la habitación propia, donde se encierra voluntariamente la experiencia de vivir».

Ya sea en los dibujos a lápiz o en las tintas, hay una mirada casi bondadosa, elaborada con líneas simples y juguetonas, con algo de humor, incluso. Las acuarelas presentan manchas de color pleno, aguadas, con una temática enfocada preferentemente en el retrato.

En el 55 estaba yo haciendo preparatorios de Ciencias Económicas y para colorear las gráficas usaba la témpera. El encuentro con la témpera le hace utilizarla en su temática intimista habitual, pero la técnica determinó un cambio en la formulación estética de la imagen. Los contornos se hacen más definidos, el color pleno rellena las formas, la abstracción gana terreno rápidamente. Los objetos salen de la habitación o del patio o del jardín y quedan suspendidos en el espacio. A veces son reconocibles (grifos, perchas, vitrola); otras, son formas geométricas, ornamentadas con signos caligráficos y resultan poco reconocibles como algo funcional a determinado uso.



Teresa Vila (manejando)
con su hermana Ana, sin
fecha

En los grabados realizados en ese mismo tiempo, también aborda la temática intimista con su técnica de linóleo en hueco. Pero en el 57 comienza a trabajar en una temática bíblica (Genezareth, pesca milagrosa, coronas de espinas). Aparece el triángulo como centro de atención y a la vez símbolo signficante. La ornamentación se hace más densa; el color pasa a un plano secundario. En las maderas, las formas se diluyen y casi desaparecen por el entramado de zonas de color y las vetas propias del material base.

El año 58 y parte del 59 lo dedica principalmente a su actividad en escenografía. Se presenta al concurso convocado por Ancap, con una litocolor de la planta del ente, que, como destacaba en su crónica de *Marcha* García Esteban, debió tener una posición más destacada que el premio-remuneración recibido. Con base en el esquema lineal de la planta, el río y cerro alejados, zonas cubiertas por manchas en gris y celeste agrisado, redondea una obra de impecable factura.

En el 59 retoma los temas bíblicos; en una serie de dibujos, mayormente tintas, aparecen barcas, coronas de espinas suspendidas en el espacio, la triple negación de Pedro (formulada con gallos, relojes, lágrimas). Hay un tratamiento similar al de sus interiores de años atrás.

En un dibujo, los ojos que lloran creo que están influidos por una foto del ojo-reloj realizado por Dalí en el 50. En ese mismo año se realiza la prueba, en la Escuela de Bellas Artes, para la concesión de la Beca Herrera, a la cual se presenta. Aparte de un muy solvente retrato (mujer sentada) a la manera tradicional, como tema libre, realiza una de sus témperas, con elementos geométricos resueltos en planos de color, a los cuales sitúa en un fondo de grises, apenas matizados, lo cual le da una cierta atmósfera espacial. Si bien dudó en matizar ese fondo, pues intuyó que lo otro era un camino más seguro, fiel a sus actuales experiencias no dudó en plantearlo así. Efectivamente, el jurado (de acuerdo a la ortodoxia vigente en estos lares) vio como incompatible incluir formas geométricas en colores planos, con fondos que insinuaban otra dimensión, y destinó la beca a otra concursante.

Esa obra (con influencia de Kandinsky) está perfectamente balanceada; dentro mismo de la obra de Kandinsky, se encuentran fondos matizados mezclados con figuras de color plano y viceversa, sin desmedro alguno, por supuesto, de su gran valor artístico.

En el 61, bajo la influencia del arte chino, ejecuta en madera, «en hueco», una serie de signos entintados en negro, que pese a lo trabajoso de la técnica (en un formato de 70 x 40 cm) se resuelve con soltura, y creo que fue inapropiada la crítica mayormente negativa que recibió en su momento.

En el 62 retoma en cierto sentido la temática cristiana. Pero lo hace de un modo mucho más sutil, casi impenetrable. Es así que empiezan a surgir las «mesas» (donde ocurrían las comidas en el cristianismo primitivo, y rememoración posterior de la entrega por amor de Jesucristo). Estas mesas, carentes de cualquier dramatismo, son más bien festivas, generalmente en negro, con algún ligero color en su entorno. Aparecen las aguadas; crecen las zonas de color. Las formas semiesféricas que acompañan la imagen principal son una especie de representación de las ofrendas (parte del ritual), y toman cada vez más protagonismo.



Casa de los Vila en La Paloma

En el 63 prosigue el tema de las mesas en un formato mayor. Van perdiendo su característica como tales: hay un juego de líneas en el entorno, hay grandes zonas de aguadas, el color comienza a tomar protagonismo y aparecen las «hélices».

En el 64 realiza una corta serie de gran formato (más de un metro por 70 y 80 cm cada uno) en vinílico negro, con zonas de papel de seda pegado en fresco. Son grandes formas, desembocando finalmente en obras donde predomina el color. El color está compuesto por una gama de rosas. Aparece el ornitolito. Estos pájaros de piedra (ornito-lito) se hallaron principalmente en la franja costera de Sudamérica, desde el sur de Brasil hasta las costas rochenses y nuestro litoral oeste. Son formas estilizadas en forma de cruz, cabeza, alas y cola. En su zona central tienen una concavidad en forma de óvalo, con los bordes resaltados, que, se piensa, tenían un uso ritual. Estos óvalos son los que integra a su obra.

También el 64 marca el comienzo de los móviles. En sus notas de los años 64-65, bajo el título «Anotaciones sobre colaboración de otros en la obra de arte», escribía, entre otras cosas, «realización de la obra en paneles, para poder moverlos, cambiarlos, la obra ya no es una indivisible, de cierta manera, es como un rompecabezas. Frente a eso, la obra intocada, a la que no podemos vincularnos sino en forma espiritual, parece menos atractiva». Su primer móvil, compuesto por seis paneles de 60 por 45 cm, en papel Canson, es una espléndida obra en la cual conviven, dentro de una gama de refinados rosas, hélices, ornitolitos, grafismos negros que circundan a veces las formas o trazan una sutil trama en su interior.

Aunque lejos en el tiempo, encuentro semejanzas en el color y los grafismos con las magníficas obras de las escuelas florentina, veneciana y marchigiana de los siglos XIV y XV que pude admirar en la Pinacoteca Vaticana. Un múltiple de seis, algo posterior (llamado *Formas sobre un ornitolito*), incorpora ocres y grises. También tiene esta serie de móviles el frecuente uso del papel de seda pegado en fresco, a modo de collage.

En un móvil del 1954-65, en vinílico sobre papel, pero en una gama de rosas más intensos, surge la especie de maquinaria en forma de E, que va a seguir apareciendo en obras sucesivas.

Hacia fines del 65 trabaja en una serie de «estandartes o pendones» y una serie de grabados. En ambas técnicas aparece un nuevo tema o motivo de imagería, la guerra que comenzaba a ser de gran magnitud, en Vietnam. En relación con este conflicto, siento la necesidad de establecer algunas precisiones que ayudarán a entender nuestro sentir respecto a él.

Decía el general Giap, entrevistado por John Kennedy Jr. para la revista *George*, en noviembre de 1998:

... como todos los vietnamitas, yo quería la independencia, cuando el enemigo viene a mi casa, hasta las mujeres pelean. [...] Si ese desgraciado evento, la muerte de su padre, no hubiera ocurrido las cosas podrían haber sido diferentes [...]. Un teniente americano decía, buscamos al enemigo por todos lados y no lo encontramos, cuando creemos que no existe, aparece. No hay frente de batalla, está por todas partes. Vemos a alguien y sentimos miedo, vemos a un niño y tememos, vemos una hoja que se mueve y también tenemos miedo.



Calco de tapa de revista, 1946, lápiz, témpera y acuarela, 34,5 × 22 cm, colección particular.

McNamara describió la guerra de Vietnam como un error terrible, producto de la guerra fría y erróneos cálculos militares.

A fines del 66 vinieron dos astronautas estadounidenses a Montevideo —uno de ellos, Neil Armstrong—. Iban a recorrer la rambla. Sin pensarlo mucho elaboré carteles en inglés, con frases alusivas al conflicto, pidiendo la retirada de las tropas de Estados Unidos de tierra vietnamita.

No encontré ningún compañero de estudios dispuesto a acompañarme, pero mi hermana no me dejó sola. Al levantar los carteles cuando pasaron los astronautas montados arriba de un camión nos saludaron muy sonrientes; luego, apareció un gorila que nos arrebató los carteles y los destrozó. Comentando en facultad el hecho, me argumentaban que los astronautas estaban «por fuera» de los conflictos. Por el diario *Acción* me enteré de que la nuestra fue la única muestra de protesta en la gira montevideana de los astronautas.

Esta descripción creo que pone en evidencia la poca empatía que, en ese momento, despertaba el conflicto referido. Comienza entonces a aparecer en la obra el tema de Vietnam, teniendo muy en cuenta los relatos escritos por el periodista australiano Wilfred Burchett, como corresponsal de guerra en ese conflicto.

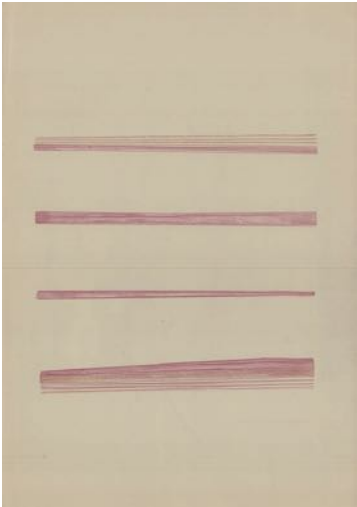
Los grabados están realizados con formas de linóleo, entintadas y aplicadas sobre el papel, mediante el frotado con cuchara, según una matriz determinada. Mayormente de formato vertical, de un metro de alto por 45 cm de ancho promedio, muestran, arriba, esquemas de aviones; en la base aparece ese «dragón» rematado en una E acostada, que suele tener en su interior el óvalo del ornitolito. Existen, asimismo, elementos vegetales, cañas-caños, hojas.

La coloración predominante es de rosas, carmines, ocres y negros. En las bombas estalladas vemos a veces la cruz de Cristo, y también podemos ver aparecer el ojo de Dios.

En sus apuntes, en relación con los estandartes, escribe: «(Tapicería) Estandartes. Antecedentes: Ayer-Hoy. Técnicas diferentes - Telar - Tejido. Bordado - recorte de telas - aplique de telas - mezcla de técnicas. Importancia de los múltiples americanos en el origen». La corta serie de cinco (de la cual conservo cuatro) son todos ejecutados sobre arpillera forrada, apliques de telas, bordados; las bombas están rellenas, por tanto, tienen relieve. El tamaño promedio es de metro, metro y medio. Aparece la maquinaria-dragón con la E, los aviones agresivos, las bombas, el ornitolito, con una coloración de carmines, naranjas, verdes, rosas, negros, sobre blanco o sobre la misma arpillera al natural.

En su crónica sobre la exposición de pinturas y estandartes de mayo de 1966, María Luisa Torrens incorpora la frase de un observador de la exposición que, refiriéndose al estandarte en el cual asoma un sol amarillo anaranjado, lo llamó «Amanecer sobre Vietnam», nombre que resultaba muy apropiado. María Freire, en su crónica del diario *Acción*, decía:

Conmueve muy particularmente a Teresa Vila la injusta tragedia del Vietnam, hasta convertirse en la temática de su pintura. Pero la historia del arte nos enseña



Sin título, 1976, lápiz de color, 50 × 34,5 cm, colección particular.

que Goya, Delacroix, Daumier o Picasso son estimados no por sus violentas posiciones sociológicas, sino por sus positivos valores estéticos. El tiempo resta importancia a la anécdota accidental y otorga permanencia a los valores esencialmente plásticos. Las nueve composiciones que exhibe constituyen un impacto por el vigor de sus ritmos curvilíneos, perfectamente equilibrados en suaves y violentas tonalidades. Por encima del horror de la guerra que masacra pueblos inocentes, nos emociona la pintura de Teresa Vila por su personal grafismo, desde donde trasciende su firme sensibilidad.

Me parece muy acertada esta apreciación, pero también creo que conocer el trasfondo que origina una determinada imaginería enriquece la apreciación del fenómeno artístico.

A mediados del 66 se produce, por vez primera, la realización de una de sus «Acciones con tema». En una reciente publicación de mi autoría (*Las acciones de Teresa Vila*) hago una descripción detallada de aquellos eventos y su base teórica; por tanto, haré una síntesis del tema, con el auxilio de lo que ella expresaba en el *Capítulo Oriental* N.º 41 de enero de 1969. Se trataba de crear, según decía:

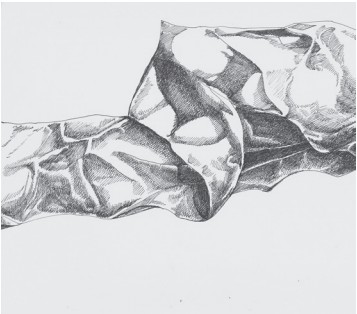
... un ambiente de sonido, de luz, visual y/o de acción con el cual se pueda preparar a los participantes para recibir la palabra. [...] Las acciones con tema, como un nuevo espectáculo comunitario, pueden ayudar a que el participante se sienta más libre, a que piense y saque conclusiones, con los elementos que se le han dado. [...] En nuestra concepción del espectáculo o anti-espectáculo, la palabra juega un rol importante, es el VERBO que, junto a la acción, servirá para posibilitar un escape, una reubicación en TODOS.

A su vez, decía Dore Ashton en el número 72 de *Cimaise*, de 1965:

Los happenings quieren despertar los sentimientos elementales de miedo y agresión, arquetípicos, partiendo de elementos informes y sin estructuras. Estas situaciones se asemejan más a la evocación de miedos o agresiones infantiles que a otra cosa. El elemento común predominante en todos los Happenings es la violencia, como todos omiten la voz humana [...]. Sólo los interminables momentos de espera o inacción (procedimiento tomado, sin duda, de los dadaístas) eran verdaderamente provocadores.

Por tanto, son más las diferencias que las coincidencias. Entre estas últimas podemos anotar la convocatoria al público en general para tomar parte en un acontecimiento, y el uso del procedimiento dadaísta de las esperas prolongadas o inactivas. Por el contrario, la palabra tiene un papel básico, ya sea en la banda de sonido o en la palabra del guía, o los papeles con textos que se entregaban, careciendo, además, de situaciones que implicaran alguna forma de violencia.

En este año aparecen los móviles en un formato mayor, llegando a los dos metros de alto. La base pasa del papel Canson a la tela; la imaginería, con tonos más intensos, continúa la temática de Vietnam. Como ejemplo de su experimentación en la forma, tenemos la cabina o carpa de meditación, constituida por cuatro paneles pintados en vinílico sobre tela, con la temática de la guerra vietnamita y que servían para formar un espacio cerrado



Sin título, 1976, tinta china, 25 × 38 cm, colección particular.

que se abría por dos lados opuestos. Estaban sostenidos por dos aros de hierro que salían de un pedestal. Su colega y amigo Agustín Alamán fue quien hizo los dos semicírculos de hierro, y los hizo de un grosor y peso tan considerable, que hacían difícil su manejo y estabilidad. En el pedestal se leían frases sobre la lucha de los países en desarrollo, avasallados en sus derechos por las grandes potencias. Esta carpa-cabina de meditación fue exhibida en el Subte durante la feria de enero de 1968, pues en otras ocasiones en que fue presentada los jurados de admisión decidieron censurarla. Ella misma borró años después las frases cuestionadas y desmontó el artefacto, pues el devenir de los tiempos entreabrió (un poco) los entretelones del juego despiadado entre las potencias, al cual asistimos, pero es una realidad que solo podemos percibir vagamente.

También realiza en esos años las «antijoyas», que están definidas por su nombre. Son collares y pulseras, pero en lugar de usar metales preciosos usa cuero, rafia y paño lenci como soporte y, en lugar de costosas piedras, usa las pequeñas piedritas que podemos encontrar en nuestras costas.

Hacia 1969 se instala otra temática en su obra. Producto de horas pasadas en museos históricos, bibliotecas, buscando elementos clave en nuestro pasado. Es una representación de objetos y hechos característicos de nuestra génesis como país. Aparecen primero soles, tomados de los que aparecían en las monedas del siglo xix; puntas, ya no de aviones sino de lanzas; cintas con divisas, con lemas de la época en que despuntaba la lucha por la independencia. A veces la base era un pecho que nutría un flujo de divisas reunidas en un haz (años después lo borra cuidadosamente). El origen de eso fue casual. La pintura vinílica en blanco y negro, *Tomado*, seleccionada para ser exhibida en el Museo Guggenheim, tenía una aguada en su base, que se podía «ver» como si fuera un pecho: de ahí que tomara esa imagen. Pero pasado el tiempo consideró el hecho como una traición a sí misma, pues le resultaba ajena a su expresión plástica habitual, en la cual no existía, ni aun metafóricamente, la representación corporal.

Todo es ahora blanco, negro, grises, no hay collages, la técnica es el uso de la barra litográfica y el lápiz conté. Aparecen las veredas que vemos hoy día, con cuadrícula de nueve panes, agrietadas y con leyendas realizadas en forma manual, las cuales juegan un rol protagónico.

En marzo de 1970 en *De Frente*, entrevistada por Mayling Carro Amorín, decía:

... a un Arte-Vida llegaremos por la búsqueda de un camino nuestro que nos lleve a la auténtica raíz nacional y americana [...], si estudiamos nuestro medio real [...] nos volveremos sensibles como termómetros que captan grado a grado los cambios del país. No hay arte posible sin la captación en la obra, de esa realidad [...], por tanto, búsqueda de arte nacional «servicio» de esa nacionalidad dentro de la Patria Grande [...], será difícil conseguir un arte pleno al servicio de la comunidad.

En sus anotaciones del 67 decía: «No me preocupa la ubicación de la obra en corrientes estéticas determinadas. Arte-servicio que interrogue, llame. Estudio del medio siempre determinó al arte». Pero en 1987 anota a continuación, en lápiz: «(Esto lo releo en 1987, 7 de junio, creo que el Arte servicio me fundió a mí y al arte) - (el servicio se tragó a la artista) T. Vila». En relación con esto, Torres García escribía en *Estructura*:



Sin título, 1976, tinta y pastel, 25 × 38 cm, colección particular.

Si el arte cumple un fin social, quizás el más elevado, no por esto debe enderezar su actividad en sentido determinado (el arte es libre, se funda a sí mismo) debe bastarle ser arte solamente. Perdería inmediatamente su alta jerarquía, dejaría de ser arte, si se aliase a cualquier otro fin que no fuese el suyo [...], no hay que dejarse engañar por la falsa apariencia de que el arte haya servido en todos los tiempos, de medio para propagar ideas o sentimientos, como cuando parece servir a la política o a la religión. Se estaría en un error si esto se creyese. Podrá el artista partir de cualquiera de estas sugeriones, pero luego se eleva, trasciende esa esfera, y ya en otro plano entra en su actividad propia desinteresada y ya con esto, el arte, ahora, en su función social verdadera.¹

NO ADMITE LA PLASTICA ALIANZA CON NADA. Y la salud creo que está en ser fiel a este principio, Volvemos a repetir, pues, que se atenga el artista a ESO SOLO.²

Pues bien, si ahora me dicen: el arte ha de reflejar «su época» o «el arte ha de estar al servicio de la revolución» o «la pintura debe ser de tal o cual forma», me parece que sería como si me dijesen: «usted no tiene que ser así, sino de esta otra manera».³

Arte revolucionario, arte de guerra y de pasión, esclavo, no es arte. El arte es ritmo y medida: armonía. Y está por encima de esas contingencias.⁴

Emparentado con el tema extraigo de su cuaderno la frase de Hilton Kramer (crítico en *The Nation*) al referirse al *pop art* en sus inicios: «arte fallido, pero, aun así, es arte».

Hacia el año 1972 comienza un «repliegue» en los elementos utilizados. Las leyendas, que habían pasado a ejecutarse en letraset, tienden a desaparecer, dejando solo una superficie embaldosada y cubierta de grietas. De entre las veredas surgen cintas, sin leyendas. Las superficies, totalmente embaldosadas, muestran a veces zonas oscurecidas en forma de cruz; a veces el sol aparece como mudo testigo. Ya no son superficies tratadas con lápiz graso, sino impresiones en offset, recortadas y pegadas al papel que sirve de base.

En un trabajo inspirado en *See and speak* de Man Ray, en el cual de una boca de maniquí sale una cinta, hace salir de la boca del sol una tira blanca que llega hasta la vereda, en la base.

En el año 76, a raíz de un fallido viaje a México, buscando una ocupación, se presentó la posibilidad de ilustrar una revista cultural. Ese es el origen de los «lazos», serie que, en 1976, ocupa su quehacer —a la cual no le dio mayor trascendencia pues no firmó ningún ejemplar—: cuarenta y cinco dibujos en tinta (con rapidograph) y cerca de treinta en lápiz grafito y lápiz color. Hay un juego de formas en el espacio; son casi seres que adoptan ya sea formas de elegantes moñas o tenebrosos nudos, llenos de recovecos. Un tema que parece banal es tratado, sin embargo, con una minuciosa explotación de todas sus posibilidades. El formato es pequeño, mayormente de 25 por 40 cm.



Sin título, 1976, tinta china con aguada, 25,5 × 38 cm, colección particular.

^[1] Joaquín Torres García, Estructura, Montevideo, La Regla de Oro, 1974, p. 21.

^[2] Ibidem, p. 71.

^[3] Ibidem, p. 143.

^[4] Ibidem, p. 144.

Archivo

A inicios de los ochenta aparecen las veredas, pero dibujadas, ya sea en tinta o grafito, en forma muy tenue, apenas resaltando el volumen de los panes. A veces son apenas sombras que asoman a la superficie, algunas con cintas intercaladas, con pliegues, acompañando el embaldosado. También introduce el lápiz color, usando solo el amarillo limón y el carmín. Pero el tratamiento es similar al usado en tinta o grafito. Finalmente, hay una decena (del año 1983) ejecutadas en acrílico, también carmín y amarillo, pero el tratamiento cambia radicalmente, pues las baldosas aparecen deformadas, amontonadas en la base como si estuvieran apiladas malamente, como desperdicios en un basural.

Finalmente, hacia 1988, las baldosas aparecen a través del gofrado. Con una base de coloración en grises y algo de ocre, se asemejan a negativos de fotografías. Aparecen yuxtapuestas, apiladas encimadas unas sobre otras. Las canaletas que forman las cuadrículas a veces son convexas, profundas; otras, por el contrario, son cóncavas y sobresalen en el plano, en múltiples alineamientos. También introduce el lápiz color y el grafito, pero siempre sumergiendo las baldosas en ese caos, que es a la vez principio y tal vez fin de la creación.

Me comentó en una ocasión su propósito de hacer desaparecer las veredas, pero no sin antes extraer de ellas toda la sustancia que poseían.

A partir del noventa comienza su silencio creativo, a propósito del cual solía invocar el ejemplo de Duchamp y su dedicación al ajedrez. Nunca entendí el porqué de ese dejar de hacer, que le producía un gran sufrimiento. Tal vez se lo autoinfligió a la manera de «castigo».

Si fuera así, sería totalmente innecesario, pues, tal como le había sucedido en tiempos de aprendizaje, cuando quiso sacar un «reprobado» y para ello ejecutó un magnífico desnudo adornado con arabescos, cuando quiso poner su arte «al servicio» continuó, sin embargo, haciendo verdadero arte, pensado, balanceado, creativo, como decía Torres del arte: «ritmo y medida: armonía» y cuando veía al artista «elevarse y trascender (el servir a la política o la religión) y entrar en su actividad propia desinteresada».

Ni siquiera es el arte «fallido» del que hablaba el señor Kramer, sino arte verdaderamente genuino, pensado y calibrado.

El tiempo, ese viejo y diestro componedor para ubicar lo que está desubicado, tiene desde ya la palabra.

Textos de Teresa Vila y entrevistas

Móviles

Realización de la obra en paneles para poder moverlos, cambiarlos.

La obra ya no es *una indivisible* (de cierta manera) es como un rompecabezas.

Frente a eso la *obra intocada* a la que no podemos vincularnos sino en forma espiritual, parece menos atractiva.
espíritu > < lo plástico
acto > < materia

El arte es vida

Móviles que pueden relatarnos metafóricamente
germinal
una historia< vital

Aventura del hoy-mañana.

Teresa Vila, apuntes manuscritos, 1965

1965

“*Movibles - Metafóricos*” (ubicados en el ir y venir de los esfuerzos estéticos - antiestéticos).

(físicamente): pueden relatarnos —historia— esa
germinal
conjetura

del hoy - mañana.
(intelectualmente): lo que cabe entre la vida y la muerte,
en comunión en marcha “hacia” el mañana hacia el
vital
total.

Sobre un tema, una historia dada —especular con el tiempo-espacio—, en el “ataque” y “contraataque”, en la conjunción de un mundo nuevo, especular con la fuerza creciente de lo germinativo, de lo vegetal, todo mezclado. El dolor seco, del conocimiento intelectual de los fracasos o de las (a veces) fuerzas decrecientes de la justicia para con los movimientos de liberación; sumado a la impotencia... hasta cuando Vietnam!

Del folleto de la exposición en el Centro Uruguayo de Promoción Cultural, Montevideo, 1966.

Estimular el interés popular

En este Montevideo, con un gran número de gente que de hecho está alejada y o sin interés en acercarse a los lugares que por tradición son posibles fuentes de aporte cultural; la Feria trata de poner al paso del montevideano o del visitante, los libros, dibujos, grabados, conferencias encuentros, etc., junto a entretenimientos variados.

Por eso mismo sería bueno que no se repitiera demasiado con características similares ya que entonces correría el riesgo de convertirse en otro «sitio habitual» y podría perder la frescura, el impacto directo con el público, frecuentemente desprevenido, que es a mi juicio muy interesante.

En este momento se me ocurre que podría tener simultáneamente a su funcionamiento en la Explanada Municipal, algún apéndice en otro u otros sitios de Montevideo. Frecuentemente podrían hacerse experiencias con el contacto obra-comprador, por la realización de la experiencia en sí, para mantener a la vez siempre renovado el interés popular que evidentemente necesita estimulantes.

Teresa Vila, «Estimular el interés popular», *Época*, 8 de diciembre de 1966.

Consideran los artistas que es positiva la Feria

Es un comienzo positivo. Este público respetuoso en el noventa por ciento, ávido por conocer, reconforta al artista y explica la Feria. Los artistas tenemos poco que decir. La intención no es precisamente la de los feriantes que se preocupan únicamente por vender (no quiero molestar al gremio con esto). Creo que el propósito es más amplio y generoso. Importa que gente que trabaja ocho horas, que pide disculpas por sus preguntas y cuando tiene que elegir, elige lo mejor, está dando una lección que no se puede desatender.

«Consideran los artistas que es positiva la Feria», *La Mañana*, 10 de diciembre de 1966.
[Respuesta a la pregunta general «¿cómo le va en la Feria?»].

Las «acciones»

Cuando a fines de 1964 tropezamos con un número cada vez mayor de dificultades e impedimentos que nos obligaron a suspender el espectáculo programado en una Feria de Artes Plásticas, no imaginábamos que con el transcurrir del tiempo las dificultades permanecerían y no nos abandonarían ya.

Esas mismas dificultades, en cierto modo nos obligarían en adelante (dada su permanencia) a prescindir de ellas en lo posible y a realizar igualmente los espectáculos (a lo sumo estirando su presentación en el tiempo).

Asimismo, también nos vimos modificando y puliendo «un estilo», «una manera» que nos sumergía en nuestro auténtico medio: la pobreza, la austeridad, primando una auténtica visión del hombre dentro del contenido que acompaña la forma de esas realizaciones.

Tratamos de que el YO se vinculara, se fundiera y se transformara en un NOSOTROS, en un TODOS, llevados por un ambiente de sonido, de luz, visual y/o de acción con el cual se pueda preparar a los participantes para recibir la «palabra». A veces la palabra juega como llamado, como un alerta, que en cierto modo nos puede predisponer para la acción, para un gesto, para una intención de colaboración, de solidaridad realizada en común; o quizá más adelante, en otro lugar o en otra situación de la vida.

Las «acciones con tema» como un nuevo espectáculo comunitario, pueden ayudar a que el participante se sienta más libre, a que piense y saque conclusiones, con los elementos que se le han dado, con las situaciones que se crean puede realizar un puzzle mental de asociaciones de ideas que posiblemente le lleven a una conclusión inesperada u olvidada en una conciencia embotada (a veces por el simple trajinar cotidiano), en la cual muchas veces entra el «no tenemos tiempo» o el «no nos damos cuenta», embotamiento de conciencia que puede apartarnos de una percepción certera del avasallamiento de la injusticia en la situación y los problemas del ser humano.

En nuestra concepción del espectáculo o anti-espectáculo la palabra juega un rol importante, es el

VERBO que junto a la acción servirá para posibilitar un escape, una reubicación en TODOS.

Palabra-Gesto-Acción-Meditación que nos ayudarán un instante, lo demás ha de correr en el tiempo.

Para nosotros el conocimiento del medio debe ser un eje: nuestro medio es de dependencia, de pobreza, lo cual ha de pesar y servir como guía en el trabajo.

Teresa Vila, «Las “acciones” de Teresa Vila», *Capítulo Oriental* 41. *La historia de la literatura uruguaya. Literatura y artes plásticas*, Montevideo, Centro Editor de América Latina, 1969. Fascículo redactado por Nelson Di Maggio, y revisado y adaptado por el Departamento Literario del Centro Editor de América Latina

Desmitificar el arte

Teresa Vila es una artista de la nueva generación, una pintora y grabadora que realizó escenografías por espacio de tres años (1958-60). Desde el 64 [*sic*] se ha dedicado a esa modalidad, tan generalizada y a la vez mal conocida, que es el *happening*.

—¿Cómo aparece en su trayectoria la necesidad del happening?
—Tiene un origen litúrgico. Estudié mucho tiempo teología y liturgia. El ir a las fuentes de la liturgia me llevó simultáneamente a estudiar las fuentes del teatro. Trabajando en escenografía llegué a sentir un hartazgo por formas que entendía estereotipadas y caducas. Se me planteaban conflictos permanentes con los directores.

—¿Interferían las escenografías con los textos de las obras?
—Sí, muchas veces me dijeron los directores teatrales: tú tienes que escribir tus propios textos. Fui sintiendo paulatinamente la necesidad de una expresión total. De adecuar a las nuevas puestas en escenas que yo convenía, nuevos textos.

— Sin embargo hay todo un teatro moderno de vanguardia con temas verdaderamente actuales.
— Bueno, los textos son vigentes pero las formas siguen siendo antiguas. Comprobé el alejamiento del teatro de la vida. El teatro es en el presente un Museo.

—¿Abarca el cambio que propone, a la estructura del edificio?
—Por supuesto que la arquitectura está comprometida sustancialmente.

—¿La modificación arquitectónica alcanza igualmente a la Iglesia?
—Las primeras iglesias son edificios romanos, o sea con un destino distinto. El concepto de comunidad ha cambiado. Es preciso conocer a quién va dirigido el mensaje, para descubrir la nueva relación entre forma y contenido. El arte debe ser una expresión de la vida y no de la museología.

—¿Su idea del happening, desde el primero realizado en 1963 [*sic*] hasta ahora, ha variado o evolucionado?
—Al comienzo pensé en un trabajo en equipo. Pensaba

en una reunión de gente de teatro, de músicos, de plásticos, todos elaborando al unísono. Tuve que desistir de tal propósito, por las limitadas condiciones del medio.

—Un creador del happening, como Allan Kaprow, entiende que este es el anti-espectáculo. ¿Qué piensa Ud. de esto?
—Es una nueva forma de espectáculo, por la participación del público. Aunque en realidad se trata de una forma de comunicación tan vieja como el hombre.

—¿Cuál ha sido su experiencia con referencia al espectador?
—Mi preocupación fundamental es demostrarle al público que cualquiera está en condiciones de expresarse. Como lo pretendían los artistas Dadá, quiero desmitificar el arte. La masa anónima del público generalmente se siente inhibida para acceder a una galería, o un museo.

—¿Es una especie de catarsis de las pasiones o de desalienación?
—En particular esto último. No aspiro a hacerles perder las inhibiciones, eso es una labor para sicoanalistas. Deseo simplemente hacerlos pensar, que saquen sus propias conclusiones sobre una serie de problemas que nos competen a todos los humanos. Que vean que pueden participar en la vida sin ser meramente espectadores.

—¿Es entonces una terapia por vía de la acción?
—Posiblemente. Quiero que el hombre recupere la fe, que crea. Lo que cuenta es el ser humano. El hombre contemporáneo vive bombardeado por todos lados de *slogans* que se le imprimen en la memoria y orientan sus gustos y su acción. Mis happenings tienden a introducirlo en el terreno de la duda.

María Luisa Torrens, «Desmitificar el arte», *El País*, 29 de enero de 1969.

Todo arte a nivel local

La pintora Teresa Vila ha inaugurado una interesante muestra en sus últimos trabajos en la Galería U, Edificio Ciudadela, Sarandí y Juncal (entrepiso), de 15 a 20 y 30 horas de lunes a viernes; sábados de 17 a 21 horas. Lo que sigue es un diálogo que arroja luz sobre los caminos arduos de la creación y configura un importante testimonio de una creadora en el Uruguay de 1971.

La joven artista Teresa Vila, figura principalísima dentro de lo que una vez denominamos generación del 60, se presenta en una nueva etapa de su evolución creadora. Sus últimos trabajos realizados al carbón y a la barrita litográfica, en blanco y negro, llevan un título común: *Las veredas de la patria chica*. Es una pesquisa sumamente interesante con la que Vila pretende reelaborar un lenguaje plástico nacional, trayendo al presente lo mejor de nuestra gesta patriótica.

Dice la autora: «Fue una fascinante tarea metódica y de búsqueda de datos y documentos que me llevó un par de años. Invertí horas en las Bibliotecas y en los Museos Históricos a la busca de esos datos, los que en sí mismos se constituyen en caminos ricos de sugerencias».

—¿El no exhibir en una Galería por espacio de por lo menos dos años fue una actitud consciente y premeditada?
—Sí. Deliberadamente no expuse. Una vez hallado el material que necesitaba para expresar lo que quería, era necesario ordenar el material y encontrar la transposición al terreno plástico.

—¿Por qué ha eliminado el color?
—Algunas veces lo empleo, aunque en la muestra no figura ningún ejemplo. Cuando ello ocurre se carga el color de un estricto simbolismo. Acorde con cada tema, un azul celeste por ejemplo tiende a exaltar el amor a la patria reforzado por el texto. En otras oportunidades es el carmesí de las golillas el que se destaca. Es la unión de lo estético y del valor simbólico que posee ligado a cada período histórico. Si una bandera llega a ser roja en 1819 quería decir guerra a muerte, total. Nunca el cromatismo de los símbolos nacionales es un hecho fortuito.

—¿Se siente vinculada con el moderno arte conceptual que maneja los textos explícitos?

—En realidad hace mucho tiempo que estoy embarcada en esta búsqueda, mucho antes creo que el Arte Conceptual se consolidara y alcanzara la difusión que logró en los últimos años. El texto hace muchos siglos que se incorpora al arte plástico con un sentido didáctico. Me llevó cierto tiempo plasmar dichos esfuerzos gráficamente. Y a medida que avanzaba me vi forzada a cambiarlo.

—¿Por qué la designación de «Veredas»?
—Las veredas son un poco el símbolo de los tiempos presentes. Para nosotros, habitantes de una ciudad, las veredas son una especie de «Leit - motiv», por las que transitamos todos los días, que nos sirven para desplazarnos y comunicarnos.

—¿Es una elaboración simbolista o realista?
—Realista a “outrance”. Copié baldosas por decenas hasta llegar a dominarlas. Ahora ya las hago de memoria. Pero no obstante existe una superposición de los ángulos de visión en esas veredas. El resultado al que en definitiva aparece naturalmente incorporado el lenguaje moderno puede que no sea tan realista. En verdad superpongo dos formas de visión: una de planta y otra en perspectiva.

—¿El tamaño mismo fue calculado o fruto de las circunstancias?
—Las realicé sobre hojas de papel persiguiendo su adecuación y funcionamiento a una sociedad determinada. Si se duda que tales hojas de papel no se adapten a las exigencias, se le podría preguntar a los escolares.

—¿El fin es la reproducción masiva de los trabajos?
—Pensé que podrían reproducirse en hojas de carpeta incorporando una nueva simbología a la educación plástica escolar. Nuestros niños en las escuelas primarias emplean hojas de carpeta con imágenes mecánicas, la mayoría descargadas de sentido estético. Podrían contribuir a exaltar el sentimiento patriótico.

—¿El arte, entonces, al servicio de una comunidad?
—Y así fue siempre. Creo que es un momento en que resulta imprescindible revalorizar el pasado, para que nos sirva a reencontrar nuestro destino. El amor a la patria es fundamental.

—O sea, nada de internacionalismo artístico.
 —No creo en los planteos internacionales del arte. Todo arte auténtico debe funcionar a nivel local. Desde el momento que hay una comunidad que lo reconoce como suyo, que entra a funcionar como lenguaje dentro de un grupo social, ya está en condiciones luego de expandirse y ser difundido en el resto. El arte de Giotto y del Prerrenacimiento debería ser entendido gráficamente por la población italiana de su tiempo. La difusión internacional depende de la posibilidad a posteriori de hacer buenas reproducciones y difundirlo.

—¿Los textos son absolutamente documentales de una época que tiene puntos de contactos con la actual?
 — En los textos no hay nada mío, nada fruto de la invención o la imaginación: están todos circunscriptos a la historia, a las fuentes de origen.

—Es una vuelta de trescientos sesenta grados sobre la posición de libertad absoluta proclamada por los artistas abstractos.
 — La libertad individual tan ansiada no tiene sentido para mí. Porque el arte tiene como destino la comunidad a la que uno pertenece. Y la mejor satisfacción del creador es alcanzar la comunicación.

—¿Entiendes que es el camino que debe continuar el arte uruguayo?
 —Pienso que cada artista dentro de su mundo deberá plantearse sus problemas. No hay fórmulas para hallar la salida a un arte propio.

—Hay una austeridad en los medios que resuma todo el conjunto de obras.
 —Partí de una ética económica que en este momento debe estar referida a todas las cosas. Desde los bastidores a las telas lo hice todo yo, con amor artesanal. Fueron razones económicas. De la misma manera me resultaría vergonzante cobrar un disparate, en el caso de ceñirme al mecanismo de la Galería de arte.

—¿Piensas continuar trabajando en esa línea?
 —Las circunstancias van variando y el artista, que es una antena de su tiempo, debe ir paulatinamente o al unísono modificándose todos los días.

—¿Cuál fue la mayor dificultad que encontraste en esta aventura creadora?

—El situarme en una metodología que cada uno debe descubrir y plantear a posteriori del problema teórico.

—Con respecto a la situación del arte nacional en este momento, ¿qué es lo que más te preocupa?
 —La ida masiva de creadores. Se trata siempre por supuesto de opciones personales. En el esfuerzo por develar nuestro destino necesitamos el hombro de todos.

María Luisa Torrens, «Todo arte a nivel local», *El País*, 23 de agosto de 1971.

No! a los centros de poder

—¿Qué concepto le corresponde, a su entender, al arte nacional de hoy?
 —Creo que debemos exigirnos siempre una total clarividencia para poder sumar al aporte austero de dignas actitudes (por ejemplo: con los recientes salones oficiales), una puesta al día, a nuestro día vivencial, una revisión profunda del «por qué» de la obra de un artista oriental. Así reforzaremos al gesto noble con la profunda unidad arte-vida.

—¿Existe una posibilidad de llegar a un arte americano y nuestro?
 —A ese arte-vida llegaremos seguramente por la búsqueda de un camino nuestro, que nos lleve a la auténtica raíz nacional y americana. Podremos dar rodeos, tropiezos y aún equivocarnos en los logros, pero eso no importará: estaremos en lo nuestro. Por cierto que no tendremos que mirar para «otros lados» para ver si estamos «a nivel» para «compararnos» con formas de arte que nos sean ajenas.

—Las comparaciones no caben.
 —Si somos honestos, si estudiamos nuestro medio real desde nuestra tierra real, nos volveremos sensibles como termómetros que captan grado a grado los cambios del país. No hay arte posible sin la captación en la obra de esa realidad, si no se hace carne en el artista que la búsqueda del arte nacional será símbolo de una posible forma casi mitológica que nos enraíce y que sirva. Creo que mucho se ha deformado el concepto y la obra; estamos habituados a que sirva generalmente a otros que nada tienen que ver con nuestra búsqueda de nacionalidad y por tanto, búsqueda de arte nacional al servicio de esa nacionalidad dentro de la Patria Grande.

Sé que es arduo, pero se debe transitar en el camino de la liberación en el arte, confluyendo en la obra con gentes de otras disciplinas en el arte, ciencia, etc. Será también una manera de ayudarnos y apoyarnos mutuamente; porque será difícil conseguir un arte pleno al servicio de la comunidad, que aún con liberación económica la lucha será difícil y larga. Al fin (necesitamos una meta) cuando seamos todo uno, el arte pasará libremente, definitivamente a ser la vida misma.

—¿Existirá, entonces, una comunicación con el universalismo?
 —No existe un universalismo en arte, sino que nos muestran «ciertos valores» que como son emanados de los «centros mundiales de poder», de allí toman la denominación de «universal». Y ya que hablo de «centros de poder», señalo lo grave que sería que se generalizara la ida de artistas a esos centros, buscando un lugar para su vida y la proyección de su obra; especie de abandono y traición a nuestro medio, que en definitiva engrosará la riqueza de los mencionados centros.

—¿Qué papel debe desempeñar el artista dentro de la sociedad actual?
 —Está contestada en lo que respondí antes, pero sintetizo: estudio-meditación-trabajo y fe, y es duro tener fe cuando vemos la meta tan lejana, pero el que honestamente está en «el hacer» está teniendo fe en su obra y en la obra honesta de los demás. Ayudándonos mutuamente, sin cerrarnos, estando al servicio, siendo como artistas parte vivencial del medio y la comunidad, estaremos en el largo camino de liberación y a la vez iremos saliendo del papel de «adomos» al que la clase dominante gustó destinarnos.

Mayling Carro Amorín, «No! a los centros de poder», *De Frente*, 11 de marzo de 1970.

Reseñas y notas 1955-1972

Diecinueve artistas de hoy

... Teresa Vila es, con sus dibujos coloreados, otra faceta de esta experiencia. Los objetos que adopta para sus composiciones —fácilmente reconocibles, por otra parte— le permiten variaciones sobre un mismo enfoque sentimental del mundo. Son motivos que adopta por íntimos, por propios, que desarrolla en una escala menuda, con dibujo esquemático y paleta recatada; es la contenida exaltación del objeto amañal en cuanto este objeto participa del mundo reducido en que se esconde la fuerza sentimental acentuadamente lírica, de un ser en conflicto sereno con el mundo que lo rodea. Alguien definió acertadamente sus obras, como viajes cargados de emoción a través de la habitación propia, donde se encierra voluntariamente la experiencia de vivir.

Fernando García Esteban, «Diecinueve artistas de hoy», *Marcha*, 26 de agosto de 1955.

Teresa Vila en Club de Teatro

Ayer, jueves, se inauguró en el Bar de Club de Teatro, una muestra de acuarelas y gouaches de Teresa Vila, artista que, como grabadora, se ha impuesto en el plano preferente de estima. Esta serie —fechaada entre los años 1955 y 56— comparte con los linóleos y litografías que de ella conocemos, un similar enfoque intimista; pero sin la limitación que aquellas disciplinas —la primera en particular— imponen al tratamiento, se advierte, también un más generoso desborde del impulso creador que llega, alguna vez, al exceso, a la complejidad extremosa de la composición.

En la elección de los temas hay en ocasiones un claro planteo onírico —«Sillas colgando», «Mesa y estrella», «Caligrafía y plumero», «Despertador en fuga»— pero la artista obvia, por tratamiento, el impacto posible que esa relación de objetos, forzada y de tipo lírico puede producir. Las cosas se desmaterializan en la transposición y advienen como signos muy esquemáticos, como formas sensibles e independientes de la referencia; además, están ordenados como instrumentos de la composición del plano y se establecen como partes de una composición abstracta. La vigencia que, como grafismos o como color, impone Teresa Vila a esa nueva e independiente realidad pictórica, pesa no sólo en su individualización sentimental como accidente del plano, sino que, como adelantamos más arriba, incide en la complejidad de la elaboración hasta contradecir la frescura de la inspiración. El difícil programa se cumple, alguna vez, con altura y da resultados positivos —N.^{os} 4 y 5—; define también esa grave sentimentalidad trascendente, que es propia de su grabado, cuando simplifica el motivo y ahonda en la vigencia del signo sin preocupación decorativa —N.^{os} 2 y 6—; llega, incluso a imponer un depurado sentido ornamental en «Patio, cortina y escalera» —N.^o 12— que es, asimismo, una de las obras más atrevidas de color; ella permite, por tanto, abrir una confiada pausa de espera en esa directiva que otras pinturas de similar planteo sólo proponen como testimonio de una crisis.

Fernando García Esteban, «Teresa Vila en Club de Teatro», *Marcha*, 14 de junio de 1957.

En amigos del Arte, dibujos-grabados de Teresa Vila

Desde el comienzo, Teresa Vila ha propuesto en su creación, un mundo original. Se le conoció primero como grabadora y dibujante, luego como pintora y por fin como escenógrafa de méritos singulares.

Teresa Vila, 1964.

Su estilo más característico se cumple a través de un lenguaje en el que partiendo de la representación de objetos conocidos y aun vulgares, llega a construir un mundo levemente tocado por la fantasía, inadvertidamente desplazado hacia lo inverosímil, el sueño, o la alegoría. En apariencia nada se ha tergiversado; ha quedado a salvo la lógica de la realidad; y sin embargo es indudable que las imágenes resultan alteradas en su significado original. Es sólo una pequeña distorsión, un ligero desajuste, una desproporción, un enfoque algo violento o sorprendente, pero basta. El resultado es una visión nueva, subjetiva, que desautoriza la interpretación establecida de la realidad.

Teresa Vila, 1964.

Es difícil por lo tanto calificar esta visión ateniéndose escuetamente a los rótulos admitidos. Puede asegurarse que es expresionista cuando fuerza las líneas de fuga de una perspectiva, cuando atribuye una presencia dramática a objetos inocuamente cotidianos, pero puede asimismo calificarse de superrealista cuando violenta el punto de mira hasta provocar sensación de absurdo, cuando aproxima objetos estableciendo entre ellos vinculaciones desusadas, cuando altera intencionadamente las jerarquías habituales de la visión, cuando ironiza presentando un objeto trivial con un énfasis descolocado. Y las dos cosas serían ciertas. En verdad su estilo se resuelve entre estas dos interpretaciones: una que se cumple en el desencadenamiento dramático, sintiendo a la realidad como un mundo opuesto y amenazante, y otra que se resuelve en símbolos de lo irreal, a través del absurdo, del sueño y del automatismo. Reúne ambos términos sin proponérselo, sin cálculos, como la natural decisión de su imaginación creadora. Por eso el mundo que comunica —estrecho, intimista, cumplido en pequeñas resonancias—, podrá discutirse en la envergadura de su impulso, pero no en su auténtica originalidad.

Esta actitud se ha afirmado en el lenguaje de Vila acentuando su tendencia a la abstracción, a la simplificación creciente de los signos, pero manteniendo

sus contenidos. Así resuelve su lenguaje en la serie de dibujos que ahora expone. Estos lirios enfilados, titubeantes, graciosamente informes o estos peces de mirada suspicaz, responden a esa interpretación a la vez humorística, emotiva y fantasiosa que caracterizó su lenguaje del comienzo. Sólo que su técnica de dibujante ha ganado en desenvoltura y en poder incisivo.

Teresa Vila, 1964.

Sus últimos grabados en cambio muestran un cambio fundamental de estilo. No es que se aparte de su actitud anterior. Lo que sucede es que lleva a sus últimas consecuencias una de sus posibilidades. Al prescindir de toda figuración para afrontar el signo puro, Vila relega los significados simbólicos de su lenguaje. Insiste entonces en la vigencia dramática del trazado más libre, casi automático. Sirviéndose de un procedimiento que al parecer consiste en una técnica invertida de la xilografía —entinta los surcos en lugar de las superficies— planea una caligrafía dinámica donde las líneas se reúnen apretándose en su centro, o anudándose por la intervención de una línea lazada.

Teresa Vila, 1964.

La expresividad no proviene aquí solamente del comportamiento del dibujo —rápido, rítmico, violento— sino también de ese relieve provocado por la tinta desbordada que confiere a los signos un carácter más calificado.

Teresa Vila, 1964.

Todavía, en estas obras de abstracción pura, se hace sentir —y para bien— la visión simbólica que caracteriza a su obra figurativa. No pocas veces se advierte que a la elocuencia estricta del signo se agrega otra en la que se maneja un lenguaje clave, de enigmáticas referencias. Una flecha, un anudamiento, una vertiginosa fuga en vertical, una diferencia sutil entre líneas rotundas y líneas indecisas, entre recorridos graves y recorridos frívolos o amanerados, parecen mantener aún aquí ese mundo de alusiones intimidantes, oníricas, fantasiosas, donde la imposición de un sentimiento dramático es puesta a prueba por la ironía, el azar o el absurdo.

Teresa Vila, 1964.

Está bien que así sea. Pero sería mejor aún que diera a esos contenidos una intervención más explícita. Su temperamento no está apto para confiarse totalmente al automatismo de un impulso violento. Cuando pretende esto, su fantasía se empobrece y si bien agranda los propósitos expresivos, pierde en convicción.

Teresa Vila, 1964.

Celina Rolleri López, «En amigos del Arte, dibujos-grabados de Teresa Vila», *Marcha*, 20 de octubre de 1961.

Pintores nacionales: Teresa Vila

Teresa Vila, 1964.

«Toda mi vida ha estado —y está— orientada hacia la pintura», nos dice Teresa Vila. «Siempre quise pintar, pinto desde siempre. He quemado por la pintura una cantidad de cosas». Joven, muy apreciada en el ambiente artístico, sumamente elogiada por su reciente exposición en la Galería del Instituto General Electric, Teresa Vila estudió en la Escuela de Bellas Artes, se preocupó por el dibujo y el grabado, siguió cursos de este último modo expresivo con Adolfo Pastor, y otros, de perfeccionamiento, con Iberé Camargo cuando dicho artista brasileño estuvo en Montevideo, contratado por la Universidad.

Teresa Vila, 1964.

Teresa Vila ha expuesto en la Bienal de Arte Moderno de San Pablo, reiteradas veces. Y esa ciudad ha sido hasta ahora la única meta de todos sus viajes. Ello no impide que Teresa Vila tenga ya en su haber numerosas exposiciones en el extranjero: Cincinnati, EE. UU. (en la Cuarta Bienal de Litografía en Color), en La Paz, Bolivia (Concurso Internacional de Grabado y Dibujo Femenino), diversas muestras colectivas en la Argentina, Santiago de Chile, en México (Bienal Interamericana, Museo Nacional de Bellas Artes), en Lisboa («7 Artistas del Uruguay», Galería Gravura: «Grabadores del Uruguay»); y ahora la Universidad de Texas adquiere dibujos suyos y anuncia una exposición rodante, con un catálogo donde se la incluye.

Teresa Vila, 1964.

A su entender, Teresa Vila tiene cuatro períodos de creación artística. De 1951 a 1957 (dibujos, grabados, litografías, muestra individual de pintura en «Club de Teatro» —1957—, témperas en San Pablo, etc.); de 1958 a 1960 (grabados y dibujos con color en Salón Municipal y en México); en 1961 (muestra individual de dibujos y grabados en «Amigos del Arte», expone en el Salón Nacional de Bellas Artes, y en la muestra «De Blanes a Nuestros Días» en Punta del Este); y de 1962 al presente (Feria Nac. del Libro, con 1.º Premio en el Salón del Poema Ilustrado, Salón Nacional, Muestra para el Museo de Montevideo, Minnesota).

Teresa Vila, 1964.

Marginalmente, entre los años 1957 y 1960 Teresa Vila realizó una intensa actividad como escenógrafa, bocetando y construyendo decorados para óperas y ballets del SODRE, y obras teatrales de conjuntos vocacionales y la Comedia Nacional. Dentro de tal disciplina en 1958 y en 1960, esta artista mereció, nada

menos, que el 1.º Premio otorgado por Casa del Teatro a la mejor escenografía del año.

Teresa Vila, 1964.

Posteriormente, Teresa Vila se ha apartado del teatro. Quizás porque encuentra en los escenarios de Montevideo poco campo para la experimentación. La pintura la atrae de lleno y la fascinan sus «lechadas rosas» (como ella las llama) donde con dibujos o recortes —no se trata de «collage», aclara— estampa su propio mundo de protesta o fantasía. «El color lo doy con eso que llamo “lechada”», expresa. Alguno de sus recientes cuadros de la exposición en la Galería General Electric encierra las últimas experiencias de Teresa Vila. En ellos se aúnan el color, el dibujo y el recorte, integrándose en una única manera expresiva.

Teresa Vila, 1964.

Aunque, tal vez a primera vista no lo parezca, Teresa Vila sostiene que «siempre he sido figurativa, dentro de lo que yo considero figurativo». Y agrega: «A mí no me asusta la temática; por lo contrario, me atrae. Por ello miro con desconfianza las últimas consecuencias del abstraccionismo».

Teresa Vila, 1964.

«El artista debe llegar al pueblo», nos dice esta pintora. ¿Cómo? Haría falta un movimiento colectivo, una unión (donde se respete cada individualidad) de críticos y artistas para intercambiar ideas y acercarlas al público. «Porque el mundo exterior nos estrecha cada vez más, y todo está unido. Yo no creo en los puristas a quienes el mundo exterior no roza».

Teresa Vila, 1964.

José Carlos Álvarez, «Pintores nacionales: Teresa Vila», *La Mañana*, 16 de octubre de 1964.

Superación de Teresa Vila

En el Instituto de Arte General Electric, hemos quedado vivamente impresionados ante el conjunto de obras de Teresa Vila. Esta artista, cuya trayectoria seguimos siempre con interés, logra en esta etapa reciente, afirmar su temperamento con una producción que se impone por sus valores estéticos.

Una depuración en el campo de las ideas, un acentuado vigor en la trascendencia de la sensibilidad jerarquiza su pintura actual.

Parte Teresa Vila, de formas, de objetos reales para recrearlos, desnaturalizarlos de sus aspectos corporales. En la búsqueda de los valores absolutos, el trazo de Teresa Vila, se ha vivificado. La estructuración de sus composiciones es sólida, segura, espontánea.

Los objetos, transformados en signos, son símbolos, poseen un papel preponderante. Teresa Vila retoma su faz primera, de simple y sintética figuración, para elevarla a un plano superior con el aporte de una labor de años de estudio, y constante experimentación. Su pintura traduce una mezcla de intuición y sabiduría.

Con el fin de obtener variadas calidades, Teresa Vila incorpora al plano, a manera de collage, en algunas formas, papel traslúcido que origina, asimismo, texturas que enriquecen visual y táctilmente el espacio pictórico. Se vale como procedimiento de materiales mixtos: pintura plástica, gouache y tinta, que le permiten obtener superficies densas, transparentes y una escritura de ritmos ágiles y dinámicos. Sortea con felicidad la integración del color. Tenues manchas acentúan, por su valor cromático, la expresividad de algunas obras. La muestra toda, es un impacto; casi podríamos decir, una sorpresa. No compartimos las manifestaciones de la artista, al declararnos que su obra hace como una protesta contra las religiones, contra la sociedad, etc., solo sentimos en la sala, plasmada, la expresión de un contenido sin violencia, sin otro drama que la pintura misma.

Teresa Vila ya no es una promesa. Esta bella aventura que exhibe en la Galería General Electric le otorga un importante lugar en la vanguardia plástica nacional.

Anónimo [atribuible a María Freire], «Superación de Teresa Vila», *Acción*, 17 de octubre de 1964.

Teresa Vila

Las obras que expone Teresa Vila en el Salón del Instituto General Electric, luego del alejamiento y estudio de dos años, dan cuenta de una evolución de orden poético, cuyo proceso había quedado trunco y con una solución de continuidad distinta a la augurada por sus comienzos.

Teresa Vila compone por manchas y arabescos caligráficos, utilizando preferentemente dos gamas: del gris al negro y del rosa a la tierra de Siena.

Despliega así masas irregulares de grises o de rosas a las que contrapone [ilegible] de fino trazo en el negro brillante de la tinta china. La variedad de sus grises es estimable en las gradaciones con que crea espacios plásticos sin mayor profundidad.

Se adivinan, apenas diseñados en las livianas estructuras, objetos usuales y aun rostros humanos, que refuerzan el valor expresivo del dibujo, según los principios de la «Nueva Figuración».

Teresa Vila utiliza el «collage», incluido con pliegues y cortaduras en su pintura, colocado como un elemento plástico más, sin predominancia ni imposición, aun cuando consigue con el papel superpuesto al color, calidades muy agradables.

El procedimiento general es la acuarela y además la témpera, lo cual significa un juego de transparencias y opacidades que enriquece la labor plástica de Vila.

La exposición, de gran unidad, muestra el trabajo fino y algo burlesco, que debe ahondar aún más en lo recóndito de sus contradicciones para lograr la síntesis expresiva que anuncian las sucesivas maneras presentadas por esta joven pintora de 1951 hasta hoy.

Amalia Polleri, «Teresa Vila», *El Diario*, 22 de octubre de 1964

Comprometida, pero con el arte

Pocos artistas, excepto los más genuinos, llevan estampados en su apariencia exterior, en cada gesto suyo, en el tono de la voz, en la continuidad prolija y coherente de las actitudes de cada día, el sello de la originalidad. Teresa Vila pertenece a este grupo limitado de creadores. Inicia su actividad de exposiciones hacia 1955, en un medio dividido entre los extremos del rigor geometrizante, es el pleno auge del concretismo, la persistencia polémica, entonces, de la figuración y la conciencia cerrada de escuela del Taller Torres García. No ingresa irreflexivamente en ninguna de tales corrientes.

Al principio su vocación artística se manifiesta a través del grabado, donde una lírica sensible y fina se traduce a través de composiciones simples, elementales, cargadas de poesía. Por espacio de tres años, de 1958 al 1960, se aplica a la escenografía para teatro, ópera y ballet, tarea que, sin duda, ejerce una influencia benéfica en su evolución, ya que la obliga a abandonar la expresión intimista de sus pequeños y sutiles grabados y la lleva a afrontar las proporciones monumentales y solucionar problemas de espacio que hoy, en su plena madurez, podemos apreciar.

Su verdadero aporte a la pintura contemporánea es la invención de los «Móviles» en pintura. Es hacia el año treinta, que el escultor Alexander Calder (1898), construye objetos metálicos movibles, para cuya designación su amigo Duchamp le sugirió el término de «móviles» que llega a convertirse en nombre genérico de una rama de la escultura. No se empequeñece de ninguna manera la importancia de Teresa Vila cuando se recuerda que no solo en escultura sino también en pintura, desde Vasarely, que se ocupa de los efectos cinéticos, a los integrantes de la «Nouvelle tendance», que se proponen incorporar el movimiento a la pintura y algún Pop, ya tratan el problema. Todos esos antecedentes históricos no llegan a alterar el hecho de que Teresa Vila da una nueva dirección a la búsqueda de la forma cambiante y múltiple, pasando a una clave artística en la que nadie soñaba.

Cada uno de esos móviles se compone de un conjunto de cuatro, seis o nueve telas de formato cuadrado o rectangular, que el espectador puede ir modificando en su ubicación, conservando siempre la validez expresiva.

Ella califica a la primera serie, de la que hay en la muestra algunos ejemplos, de «Apacibles». Emplea una gama dominante de rosados, muy característica, que ya ha ejercido su acción, por ejemplo en Carrozzino. Sobre esos fondos cálidos construye paráfrasis de bocas, formas deslizantes y voladoras, especies de extrañas mariposas, e inventa metamorfosis de labios, como temblorosas corolas que se abren en todas direcciones. La gracia de este arte se produce sin justificación ni excusa. Es cósmico y alegórico en un sentido muy hondo. En él se guarda un hálito del pensamiento oriental, y de la oriental economía de las formas: la delicada movilidad, la predilección por la asimetría y la excentricidad y el equilibrio inestable, susceptible de resolverse en toda suerte de movimientos.

La serie de 1965 lleva por título «Comprometidos». Es Sartre quien plantea el problema del arte Comprometido. Aunque así lo piense Sartre, la pregunta: ¿para quién se escribe? no nos proporciona de ningún modo el secreto de la creación, ni literaria ni plástica. Toda creación es enigma. Resulta banal destacar que ella en sí misma es algo oscuro e impenetrable; banal insistir en el hecho de que constituye un acto irreductible a toda conciencia intelectual. Cuando Teresa Vila en el preámbulo del catálogo manifiesta: «Sobre un tema, una historia dada, especular con el tiempo-espacio en el ataque y contraataque, en la conjunción de un nuevo mundo, especular con la fuerza creciente de lo germinativo, de lo vegetal todo mezclado. El dolor seco, del conocimiento intelectual, de los fracasos o de las (a veces) fuerzas decrecientes de la justicia para con los movimientos de liberación, sumado a la impotencia...».

Confirma en la primera parte de sus declaraciones, que la obra de arte surge como una cosa real que resiste al espíritu, como todo lo real y pone un límite a los fantasmas de lo posible. Se advierte así, que el fin de la creación no es otro que la creación de un objeto fundamentalmente diferente de esos juegos, de esos recomienzos, de esas interrogantes que están sin embargo en su origen. La creación que es un impulso irreprimible, no una actividad que justifica propósitos y razones.

La creación es una negación de la muerte. Afirma Vila «lo que cabe entre la vida y la muerte, en comunión, en marcha “hacia”, el mañana hacia el total», testimoniando de este modo su optimismo, su empuje vital, su fe en el futuro. En los últimos trabajos, el dibujo adquiere un inédito vigor, las formas se corporizan, e incluso la gama

cromática, siempre dentro de los rosas, se carga de una nueva tensión espiritual.

Más que a una imagen de la guerra, alude sin quererlo al mundo actual, de los cohetes teledirigidos, de los astronautas. Es en definitiva un mundo feliz con lo que todos soñamos.

En los «Pendones comprometidos» se lanza con audacia al ejercicio de una técnica que hasta el momento no había practicado. Uno de ellos particularmente, que a un observador se le ocurrió llamar «Amanecer sobre el Vietnam», es de una magnífica plasticidad y equilibrio cromático.

Aunque Teresa Vila haya participado en certámenes internacionales, como la III Bienal de San Pablo, la IV Bienal de Litografía en colores, del Museo de Arte de Cincinnati, la IV Bienal de San Pablo y obtenido varios premios, sin embargo, en nuestro medio no ha alcanzado el reconocimiento y la consagración acordes con su gran talento. Con esta exposición pasa a un primer plano en la plástica nacional.

María Luisa Torrens, «Comprometida, pero con el arte», *El País*, 16 de mayo de 1966.

Vigor estético de Teresa Vila

Conmuele muy particularmente a Teresa Vila la injusta tragedia del Vietnam, hasta el punto de convertirse en la temática de su pintura. Pero la historia del arte, nos enseña que Goya, Delacroix, Daumier o Picasso, son estimados no por sus violentas pasiones sociológicas, sino por sus positivos valores estéticos. El tiempo resta importancia a la anécdota accidental, y otorga permanencia a los valores esencialmente plásticos.

Las nueve composiciones que Teresa Vila exhibe en el Centro de Promoción Cultural (Edificio Ciudadela, entrepiso, Juncal y Sarandí) constituyen un impacto por el vigor de sus ritmos curvilíneos, perfectamente equilibrados en suaves y violentas tonalidades. Por encima del horror de la guerra que masacra pueblos inocentes, nos emociona la pintura de Teresa Vila por su personal grafismo, desde donde trasciende su firme sensibilidad.

Si en su anterior exposición realizada en al Instituto General Electric (1964), remarcamos la superación de esta joven artista, en la presente muestra debemos expresar que desde entonces, sus conocimientos se han ido afirmando hasta alcanzar hoy, un alto grado en la plástica nacional.

Elementos bélicos (bombas, espoletas), recreados en la mente de la pintora, estallan en el espacio y se transfiguran en vibrantes y reiterados signos abstractos. Ello da origen a una caligrafía automatista, orientada por el poder de una cultivada institución.

Aunque los amarillos, ocres y negros se extiendan por las blancas superficies, las tonalidades rosadas adquieren en la paleta de Teresa Vila, obstinada preferencia.

Entre ritmos oscilantes, ágiles, barrocos, el plano se textura frecuentemente, por la integración de extraños y sutiles collages. Acertada además en esta muestra, la realización de las obras divididas en dos, tres, cuatro o más paneles independientes, pero a la vez al servicio de un todo único, de perfecta conexión. Ordenación inspirada quizás en retablos medievales, que Teresa Vila utiliza con beneficioso resultado.

«Rompecabeza Rosado», «Relativamente» y «A punto de...» son las obras que más nos impresionan, por su

violento drama plástico. No juzgamos de igual calidad la serie de «Pendones Comprometidos» que afectan la coherencia y el nivel artístico de la muestra. Carecen de la fineza de expresión de la serie «Apacibles» y «Comprometidos» y demuestran que la artista desea abordar una artesanía de carácter popular, ajena a su sensibilidad creadora.

María Freire, «Vigor estético de Teresa Vila», *Acción*, 18 de mayo de 1966.

Arte vital

La muestra de Teresa Vila se impone por la sensación de vitalidad y alegría que comunica. Sin estar adscritas a la corriente de la Pintura de Acción, que se caracteriza por la huella plástica del esfuerzo físico, las obras de Teresa Vila ofrecen en su composición, ritmos dinámicos, por momentos repetidos y manejo de los elementos plásticos, una imagen fulgurante de la energía vital de su autora.

Fiesta, verano, baile, tópico, alas, campanas, cintas al vuelo, reminiscencias de formas vegetales, en plena eclosión, es lo que sugiere la exuberancia de luz y color de las obras presentadas. Las gamas cálidas de los rojos y los amarillos se deslizan de lo más claro a lo más saturado, sin detenerse en los delicados rosas y dorados, de anteriores creaciones de Vila.

Las «serpentinas femeninas», de que Bourdelle hablara refiriéndose a una tela de Marie Laurencin, se desenvuelven, entrelazan y giran en [ilegible] y espirales en los «Horribles - Metafóricos» de esta exposición.

Hemos escuchado a Teresa Vila sobre el sentido de sus obras, a las que atribuye un contenido de lucha social, de ímpetu revolucionario ligado a los movimientos de liberación nacional y popular que actualmente se procesan en el mundo. Creemos que la pintora es sincera, tanto en el plano de la creación plástica como en el plano intelectual, pero que existe un marcado desplazamiento entre ambos planos y que lo auténtico, a pesar de las etiquetas trágicas, es el himno a la vida que trasunta su labor pictórica. Lo que brota de la paleta de Teresa Vila, lo sensorial, su transparencia, claridad y gracia femeninas, sin explicaciones ni rótulos, y negando la versión realista personal que ella da de los temas y motivos tratados, es lo que perdurará, nos atrevemos a afirmarlo, porque la pintura es un medio de expresión y comunicación en sí misma, digan lo que digan los pintores de sus obras a través de la palabra o la escritura.

Amalia Polleri, «Arte vital», *El Diario*, 22 de mayo de 1966.

Salón Municipal: innovaciones y constancias

... el grueso del envío al Salón parece complacerse en el anacronismo y la falta de un sentido realista en la apreciación del medio social que el arte debiera de algún modo ilustrar. El país está enfermo de esteticismo y prefiere rumiar lo «probado» antes que salir a la descubierta. Falta sentido de la aventura y gusto por las realidades. Vivimos en cierto modo una época de estilizaciones. Lo afligente es que cuando se opta por atacar esa actitud y se pretende a las claras hacer un arte social realista se cae casi siempre en el panfleto político, ajeno a la inmediata realidad nacional. La ideología, desdichadamente, es tiránica y suprime la preeminencia que el arte ha de tener sobre ella. El caso de Teresa Vila, embarcada en una propaganda elemental, es demostrativo de esa particular renuncia a testimoniar sin preconceptos ajenos al arte por un tipo de sociedad y por un tiempo presente. Sería hora de que se entendiera la estética marxista con la penetración necesaria y que se condenara a sus Cándides. Si el arte anda con pies ligeros, no veo por qué el marxista ha de pisar tan fuerte. Si es por anhelo de elocuencia, los resultados muestran, por el contrario, una mengua. La perturbación del apasionamiento es antiartística y lleva a planteos pueriles.

Pablo Mañé Garzón, «Salón Municipal: innovaciones y constancias», *Marcha*, 19 de mayo de 1967.

El crítico y el creador

Señor Director:

Quiero hacer una aclaración fundamental: algunas puntualizaciones con respecto a la nota de Pablo Mañé Garzón, sobre el Salón Municipal, aparecida en *Marcha* de mayo 19.

El señor Mañé Garzón, olvidó agregar —a la presunta descripción que hace de una obra mía presentada a consideración del jurado en la sección artes nuevas—, que esa obra no se exhibe en el salón de referencia, ya que fue rechazada por el voto de la mayoría del jurado que él integraba. Y me pregunto para qué esa «calificación gratuita» de una obra a la que el público no tiene acceso.

Además, los abundantes calificativos que dedica a la obra rechazada, si bien inocuos y sin fundamento, son harto conocidos por todo creador con conciencia de lo real, que no se ocupe de «manuales» estéticos, ni del culto al «arte» y «lo artístico». La despreocupación por hacer «arte», es actitud creadora ante la vida y pertenece a la verdadera historia del arte.

Y para terminar, como casi siempre hubo desacuerdo entre críticos y creadores referente a lo que es arte, voy a citar a Henry Geldzahler, conservador del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, en diciembre del 62. «Creo que, es el artista quien define el límite del arte, no el crítico o el conservador... Es peligroso para el crítico de arte contemporáneo tener algo similar a una definición. Justamente por eso, no existe tema inadecuado para el arte. Marcel Duchamp y Jasper Johns nos enseñaron que es el artista quien decide qué es el arte».

Teresa Vila, «El crítico y el creador», *Marcha*, 9 de junio de 1967.

El crítico y el creador

Acaso olvidé puntualizar que la obra de referencia no se exhibe en el salón, parcialmente por efecto de mi voto negativo; pero no es eso lo que estaba en discusión, sino el tipo de arte que la señorita de Vila cree válido.

En cuanto al resto, la autora de esa carta incurre en las inocencias habituales, a empezar por esa estampa puramente imaginada del crítico como arquetipo intelectual impotente y venenoso. La diferenciación entre crítico y creador, intentada desde este ángulo, no existe: ambos son artistas y en esa categoría me ubico, mal que le pese a la señorita de Vila. También —aunque esto suene ya escandaloso— me considero creador. Pero artista y creador y todo, no me ilusiono con la idea del señor conservador (quien por lo visto se ocupa de arte sin ser artista) según la cual somos nosotros quienes deciden qué es arte. Eso lo disponen las sociedades, no las personas aisladas. Acaso algún genio influya sobre el pensar social: pero confío en que la señorita de Vila no querrá decirnos que lo es.

En cuanto a la conciencia de lo real, estoy dispuesto a fingir que escucho sus lecciones. En este mundo aburrido hay que preservar ciertas ilusiones: siempre será maravilloso imaginar al contrincante como un pálido castrado que toma notas lejos de la sana y fecunda lucha. Nuestra airada corresponsal puede soñar cuanto quiera con ese cuento de hadas.

Pablo Mañé Garzón, «El crítico y el creador», *Marcha*, 9 de junio de 1967.

De críticos y artistas

En el número de *Marcha* del 9 de junio hay una carta de Teresa Vila con una respuesta de Pablo Mañé alrededor de temas que piden participación.

¿Quién define quién es un artista?

El artista se define a sí mismo. Ser artista es un estado de ánimo: desde el punto de vista productor la tía Gregoria pintando en el parque y Picasso tienen el mismo derecho a sus respectivos cuadritos. Desde el punto de vista del consumo, más que la sociedad, es la «alta» sociedad la que determina quién es un artista, dirigida por una élite intelectual. Una posterior generación de esa élite ubica al artista en la historia. El artista es nada más que un sirviente cortesano y vive, hoy más que nunca, en una sociedad feudal.

Especialmente con las últimas tendencias de vanguardia, el abandono de la pintura tradicional y el uso de medios cada vez más industriales hacen que el artista dependa cada vez más de la clase poseedora de esos medios para poder expresarse. Si bien estéticamente el artista está preparando la percepción ambiental para el momento que esos medios sean propiedad social y no individual, por el momento significa soñar con el mecenas y confirmarlo.

Es la primera vez en la historia que el artista siente la necesidad de la revolución social, no sólo por amor a la humanidad sino por estar reducido él mismo a pertenecer a una clase dependiente.

En esa situación la reacción contra el arte y contra la estética por parte del artista puede ser absolutamente válida. Es una de las formas inmediatas de escapar a la dependencia del mecenazgo. Es también el quitar todo acento de la obra de arte, la cual después de todo es la base del interés propietario del mecenas y del consumidor en general, para ponerlo en el proceso creativo. Poner el acento en el proceso creativo es la única forma de liquidar la diferencia entre creadores y consumidores. Para consumir un proceso creativo hay que participar en él. Al participar en él, el consumidor automáticamente se convierte en creador. Lograr esa participación, más que la fabricación de objetos de arte, es la función actual y militante del artista.

¿Cuál es la función del crítico?

Hasta ahora, con muy pocas excepciones, el crítico cumplió una función bastante lamentable. Se limitó a explicar y evaluar los productos de arte basándose en productos anteriores ya digeridos, sin entender que una estética nueva no es una derivación de una estética vieja. Con la persistente tentativa de clasificar cosas vivas con un marco de referencia muerto, las cosas vivas se escapan y solamente queda clasificado el crítico como parásito del marco de referencia.

Pero en la situación actual el campo está abierto para que el crítico pase a nivel de creador. El artista ha decretado que la crítica puede ser creativa y él mismo la utiliza como instrumento importante. Desde que el artista dejó de ser el genio maldito y famélico que románticamente se defendía a chispazos, y se convirtió en un individuo normalísimo con una función especializada que cumplir, tomó instrumentos críticos para ubicarse. La toma de conciencia es una actividad crítica. La eliminación consciente de limitaciones es una actividad crítica. El ajuste de la comunicación es una actividad crítica.

Si el crítico quiere incorporarse al campo de la creación, va a tener que ayudar en esas actividades. En lugar de fijar los límites del arte, tiene que ayudar a eliminar los elementos que amenazan convertirse en límite.

Luis Camnitzer, «De críticos y artistas», *Marcha*, 11 de agosto de 1967.

Acción para meditar

Tal como lo expresa claramente el creador de los happenings, Allan Kaprow, la diferencia radical entre este tipo de «acciones» realizadas por los artistas norteamericanos y los europeos, o latinos, consiste en que mientras los primeros son inmanentes, se agotan en el acontecer, los segundos siempre se cargan de un contenido trascendente ya sea de orden religioso, social o filosófico. En esta segunda línea se encuentra la talentosa plástica compatriota Teresa Vila, quien sin lugar a dudas se halla a la cabeza de los uruguayos en ese nuevo camino expresivo. En el último happening llevado a cabo en la Galería U y titulado *Acción con tema*, demostró una vez más su estilo bien definido que se apoya particularmente en la palabra, con la que va marcando pautas al público que participa, jalonadas por escenas muy bien entroncadas en el esquema de happening. No tuvo una duración mayor de quince minutos y puede incluirse en los denominados *events*, sucesos breves e intensos.

Comienza el *happening* con un alineamiento de los participantes que terminan enfrentándose a un impersonal y anónimo velatorio. En el suelo hay camisas sangrantes extendidas y largas velas que son encendidas por los participantes. Toda esa trayectoria es remarcada por una música grabada, un concierto para trompa y percusión del conocido compositor Conrado Silva que lleva intercalada una voz. Un texto de Mario Benedetti dice: «Esta es la llamada, la hoguera de la piel. El cuerpo brasa infame, el hombre que no sabe. El cuerpo brasa infame, los poros y los poros. El hombre que no sabe, la gloria y el beso». Sigue un silencio angustiante, un acto de pura contemplación, de enfrentamiento con la conciencia. Se inicia una ronda que termina ante una enorme vidriera, en la que un hombre instalado come y come. Prosigue el texto, ahora de Schinca: «Las gentes por la calle como manadas y los televisores no descansan, sofocando para que nadie dé el grito y ni una sola alarma en el planeta».

Los sentimientos del público van desde el que siente ganas de comer hasta el que quiere gritar. Continúa el texto de Schinca con nuevas incitaciones. La tercera escena que culmina la acción dramática es cuando la autora limpia en el suelo unas manchas de sangre. Ahora la voz se transforma apenas en un susurro.

Finaliza cuando Vila desciende la escalera de la Galería con una vela encendida en la mano, mientras se oye un

verso que reza: «Desde un sitio cualquiera hay alguien que hace señas agitando su vida». En el descanso hay una mesa con una palangana llena de agua y un trapo para lavarse. Es una incitación a la acción bíblica de lavarse las culpas de cada uno.

Hubo algunas cosas que no funcionaron bien. La voz por momentos era confusa y el local no se adaptaba demasiado. Cada uno se retiró silenciosamente o quedó en pequeños grupos, compartiendo emociones u opiniones.

Importa en Teresa Vila la perfecta coherencia de sus planteos. Hay un leit-motiv, la obsesión de la muerte, y el acento en los valores humanos arrasados por una civilización eminentemente materialista.

María Luisa Torrens, «Acción para meditar», *El País*, 26 de marzo de 1969.

Los caminos del arte popular

Vivimos un momento tan poderoso en lo político, tan decisivo, que la persona sensible a ese campo de la vida diaria no puede dissociar su personalidad en compartimentos separados. Más bien lo político en esos casos gobierna e imprime su huella en todos sus demás actos. Por eso es absolutamente legítimo que un pintor en este momento, ponga el arte al servicio de su lucha como ciudadano. Si lo siente y es auténtico está perfecto. Es el camino que ha elegido Teresa Vila. Tomando el toro por las guampas, sin vacilaciones, se lanzó directamente a un arte de combate. Arte político puro, en lugar de arte puro. Superando el complejo bastante arraigado en occidente de no querer hacer «arte al servicio de», cuando en realidad las artes plásticas más puras están al servicio de algo o de alguien. Haciendo un somero repaso de la exposición, los dibujos y grabados de Vila consisten en: *La bandera de Artigas*, con la franja diagonal (la que sería roja) derramándose en gotas como sangrando o llorando; humaredas que salen de un pecho de mujer acostada (presumiblemente la madre patria) con textos alusivos a la gesta libertadora, recordando por ejemplo a los corsarios de Artigas que hundían los barcos portugueses. Aclaremos que toda la exposición se basa en transcripciones textuales de documentos históricos relativos al período artiguista de 1811 a 1816 o inmediatamente posterior. Es una manera de mostrar la identidad aparente entre aquella lucha y el actual momento histórico, a la vez de sortear con inteligencia una posible censura. Otros cuadros muestran bandas o cintas que salen también de ese pecho, con consignas de la época: «Mueran los salvajes asquerosos inmundos unitarios», «Amarte es mi anhelo, patria mía», etc. También hay soles llorando por la guerra de la Triple Alianza, otro gran tema de actualidad. Baldosas acanaladas de hormigón como las de cualquier vereda de nuestras ciudades, rajadas o rotosas, y en la parte superior, textos documentales: «La patria no es el grupo de mercaderes y de histriones políticos que han hecho de las prerrogativas del ciudadano, nubes que el viento lleva». (Aparicio Saravia, 1897.) Finalmente hay amapolas que lloran, partes de guerra de Artigas de 1811, y un escudo uruguayo en donde figura únicamente la fortaleza del cerro, y han sido borrados la balanza, la vaca y el caballo.

Es incómodo, ingrato, realizar cualquier crítica negativa a esta muestra. Enseguida salta el que alega que al que no le gusta este tipo de arte político es porque en el fondo está en contra de su contenido revolucionario. Y tendría parte de

razón en eso, si no reconociéramos la valentía, la actitud audaz, humanamente valiosísima, inédita, de parte de Teresa Vila, de arrojar por la borda años de prestigio en el arte de «vanguardia» y abocarse a este intento humilde y encontrar un lenguaje popular y socialmente útil. Las dudas nos surgen en el campo estético, formal si se quiere, si es posible separar forma y contenido. Somos, como frequentadores de galerías de arte, integrantes de una pequeña burguesía culta, formada en la admiración de setenta años de notable pintura occidental, y al realismo socialista, al arte panfletario al servicio de la política, lo tenemos arrumbado en la *bolsa de los errores* del campo revolucionario. Por eso reconocemos que nos cuesta asimilar esa simbología tan elemental, ese descuido deliberado por el dibujo, esa imaginería no ya propia de un liceal sino de un chico de sexto año de escuela. Para nosotros, es decir, la cofradía cómplice del hermetismo esotérico y elitista del arte abstracto, el escudo uruguayo de Vila al que le falta la justicia, la libertad y la riqueza, es un símbolo obvio y escolar que no nos sirve para nada. Nos preguntamos si sirve para ser entendido útilmente por sectores populares, es decir, si detrás de la loable intención de «bajar» el nivel del lenguaje y «pintar para la gente común» no hay también una actitud paternalista, pequeñoburguesa, subestimadora de la capacidad de entendimiento de «las masas».

Quizás la explicación que nos exima a todos de culpa y contradicción (a artistas y «críticos de arte») es la de que pretendemos encontrar un arte nacional y popular en un régimen que no lo es, es decir, en un régimen en el que la producción, distribución y consumo del arte está en la órbita de la pequeña burguesía. Sólo con los sectores populares en el poder, y mientras tanto en las pegatinas callejeras, el talento y honestidad revolucionaria de Teresa Vila y otros podrán reverdecer. Pero no haciendo arte «para» el pueblo sino quizás colaborando, en un solo nivel, en el arte «por» el pueblo.

Daniel Heide, «Los caminos del arte popular», *Marcha*, 20 de agosto de 1971.

Una imaginería nacional

Esta exposición de *Teresa Vila*, con el sugestivo título «Las veredas de la Patria Chica», viene a replantear, cuestionando y esclareciendo, el arte nacional, y a un nivel de insólita inteligencia como hasta ahora no se ha conocido en nuestro país. Ya un puñado de artistas uruguayos, en lo que va de la temporada (Haroldo González, Ernesto Cristiani, Ruisdael Suárez) abrieron una fecunda brecha al propiciar, a través de una obra que rompe los esquemas establecidos, la asunción rotunda del espectador como protagonista en el proceso histórico nacional. Ensanchando esos caminos signados por el compromiso político, por la combatividad militante y la esclarecedora actitud en las luchas populares, aparece ahora Teresa Vila, actualizando el pasado de la gesta artiguista, en el momento preciso en que toda la cultura y el pueblo nuestro la redescubre y, apoyándose en ella, trata de encontrar la autenticidad de su destino en el combate diario por la liberación total.

El revisionismo histórico rioplatense está en la base de las preocupaciones de Teresa Vila que desemboca en un revisionismo formal y estético en el campo del arte, en su raíz ontológica y en el preguntarse el porqué, para qué y para quién se crea. En 1964 había iniciado una serie de experiencias colectivas que llamó «acciones con tema», convidativas a la intervención del público, y, en una de ellas, realizada en el Colegio de los Vascos en 1969, descubría por medio de bandas escritas la personalidad de Felipe Varela, el gran revolucionario catamarqueño, conductor de las montoneras argentinas. Ahí comenzó la metamorfosis de las formas expresivas, la fijación de imágenes, de grafismos con intención didáctica y de revisionismo histórico. Fue el primer trabajo, si no en el campo de la nueva imaginería nacional, sí del espectáculo. Antes había indagado en archivos y bibliotecas, en museos y consultas con especialistas, en la tradición vernácula, a la que, desde la infancia, su padre la habituaría en periódicas visitas a los museos históricos. Poco a poco, se interna en un mundo fascinante y olvidado por sabido: la búsqueda de los símbolos patrios y después, algo más que el símbolo, el concepto, el fragmento, el relato, la elección de determinado contenido que sirviera de clara proyección en el presente. Sin proponérselo, hubo algunos períodos de la historia que predominaron para la elaboración de su obra plástica: la Triple Alianza, el Sitio de Paysandú, el proceso federal rioplatense. Simultáneamente, investiga

las realizaciones gráficas producidas por las imprentas recién llegadas al Uruguay y las representaciones que se hicieron en 1816, en ocasión de las primeras fiestas mayas. En particular le llamaron la atención los espectáculos teatrales de Bartolomé Hidalgo, los «unipersonales», de filiación hispánica, actos de exaltación patriótica, con intervención de los asistentes a la Casa de Comedias.

De ese acopio informativo, de esa minuciosa indagación histórica, surgen dibujos y grabados, ejecutados con barra litográfica, la mayoría en blanco y negro y también en color, sobre papel o sobre tela. Son 30 piezas en las que Teresa Vila inventa una imaginería netamente nacional, auténticamente nacionalista, inseparable de su contexto histórico y cultural, entrañablemente nuestro. Desterrando la pacatería expresiva —esa sobriedad mentirosa impuesta por los colonialistas—, Teresa Vila apuesta al desborde barroso (como para justificar la tesis americanista de Lezama Lima), a la franca sensualidad, a la inclusión de largos textos enlazados con las imágenes dibujadas. Son las anchas veredas de hoy por donde transitaron las gestas memorables de ayer: las baldosas grises geométricas, heridas y manchadas por el tiempo, por los hombres: registran el deterioro de siempre. Pero por encima de esas grietas visibles, resplandecen, agitadas y victoriosas, las escarapelas, lanzas, escudos y divisas patrióticas. La relación entre texto e imagen fluye con la evidencia de un silogismo desde un pecho nutricio, casi volcánico, que lanza y despliega con energía envolvente las consignas revolucionarias. Estamos en las antípodas del arte para el disfrute pasivo y hedonista, adormecedor: es un arte inteligente, lúcido, concientizador, acorde con el imperativo de la hora, insurgente y cálidamente solidario, demoledor de hipócritas mentiras colonialistas.

Hay un dibujo, el que inicia la secuencia de la exposición, que ejemplifica la actitud desmitificadora de la artista: debajo del nomenclátor de la calle Bartolomé Mitre se lee: «Exceptuando a Juan M. de Rosas ningún caudillo causó más daño a la República Argentina en su evolución de progreso económico, cultural e institucional que José Artigas, hijo de la Banda Oriental ex-provincia argentina, hoy República Oriental del Uruguay», firmado por Bartolomé Mitre. No se agota ahí, por supuesto, la imaginación de Teresa Vila ni su capacidad exaltante y exultante de orientalidad.

Una agitación de divisas, banderas floridas, soles que lloran (simbolizando los pueblos de Argentina, Brasil y Uruguay) la vergüenza de la Triple Alianza, nombres (Viracocha, Artigas, Aparicio Saravia, Ernesto Guevara) y fechas, que unen en un solo haz, los revolucionarios de ayer y de hoy, de siempre, con una frase histórica que condensa una esperanza colectiva: «La patria adorada vuelve a revivir».

Nelson Di Maggio, «Una imaginería nacional», *La Idea*, 18 de agosto de 1971.

Espléndida apertura hacia un arte nacional

El silencio casi unánime de la prensa diaria con relación a la exposición de Teresa Vila, demuestra que los resortes de la censura —la impuesta desde la dirección, y la no menos vergonzante del cronista especializado— comienzan a funcionar en el terreno del arte cuando este no recorre los caminos de la evasión, de la sacrosanta calidad de los cánones dependientes de las capitales imperiales. Incluso cuando fue referenciada por algún semanario de izquierda, la miopía y los prejuicios burgueses impidieron el leal enfrentamiento ante una obra que, sin alharacas previas ni ambiciones programáticas ni normativas, revoluciona (y esta es la única palabra que puede utilizarse) el arte nacional.

El título de la muestra es toda una definición: *Las veredas de la Patria Chica, de este mundo nuevo que empezó a forjar el artiguismo ayer*. Un largo título que se pliega, como un guante a la mano, al propósito y a los logros de la autora. Es que Teresa Vila no hacía, desde hace varias temporadas, exposiciones convencionales. Estaba empeñada en las «acciones con tema», especie de happenings con marcado acento político, que llevó a cabo en diversos locales, invadiendo inclusive la calle, acompañada de público. Por eso llegó a escribir, hace un par de años, que «nos vimos modificando y puliendo “un estilo”, “una manera” que nos sumergía en nuestro auténtico medio: la pobreza, la austeridad, primando una auténtica visión del hombre dentro del contenido que acompaña la forma de esas realizaciones» y agregaba: «Tratamos de que el “yo” se vinculara, se fundiera y se transformara en un “nosotros”, en un “todos”, llevados por un ambiente de sonido, de luz, visual y/o de acción con el cual se pueda preparar a los participantes para recibir la palabra. A veces la palabra juega como un llamado, conto una alerta, que en cierto modo nos puede predisponer para la acción, para una intención de colaboración, de solidaridad realizada en común: o quizá más adelante, en otro lugar o en otra situación de la vida». Esta declaración profética se cumple ahora, después de un largo período de investigación en el campo de la historia nacional y más precisamente, del revisionismo histórico rioplatense. Porque estas 30 obras —grabados, dibujos, proyectos para un antimonumento— ejecutadas a la barra litográfica y al carbón y que fueron exhibidas hasta anteayer en la galería U, son el fruto apasionado e inteligente, de una formulación inédita; dar al arte

uruguayo una imagería propia, insoslayablemente nuestra. Las veredas son las mismas que recorreremos todos los días, grises y deterioradas baldosas de pequeños cuadritos, convertidas en formas simbólicas. por intermedio de las cuales nos comunicamos y dialogamos; por esas veredas se va hacia el pasado, a los orígenes de la orientalidad, a la raíz popular, se presentifica sus luchas y sus esperanzas, se paraleliza el mundo de ayer con el de hoy, unidos por el mismo objetivo liberador. No es casual que haya elegido, para ejemplificar temáticamente sus ideas, los períodos circunscriptos al proceso federal del Río de la Plata, al sitio de Paysandú y a la guerra de la Triple Alianza, tres aspectos claves y decisivos en la formación de la nacionalidad. Abriéndose paso con ese seguro bagaje histórico, respaldada por una pesquisa metódica en archivos y bibliotecas, Teresa Vila descubre (y nos descubre) la soterrada vena de la sensualidad y el barroquismo, de la expansión generosa, del coraje cívico, del fervor patriótico, en imágenes impetuosas de vitalidad, arrebatadas de entusiasmo.

Por esas veredas (unas veces en planta, otras en perspectiva) flamean las viejas y queridas divisas: «Independencia o muerte», «Vencer o morir», «La Patria adorada vuelve a revivir», expulsada de un cerro-seno, fuerza nutricia de la rebelión de los pueblos. O inscribe trozos de los traidores y vendepatrias de ayer, como Bartolomé Mitre, Elio, mientras recuerda a los revolucionarlos de todos los tiempos, Artigas y el Che. Una exposición donde el arte sutil de la artista está siempre presente, en el diestro dominio del dibujo, en la inspirada selección formal, en la calculada graduación de blancos y negros, pero que apenas sirven de apoyatura a un contenido absorbente que obliga a la toma de conciencia, avanza en la politización e indica al hombre común su papel protagónico en el proceso del cambio, practicando la responsabilidad en la militancia artística. ¿Quién se atrevería a afirmar, con esta obra de Teresa Vila, que el arte es pasatiempo de minorías, lujo de exquisitos, opio para intelectuales? Es la conciencia de un comportamiento estético y de una militancia que el país necesita.

Nelson Di Maggio, «Espléndida apertura hacia un arte nacional», *El Oriental*, 3 de setiembre de 1971.

Hacia una conciencia artística no dependiente

... Pero sin duda, el acontecimiento cultural del año, de muchos años quizá, fueron *Las veredas de la patria chica*, esa llamarada que fundió los viejos modos del hacer y del pensar artísticos. Su autora, *Teresa Vila*, se instaló en el corazón ardiente de una problemática ambiciosa, desmedida, pero conducida a buen término, con la seguridad de quien conoce los riesgos que tiene por delante. Tomó, nada más ni nada menos, que la gesta artiguista para plasmarla en imágenes que nada piden a sus antecesores. Inventó un arte pobre, adecuado a sus posibilidades y a las realidades del país y del consumidor, y lucubró grabados y dibujos empleando la barra litográfica, en los que despliega un caudal torrencial, barroco, sensual, de leyendas, símbolos, escarapelas, lanzas y sables patrióticos, apoyándose en el revisionismo histórico rioplatense, donde la historia nacional es vista con penetración audaz, crítica, de impresionante actualidad. Un arte que no puede ser medido de acuerdo a los cartabones habituales; se escapa a la tradición lejana y cercana e inaugura una nueva percepción y, por ende, diferentes estructuras axiológicas. Es lo que desorientó a los críticos locales anquilosados en juicios de valor envejecidos y rutinarios, mostrando, de paso, la ineficacia de su actividad, el conservadorismo de sus presupuestos estimativos. Porque Teresa Vila no vino a estremecer los cimientos mismos del arte oriental; fue más allá. Abrió una nueva instancia en el tan mentado divorcio entre público, arte y artistas, fusionando en un haz indiviso las largamente separadas instancias Es que cuando se interpreta con tanta lucidez y fervor la conciencia colectiva, las barreras habituales se disuelven. La revolución artística americana tiene, en Teresa Vila, su inequívoco representante, marcando un hito en la historia cultural del continente.

Nelson Di Maggio, «Hacia una conciencia artística no dependiente», *El Oriental*, 29 de diciembre de 1971.

Excelente quehacer

Teresa Vila acaba de presentar en Galería U una carpeta de 7 grabados realizados sobre dibujos de su exposición en agosto del pasado año, bajo la denominación «Las veredas de la Patria Chica».

Es de destacar la seria elaboración que distingue a esta excelente plástica uruguaya en la diversidad de técnicas que abarca con genial destreza. Vila tiene un objetivo que es sumamente importante: proyectar desde su trabajo de artista el rumbo de nuestra Historia a través de un ángulo verídico, limpio y justo, emparentando la cronología de la misma. Y este objetivo no ha sido obra improvisada ni gratuitamente tendenciosa. Por el contrario, ha ido a las fuentes más trascendentales del ayer para nutrir su quehacer, emparentándolo con espléndido ingenio con los grandes avatares de nuestro presente. Con originalidad ha logrado unir los tempos confundiéndolos (en su definición de lucha) y separándolos convenientemente para que el pueblo encuentre en las «veredas» la significación de la justicia, la injusticia y de una auténtica liberación.

La artista presenta grabados al *offset* sobre dibujos originales (reducciones) que el año pasado tuvieron gran repercusión por su apertura hacia un arte netamente nuestro. Con maravillosa prolijidad, ha ejecutado las secuencias claves del Uruguay conformando continentes lineales que escapan a una crítica reducida, porque su trabajo merecería una serie extensa de comentario.

En un plano superior ubica invariablemente (vertical u horizontalmente) el «pasado» (la serie de grabados comienza a partir del 7 de diciembre de 1813) y en el inferior, una secuencia que se agranda o se reduce (según cada trabajo) patéticamente, configurando el «presente». Vila ha encontrado la manera de conjugar, entonces, dos tiempos. En su compromiso con la historia, fuertemente unida en su labor, Vila ha deslizado entre las formas ondulantes del plano superior las siguientes palabras: «monumentos majestuosos se hacen conocer desde los muros de nuestra ciudad hasta las márgenes del Paraná/ Cenizas y ruinas/ SANGRE y DESOLACIÓN/ VED AHÍ EL CUADRO DE LA BANDA ORIENTAL/ Y EL PRECIO COSTOSO DE SU REGENERACIÓN». En el plano inferior, una vez más, los cristales baleados, las rajas, las manchas...

Mayling Carro Amorín, «Excelente quehacer», *Ahora*, 3 de octubre de 1972.

Vida y obra

Cronología

1931.

María Teresa Vila nace el 2 de julio en Montevideo, hija de Ana Cicala Podestá y José Andrés Vila Figueredo.

1948.

Empieza los cursos en el Instituto de Bellas Artes, donde tendrá, entre otros profesores, a lo largo de cinco años, a Domingo Bazzurro, Norberto Berdía, José M. Pagani, Felipe Seade y, para el grabado, a Adolfo Pastor. Tomará también cursos de perfeccionamiento con los brasileños Oswaldo Goeldi y para el grabado en madera y metal, Iberê Camargo (tres años).

1951.

Viaja a San Pablo para asistir a la I Bienal de Arte y por primera vez expone obras en el Salón Nacional (dos tintas sobre papel, *Figura* y *Faz*).

1952.

Termina sus estudios en el Instituto de Bellas Artes. Frecuenta en estos años algunos cursos de Historia del Arte dictados por Jorge Romero Brest en la Facultad de Humanidades de la Udelar.

1953.

Recibe una medalla del Círculo de Bellas Artes por su desempeño en el Instituto de Bellas Artes. Visita la II Bienal de San Pablo con un grupo de compañeros de estudio, entre ellos los artistas Carlos Carvalho, Octavio Podestá y Nelson Ramos, y el crítico Nelson Di Maggio.

1954.

Un grabado suyo aparece en el tercer número de la revista *Taller* de la Asociación de Estudiantes de Bellas Artes.

1955.

En agosto se abre una importante exposición en el Subte Municipal que sella la llegada de las últimas tendencias pictóricas en Uruguay, *19 artistas de hoy*. Vila presenta allí el grabado *La percha*. Un dibujo y un grabado suyos son seleccionados por Raúl Lerena Acevedo para participar en el envío uruguayo de la III Bienal de San Pablo, a la que ella concurre.

1956.

Gana premios en el Salón Nacional (con el dibujo *Mesa de luz*), en el Salón Municipal (con el grabado *Jardín*) y en un Concurso Hispanoamericano Femenino de Grabado y Dibujo, que se desarrolla en La Paz, Bolivia. Se muestran dos grabados de su autoría en la Bienal Internacional de Litografía en Color en el Cincinnati Art Museum, Estados Unidos. Uno de ellos, *Jardín*, es adquirido por la institución. Junto con su pareja, el pintor Carlos Carvalho, entra en el mundo del teatro ocupándose de escenografía, vestuario y gráfica (afiches, programas y boletines). Los dos participan en decenas de espectáculos hasta 1960, colaborando con diferentes instituciones: el Club de Teatro,



Ana y Teresa Vila, 1951



Teresa Vila fotografiada por Ana, 1951



Teresa Vila (a la izq.) con una compañera de Bellas Artes, en San Pablo, Brasil, 1951.

el Sodre, la Comedia Nacional y, sobre todo, el Teatro del Pueblo en el que empiezan su recorrido teatral.

1957.
Es justamente en la sala del Club de Teatro que Teresa Vila arma su primera personal, dibujos y grabados, con buenas repercusiones críticas. Gana otros premios en el Salón Nacional (las litografías *Patio con plantas* y *Jardín verde*) y en el Salón Municipal (con el dibujo *Mesa con objetos*). Gana también un premio pecuniario en un concurso de Ancap. Empieza a trabajar en el Ministerio de Obras Públicas como empleada administrativa en la Dirección Nacional de Vialidad.

1958.
Una obra suya viaja a México para participar de la I Bienal Interamericana de Pintura y Grabado. Empieza a experimentar con la abstracción.

1959.
Gana, con Carvalho, el premio Casa del Teatro por el mejor trabajo escenográfico. Los dos ganarán otro en 1961.

1960.
Abraza con más decisión la abstracción.

1961.
En la galería Amigos del Arte abre su segunda exposición personal, todavía figurativa, en la que, según Celina Roller, se hace palpable «una visión nueva, subjetiva, que desautoriza la interpretación establecida de la realidad». Se dedica sucesiva y plenamente al arte abstracto que desarrollará en el resto de la década. Descubre y luego emplea sistemáticamente la pintura vinílica.

1963.
En agosto, junto con otros artistas, ocupa el Subte para manifestarse contra el jurado del Salón Municipal nombrado «políticamente».

1964.
Abre en el Instituto General Electric su tercera muestra personal, donde exhibe pinturas abstractas, . Recibe elogios de críticos y colegas.

1965.
Thomas S. Messer, importante crítico y director de la Guggenheim Foundation, selecciona, luego de una intensa visita a talleres de artistas uruguayos, tres obras de Vila (y otras piezas de Nelson Ramos) para representar a Uruguay en la muestra *The Emergent Decade, Latin American Painters and Painting in the 1960's*. Se exponen dos composiciones abstractas en negro, rosas y rojos, mientras la tercera, donde emplea más decididamente el rosa, no se llega a colgar. En el catálogo, Messer califica el dibujo de Vila como «tierno, sutil e inventivo». La exposición,



Con compañeros de Bellas Artes en Artigas, rumbo a la II Bienal de San Pablo, 1953. De izq. a der., primera fila: Nelson Di Maggio, Teresa Vila, Sara de Vicente, Olga Oficialdegui; segunda fila: Aída Ferreira, C. Trías, L. Luciardi, Octavio Podestá; tercera fila: Ruben Prieto, Carlos Carvalho, Nelson Ramos.



Carátula del *Boletín del Teatro del Pueblo*, octubre 1956

además de su etapa en el Guggenheim de Nueva York, viaja durante dos años a varias ciudades estadounidenses y a Canadá. Empieza a crear los «móviles», mayoritariamente dedicados a la guerra de Vietnam, donde mezcla abstracción, figuración y la idea de participación del público que, potencialmente, puede cambiar la disposición de los paneles que conforman los cuadros. Crea una instalación «interactiva», *Cabina de meditación*, una de las primeras en el país: se expone brevemente en el Subte. Estudia como autodidacta técnicas de tejido y crea unos tapices que, en su mayoría, se focalizan en la guerra de Vietnam.

1966. Se exhiben sus móviles y otras obras en una personal en el Centro Uruguayo de Promoción Cultural. Recibe aprobación, pero también críticas por la politización de sus cuadros. En julio lleva a cabo, con la complicidad de su hermana y de un grupo de artistas amigos, un «ambiente con tema» en la casa del Club de Teatro. Se trata, fundamentalmente, del primer *happening* uruguayo. Gana el tercer premio (medalla de plata) del Salón Nacional con el «móvil» *Napalm-comienzo, año 1965*, cuadro hoy custodiado en el Museo Nacional de Artes Visuales.

1967. Gana el premio adquisición del Salón Nacional con el «vinílico» *Máquina vital*, ahora parte de la colección del Museo Blanes. Propone para el Salón Municipal la instalación *Cabina de meditación*. La pieza es rechazada por el jurado, lo que insta un intercambio polémico de ideas en *Marcha*, entre uno de los jurados, Pablo Mañé Garzón, la misma Vila y Luis Camnitzer. Incursiona en la escultura efímera creando *Naturaleza muerta*, hoy perdida, compuesta por frutos, vendas y clavos que será luego publicada como interior de la tapa de *Capítulo Oriental. La historia de la literatura uruguaya: índice general* (1969). Empieza la producción de «antijoyas», alhajas hechas con materiales no nobles, que seguirá hasta 1969. Visita la IX Bienal de San Pablo.

1968. En agosto participa en el boicot del Salón Nacional y firma una carta pública, junto con otras decenas de artistas, que pide la suspensión de las medidas prontas de seguridad del gobierno de Jorge Pacheco Areco.

1969. En mayo, con su décima acción, un Ambiente con tema bíblico, luego de diez instancias, cierra la experiencia de los happenings. Empieza un período de investigación en bibliotecas y archivos sobre la historia del Uruguay que terminará dos años después y fraguará en la exposición *Las veredas de la Patria Chica*.

1971. En la Galería U, de Enrique Gómez, exhibe una serie de dibujos con el nombre *Las veredas de la Patria Chica* que atraviesan la historia de la



Boceto para el afiche de *El alquimista* en el Teatro Victoria, 1957, témpera, 120 x 80 cm, colección particular.



Exposición personal de Nelson Ramos, Amigos del Arte, 1964. De izq. a der., parados: Amalia Nieto, Nelson Ramos, Enrique Gómez, Jorge Nieto, Washington Barcala, Sonia Arismendi, Julio Verdié; al centro: Teresa Vila e Hilda López; en el piso: Germán Cabrera, Andrés Montani, Raúl Pavlotzky y Agustín Alamán.

formación del país a través de símbolos patrios y citas. Una selección de piezas de la misma muestra se exhibe, unos meses más tarde, en la entrada del Teatro Circular, en paralelo a la puesta en escena de una versión de Omar Grasso de la obra de Brecht *Los fusiles de la madre Carrar*, titulada *Los fusiles de la Patria Grande*. Aparece en la obra de este período el tema de las veredas que se volverá capital en la producción de los años 80. Dona dos litografías de esta serie al Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA) de Santiago de Chile —en ese momento en su fase de constitución—, como hicieron decenas de artistas de todo el mundo.

1972. Siempre en la Galería U, se exhiben los grabados contenidos en la carpeta *7 grabados de la serie «Las veredas de la Patria Chica»*, 1969-1971, pensada para volver más accesible parte de aquella serie. Se produjo la casi totalidad de un tiraje de 93 ejemplares.

1973. A partir de este año participa solo en exposiciones colectivas en el exterior (México, Alemania, Polonia, España, etc.) y, muy ocasionalmente, en Uruguay, sobre todo en muestras de carácter temático y retrospectivo (grabadores nacionales, artistas mujeres). Retoma brevemente los tapices, esta vez centrados en el tema «patria», que se muestran en un par de colectivas dedicadas al arte textil.

1976. Acosadas por el régimen dictatorial, Teresa Vila y su hermana viajan a Ciudad de México con la intención de radicarse allí. El intento fracasa y, luego de un mes, vuelven a Montevideo. Elabora, para una revista mexicana, una serie de dibujos llamados «lazos», centrados en la representación de telas torcidas: nunca se usarán.

1976-1988. Esporádicamente, y sin mostrarlos públicamente, produce dibujos focalizados en el tema de las veredas, en diferentes declinaciones, siguiendo la inquietud formal y el anhelo de experimentación que caracteriza toda su trayectoria. Luego de 1988 deja definitivamente cualquier tipo de actividad artística.

2009. Muere el 2 de julio, día de su cumpleaños.



Inauguración de una exposición personal de Vila, 1964, Instituto General Electric. De izq. a der.: José Cuneo Perinetti, Amalia Polleri, Teresa Vila y Germán Cabrera. Foto de Alfredo Testoni, © Galería Cocodrilo.



Teresa Vila con algunas de sus antijoyas, c. 1968.

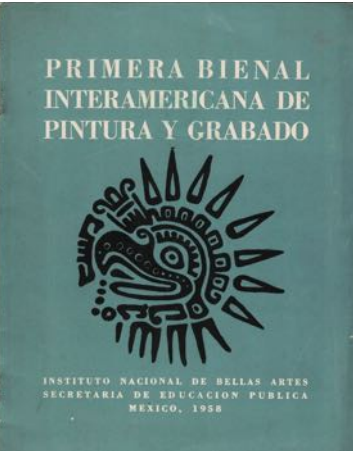
Exposiciones

Exposiciones individuales

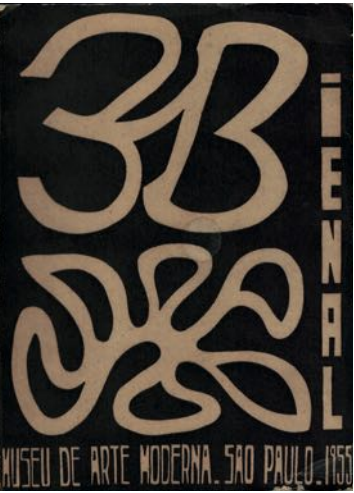
- 1957 Galería Club de Teatro, Montevideo, Uruguay.
1961 Galería Amigos del Arte, Montevideo, Uruguay.
1964 Instituto General Electric, Montevideo, Uruguay.
1965 Centro de Arte y Letras, Punta del Este, Uruguay (compartida con Nelson Ramos).
1966 Centro Uruguayo de Promoción Cultural, Montevideo, Uruguay.
1971 *Las veredas de la Patria Chica*, Galería U, Montevideo, Uruguay.
Las veredas de la Patria Chica (selección), Teatro Circular, Montevideo, Uruguay.
1972 *Las veredas de la Patria Chica* (carpeta), Galería U, Montevideo, Uruguay.

Exposiciones colectivas

- 1951 XIV Salón Nacional. Dibujo y grabado, Montevideo.
1955 III Bienal Internacional de Arte de São Paulo, San Pablo, Brasil.
19 artistas de hoy, Subte Municipal, Montevideo, Uruguay.
1956 XX Salón Nacional, Montevideo, Uruguay.
VIII Salón Municipal, Montevideo, Uruguay.
Concurso Hispanoamericano Femenino de Grabado y Dibujo, La Paz, Bolivia.
IV International Biennial of Contemporary Color Lithography, Cincinnati Art Museum, Cincinnati, Estados Unidos.
1957 IV Bienal Internacional de Arte de São Paulo, San Pablo, Brasil.
Primer Salón Universitario del Arte, Santiago de Chile.
XXI Salón Nacional, Montevideo, Uruguay.
IX Salón Municipal, Montevideo, Uruguay.
1958 I Bienal Interamericana de Pintura y Grabado, Instituto Nacional de Bellas Artes, Ciudad de México, México.
1959 XI Salón Municipal, Montevideo, Uruguay.
1960 II Bienal Interamericana de Pintura, Escultura y Grabado, Instituto Nacional de Bellas Artes, Ciudad de México, México.
Grabadores uruguayos, curador José Pedro Argul, Museo de Bellas Artes, Ciudad de México, México.
1961 Salón del Poema Ilustrado, Feria Nacional de Libros y Grabados, Montevideo, Uruguay.
II Biennale de Paris: Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, París, Francia.
1962 Salón del Poema Ilustrado, Feria de Libros y Grabados, Montevideo, Uruguay.
. Bienal de Jóvenes Pintores, Ex Casino Miguez, Punta del Este, Uruguay.
1963 XXVII Salón Nacional, Montevideo, Uruguay.
1964 Galería Divulgação, Lisboa y Porto, Portugal.
Sete gravadores uruguaios, Galería Gravura, Lisboa, Portugal.

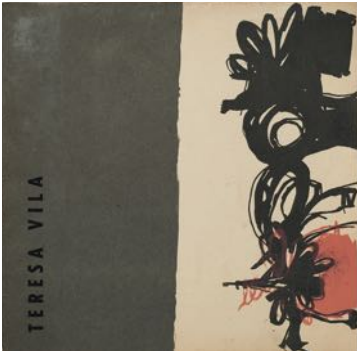


Catálogo de la Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado, Ciudad de México, 1958



Catálogo de la Tercera Bienal de San Pablo, Brasil, 1955

- Exposición-venta, Amigos del Arte, Montevideo, Uruguay.
II Feria Nacional de Artes Plásticas, Plaza Libertad, Montevideo, Uruguay.
Exposición de pintura, dibujo, grabado, escultura, artesanía, Centro de Artes y Letras, Punta del Este, Uruguay.
- 1965 *Evaluación de la pintura latinoamericana*, Museo de Bellas Artes y Ateneo de Caracas, Venezuela.
Concurso Latinoamericano de Grabado. Exposición de La Habana, La Habana, Cuba.
Jóvenes pintores del Uruguay, Galería Sudamericana, Nueva York, Estados Unidos.
II Bienal Americana de Grabado, Universidad de Chile, Santiago de Chile.
The Braniff International Airways Collection of South American Art, curador Thomas Cranfill, University of Texas, Austin, Estados Unidos.
- 1966 IV Feria Nacional de Artes Plásticas, Plaza Libertad, Montevideo, Uruguay.
The Emergent Decade: Latin American Painters and Painting in the 1960's, curador Thomas M. Messer, Guggenheim Museum, Nueva York, Estados Unidos. La exposición, además de la etapa neoyorquina, se mostró, entre 1965 y 1967, en otras instituciones de Estados Unidos (Andrew. D. White Museum, Ithaca, NY; Dallas Museum of Fine Arts, Dallas, TX; Krannert Art Museum, Champaign, IL; de Cordova Museum, Lincoln, MA; John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota, FL) y Canadá (The National Gallery of Canada, Ottawa).
XXX Salón Nacional, Montevideo, Uruguay.
- 1967 XV Salón Municipal, Montevideo, Uruguay.
100 años de naturaleza muerta. De Blanes al arte pop, Amigos del Arte, Montevideo, Uruguay.
11 grabadores uruguayos, Plástica Galería de Arte, Buenos Aires, Argentina.
Galería Latinoamericana, La Habana, Cuba.
VII Bienal Internacional de Grabado, Liubliana, Yugoslavia (actual Eslovenia).
Artistas uruguayos contemporáneos, Escuela de 2.º Grado N.º 129, Montevideo, Uruguay.
La naturaleza muerta de Blanes a hoy, Amigos del arte, Montevideo, Uruguay.
Artesanía uruguaya, Departamento Cultural del Banco La Caja Obrera, Montevideo, Uruguay.
- 1969 VIII Bienal Internacional de Grabado, Liubliana, Yugoslavia (actual Eslovenia).
Muestra Internacional de Dibujo, Rijeka, Yugoslavia (actual Croacia).
Premio de Dibujo Joan Miró, Barcelona, España.
2.ª Exposición-Feria VanguART, Centro Ex Alumnos del Colegio de los Vascos, Montevideo, Uruguay.
Salón Popular, 18 de Julio y Río Branco, Montevideo, Uruguay.



Catálogo de exposición personal en el Instituto General Electric, Montevideo, 1964

- 1970 Premio de Dibujo Joan Miró, Barcelona, España.
II Exposición de Dibujos Originales, Rijeka, Yugoslavia (actual Croacia).
Exposición-Venta, Amigos del Arte, Montevideo, Uruguay.
Exposición de Artistas Soviéticos y Uruguayos, Instituto Cultural Uruguayo-Soviético, Montevideo, Uruguay.
- 1972 Premio de Dibujo Joan Miró, Barcelona, España.
II Exposición de Grabados, Frechen, Alemania.
XIII Feria Nacional de Libros y Grabados, Stand Galería U, Montevideo, Uruguay.
Artistas de la galería, Galería U, Montevideo, Uruguay.
- 1973 Premio de Dibujo Joan Miró, Barcelona, España.
II Bienal Interamericana de Artes Gráficas, Cali, Colombia.
I Encuentro Nacional de Tapicería, Asociación Cristiana de Jóvenes, Montevideo, Uruguay.
- 1974 Encuentro de Tapicería, Centro de Artes y Letras, Punta del Este, Uruguay.
Salón de Arte y Artesanía, Hogar Católico, San José, Uruguay.
V Bienal de Grabado, Cracovia, Polonia.
III Exposición de Grabados, Frechen, Alemania.
Grabados nacionales, curador Hugo O'Neill Hamilton, Subte, Montevideo, Uruguay.
- 1975 *La mujer en el arte*, Galería de Arte del Instituto Anglo-Uruguayo, Montevideo, Uruguay.
- 1978 *Grabadores uruguayos*, Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos, Montevideo, Uruguay.

Acciones

- 1966 Ambientes temáticos, Casa del Club de Teatro (6-8 de julio).
Acción con tema (rueda de papeles), 7.ª Feria Nacional de Libros y Grabados, explanada de la Intendencia Municipal de Montevideo (16 de diciembre).
- 1967 Acción con tema (poético), 8.ª Feria Nacional de Libros y Grabados, salón de actos (23 de diciembre).
- 1968 Acción con tema bíblico I, Campamento Internacional de la Asociación Cristiana de Jóvenes, Piriápolis (enero).
Acción con tema bíblico II, 5.ª Feria de Artes Plásticas, Subte (21 de enero).
Acción con tema (ambiente), Galería U (30 de diciembre).
- 1969 Acción con tema, patio del Colegio de los Vascos (19 de marzo).
Acción con tema histórico, patio del Colegio de los Vascos (22 de marzo).
Acción con tema bíblico, Cine Club del Uruguay (28 de abril).
Acción con tema bíblico, Asociación Cristiana de Jóvenes (mayo).



Afiche de exposición personal en el Centro Uruguayo de Promoción Cultural, Montevideo, 1966

Trabajos en teatro (en coautoría con Carlos Carvalho)

- 1956 *Sancho, gobernador de la Barataria*, adaptación de Miguel de Cervantes por Milton Schinca, dir. Miguel Domínguez Santamaría, escenografía y vestuario, Teatro del Pueblo. *El enfermo imaginario*, de Molière, dir. Juan Carlos Carrasco, escenografía y vestuario, Teatro del Pueblo.
- 1957 *El alquimista*, de Ben Johnson, dir. Ruben Yáñez, escenografía y vestuario, Teatro del Pueblo. *Paisaje de invierno*, de Maxwell Anderson, dir. Ruben Yáñez, escenografía y vestuario, Teatro del Pueblo.
- 1958 *Wozzeck*, de Georg Büchner, dir. Ruben Yáñez, escenografía y vestuario, Teatro del Pueblo. *Casa de los viudos*, de George Bernard Shaw, dir. Juan José Brenta, escenografía y vestuario, Teatro del Pueblo. *Marta Gruni*, de Florencio Sánchez, dir. Ruben Yáñez, escenografía y vestuario, Teatro del Pueblo. *El juglar del mundo occidental*, de John Millington Synge, dir. Laura Escalante, escenografía y vestuario, Club de Teatro.
- 1959 *Locos de verano*, de Gregorio de Laferrère, dir. Laura Escalante, escenografía y vestuario, Club de Teatro (Teatro Odeón, Paysandú). *Maese, Conejín y Blancanieves*, adaptación de los Hermanos Grimm, dir. Ruben Yáñez, escenografía y vestuario, Club de Teatro. *La biblioteca*, de Carlos Maggi, dir. Ruben Yáñez, escenografía, vestuario y utilería, Teatro del Pueblo. *Las alegres comadres de Windsor*, de William Shakespeare, dir. Ruben Yáñez, escenografía y vestuario, Teatro del Pueblo. *Los caprichos de Mariana*, de Alfred de Musset, dir. Ruben Yáñez, escenografía y trajes, Teatro Solís. *Sembradores*, de Jean Giono, dir. José Estruch, escenografía, Teatro Solís. *Historia de un soldado*, de Igor Stravinsky, dir. Jurek Shabeleweski, escenografía y vestuario, Sodre. *Cascanueces*, de Peter Tchaikovsky, dir. Jurek Shabeleweski, escenografía y vestuario, Sodre.
- 1960 *Peniques honrados*, de John B. Priestley, dir. Ruben Yáñez, escenografía y vestuario, Teatro del Pueblo. *La noche de los ángeles inciertos*, de Carlos Maggi, dir. Ruben Yáñez, escenografía y vestuario, Primer Festival Rioplatense de Teatro Independiente, Teatro Victoria. *Un tal Servando Gómez*, de Samuel Eichelbaum, dir. Ruben Yáñez, bocetos de escenografía y vestuario, Teatro Solís. *La hora española*, de Maurice Ravel, dir. Carlos Estrada, escenografía y vestuario, Sodre.



Folleto de exposición personal en el Centro Uruguayo de Promoción Cultural, Montevideo, 1966



Folleto de *11 Grabadores uruguayos*, Plástica Galería de Arte, Buenos Aires, 1967

Premios

- 1956 Tercer premio, Salón Nacional. Premio adquisición, Salón Municipal. Premio mejor expositora uruguaya, Concurso Hispanoamericano Femenino de Grabado y Dibujo, La Paz, Bolivia.
- 1957 Premio adquisición, Concurso Ancap. Premio adquisición, Salón Municipal.
- 1959 Premio mejor trabajo escenográfico de Casa del Teatro (compartido con Carlos Carvalho).
- 1961 Premio mejor trabajo escenográfico de Casa del Teatro (compartido con Carlos Carvalho).
- 1962 Primer premio del Salón del Poema Ilustrado (ilustraciones sobre poemas de Milton Schinca, nunca publicadas).
- 1966 Tercer premio, Salón Nacional.
- 1967 Premio adquisición, Salón Municipal.

Exposiciones individuales póstumas

- 2009 *Las veredas de la Patria Chica*. Homenaje a Teresa Vila, curador Haroldo González, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.
- 2019 *Teresa Vila. Arte y tiempo*, curadoras Cristina Bausero y Elisa Pérez Buchelli, Museo Blanes, Montevideo, Uruguay.
- 2022 *Teresa Vila: los años abstractos 1961-1968*, curador Riccardo Boglione, Museo Colección García Uriburu, Maldonado, Uruguay. *Teresa Vila*, Galería Cocodrilo, Feria Este Arte, Punta del Este, Uruguay.
- 2024 *En el terreno de la duda: Teresa Vila 1949-1988*, curador Riccardo Boglione, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.

Exposiciones colectivas póstumas

- 2012 *Conceptual & Contemporary*, Document Art Gallery, ArteBA, Buenos Aires, Argentina.
- 2015 *Un sueño realizado*, curadora Adriana Gallo, Teatro Solís, Montevideo, Uruguay.
- 2017 *Montevideo*, curador Manuel Neves, Galería Herlitzka & Co., Buenos Aires, Argentina. *Artistas mujeres en la Colección*, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay. *Márgenes*, curadora Adriana Gallo, Museo de Historia del Arte, Montevideo, Uruguay.
- 2021 *Transformadoras: mujeres artistas en la colección*, curadora Elisa Pérez Buchelli, Museo Blanes, Montevideo, Uruguay.



Folleto de *La veredas de la Patria Chica*, Galería U, Montevideo, 1971 (anverso y reverso).

- 2023
- Hiperestesia*, curador Marcelo Pacheco, Galería María Calcaterra, Buenos Aires, Argentina.
50 años. Una exposición de arte contemporáneo a cincuenta años del golpe de Estado en Uruguay, curadores Ionit Behar, Jorge Francisco Soto y Martín Craciun, Subte, Montevideo, Uruguay.
- 2024
- Rupturistas*, curador Enrique Aguerre, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.
- 2025
- Mujeres y sus papeles. 17 artistas de la colección MNAV*, curadoras María Eugenia Grau y María Eugenia Méndez, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.

Bibliografía esencial

- ABBONDANZA, Jorge, «Falleció Teresa Vila, figura sobresaliente de los años 60», *El País*, 3 de julio de 2009
- ÁLVAREZ, José Carlos, «Pintores nacionales: Teresa Vila», *La Mañana*, 16 de octubre de 1964.
- ALVES, Carla, «La rareza de Teresa Vila en retrospectiva», *La Diaria*, 29 de marzo de 2022.
- «“Antijoyas” y una “cabina de meditación”: obras de la vanguardista Teresa Vila en exposición por primera vez», *La Diaria*, 31 de octubre de 2024.
- BAUSERO, Cristina, «Arte en cuatro tiempos», en *Teresa Vila. Arte y tiempo*, Montevideo, Museo Blanes, 2019. Catálogo de exposición.
- BOGLIONE, Riccardo, «Militancia e informalismo», *La Diaria*, 21 de febrero de 2019.
- *Teresa Vila. Los años abstractos (1961-1968)*, Maldonado, Colección García Uriburu, 2022. Catálogo de exposición.
- «Teresa Vila a 360°», *La Pupila*, N.º 72, noviembre 2024.
- CARRO AMORÍN, Mayling, «No! a los centros de poder», *De Frente*, 11 de marzo de 1970.
- «Excelente quehacer», *Ahora*, 3 de octubre de 1972.
- COURTOISIE, Leonor, «Grafismos», *Brecha*, 15 de febrero de 2019.
- CRANFILL, Thomas Mabry, ed., *The Texas Quarterly*, Vol. VIII, N° 3, 1965 (número especial sobre “The Braniff International Airways Collection of South American Art”).
- DI MAGGIO, Nelson, «Una imaginaria nacional», *La Idea*, 18 de agosto de 1971.
- «Espléndida apertura hacia un arte nacional», *El Oriental*, 3 de setiembre de 1971.
- «Hacia una conciencia artística no dependiente», *El Oriental*, 29 diciembre de 1971.
- «Arte para la comunidad», *Última Hora*, 27 de setiembre de 1972.
- «Impetuoso ascenso de la mujer creadora», *La República*, Montevideo, 8 de marzo de 2004.
- «Los olvidados: vanguardista Teresa Vila», *La República*, Montevideo, 26 de julio de 2004.
- «Murió Teresa Vila: vanguardista, descollante pintora y grabadora», *La República*, 3 de julio de 2009.
- «Teresa Vila en un libro original», *Semanario Voces*, 14 de julio de 2020.
- «Teresa Vila, reencuentro y desencuentro», *Semanario Voces*, Montevideo, 20 de febrero de 2019.
- *Artes visuales en Uruguay: diccionario crítico*, 2.ª ed., Montevideo, 2017.
- FAJARDO-HILL, Cecilia y Andrea GIUNTA, *Radical Woman. Latin American Art, 1960-1985*, Munich-Londres-Nueva York, Prestel, 2017. Catálogo de exposición.
- FREIRE, María, «Superación de Teresa Vila», *Acción*, 17 de octubre de 1964.
- «Vigor estético de Teresa Vila», *Acción*, 16 de mayo de 1966.
- GARCÍA ESTEBAN, Fernando, «Diecinueve artistas de hoy: Subte Municipal», *Marcha*, 19 de agosto de 1955.
- «Diecinueve artistas de hoy: Subte Municipal», *Marcha*, 26 de agosto de 1955.

— «Teresa Vila en Club de Teatro», *Marcha*, 14 de junio de 1957.

— *Panorama de la pintura uruguaya contemporánea*, Montevideo, Alfa, 1965.

— *Artes plásticas del Uruguay en el siglo XX*, Montevideo, Universidad de la República, 1970.

GÓMEZ, Gabriela, «Vigencia en la obra de Teresa Vila», *Dossier*, N.º 107, noviembre 2024.

GONZÁLEZ, Haroldo, *7 grabados de la serie «Teresa Vila. Las veredas de la Patria Chica, 1969-1971»*, Montevideo, Museo Nacional de Artes Visuales, 2009.

Desplegable de la muestra homenaje Teresa Vila *Las veredas de la Patria Chica*. Disponible en: <https://mnav.gub.uy/cms.php?c=1J0>

HEIDE, Daniel, «Los caminos del arte popular», *Marcha*, 20 de agosto de 1971.

ITALIANO, Juan Ángel, «Las acciones de Teresa Vila», *TAN-CAM-PAN-TE*, N.º 20, 6 de julio de 2021. Disponible en: <https://tancampante.blogspot.com/2021/07/tan-cam-pan-te-n20-los-sonidos-de-la.html>

LAROCHE, W. E., *El dibujo: derrotero para una historia del arte en el Uruguay*, Montevideo, Ediciones de la Plaza, 1994.

Los 60. El arte en el Uruguay de los años 60, José Ignacio, Maldonado, Galería de las Misiones, 2009.

MESSER, Thomas M., *The Emergent Decade. Latin American Painters and Painting in the 1960's*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1966.

NIETO, Jorge, «Plástica 71: Menciones del año», *El popular*, 4 de enero de 1972.

PANELLA, Verónica, «Ser y (no) estar. Teresa Vila entre el fermental accionar y la desmemoria», *La Pupila*, N.º 59, octubre 2021.

PELUFFO LINARI, Gabriel, «Apremios e interrogantes» [entrevista a Teresa Vila, Germán Cabrera y Anheló Hernández], *Marcha*, 29 de diciembre de 1972.

— *Historia de la pintura en el Uruguay*. Tomo II, *Representaciones de la modernidad, 1930-1960*, 5.a ed., Montevideo, Banda Oriental, 2008.

— *Crónicas del entusiasmo: arte, cultura y política en los sesenta. Uruguay y nexos rioplatenses*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2018.

PÉREZ BUCHELLI, Elisa, «Arte como acto vital», en *Teresa Vila. Arte y tiempo*, Montevideo, Museo Blanes, 2019. Catálogo de exposición.

— «Trayectoria artística de Teresa Vila», en *Teresa Vila. Arte y tiempo*, Montevideo, Museo Blanes, 2019. Catálogo de exposición.

— *Arte y política. Mujeres artistas y artes de acción en los sesenta y setenta*, Montevideo, Yaugurú, 2019.

Plásticos uruguayos, vol. 2, Montevideo, Biblioteca del Poder Legislativo, 1975.

POLLERI, Amalia, «Arte vital», *El Diario*, 22 de mayo de 1966.

ROLLERI LÓPEZ, Celina, «Uruguayos en México», *Marcha*, 24 de junio de 1960.

— «Dibujos-Grabados de Teresa Vila», *Marcha*, 20 de octubre de 1961.

SEQUEIRA, Federico, «Una artista contemporánea: Teresa Vila», *Ballena de Papel*, N.º 1, febrero 2023.

TORRENS, María Luisa, «Una selección arbitraria en el Salón General Electric», *El País*, 28 de marzo de 1965.

— «Comprometida, pero con el arte», *El País*, 16 de mayo de 1966.

— «Dos ganadores sin premio», *El País*, 30 de noviembre de 1966.

— «Triunfo del arte nuevo. Salón Municipal de Artes Plásticas», *El País*, 21 de mayo de 1967.

— «Desmitificar el arte» [entrevista], *El País*, 29 de enero de 1969.

— y Olga LARNAUDIE, *El dibujo*, Montevideo, Centro de Exposiciones del Palacio Municipal, 1983. Catálogo de exposición. Disponible en: https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/bitstream/123456789/41352/1/ElDibujazo_CentroDeExposicionesDelPalacioMunicipal.pdf

TORRES, Washington, «Dos carpetas», *Marcha*, 3 de noviembre de 1972.

TRABA, Marta, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970* [1973], Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2005.

TRUJILLO, Teresa, *Cuerpo a cuerpo: reflexiones de una artista*, Montevideo, Trilce, 2012.

VILA, Ana, *Las acciones de Teresa Vila*, Montevideo, 2020.

VILA, Teresa, «Estimular el arte popular», *Época*, 8 de diciembre de 1966.

— «El crítico y el creador», *Marcha*, 9 de junio de 1967.

— «Las “acciones” de Teresa Vila», *Capítulo Oriental* 41. *Historia de la literatura uruguaya. Literatura y artes plásticas*, Montevideo, Centro Editor de América Latina, enero de 1969. Fascículo redactado por Nelson Di Maggio. Disponible en: <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/4546>

VITALE, Ida, «Pintura uruguaya vista por un polaco», *Marcha*, 27 de noviembre de 1966.

ZAFFARONI, Raúl, *Teresa Vila*, Instituto General Electric, Montevideo, 1964. Catálogo de exposición.

English

Teresa Vila’s journey sheds light on central aspects of the tensions, disruptions, and pursuits prevalent in Uruguayan art in the 20th Century. Nevertheless, for too long her career was sidelined in official narratives. The reasons for her omission are tied to her gender, her social and political commitments, and her decision to pursue an artistic practice outside the most legitimized circles of her field.

This catalog, which collects and expands on the contents of the exhibition held in the National Museum of Visual Arts, grants continuity to the necessary process of critically examining our cultural history, broadening the perspectives from which it is told and recognizing the contribution of artists who have not always been granted the place they deserve in institutional memory.

At the National Bureau of Culture, we support this publication with the conviction that shedding light on works and careers like those of Teresa Vila is not only an act of reparation but also a way to affirm the value of a culture committed to its time. Revisiting her work today is also an invitation to reflect on how narratives about our art history have been built —and on whose voices have been left out of them.

Maru Vidal
National Director for Culture
Ministry of Culture and Education

The exhibition “*In the Land of Doubt: Teresa Vila 1949-1988*,” curated by Riccardo Boglione and displayed in Room 5 of the National Museum of Visual Arts (*MNAV*, by its Spanish acronym), has become a true historical milestone. It is not every day that the canon of Uruguayan art is revisited to include a new member among its most distinguished artists.

Although Teresa Vila’s work has been included in multiple *MNAV* exhibitions in several collections, *Las veredas de la Patria Chica. Homenaje Teresa Vila* (2009-2010); *Mujeres en arte* (2015); *Artistas mujeres en la Colección MNAV* (2017); *Fricciones modernas (1950-1970)* (2022) and *Rupturistas* (2024) — there was a need for an anthological exhibition to contextualize and highlight Vila’s singular artistic production. The “*Teresa Vila. Arte y Tiempo*” exhibition, held at the Blanes Museum in 2019 and curated by Elisa Pérez Buchelli and Cristina Bausero, preceded this one. “*In the Land of Doubt: Teresa Vila 1949-1988*” presents her work from this period in a broad arc beginning with the first drawings, watercolors and figurative paintings from her student years, followed by engravings depicting domestic settings, urban landscapes, informalist and neo-expressionist abstraction, prominent stains, mobiles, tapestries and anti-jewels, and culminating in actions. Teresa Vila, a pioneer of theatrically rooted actions — precursors of contemporary performance art —embodied a Fluxus temperament (art = life = art), breaking down the boundaries between creative art and the daily life of a Montevideo unaccustomed to such boldness. And all of this, even with the presence of the Instituto Di Tella in Argentina and the Instituto General Electric in our capital, contributing new, revitalizing artistic winds.

All these facets of Teresa Vila’s work are present in this exhibition, which in many ways settles a long-standing debt owed to a noteworthy artist who had been unjustly relegated to shameful oblivion. The meticulous, rigorous, and lucid work embodied in Boglione’s curatorial vision, combined with the generous contribution of a significant body of words and documents by Ana Vila and Martín Vecino — who frequently collaborate with the *MNAV* on various exhibitions related to our artistic modernity — finally settles the score.

“*In the Land of Doubt: Teresa Vila 1949-1988*” provides a solid foundation for better understanding the work of a central figure in the art produced in our country during the second half of the 20th Century. We must continue to explore and imagine new approaches and interpretations of a body of work that continues to challenge us to this day.

Enrique Aguerre
Director of the National Museum of Visual Arts

Introduction

In the Land of Doubt

The fog that had long shrouded the figure of Teresa Vila within the tremulous threads of national art history has, in recent years, begun to lift—thanks mainly to a handful of exhibitions attempting to reveal her profile,¹ already faded decades before she died in 2009.² For someone who critics once celebrated as “a high-level” figure³ at “the forefront of national plastic arts”⁴ who held “an important place in the plastic avant-garde”⁵ and “succeeded in revolutionizing national art through a clear, precise, and accurate understanding of the position of Third World artists,”⁶ such a belated reappraisal might seem odd. Needless to say, factors such as her being a woman in a predominantly male—and, one can easily imagine, intrinsically sexist—context, even retroactively so,⁷ and her early withdrawal from the art scene (she did not participate in exhibitions after 1974, and her last solo show took

1 A gradual resurgence of interest in Vila began in 2009 and has grown in recent years, both in Uruguay and Argentina. For a complete list of exhibitions, see the section titled *Posthumous Solo and Group Exhibitions* at the end of this book.

2 In this sense, her absence (as well as that of any other women artist) from the *Expresionismo Abstracto. Uruguay 1960* exhibition, curated by Ernesto Heine in August 1985 at the *Subte Municipal*, is symbolic, as is her omission from the 14-volume series *Arte uruguayo: de los maestros a nuestros días*, published in 2011 by *El País* and intended for a mass audience, with texts by Ángel Kalenberg (even though some volumes were dedicated to “the expressionists” and “the material-based artists,” and featured numerous abstract painters).

3 María Freire, *Vigor estético de Teresa Vila*, *Acción*, May 16, 1966.

4 María Luisa Torrens, *Comprometida, pero con el arte*, *El País*, May 16, 1966.

5 María Freire, *Superación de Teresa Vila*, *Acción*, October 17, 1964.

6 Nelson Di Maggio, *El año que fue. Impulsos y frenos*, *El Eco*, December 28, 1971.

7 Bausero begins his notes for the catalogue of the show at the Blanes Museum: “Teresa Vila was a Uruguayan artist who, like all women artists of her time, was silenced by the cultural establishment,” Cristina Bausero, *Arte en cuatro tiempos*, in *Teresa Vila: arte y tiempo*, Montevideo, Museo Juan Manuel Blanes-Intendencia de Montevideo, 2019, p. 5 Available at: https://blanes.montevideo.gub.uy/sites/blanes.montevideo.gub.uy/files/articulos/descargas/catalogo_teresa_vila.pdf. On this, see Elisa Pérez Buchelli, *Arte y política: mujeres artistas y artes de acción en los sesenta y setenta*, Montevideo, Yaugurú, 2019, especially pp. 25-26, and Verónica Panella, *Ser y (no) estar: Teresa Vila entre el fermental accionar y la desmemoria*, *La Pupila*, No. 59, October 2021, pp. 20-23. Available at: https://revistalapupila.com/pdf/La_Pupila_59_web.pdf

place in 1971) were decisive—and fatal—in delaying that recognition. However, there seems to be more to this: mainly from the 1960s onward, her positions, both formal and thematic, became sharp and uncomfortable due to her politicized stance, which persistently focused on including the popular classes among her audience, having them engage in art consumption, and making clear, though symbolically dense, references to national and international events that alternately provoked attraction and rejection, thus turning her into something of a foreign body within the organism of Uruguayan art. She was therefore praised for her undeniable technical skills and formal inventiveness (in media like painting, printmaking, set design, textile art, graphic work, and crafts) yet also reproached for her commitment to an art that was willing to displease, rouse the bourgeois from their widespread lethargy, energize the popular masses, and meddle with the political. This, then, explains the title of the exhibition and this book, which aims to be more than a simple companion or record of the showing. For this reason, while the book is divided into eight “chapters” (like the exhibition)—a somewhat arbitrary division that nevertheless still highlights well-defined moments in the arc of the artist’s career—it presents readers with more than the 106 works on display in the gallery. Consequently, it provides a broader picture of Vila’s journey. It also includes texts by the artist, critique from her time, a valuable unpublished account by her sister Ana Vila, and the usual chronology and bibliography.

Vila encourages us to enter “the land of doubt,” as we know from comments made by the painter in a 1969 interview regarding her happenings. There, she declares that the core of her practice is to shake audiences—people who, she believes, can always “express themselves,” relying on the notion that individuals, aided by art, can “engage in life, not as mere spectators.”⁸ Thus, echoing the classic definition by Peter Bürger, she reiterates the idea that, through uncertainty and shock, “the recipient, deprived of meaning, can question their particular life praxis and consider the need to transform it.”⁹

8 María Luisa Torrens, *Desmitificar el arte* [interview], *El País*, January 29, 1969. Available at: <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/40850>

9 Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* [1974], Barcelona, Ediciones Península, 1987, p. 146.

At this time, retracing her steps becomes urgent, for the relevance of her pursuit strongly resonates with this third decade of the 21st century. On the one hand, the apathy Vila once spoke of has often turned into false activity; the relationship between the creator and consumer of artistic events has shifted dramatically—though not necessarily in a genuinely satisfying or free fashion—and “participation” (not only within the realm of art), which seems almost compulsory and subtly regulated by algorithms, rests on slippery slopes. On the other hand, themes like war and its moral unsustainability—one of the cardinal points of Vila’s reflection—have once again taken center stage in global news: we register around sixty active armed conflicts worldwide—some widely covered by the media, others entirely ignored. They feed into our fear that a new, potential world war could cast its shadow over our lives again. Not to mention Vila’s nuanced exploration of the construction of national identities at a time when many felt disheartened by the crude, overbearing, and exclusionary nationalisms surfacing across the globe.

Her work can undoubtedly shed playful and profound light on these and other crucial issues shaping the disconcerted contemporary landscape.

Chapter 1
Intimate Figures

According to the account of Ana, the artist’s sister—published in this book for the first time—, much in the tradition of the premonitions of future painters and sculptors¹, a Teresa Vila of less than 10 years old glimpsed the plan for her adulthood in an inconsequential event: while staring at a tourist (or local) in La Paloma paint a seascape, she decided she would become an artist when she grew up.² Regardless of how plausible her determination may be, it is clear that Vila devoted a good part of her life to art, albeit renouncing it during the last two decades of her life. Yet, if we go back to that initial image, Vila’s art was never about painting “seascapes,” about limiting herself to traditional themes, a single medium, and a predominantly decorative function; no, quite the contrary. On another occasion, Ana Vila mentioned how her sister, taking her primeval artistic steps before any formal education, would copy magazine covers in pencil and watercolor, an approach revealing a carefree relationship to other mediums, even the mechanic medium of print.

Her formal education began in 1948 at the National School of Fine Arts, from which she graduated four years after obtaining solid training and a medal of merit. Among her professors were Domingo Buzzurro, Norberto Berdía, and, notably, Adolfo Pastor, who introduced her to printmaking, a practice she would never abandon thanks, in part, to the visits of Brazilian artists Oswaldo Goeldi and Iberê Camargo to Pastor’s classes.

We mostly find drawings among her first pieces. Vila seems to build a repertoire of family snapshots, where bodily presence, especially hers and that of her sister, take center stage as a source of endless inquiry, removed from excessive posing and constantly confronted in singularity. It is a domestic portrayal, “within the walls,” containing observations, often repeated, between study (a reflection,

1 The wide range of examples has ancient roots and, according to two of Freud’s disciples, would answer to the desire to delve into the mystery of the exceptional character so that “virtually everything said about the childhood and youth of anyone entitled to a biography is somehow connected to the sphere where they later excelled; in the case of the artist, to their choice of profession and the first signs of their skill,.)” Ernst Kris and Otto Kurz, *La leyenda del artista*. Madrid, Cátedra, 1982, pp. 31-32.

2 See Ana Vila, *Apuntes sobre una hacedora de imágenes*, p. 343

perhaps, of her academic duty) and an obsessive yet quick analysis, never lingering on detail. Her attention focuses on a sometimes fragmented body from which she chooses parts—often hands, legs, and feet—yet does not limit herself to them (including attire and shoes). Other times, she pursues classic, front-facing portraits, rooted, however, in expressionism: she uses tempera over a raw canvas deliberately left unfinished, pure lines of color, as if seen through polychrome woodcut, with fields of clean colors and great contrasts reminiscent of the most striking woodcuts by Die Brücke. Nevertheless, this is not her only style. It is clear that during this phase, by the end of the 40s and the beginning of the 50s, Vila is experimenting with techniques and possible compositions, also producing drawings in clear, neat, “non-expressionist” lines, and moving thematically and without continuity from habitual actions such as reading (with a long tradition of portraying women and books) to unique scenes, like that of a young woman casually looking through binoculars, in what may be an apologia for observation.

Speaking of gazes, the artist often adopts a decidedly “subjective” point of view, where what we see directly coincides with what she sees, for example, portraying and including her legs, hand, and surroundings in the scene. This self-analysis could be connected, saving all distances, with the late bodily self-awareness process promoted by the feminist movements of the 60s and the 70s. Her repertoire of bodies indeed includes no nudes, and the images hardly align with the dominant male gaze. Be that as it may, around 1951 and 1952, we detect a break: from that point onwards, Vila stopped portraying bodies. The human figure is no longer on the horizon. It resurfaces twenty years later in the strange silhouettes of statues of heroes, mediated by an object or a breast³, nevertheless self-censored to eliminate all anatomic references she would consider, according to her sister, “a betrayal to herself, as they were foreign to her usual plastic expression where bodily representation did not exist, not even metaphorically.”⁴

3 In her works following mobiles and abstraction: “At times, the base of these compositions featured a breast from which a stream of bundled colors flowed—a motif she would later meticulously erase. They originated by accident: in a black-and-white vinyl painting [...], a wash at the base could be ‘perceived’ as a breast,” Ana Vila, *Apuntes...*, p. 254.

4 *Idem*.

Chapter 2
From Everyday Objects to Unreal Landscapes

In a second phase, which coincides with the early 1950s, a Vila divided between India ink and mainly lithographic prints seems to turn her attention to the inanimate objects that “accompany” people in their homes. During those years, she traveled to São Paulo and immersed in an Uruguayan art world that had been dominated, in the previous decade, both by government-imposed cultural policies proposing a “*moderate*, naturalistic and canonical art,” an art that would function as “an agent for the *civilizing*, modernizing process of the State,”¹ and by “a political opposition to the government, a restless antifascist movement and the expansion of leftist ideologies among *independent* intellectuals [that] mark the non-conformist attitude of many artists.”² Vila rejects the conservative impetus from her context. Yet, she did not publicly embrace the *alternatives* until the mid-1950s: she did not participate in Torres García’s circle, whose position in Montevideo was central, nor did she join the *Club de Grabado* foundation in 1953. Her official introduction into the art world happened in 1955 when she participated in the prominent *19 artistas de hoy* exhibition conducted in the *Subte* of Montevideo, and later, when she presented drawings and prints in the 3rd and 4th Biennale of São Paulo of 1955 and 1957, respectively.³ *19 artistas de hoy*⁴ is a crucial local milestone that showcased Uruguayan art had fully taken up international influences while displaying a who’s who of artists who had adopted the “authentic language of modernity” because, as the critic Fernando García Esteban notes, “both lines and colors pursue an intention

1 Gabriel Peluffo Linari, *Historia de la pintura en el Uruguay. Tomo II, Representaciones de la modernidad, 1930-1960*, 5.^a ed., Montevideo, Banda Oriental, 2008, p. 104.

2 *Ibidem*, p. 106.

3 Teresa Vila traveled to the 2nd and 3rd Biennale of São Paulo (both times with a drawing and a print) in which her works had been selected, along with pieces by other chosen artists, in the first case “because of the relevance required by the competition regulations,” Raúl Lerena Acevedo, *Uruguai*, in Museum of Modern Art of São Paulo, *III Bienal. Catálogo geral*, São Paulo, EDIAM, Edições Americana de Arte e Arquitetura, 1955, p. 261.

4 Guiscardo Améndola, Germán Cabrera, José Pedro Costigliolo, José Echave, María Freire, Oscar García Reino, Bengt Hellgren, Antonio Llorens, Hugo Mazza, Margarita Mortarotti, Ofelia Oneto y Viana, Raúl Pavlotzky, Lincoln Presno, Rhod Rothfuss, José A. Saint Romain, Elisabeth Thompson, Julio Verdié and Juan José Zanoni join Vila in the exhibition.

beyond the reference to objects”⁵ even in their diversity. In short, “different, sometimes opposing examples come together in the current artistic trend.”⁶ In a note about the exhibition, García Esteban draws a profile of Vila’s works exhibited there, those drawings of “things,” which is worth quoting at length:

... the objects she adopts for her compositions are easily recognizable [...] and allow her to apply variations to the same sensitive approach to the world. She adopts these motifs because they are intimate and hers and develops them in a minute scale, using schematic drawings and a demure palette in a contained exaltation of the *amanual* object insofar as it participates in the reduced world where the markedly lyrical sentimental force of a being at conflict with the world hides. Someone aptly described her works as emotionally charged voyages where her lived experience is willingly encapsulated.⁷

On the one hand, he makes an underhand reference to Martin Heidegger and the notion of *amanual* objects as objects at hand that you handle without thinking as in a primitive way of existing in the world. On the other hand, as Pérez Buchelli pointed out, the universe of a room of one’s own is evoked, exploring “the tension between the objective and the subjective, moving towards the intimate, the domestic and the everyday.”⁸ This, in turn, evokes the feminist outlook by Virginia Woolf, who denounced the hardships women artists face when creating—a hypothetical Judith Shakespeare, for example—for they cannot enjoy a space of their own, isolated from the oppressing male presence. Although she does not share direct feminist messages, Vila’s work repeatedly, yet subtly, touches on elements connected to the universe of her gender: almost all her portraits

are of women, and some of the abstract shapes in her paintings from the 60s might evoke vulvas or breasts⁹ on a handful of occasions, like when, in the 70s, she draws the *Cerro de Montevideo* in the shape of a breast from which text spills out, calling her informal paintings where pink tones predominate *lechadas rosas*¹⁰ [pink washes] (possibly referring to breastfeeding); on this, more later.

Among the objects Vila reproduces, far removed from any desire to be realistic and instead woven in a highly personal post-cubist language, we find both the utilitarian, like a coat hanger, a lamp, several tables (whose convivial dimension cannot be silenced), and the “offering tables” with their “connections between the earthly and the divine;”¹¹ and the idle, and, naturally, artistic, in the victrola, marking the first appearance of complex, mechanical, often hard to decipher, figures that would continue populating her works in the following decade. Vila’s objects reveal a project of defamiliarization with the mundane, maybe resulting from a “being in serene conflict with their surroundings,”¹² as García Esteban almost paternally intuits; maybe from a cerebral “cold, calculated execution of lines cleverly drawn to find a certain expression,”¹³ as Eduardo Vernazza states; maybe as a denial of “recording known things and their appearance,” stripping each of them, as Roberto Balbis proposes in the exhibition brochure, from their “random condition, bringing them closer to abstract, eternal

9 “The warm-toned shapes intertwine and bend, sometimes creating seed or vulva shapes over the white void of the canvas that contrast with the black vinyl of fuses of falling bombs shaped like domes or of breasts with needle-like nipples,” Carla Alves, *La rareza de Teresa Vila en retrospectiva, La Diaria*, March 29, 2022.

10 [Translator’s note: The author suggests a connection between “lechadas”—a term used in construction to refer to a slurry or liquid mixture of cement—and “leche,” the Spanish word for milk. Although “lechadas” denotes a technical material, its linguistic root in “leche” subtly evokes associations with breastfeeding, a connection that becomes more suggestive when considering the context of a hill that evokes a breast.]

11 Elisa Pérez Buchelli, *Teresa Vila: arte como acto vital*, op. cit., p. 9.

12 Fernando García Esteban, *Diecinueve artistas...*, August 26, 1955, op. cit.

13 Eduardo Vernazza, *XX Salón Nacional de Artes Plásticas, El Día*, September 23,1956. The words refer to *Mesa de luz*, the work awarded third place at the *XX Salón Nacional de Artes Plásticas*. Another voice spoke of the piece as “an affected neo-plasticism, under the double influence of Klee and Japanese draftsmen like Hiroshige” which “possess grace and superficiality, pleasing without moving,” Raúl Botelho Gosálvez, *Escultura, dibujo y grabado del XX Salón Nacional, El País*, September 23, 1956.

forms” through hard lines, narrow angles, pointed edges, an abandonment of any logic in perspective, and the complete flattening of their volumes. In addition to rough shapes, another element contributing to this end might be a particular controlled oneirism, a crucial point in Vila’s work mentioned by García Esteban when reviewing the artist’s first solo exhibition: “The choice of subjects at times displays a clear oneiric approach [...], but the artist ignores, in her rendition, the possible impact this group of objects, both forced and lyrical, may produce.”¹⁴ At the same time, a degree of exuberance (deemed harmful by García Esteban) can be perceived as a means to transform objects into disturbing presences: that “generous overflowing creative impulse that sometimes becomes excessive, making for extremely complex compositions”¹⁵ breeds discomfort for the viewer, as it did for the critic.

Hence, in her drawings and engravings from those years, domestic items acquire a slightly sinister dimension, perhaps as a sly critique of the gradual invasion of household “things” that mass industry was then attempting to introduce, especially when considering the massive boom in consumption that followed in the next decade which led to the alienation of subjects within normalized crowds. To a degree, these works reflect the artistic context of the time in the country: on the one hand, they elicit the “participatory awareness in the latest renewed intellectual products of the contemporary world”; on the other, they hint at “the crisis of the artist as a social interlocutor that leads to productive self-isolation.”¹⁶ This latter element, however, Vila will fiercely oppose throughout her career up to the “extreme consequences” of the happenings, which are rooted in the attitude established by a large group of intellectuals in the 50s. According to Peluffo, the group is a “heterogenous collective” that “participates in a common imaginary, shares specific aesthetic codes with which it identifies and, out of messianism or solidarity, seeks to project these patterns of collective recognition (a model of cultural communion and social integration) onto its peers and the other working classes and the emerging popular sectors.”¹⁷

14 Fernando García Esteban, *Teresa Vila en Club de Teatro, Marcha*, June 14, 1957.

15 *Idem*.

16 Gabriel Peluffo Linari, *Historia de la pintura...*, op. cit., p. 114.

17 *Idem*.

In her paintings, and expanding the “frame” a little, Vila includes other elements, such as plants (the only living beings in a catalog of inorganic objects), to the initially isolated pieces without ever losing, however, sharp, synthetic lines. In turn, the painter seems to leave the house: her paintings, still of reasonably modest dimensions, become more indeterminate and chromatically stratified, leaving alienated objects aside to focus on imaginary roads, fields, and unidentifiable buildings. Many of her work in those years resembles landscape planimetry, albeit unintelligible and unrecognizable, often showing “aerial” shots of plots that, rather than portraits, are spurious maps, bright-colored planes intersecting and opposing each other until shaping the spatial coordinates of imaginary worlds. They are labyrinthine vistas, harboring a Klee-esque accent and developed in magnificent tonal combinations, in which pointless, unidentifiable objects sometimes float about, some reappearing with their enigmatic presences in her paintings of the 60s.

We should mention a less prolific part of her work focused on religious themes, with elegant drawings in India ink showing “boats, crowns of thorns suspended in space and Peter’s denial (represented through roosters, clocks, and tears)”¹⁸ in stylized, vibrant visualizations of elements that will later appear, isolated. This is especially the case of the eye, modeled, according to Ana Vila, after “a picture of Dali’s eye clock from 1950.”¹⁹ Eyes can be found in some of her political semi-abstractions, and weeping eyes are included in her drawings and prints from the 70s about her homeland.

In 1958, Vila won a cash prize in a contest by *ANCAP* with a print showing one of the factories embedded within the port scenery, now recognizable, mainly by the presence of the *Cerro de Montevideo*, through a tangle a delicate, subtle, rigid lines piercing through two large incorporeal color patches—gray for the factory, sky blue for the sky—, building an evanescent atmosphere. Note that in that year, the artist produced another print with a similar palette and technique, including only color patches: abstraction has arrived.

18 Ana Vila, *Apuntes...*, p. 343.

19 *Idem*. It is *The Eye of Time*, a jewel made of platinum, rubies and diamonds created by Salvador Dali in 1949.

Chapter 3
Strokes and Informal Abstraction¹

In Uruguay, the penetration of “informalist” and “abstract expressionist” trends of transnational pictorial languages that—through their dramatic and lyrical use of unregulated forms—shattered the other side of abstraction (the techno-worshipping, positive geometricism of the 1930s and 1940s), occurred rather quickly. This phenomenon took place in the first half of the 1960s, as Gabriel Peluffo indicates, through the work of Spanish artists settled in Montevideo Agustín Alamán (with his exhibition at the Arcobaleno Gallery in Punta del Este in 1961) and Leopoldo Nóvoa, alongside Uruguayans Oscar García Reino, Jorge Damiani, Andrés Montani, and Jorge Páez.² We could naturally add other artists to this list who operated in what could be called a dirty geometricism which allowed the imperfection of gesture to show through, such as, for instance, José Gamarra, with his slight abstract expressionism, Hilda López and Nelson Ramos with their black-and-white works, Américo Spósito with his deep blacks, or even pioneers like Eduardo Gandós, who had already been active with his somber tachisme since the early 1950s.³

Vila’s early abstract experiments fit perfectly within the timeline of this explosion of splashes and materiality. However, amid this frenzy, one could often hear the echoing chains of old *Torresgarcian* ghosts:

The strong presence, still, of the constructivism preached by Torres García and his workshop school was a significant factor in ensuring that many Uruguayan painters who engaged with informalism did so while carefully maintaining the compositional integrity of their paintings, sometimes with a slight predominance of horizontal and vertical lines, even when dealing with highly rustic surfaces resulting from intentional formal breaks.⁴

Vila had no ties to the Torres García Workshop School or the *Escuela del Sur*. Local constraints do not seem to bind the soft architecture of her strokes, stains, and color clouds. However, it naturally responds to some international influences that are crucial to analyze—remembering that the so-called “importation” of specific artistic (and not only artistic) trends was a controversial subject. The subject was at the center of a lengthy debate—one that had begun over two decades earlier—concerning abstraction itself and its legitimacy within a centuries-old field of expression that had suddenly abandoned its role of representing material reality. Additionally, and from a Latin American perspective, there was suspicion that this merely entailed “relocating” techniques and attitudes born and promoted in Europe and the United States and, therefore, alien to the political and aesthetic concerns of the so-called Third World. This was, for example, the position of Marta Traba when she emphasized the problematic nature of “adopting a sign belonging to highly industrialized consumer societies within societies described by sociologists as archaic, semi-colonial, or frankly colonial,”⁵ though not excluding, *a priori*, the “reception of a language” when “it can be used for different, autonomous purposes.”⁶ Beyond the feasibility of applying this description to all Latin American countries and determining whether this chaotic abstraction (in its informalist and expressionist forms) occasionally involved cases of opportunism, this reception was often not passive. In Uruguay, the permeation of Europe’s tragic postwar period, on the one hand, and the energetic, individualist-romantic subjectivism of the United States, on the other, could, and can, correspond respectively to a melancholic frustration of sorts characterizing Uruguayan artists⁷ and to the drive—or the memory thereof—of decades marked by substantial developments and downturns, as experienced in long stretches in Uruguay during the 1940s and 1950s.

Thus, the Uruguay of the 1960s, with its growing economic and social crisis, became the perfect incubator

for an informalism divided between metaphysical impulses (already present, albeit with opposing intentions, in the *Taller de Torres García*), diaries of unrest (blooming from various personal and collective concerns), and formal experimentation (especially by incorporating materials generally foreign to the canvas).

As was repeatedly noted, a handful of exhibitions that arrived in Uruguay between the late 1950s and early 1960s—without counting the early Montevideo appearance of Nicolas de Staël in 1948—introduced local artists to the informalist scene. Besides the work of the Italian Lino Dinetto, who had settled in Montevideo, one could mention the traveling exhibitions of Antoni Tàpies in 1959, as well as those of Alberto Burri, Manabu Mabe, and the 1960 group exhibition *Espacio y color en la pintura española de hoy*, which featured 33 painters. We should mention Vila’s travels to the São Paulo Biennials as another input. Likely, the painter was also influenced by the publications circulating in the country, such as the three issues of the Argentine magazine *BOA* (1958–1960), with its striking covers and special interest in informalism, or the French magazine *Art d’Aujourd’Hui*, which promoted all abstract movements, running from 1949 to 1954. The artist responded to these—and likely other untraceable—stimuli.

Although some of her early 1950s oil paintings, which focus on fragments of natural landscapes, flirt with abstraction, and a few tentative “abstract experiments” can be found as early as 1960, Vila fully embraced informalism from 1961 onward. She favored a somber palette, with stark contrasts between black and white. She generally avoided the harshness of acute angles and straight lines in favor of curves, which became dominant features explored in countless ways.

In her series of “scratch” prints (created using the unusual intaglio on wood technique, meaning an impression of the incision rather than the relief), she introduced dry markings, lyrical scratches, and nervous, knotted scribbles, akin to the drawings Hilda López was producing at about that time. In another series where black and gray dominate the canvas, intersected by inky stains and the blackest dripping lines—sometimes well-defined, sometimes blurred—Vila experimented with different materials. Using tempera, she created almost calligraphic paintings influenced by Eastern signs, such as Japanese script, where timid orange elements

are added to the strokes. Using oil paint, she produced canvases with diffuse, invasive gray backgrounds—some resembling television screens—over which blurry stains and shaky yet distinct lines interact, and she also created a series of drypoint prints with a similar composition between 1963 and 1964. However, it was in 1964 that she discovered vinyl paint—a less common artistic medium, similar to acrylic, quick-drying but more translucent—which she would never abandon. Her compositions became increasingly complex; she skillfully played with the transparency of washes and vinyl, and shapes evolved into nearly distorted ideograms, merging with expanding, restless, bubbling nebulas. She built upon her previous repertoire and introduced color: fleeting reddish, blue, and ochre stains made fleeting appearances, structuring highly intricate networks. In these works, a dramatic, forceful element emerged—one she had hesitantly used in some of her 1950s still-life paintings: corrugated tissue paper glued onto canvas sections, which I will later discuss in greater detail.

Her paintings remain dark, reflecting the anxieties of their time. But by around 1964, a significant shift began, breaking with “that slow angst, so uniquely ours, that keeps us from speed and color, frustrates us into joylessness, binds us to the superficial, compels us to penetrate material until we explore its final notes,”⁸ as Raúl Zaffaroni mentions when describing her work. Indeed, a progressive shedding of the metaphysical aspirations inherent in this artistic movement emerged in favor of an openness to other aesthetic influences and, later, an overt politicization of her work that became a crucible for increasingly urgent social struggles, though without altogether abandoning the religious tensions that interested the artist.

¹ Part of this chapter and chapters 4 and 5 expand on and rework my text for the catalog: *Teresa Vila: los años abstractos (1961-1968)*, Maldonado, MEC y Colección García Uriburu, 2022.

² Gabriel Peluffo Linari, *Crónicas del entusiasmo: arte, cultura y política en los sesenta. Uruguay y nexos rioplatenses*, Montevideo, Banda Oriental, 2018, pp. 205-206.

³ Ver Riccardo Boglione, *El informal analítico*, in *Eduardo Gandós. Vanguardia informalista* [exhibition catalog], Montevideo, Galería Cocodrilo, 2020, pp. 5-8.

⁴ Gabriel Peluffo Linari, *Crónicas del entusiasmo...*, op. cit., p. 207.

⁵ Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2005, p. 65.

⁶ *Idem*.

⁷ The connection between informalism and “internal psychic life” was a turn “for which many Uruguayan artists were predisposed given the latent existential malaise experienced in their time,” Gabriel Peluffo Linari, *Crónicas del entusiasmo...*, op. cit., p. 200.

⁸ Raúl Zaffaroni, *Teresa Vila* [catálogo de exposición], Montevideo, Instituto General Electric, 1964.

Chapter 4

Lechadas rosas [Pink Washes]

As Peluffo recalls, informalism was not only “indirectly responding to the existentialist tone of the time but was also resisting, in an introspective, cryptic, and even aristocratic manner, the invasive ostentation of media language.”¹ Vila systematically allowed a range of colors to permeate her anguished textures of black and blackened stains and splashes—a palette practically absent in the works of her contemporaries:² an energetic pink that, when needed, swiftly turns into orange, red, and even yellow. This intensity neither belongs to the Uruguayan pictorial tradition (except perhaps in the harmonic light reflected in the works of Pedro Blanes Viale or the rarest cases of *planismo* paintings) nor does it fit within the somber international palette of informalist inner turmoil. Perhaps it represents the integration of those ultimately pop inputs—often rejected by the movement—that circulated everywhere, now without distinctions between North and South, First and Third World (consider the vivid colors of advertisements in newspapers, posters, and clothing).³ However, Vila worked with this color energizingly, refusing to succumb to its pleasant shallowness; instead, she made it seep into her dripping labyrinths, among its black curves that resemble illegible letters (which sometimes morph into her signature), simultaneously enhancing and dissolving, not unironically, drama. The violent contrast between the agitated black marks and her *lechadas rosas* [pink washes]—as she “titles” them—causes a battle between psychic events and physical phenomena, permanently anchored in materiality. The result is an electrifying dialectic of hope and despair whose solution is unattainable yet pursued. Within these imprecise tangles, “some shapeless elements can be glimpsed, among which one might see mouths or articulated

machines with elliptical shapes [...], other symbols that could be associated with infinity, forms resembling eyes that establish their presence and question the viewer”⁴ in a boiling mass where intensely enigmatic remnants of physical and mental realities float.

It is worth pausing to examine the use of the word *lechada* (“wash”) and delve deeper into what I mentioned in a previous chapter. This term refers to a covering compound generally used in construction to whitewash walls or, more commonly, to seal tiles (another element of construction work that will prove key for Vila). However, given that its root is *leche* (“milk”), it is tempting to associate the term with maternity and nurturing—especially considering that it is not a unifying or whitening element in her paintings but a color entering the canvas or paper in the same way others do (albeit with a more evident presence and more powerful effects). Beyond the inevitable—however biased—historical association of pink with femininity, this connection, though artificial, had taken root in the collective imagination since the late 1940s.⁵ Perhaps it is also fruitful to interpret it as a reference to skin,⁶ to the body, to physicality—hence imbued with subtle erotic connections, potentially reinforced by inscriptions that could vaguely be interpreted as stylized vulvas. Regardless of these suggestions, it is difficult to determine if and how her gender is reflected in her artistic production—a thorny issue in broader terms. Recently, this discussion was revisited in the exhibition *Elles font l’abstraction* (*She Makes Abstraction*), albeit to no avail.⁷

Regarding materials, Pérez Buchelli highlights the predominant role of paper in Vila’s career “as support,

technique, and metaphor for her artistic processes.”⁸ Not only was it the most widely used material in her work, but she also employed it in a way that diverged from the collage techniques practiced by other Uruguayan informalists. Vila never pursued a truly forceful material volumetry. To expand the scope of painting, other (male) artists began to accumulate an endless array of materials (alongside thickly applied colors spread with spatulas or directly from the tube), like sand (Cuneo Perinetti), metal sheets (Pavlotzky), wood (Spósito, Ventayol), wicker (Ventayol), marble dust and plaster (Alamán), etc. Meanwhile, Vila cut irregular shapes out of tissue paper—although technically doing collage, she preferred to call them “scraps”—⁹ and applied them to canvas, fiber, or paper, creating a faint suggestion of creases. This approach introduced a subtly three-dimensional and textured presence but avoided the heaviness of non-pictorial components (and the aggressiveness of cases like those mentioned). Instead, it enhanced specific areas through transparency, often achieving an extraordinary epithelial effect with her textures that further reinforced the corporeal connotations of the pink tones (in a country that self-identifies as white).

Chapter 5

“Mobiles”: *Ormitolitos* [bird stones] and the Vietnam War

“Mobiles” or *movibles* [movables], as Vila refers to them, are a series she began in 1965 and continued for four years: polyptychs whose parts can be rearranged on the wall. The palette resembles her abstract paintings from 1964 but is considerably more prone to vivid colors, particularly intense and saturated yellows, reds, pinks, and purples. This shift veers close to abstract expressionism, with pop splashes, rather than to European-influenced informalism. Like her previous ones, these compositions are chaotic but entirely committed to a semi-abstraction from which recognizable elements emerge: flames, explosions, and mechanical devices.¹

To understand their function, one can turn to the only detailed explanations of these paintings provided at the time by María Freire (“works divided into two, three, four, or more independent panels, yet simultaneously serving a unified, perfectly connected whole arranged, perhaps, after medieval altarpieces”) and especially by María Luisa Torrens:²

Teresa Vila gives a new direction to the pursuit of changing multiple forms, moving toward an unimagined artistic approach. Each mobile comprises a set of four, six, or nine square or rectangular canvases, which the viewer can reposition without losing their expressive validity.³

The origin of the name “mobiles” was not accidental. Torrens sheds light on the fact that “around the 1930s, sculptor Alexander Calder (1898) created metal mobile objects, for which his friend Duchamp suggested the term ‘mobiles,’ that would eventually designate an entire branch of sculpture.”⁴ However, Vila’s break with tradition goes far beyond Calder and the wildest dreams of critics in 1965: not only does she transfer the idea of

1 Gabriel Peluffo Linari, *Crónicas del entusiasmo...*, op. cit., p. 201.

2 We can mention at least one experiment using pink carried out by the forgotten Enrique Guillemette in 1962, as well as its occasional use in some pieces by Amalia Polleri, and later by Hugo Longa. We should note that in 1966, Torrens highlighted how “that dominant range of pinks [...] has already exerted its influence, for example, on [Jorge] Carrozzino”, María Luisa Torrens, *Comprometida...*, op. cit.

3 Some years later, in July 1967, in Montevideo, the group exhibition of American pop art, *11 artistas pop: la nueva imagen*, was held in Montevideo at *Amigos del Arte*, curated by Argentine Jorge Feinsilber.

4 Elisa Pérez Buchelli, *Teresa Vila: arte como acto vital*, op. cit., p. 10.

5 “Surprisingly, the strict girl-pink, boy-blue division only dates back to the mid-20th Century. Just a few generations ago, the situation was completely different.” Kassia St. Clair, *The Secret Lives of Color*, Nueva York, Penguin Publishing Books, 2017, p. 115.

6 Before the 18th Century, pink “was called *incarnat*, that is, the color of flesh, of carnation.” Michel Pastoureau and Dominique Simonnet, *Breve historia de los colores*, Barcelona, Paidós, 2006, p. 118.

7 See Christine Macel, *She Makes Abstraction*, in Christine Macel and Karolina Ziebinska-Lewandowska, eds., *Women in Abstraction* [exhibition catalogue], Nueva York, Thames & Hudson, 2021, pp. 18-24. Despite the international scope of the selected artists (including some Latin American ones), Teresa Vila was not included in the exhibition.

8 Elisa Pérez Buchelli, *Teresa Vila: arte como acto vital*, op. cit., p. 8.
9 José Carlos Álvarez, *Pintores nacionales: Teresa Vila* [interview], *La Mañana*, October 16, 1964.

mobility (and possibly also the “motivation” inherent in the French term, evidently considered by Duchamp) to the two-dimensional nature of paintings, but she also challenges who should move and activate the pieces. While some of Calder’s mobiles were manually operated, most were powered by motors or, as is the case of his most famous and numerous pieces, by air currents. Vila’s polyptychs, however, introduce a crucial, revolutionary shift: it is not the artist, a motor, or a haphazard breeze that swings and transforms the piece, but rather the will of the viewer—or even the buyer—granting them a dynamic, essential role.

Vila herself also spoke of her “mobiles.” Below is her definition (preserving the original typography) found Mobility operates through the pieces composing the polyptychs and the conceptual opposites that come into play in these pieces. These oscillate between ‘aesthetic’ and ‘anti-aesthetic’ efforts, the physical and the intellectual, ‘life’ and ‘death,’ the present and the future. The structure of her definition seems drafted out of movable ideas, the words interchangeable without losing the overall motif of a work that analyzes, declares, contradicts, and forewarns.

It is impossible to separate these “mobiles” from the broader climate of growing openness to public participation in the consumption of art, rooted in multiple areas. On the one hand, there were theoretical and literary influences, especially in Umberto Eco’s seminal essay *Opera Aperta* (1962), which, in a sense, crystallized in 1967 with Wolfgang Iser’s theory of reception. While Eco advocated for works whose indeterminacy left space for the reader to complete them—emphasizing a polysemy that renounced rigid structures—Iser highlighted the role of readers (or viewers) and their multiple interpretations as essential agents in the very existence of artwork. On the other hand, there were concrete influences: across all spheres, the demand for public participation was becoming increasingly urgent as popular “action,” often set in opposition to the excessive verbosity of traditional politics, gained prominence as a way to fight back. A key example of this was the exodus of various artists—both in Uruguay and abroad—from symbolic artistic spaces into the streets.⁵

⁵ See, for example, Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

Another compositional strategy crucial to understanding Vila’s practice is combinatorial art, which was gaining traction at the time, particularly in literature.⁶ Besides having a playful side—a recurring feature in Vila’s work—this approach perhaps entails multiplying the artwork’s potential, allowing it to refract into dozens, hundreds, or even thousands of combinations. It accepts a constant renewal of its forms while downplaying the author’s will in yet another act de-hierarchizing roles.

In this regard, Vila’s approach also differs from other rare pieces of that time that experimented with combining plastic elements. Not only does she exceed the geometric abstraction dominating these experiments, but she also operates more freely than artists such as Vera Molnár, who had been working since the 1950s with mathematically arranged patterns and who, by the 1960s, created installations where viewers could interact with her work—similar to the *Tavole magnetiche*, that is, “magnetic tables,” produced by Grazia Varisco between 1959 and 1962. Nevertheless, Molnár and Varisco always adhere to geometrism without a purely combinatory sense; she does not. She also diverged significantly from Sol LeWitt’s combinatorial series (exhausted by him), which he later used to build his *Serial Project I* (1966), a lattice made of cubes whose spatial arrangement followed strict rules yet did not invite audience participation in its execution. In the Uruguayan context, one cannot ignore Amalia Polleri’s “mobile cylinders,” exhibited at the *Centro de Arte y Letras* in 1965. These were large, three-dimensional hanging paintings (parallelepipeds and cylinders) that, depending on the viewer’s perspective, could be perceived as “endless paintings.” While not combinatorial works in a strict sense, they, like Vila’s, sought constant renewal in perception and invited “the

⁶ Some examples: in 1961, the celebrated *Cent mille milliards de poèmes* by Raymond Queneau was published—a book which, thanks to a special cutting of the pages, allows for the 140 verses of 10 sonnets to be recombined, generating over one hundred thousand billion different poems, as the title suggests. In 1962, Marc Saporta released the novel *Composition No. 1*, whose 150 loose pages can be read in any order. In 1963, Julio Cortázar’s novel *Rayuela* hit bookstores and could be read *a piacere* in countless possible combinations. In 1964, Max Aub published *Juego de cartas*, an epistolary novel written on 106 playing cards that could be fully shuffled. And in 1967 came *Il giuoco dell’oca* by Edoardo Sanguineti, whose chapters can be enjoyed in random sequences, following, for instance, combinations suggested by dice rolls—just like in the popular game of Snakes and Ladders.

occasional participation of the viewer, who must rotate the cylinder,” fostering “a more intimate connection between creator and audience.”⁷

What are Vila’s “mobiles” about? Essentially, they are about two themes. The first, much less prolific, focuses on Uruguay’s prehistoric past (or instead, that of a broader territory including the present-day country): in some of these paintings, Vila uses the central shape—an elliptical hole—of bird stones, bird-shaped stone artifacts found in Uruguayan territory and difficult to date. This shape, which reclaims a rare, remote past⁸ about which little is known, is nevertheless an appropriation of the native—at least regionally—which ultimately arranges the structure (or lack thereof) of her abstract compositions. Perhaps an unearthed part of our past, perhaps a mere trigger—with their “cleverly stylized” shapes⁹—for her imagination, they reveal the artist’s intention to engage with the local, however mysterious their origin and function may be.¹⁰ Curiously,

⁷ María Luisa Torrens, *Los cilindros móviles de Amalia Polleri, El País*, May 23, 1965. Available at: <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/40508?mode=full>

⁸ “In the case of Uruguay, four *zoolitos* are known and widely accepted as authentic, all discovered in the late 19th century: the *ornitolito* of Polonio, the *ornitolito* of Balizas, the *lacertolito* of San Luis, and the *zoolito* of Cerro Largo”, Carolina Delgado Domínguez, *Los bienes arqueológicos insertos en la sociedad contemporánea, Anuario de Arqueología 2013*, Montevideo, Udelar, 2013, pp. 217-218.

⁹ Gustavo Ferrari, coord., *Los zoolitos: un enigma bello y silencioso*, in *Memorias ancestrales: arte y arqueología en el Uruguay*, Montevideo, MAPI, 2007, p. 18. Available at: https://mapi.uy/wp-content/uploads/2024/04/memorias_ancestrales_cat.pdf

In 1931, Benjamin Sierra y Sierra did not hesitate to describe the *ornitolito* of Balizas as “a consummate work of statuary art. Nothing more meticulous in its kind and perfect in form and condition is known in Uruguayan prehistoric petrolithic sculpture.” B[enjamín] Sierra y Sierra, *Antropolitos y zoolitos indígenas, Revista de la Sociedad Amigos de la Arqueología*, n.º 5, 1931, p. 103. Available at: <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/85595>

¹⁰ “The pieces found in Uruguay have not been recovered through excavations. Hence, we have no direct means of determining the period they belong to or the people who possessed them. They may have been made in these lands as imitations or reproductions of a widespread cultural trait. They could have arrived by simple trade or via a complex network, including luxury items. They may also have come with the migration of peoples linked to middens or as spoils from war incursions. The provenance of the findings suggests that the peoples who inhabited the Atlantic coast were responsible for their arrival in these lands. Some researchers believe *zoolitos* and *antropolitos* functioned as mortars used to mix hallucinogens for ceremonial purposes.” Gustavo Ferrari, coord., *Memorias ancestrales...*, op. cit., p. 19.

she was a few years ahead of the government’s tribute to these artifacts, which materialized in a series of stamps issued in 1967.

But the central theme of the “mobiles” and other contemporary works by Vila (including some prints and tapestries, and especially her happenings) is the conflict between the United States and North Vietnam, a long-lasting war (1955–1975) that reached its global “media” hype in the mid-1960s. This is a key aspect that sets Vila’s work apart from that of other informalists: the deliberate and direct immersion of this type of painting in political matters, the explicit incorporation of reflections and cases drawn from the most pressing current events and tangible realities into those universes of blots and gestures that had mainly remained detached from the present and the concrete, enclosed in non-specific, personal angst. As Peluffo summarizes:

The local spiritual climate forced the artist to commit to two things: “the social” as ethics and “the existential” as aesthetics. Informalist abstraction thus presented itself as a suitable arena to exercise a very particular kind of “realism”: that of the aesthetics of fragments, the world of microphysics, and the myopic vision of reality.¹¹

The most striking case in which Vila breaks away from this myopia is her series dedicated to the Vietnam War—having the most ruthless and pulsating reality disrupt the undefined chaos of her canvases. The artist’s condemnation came quite early, considering that the first protests in the United States only began in 1964 and then globally immediately afterward. It wasn’t until March 1965 that a significant demonstration organized by the Youth Committee of the Uruguayan Workers’ Union took place in Montevideo, demanding the withdrawal of U.S. troops from the Asian country. But Vila’s commitment likely predates these events; the drawings reproduced in a pamphlet for an exhibition she held in Punta del Este alongside Nelson Ramos suggest she exhibited Vietnam-themed works as early as January 1965. In any case, it was in 1966 that the painter showed a substantial series of paintings and tapestries on the subject in an exhibition at the *Centro Uruguayo de Promoción Cultural*, directed by Enrique Gómez. Even in Uruguay, and not long after, this theme

¹¹ Gabriel Peluffo Linari, *Crónicas del entusiasmo...*, op. cit., p. 208.

would become central to the student movements of 1968.¹²

Naturally, this incursion of a current, prickly issue into the vague terrain of non-geometric abstraction (and perhaps of *tout court* painting) irritated part of the audience and the artistic milieu, regardless of its timeliness. Given the intensified social conflict in Uruguay—caused primarily by economic issues such as rising unemployment, falling wages, and increases in commodity prices—the tensions between art and politics and reflection and action were becoming increasingly acute.

As early as 1964, Vila made her intention to work with “themes” clear, despite her use of abstract painting—commonly associated with metaphysics—considering it, moreover, as another embodiment of the figurative: “I’ve always been a figurative artist, as far as I understand figurative [...]. I’m not afraid of themes—on the contrary, I’m drawn to them. That’s why I am suspicious about the ultimate consequences of abstractionism.”¹³ This suspicion is probably why she developed a form of semi-abstraction in her Vietnam series.

However, the press at the time negatively received Vila’s intent to associate her painting with concerns beyond the aesthetic. In an enthusiastic review of the 1966 exhibition published by *El Diario*, the painter mentioned above, Amalia Polleri, for example, stated that Vila’s works “offer, through their composition, dynamic rhythms, at times repetitive, and a command of plastic elements—a

dazzling image of the artist’s vital energy.” Yet she expressed skepticism toward Vila, attributing to her pieces “a content of social struggle and revolutionary impetus tied to the national and popular liberation movements currently unfolding across the world,” arguing that “there is a marked shift between the two planes [the formal and the thematic], and what is truly authentic, despite tragic labels, is the hymn to life radiating from her pictorial work.”¹⁴ In the end, Polleri denied the politicization of the informal—that very politicization lying at the core of this cycle of paintings:

We dare to say that what emanates from Teresa Vila’s palette—the sensory, like her feminine translucency, clarity, and grace, without explanations or labels, defiant of the subjective realist interpretation she gives to the themes and motifs she addresses—is what will endure, because painting is a medium of expression and communication in and of itself, regardless of what painters may say about their works in speeches or writings.¹⁵

In this context, the resistance to mixing political complaints—especially those of an anti-imperialist nature—with the act of painting is strong. Another highly prominent painter of the time, María Freire, voiced similar reservations:

Teresa Vila is particularly moved by the unjust tragedy of Vietnam, which becomes the central theme of her paintings. Yet art history teaches us that Goya, Delacroix, Daumier, and Picasso are valued not for their intense sociological passions but for their positive aesthetic values. Time dilutes the significance of incidental anecdotes and grants permanence to essentially plastic values.¹⁶

As Pérez Buchelli argues, these reservations also stem from generational differences—and consequently, differing perspectives—between the “chroniclers” and the artist in question, who followed a different path than that of Freire, for example, (born in 1917) or Polleri (born in 1909.)¹⁷ Vila, who experienced her thirties during the

1960s, seems to share the perspective of “a generation of young Latin Americans [who] experienced politics from a heroic vision of activism, which often coexisted—sometimes conflictedly—with the spread of a new set of cultural norms [...] coming from their European and North American contemporaries.”¹⁸ Even if we cannot speak of heroic activism in Vila’s case—we can talk about a protest grounded in Marxist ideals with a streak of Christianity—drawing a connection between the abstract-expressionist “signal” from the North and the political ferment of the continent is, nonetheless, a valid, desirable point, far from superficial. It is also an astute form of appropriating the foreign. In this sense, Marta Traba describes Vila’s work as “innovative, impromptu, and full of solid resources.”¹⁹ The political implication of Vila’s gesture is explicit and vigorously defiant; abstract expressionism was famously promoted—even by U.S. government agencies—as an exclusively North American form of painting, individualistic in nature, and opposed to socialist realism, thus presumed incompatible with concrete political issues.²⁰

Aligned with the positions of the “Christian left,”²¹ Vila’s stance became increasingly radicalized from the early 1960s and throughout the decade. She took part in the 1963 occupation of the *Subte* in protest against the politically appointed jury of the *Salón Municipal* [Municipal Hall Exhibition], and more significantly,

18 Vania Markarian, *El 68 uruguayo. El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2012, p. 13.

19 Marta Traba, *Dos décadas vulnerables...*, op. cit., p. 203.

20 As would be understood a decade later, “The alleged separation of art from politics proclaimed throughout the “free world” with the resurgence of abstraction after World War II was part of a general tendency in intellectual circles toward “objectivity.” So foreign to the newly developing apolitical milieu of the 1950s was the idea of political commitment—not only to artists but also to many other intellectuals—that one social historian, Daniel Bell, eventually was to proclaim the postwar period as “the end of ideology.” Abstract Expressionism neatly fit the needs of this supposedly new historical epoch. By giving their painting an individualist emphasis and eliminating recognizable subject matter, the Abstract Expressionists succeeded in creating an important new art movement. They also contributed, whether they knew it or not, to a purely political phenomenon—the supposed divorce between art and politics which so perfectly served America’s needs in the cold war,” Eva Cockcroft, *Abstract expressionism, weapon of the Cold War*, *Artforum*, vol. 12, n.º 10, 1974, p. 41. Available at: www.artforum.com/print/197406/abstract-expressionism-weapon-of-the-cold-war-38017

21 Elisa Pérez Buchelli, *Teresa Vila: arte como acto vital*, o. cit., p. 7.

she was among the artists who withdrew from the *Salón Nacional* [National Exhibition] in 1968 to protest the State of Emergency measures enacted that same year by President Jorge Pacheco Areco. Her position reflects leftist humanism, in which the Christian component can be fully understood if one considers the progressive tendencies flourishing within the Catholic Church during this decade of profound transformation.²² This interest is evident in a work of the period.

The piece was notable for its highly innovative form and invitation to direct audience interaction; two large sliding canvases depicting the Vietnam theme—with bombs and explosions—had to be opened, like a theater curtain, to reveal a massive painting behind them. This panel featured signs (such as the dollar sign) and icons (possibly oil drilling towers and cattle branding irons) interspersed with verses from Chapter 5 of the Book of Isaiah (Old Testament). These passages first denounce the accumulation of land and the resulting growth of inequality, then go on to warn that foreign armies would invade and oppress Israel as punishment for its disobedience to divine law. Despite the somewhat confusing biblical rhetoric and imagery, Vila’s pop-inspired device offered a fierce critique of the crude exercise of power, proposing alternatives to the traditional consumption of art. It called on the viewer to act—to draw aside the “veil” of war and see what lies behind: economic and political interests. As with her “mobiles,” the viewer is encouraged to touch the piece, breaking the still-persistent taboo of tactile engagement with artwork which had solidified in the 19th century when “masterpieces and museum treasures began to be increasingly regarded untouchable,”²³ a still deeply

22 “...influenced by the spirit of the times, the Catholic Church transformed its pastoral discourse. Beginning with the papacy of John XXIII, during which the encyclicals *Mater et Magistra* (May 15, 1961) and *Pacem in terris* (April 11, 1963) were issued, the Church introduced what came to be known as *aggiornamento*. As a result, official ecclesiastical discourse became increasingly permeated by reinterpretations of the mandate of charity. In this updating process of—sharpened further by the Second Vatican Council—Pope Paul VI described the moment as a new era in history, marked by the worldwide spread of rapid and profound change. [...] This conviction about the need for a new order within broad sectors of Catholic leadership and intellectual circles stands out as one of the significant phenomena of the period,” Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil...*, o. cit., pp. 43-44.

23 Constance Classen, *The deepest sense. A Cultural History of Touch*, Urbana-Chicago-Springfield, University of Illinois Press, 2012, p. 145.

rooted norm that presupposes an unbridgeable distance between creator and audience.²⁴

Opposition to Vila’s work—whether tepid or staunchly conservative—grew stronger in 1967 when, on the occasion of the Salón Municipal, the artist submitted a work called Booth for meditation —more on this later—that was rejected by the jury.

The critic and painter Pablo Mañé Garzón attacked Vila in *Marcha*. Referring to this piece (not displayed to the public), he claimed that “Teresa Vila’s case—embarked on a form of elementary propaganda—is indicative of someone renouncing to bear witness to art without preconceptions external to art and favors a certain kind of society and present time.”²⁵ The artist responded two issues later, pointing out that the work in question was not on display—a fact omitted by the critic—and adding that “the abundant qualifiers [Mañé Garzón] applies to the rejected piece, though innocuous and unfounded, are all too familiar to any creator aware of reality who doesn’t concern themselves with aesthetic ‘manuals’ or the cult of ‘art’ and ‘the artistic.’”²⁶ She ultimately defended artists’ freedom to determine what they understand as art. In that same issue, Mañé Garzón replied to Vila, vindicating the critic’s creative role and distancing himself—instead arrogantly saying he was “willing to pretend to listen to her lessons”—from the “awareness of reality” the painter had invoked.²⁷ The controversy died a couple of months later when Luis Camnitzer, writing from New York, disagreed with Mañé Garzón and ultimately stated that “instead of defining the limits of art, the critic [who] wishes to enter the field of creation [...] must help eradicate the elements that threaten to become limits.”²⁸

24 As Meridian Payseno states in an article about the topic, “the idea of touching art in any contemporary setting is still uncommon. One could argue that the “look, don’t touch” policy is as much about separating the artist from the audience and creating something rarefied as it is protecting the work itself,” Meridian Payseno, *Hands Off! Why Is Physical Contact with Art Such a Touchy Subject?*, *Elephant*, October 19, 2022. Available at: <https://elephant.art/hands-off-why-is-physical-contact-with-art-such-a-touchy-subject/>

25 Pablo Mañé Garzón, *Innovaciones y constancias*, *Marcha*, May 19, 1967, p. 24.

26 Teresa Vila, *El crítico y el creador*, *Marcha*, June 9, 1967, p. 5.

27 Pablo Mañé Garzón, *El crítico y el creador*, *Marcha*, June 9, 1967, p. 5.

28 Luis Camnitzer, *De crítico y artistas*, *Marcha*, August 11, 1967, p. 5.

Vila’s stance fits squarely—and quite early—within artists’ growing global²⁹ and local³⁰ interest in the Vietnam conflict. To a large extent, her first “actions” even anticipated the North American scene, already referencing the war. One of the most striking elements in her first installation from 1966 was “a deafening soundtrack of a terrible aerial bombing,”³¹ which, at that moment, could only evoke the events unfolding in the Indochinese peninsula. These are the same bombs that rip through colors and blotches in her “mobile paintings”—bombs that are both terrifying and unmistakable emblems of the unprecedented violence of that war.³² Here, a brief digression about the bombs is in order: the curious shapes of the fuses—the most recurring and rhythmic element in her political compositions—are extremely and cleverly ambiguous. Although always highly abstract, they bear an eerie resemblance to the dome of the Washington Capitol while simultaneously alluding to reality; some American

29 A recent exhibition, *Artists Respond: American Art and the Vietnam War, 1965-1975* (2019), curated by Melissa Ho at the Smithsonian Museum, brought together pieces by nearly 60 artists (including Argentine artist Liliana Porter) and groups from or operating in the United States who, during that decade, focused on denouncing the horrors of the war in the Asian country. Informal abstract painting was almost absent from the exhibition. The most striking case was Wally Hedrick’s completely black canvases from the 1960s: significant deletions of his earlier works, which the artist painted over in response to the conflict.

30 Several works can be mentioned, all created after Vila’s first mobiles: Antonio Frasconi’s 1967 book of prints *Viet Nam!*; Luis Mazzezy’s 1968 metal engraving *Vietnam*; and Leonilda González’s 1971 woodcut *Brief Biography of a Vietnamese Child* (produced within the context of the *Club de Grabado de Montevideo*). Also noteworthy is the ephemeral *Mural de la Solidaridad*, created by Armando González, Anheló Hernández, Eugenio Darnet, Jonio Montiel, and members of the *Club del Grabado* and *Sótano Sur*, for the event *La Noche de Vietnam*, organized by the *Movimiento de Trabajadores de la Cultura del Frente Izquierda de Liberación (FIdeL*, by its Spanish acronym) on March 26, 1968, at the mall of the Montevideo City Hall. Years later, in 1984, Luis Camnitzer would return to the topic in his series *Agent Orange*.

31 José Carlos Álvarez, *Juego libre para los mayorcitos*, *La Mañana*, July 9, 1966.

32 As Ho recalls: “between 1961 and 1975, an enormous volume of American bombs was dropped on Southeast Asia—approximately one million tons on North Vietnam, four million on South Vietnam, two million on Laos, and a quarter ton on Cambodia. Today leftover, unexploded ordnance, as well as the lingering effects of the use of tactical herbicides such as Agent Orange, continue to have dire health and ecological consequences,” Melissa Ho, *One Thing: Viet-Nam American Art and the Vietnam War*, Melissa Ho, ed., *Artists Respond: American Art and the Vietnam War, 1965-1975*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2019, pp. 8-9.

explosives used in the conflict had pointed tips (such as the BLU-82 bomb), and others had long metallic tongues (like the BLU-3 “Pineapple”), which the shapes in her paintings faintly echo. Finally, and to conclude this digression on bombs, it is worth highlighting a powerful war-related metaphor that Vila would use years later, in a 1969 interview, to describe the alienation from the historical present: “Contemporary men are constantly assaulted by a barrage of slogans that imprint on their memories and shape their tastes and actions.”³³

Vietnam is also at the core of Vila’s brief foray into the textile world. Although self-taught, in 1965, Vila produced a handful of tapestries, mainly *arpilleras*—pieces with Chilean origins that would soon become associated with political and anti-dictatorship discourse in that country.³⁴ These works feature bombs and more abstract motifs and, in a few cases, incorporate interactive elements: movable appliqués that allow the viewer to lift a flap which, when “fallen,” reveals other bombs. The theme also appears in her prints, where bombs are the recurring protagonists—one piece exhibiting a strong pop-art dimension, almost Warholian in style: the same image repeated across yellow, pink, and amaranth-colored backgrounds.

Finally, Teresa Vila was also one of the first artists in Uruguay to create an installation—conceived in parallel with her “mobiles” and based on the same principles of dynamic audience engagement and sensory involvement. It resembled a tent, which she called a “meditation booth,” whose walls were canvases painted in the style of her “Vietnamese” paintings. Inside was a kind of altar—a tall, narrow stretcher painted in a gradient of yellow, red, and white, vaguely reminiscent of Rothko—on which political phrases were inscribed. It is understandable and significant that Vila erased these phrases a few years later, with the arrival of the dictatorship—possibly out of fear of retaliation from the regime. According to the artist, the “booth” offered the viewer “a certain isolation from the environment” to “better concentrate on the reading or plastic situation that engages them.”³⁵ This direct interaction with viewers was becoming increasingly urgent for Vila.

33 María Luisa Torrens, *Desmitificar el arte*, op. cit.

34 This popular practice had been used by Violeta Parra in the early 1960s, and during Pinochet’s dictatorship, it became a means of expression for many women who, through it, denounced the country’s stifling atmosphere and crimes.

35 Ana Vila, *Las Acciones de Teresa Vila*, Montevideo, 2020, p. 17.

The *Antijoyas*

For a short period—essentially between 1967 and 1969—Vila created a series of accessories she called *anti-joyas* [anti-jewels], in line with the provocative stance of her pictorial and performative work, aimed at democratizing traditional forms of artistic and, in this case (as with her tapestries), artisanal production.¹ These objects—primarily bracelets and necklaces—subvert the idea that materials associated with jewelry possess a noble quality, instead using simple stones, fibers, and felt. They often seem to echo the blots of her paintings (in some, small dangling stones might allude to the bombs depicted in her Vietnam-themed works) and employ a wide range of vibrant colors. Vila herself would go to fairs to sell her creations to de-hierarchize the symbolic value of materials and reach a broader audience of modest means—likely, at first, disconnected from the art world.

There are some notable precedents to Vila’s anti-jewels. There is the jewelry made by Sophie Taeuber-Arp between 1918 and 1920 using inexpensive materials (especially glass beads), and the hardware jewelry created by Anni Albers and Alex Reed in the early 1940s at Black Mountain College—objects assembled from industrial materials sourced from stationery and hardware stores, intended in part with similar goals.² However, the most direct influence is likely the prevailing anti-consumerist austerity within leftist circles³—a kind of denial of

1 It is significant that just a few years earlier, in 1964, María Luisa Torrens organized an exhibition of *Cerámica y anticerámica* at the *Centro de Artes y Letras*. According to Torrens, anti-ceramics “channel all the creative freedom of the ceramicist who can express themselves through ceramic material in forms that go beyond all functionality,” *Silveira y Abbondanza: un legado*, Montevideo, MNAV, 2017, p. 25, <https://mnav.gub.uy/catpdf/unlegado.pdf>

2 Inspired by the jewelry of the Monte Albán treasure in Mexico (like Reeds), Albers recounts how “from the beginning we were quite conscious of our attempt not to discriminate between materials, not to attach to them the conventional values of preciousness or commonness. In breaking through the traditional valuation, we felt this to be an attempt to rehabilitate materials. We felt that our experiments perhaps could help to point out the merely transient value we attach to things, though we believe them to be permanent,” Anni Albers, *On Jewelry*, conversation at Black Mountain College, 1942, www.albersfoundation.org/alberses/teaching/anni-albers/on-jewelry

3 Among their aims were “to reject upper-class consumption habits and [...] the need to separate themselves, through their own symbolic attributes, from the ostentatious frivolity of the new bourgeoisie,” Gabriel Peluffo Linari, *Crónicas del entusiasmo...*, op. cit., p. 88.

bourgeois “luxury”—which echoes the thriving hippie culture⁴ of the time and favored primarily “natural” and inexpensive materials (leather, rope, wood, etc.). As often happens, parts of Montevideo’s upper class in the 1960s also adopted this “alternative” jewelry trend in a somewhat snobbish fashion—something that, once again, Mónica shrewdly satirized.⁵

Chapter 6 Actions and Environments

Driven by her desire to conceive artwork as a stimulus encouraging the audience to consider the world from a different perspective (and eventually change it) and to bring viewers closer to artwork so they could participate in its creation in a collective effort, Teresa Vila embraced the happening, one of the newest, most innovative artistic languages, early on and significantly.¹ Without delving too deeply into its many definitions, a happening can be defined as a semi-theatrical event where only some actions are scripted, audience involvement—more or less encouraged, more or less unpredictable—is essential, and where audiences are no longer mere passive observers.² Its origins can be traced back to the experiments of John Cage and Allan Kaprow in the United States in the 1950s, although these events gained global traction from the mid-1960s onward. The Río de la Plata scene in Latin America was vibrant and adopted the form early. The Argentine scene is among the most prominent on the continent, featuring early manifestations of this language, such as Alberto Greco’s *Vivo-Dito* declarations—proclaiming people and events as works of art—and Marta Minujín’s *La Destrucción* in Paris in 1963, where her friends took part in and burnt her mattresses/

1 It was not until 2017 that Vila’s seminal work received international recognition, thanks to a landmark exhibition curated by Cecilia Fajardo-Hill and Andrea Giunta dedicated to historical Latin American women artists. However, she is only briefly mentioned in the exhibition catalog and with chronological inaccuracy (the correct dates are 1966–1969): “In the late 1960s and early 1970s Teresa Vila (1931–2009) created ‘thematic environments’ or ‘themed actions.’ At these events Vila would divide participants into groups, blindfold them, and lead them around as they performed actions in art galleries, in the urban space, and at the *Feria de Libros y Grabados*,” *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta, eds., Los Angeles-Munich-London-New York, Hammer Museum-Delmonico-Prestel, 2017, p. 299.

2 In a famous text, Allan Kaprow—its first theorist as well as practitioner—begins as follows: «The line between art and life should be kept as fluid, and perhaps indistinct, as possible [...]. I would judge this a foundation upon which may be built the specific criteria of the Happening.» Allan Kaprow, “Excerpts from ‘Assemblages, Environments & Happenings’” [1969], in Mariellen R. Sandford, ed., *Happenings and Other Acts*, London-New York, Routledge, 1995, p. 197.

artworks.³ Argentina also had a key thinker and critic, Oscar Masotta, who was often credited with introducing Lacanian thought to the country. He wrote extensively on the subject and coordinated several happenings himself in 1966. In Uruguay, an event similar to the happening can be found in a 1964 “open” event at the General Electric Institute: it was a call to television media to film and be filmed as part of the *Actualidad General Electric* contest, directed by theater director Alfredo de la Peña and attracting some media attention.⁴

1965 and 1966 proved crucial for this artistic expression in the region. Due to their often-scandalous nature, happenings quickly became both the target and secret infatuation of the press and public opinion.⁵ In Argentina in 1965, events like *Microsucesos*—directed by Edgardo Giménez, Dalila Puzzovio, Charlie Squirru, and Miguel Ángel Rondano—emerged, followed a year later by *El rayo helado*, organized by the same group. These and many other happenings exemplified strong interdisciplinarity, combining various media and formats. Similarly, in early July 1966, Vila organized her *Ambiente temático*, where pop culture elements (newspapers, comic strips, advertisements) and, once again, the Vietnam War played a central role. It is important to note that Vila preceded the now-famous anti-war happenings held by Yayoi

3 Beyond the *Vivo-Dito* street actions carried out in Italy in 1961 and continued in Spain. The one Minujín staged in Paris (*Le coq*, 1963), what matter are the happenings held in Buenos Aires: *La cabalgada* by Minujín in October 1964, which took place within the television program *La campana de cristal* hosted by Augusto Bonardo on *Canal 7*, and which was interrupted due to the chaos caused in the studio; and *Mi Madrid querido* by Greco, held at the Bonino Gallery in Buenos Aires in December 1964—a true collage of actions that anticipated audience participation.

4 See Ángel Kalenberg, *El «Instituto General Electrico»*, Manantiales, Museo de Arte Contemporáneo Atchugarry, 2024, pp. 172-173.

5 See the article written by Mónica—the pen name for Uruguayan writer and humorist Elina Berro—on the subject, unearthed by Pérez Buchelli in her 2019 book: “I decided to throw a happening because I just couldn’t take the soupers and cocktail parties anymore. They’re all the same. So, I asked Macoco for a sheep [...], the idea of a sheep being sheared in the middle of the living room and then dipped in champagne fascinated me [...]. A happening has to be realized using typical elements. Otherwise, it has no social value and detaches from reality.”—Mónica, *Happening Rural*, *apud* Pérez Buchelli, *Arte y política...*, op. cit., pp. 161–162. Tellingly, the piece was published by Mónica in *Marcha* in August 1966—right after Montevideo’s second happening, *Liquidación de una platea* by Teresa Trujillo, and one month after the first thematic environment by Vila.

Kusama in New York in 1968 and other performances in the United States. In a comprehensive publication on the subject, Lucy Lippard—who omits Vila—lists performative works (of various kinds) related to the conflict in Asia starting a year after the Uruguayan artist’s ground-breaking action.⁶

One might think that Vila’s experiment was inspired by a happening that would later become famous (though dismissed at the time by the local press) and took place in Montevideo a year earlier: the *Suceso plástico* by Marta Minujín that exploded all over the Tróccoli Stadium in Cerro in July 1965. Invited by the *Centro de Artes y Letras* from *El País* directed by María Luisa Torrens, Minujín first participated—alongside Uruguayan artists Manuel Espínola Gómez, Hilda López, Ernesto Cristiani, María Freire, Germán Cabrera, and Torrens herself—in a roundtable called *El Pop Art y las últimas manifestaciones artísticas* and lead the event a few days later. It was a true programmatically chaotic spectacle in which muscular men lifted children, overweight women rolled on the grass, prostitutes kissed the audience, tied-up couples kissed, and Bach played. At the same time, Minujín showered the crowd with flour, lettuce, and live chickens from a helicopter. A conversation about the happening followed the event. In Torrens’ words, “the reactions of the spectators, expressed during the Roundtable on *El suceso* by Minujín [...] fell into two camps: some were horrified while others were enthusiastic and felt inspired to work along the same lines.”⁷ One could, therefore, speculate that Vila was among the second group. However, we find considerable differences. On the one hand, Vila’s happening differs significantly from Minujín’s: in contrast to Minujín’s parassurrealist and cheerful confusion and exaggeration, Vila typically opts for a kind of austere liturgy—though her work is not without visceral or pop elements (always “planned

6 “For the duration of the war, any number of ‘actions,’ ‘events,’ ‘happenings,’ ‘guerrilla theatre,’ and ‘street works’ took place across the country, often indistinguishable from non-art activities. In New York, for instance, a 1967 performance series at the Judson Church included Lil Picard’s *Peaceobject*, in which she burned ‘the mass media message of endless, infernal warfare, into ashes of purity,” Lucy R. Lippard, *A Different War: Vietnam in Art* [exhibition catalog], Seattle, Whatcom Museum of History and Art, and Real Comet Press, 1990, p. 24.

7 María Luisa Torrens, *Marta Minujín: arte y libertad*, *El País*, July 27, 1965. Available at: <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/40505>

events, yet with a certain degree of unpredictability”⁸ that often involve specifically crafted objects. On the other hand, Vila had already begun developing the idea of an “environment” (a term derived from Kaprow’s *Environments*) two years before the Buenos Aires artist’s appearance in Uruguay.

Here, I shall only discuss two happenings Vila could not carry out, as her performative work is the focus of the article Elisa Pérez Buchelli wrote for this book. Before delving into Buchelli’s detailed analysis, it is worth recalling that as early as 1963 and in the face of widespread indifference to their protest—according to her sister’s recollections—Vila proposed to her fellow artists occupying the *Subte*, “exhibiting the artists themselves, placed against the wall as if they were ‘pieces’ or ‘works of art.’” The proposal was entirely rejected.⁹ To a degree, Vila’s program already seems crystal clear: creating a spectacle that, “as the Dada artists intended,” would “demystify art” (the Dadaist movement played an essential role in Vila’s education, as evidenced by her later reference to Kurt Schwitters), galvanize the atrophied muscles of theater (“working in stage design, I came to feel weary of forms I considered stereotypical and outdated,”)¹⁰ and use bodies and speak directly to people. The goal was to promote an actual exchange through actions whose primary concern is to show the public that we are all capable of expressing ourselves.¹¹

The second unrealized project worth mentioning dates back to 1966–67. What is interesting here is Vila’s idea of using mass media not simply as a material (soundtrack, screens, etc., being resources already used in Buenos Aires happenings and also present in Vila’s work) but as a creative medium. There was a precedent: a happening by Minujín broadcast on *Canal 7* in Buenos Aires, though in that case, it was merely a live broadcast of an artistic, undoubtedly disruptive, event that had occurred in a

television studio. With *Ambiente temático para televisión y radio*, Teresa Vila seems to approach the type of events that Oscar Masotta and Roberto Jacoby would later identify as a kind of surpassing of the happening:

Between June and July 1966, Jacoby and Costa informed newspapers and magazines of a happening that had not occurred so the information would spread [...]. Roberto Jacoby believes that [...] it is possible to speak [...] of an anti-happening art or, more positively, of a “mass media art.” The difference between the two is that while the happening is an art of immediacy, mass media art would be an art of mediation, for mass communication implies spatial distance between those who receive information and the things, objects, situations, or events to which that information refers.¹²

In Vila’s action, the television or radio broadcast and the presenter or announcer’s performance would be part of the happening. Still, the audience would also be expected to carry out a concrete action—engaging in a collective and simultaneous long-distance media-based communication. Once again, Vila was ahead of her time. Here is the description of this unrealized happening, as explained by Ana Vila:

Someone appears on the screen; the image grows wider, and someone speaks to viewers. They say they will pick up an object to communicate. That object might be a flower. The person picks up the flower and tells viewers that if they don’t have one, they can make one out of construction paper, regular paper, newspaper, or even a sheet from a notebook. They can cut out a flower shape using scissors or their fingers and add a bit of color using a colored pencil or lipstick if nothing else is available.

The explanation ends—always in close-up—and the person begins crafting the paper flower. Once finished, they hold both flowers and say they believe the participants will have a flower ready.

Then, they urge everyone to communicate and, as a form of greeting, to take the flower and, standing at their door or window, toss it out, imagining that they are not performing a solitary act of creation but one shared with other potential participants in the act of creation.

As for the person in front of the camera, the flower is either extended toward the camera in a symbolic gesture, or we see them walking away with it.

A specific time could be set for more people to participate in a simultaneous action. The same idea could be carried out via radio, though with more detailed verbal instructions. Setting a time is essential in the radio version.¹³

Vila’s unrealized operation seems to go beyond the traditional divide in which “the ‘matter’ of the happening, the very fabric from which a happening is made, would be closer to the sensory, belonging to the concrete realm of perception, whereas the ‘matter’ of works produced through mass media would be more immaterial—if such a term applies—though no less concrete for that.”¹⁴ The Uruguayan artist blurs these boundaries.

Chapter 7 Veredas and National History

In 1971, Vila opened an exhibition called *Las veredas de la patria chica* [Sidewalks of the Small Homeland] at *Galería U*—a space constituting the epitome of avant-garde, directed by Enrique Gómez and where Vila had already exhibited one of her earlier environments. This exhibition marked a new phase in her work and signaled a radical shift. We experience a formal transformation: she entirely abandoned abstraction, semi-abstraction (which had characterized her work over the previous decade), and color itself. This amounted to a return to figuration, working almost exclusively in black and white, using graphite or printmaking techniques. There was also a thematic transformation: she focuses on a remote past—not as remote as the past evoked by bird stones—but a past that searched for origins in the long historical journey taken by the Uruguayan people to construct their identity. In doing so, she veers from the foreign, contemporary context of the Vietnam conflict to local heroic feats—those of Artigas onward—that led to the “birth of a nation” and beyond.

Such a seismic shift in Vila’s interests and artistic output was likely triggered by the drastic changes unfolding in the country during those years due to the “unprecedented social and economic crisis.”¹ Vila organized her final action—an “environment with a biblical theme”—at the Young Men’s Christian Association in May 1969. By then, tensions between protesters (students and, primarily, members of labor organizations) and the police had already been mounting for a year. In early June 1968, a police shooting at a student march, which left several seriously wounded, stood out as “the first clear warning sign of a change in the behavior of the repressive forces.”² That escalation of this unusual violence was formalized on June 13, when President Jorge Pacheco Areco’s government enacted State of Emergency measures [*medidas prontas de seguridad*], which allowed for suspending the rights to strike, assemble, and express dissent and permitted temporary detentions without pressing charges. Although such measures had been used sparingly throughout Uruguayan history, they had never been enforced “for the span and with the harshness of

8 Miriam Hojman, *Arte y espacio público* en Montevideo 1959-1973: intercambios rioplatenses en un contexto latinoamericano en crisis, Montevideo, Udelar, 2023, p. 249.

9 Vila went so far as to write notes for this “possible staging,” where she mentions people dressed as doctors transformed into actors, along with words, colors, lights, and—above all—sounds, vocalizations, and distortions that would lead to a “form that reaches the participant, producing a certain unease in them, thus enabling understanding.” See: Ana Vila, *Las acciones...*, op. cit., p. 22.

10 María Luisa Torrens, *Desmitificar el arte*, op. cit.

11 *Idem*.

12 Oscar Masotta, *Prólogo a Happenings* [1967], in Ana Longoni, ed., *Oscar Masotta: revolución en el arte*, Buenos Aires, Mansalva, 2017, p. 134.

13 Ana Vila, *Las acciones...*, op. cit., p. 107.

14 Oscar Masotta, op. cit., p. 134.

1 Vania Markarian, *El 68 uruguayo...*, op. cit., p. 39.

2 *Ibidem*, p. 40.

those implemented by Pacheco.”³ This was followed by the killing of protesters—especially students—widespread arrests, rising fear across society, and the dark path, all too familiar now, that would five years later lead to the establishment of the civic-military dictatorship.

As Vila stated in an interview, she deliberately stepped away from the art scene for two years—part of 1969, 1970, and part of 1971—to prepare the *Las Veredas* series, that blooms from “hours spent in libraries and historical museums looking for [...] information, which in themselves traced a path rich in suggestions.”⁴ Her research proved crucial when selecting events and, above all, quotations—from chronicles or historical figures, especially Artigas—which exalted the meaning of homeland (sometimes in the form of slogans) and, above all, the value of freedom. The temptation to interpret these quotes (rendered in letters drawn with a distinctly distorted, vibrantly expressionist style or composed in the cooler neutrality of Letraset) as merely ironic is contradicted by Vila herself. In conversation with Torrens about the educational potential of art, she stated—in consonance with everything she had done up to that point—that she lived “at a time when valuing the past is essential to rediscovering our destiny” and that “love of country is fundamental.”⁵ Her humanist vision is not mired in a simple nationalist exaltation—quite the opposite. As Nelson Di Maggio quickly perceived, hers are prints and drawings “where she unleashes a torrential, baroque, sensual outpouring of legends, symbols, cockades, spears, and patriotic sabers, drawing upon Río de la Plata historical revisionism, where national history is analyzed with a bold, critical insight of striking relevance.”⁶ The critic from Montevideo—who would become the most fervent supporter of this new direction in Vila’s work—saw in the artist’s proposal “a compelling content that calls for awareness, moves towards politization, and points to the everyday man’s leading role in change processes, embracing responsibility through artistic activism.”⁷

3 *Ibidem*, p. 41.

4 María Luisa Torrens, *Todo arte a nivel local* [interview], *El País*, August 23, 1971, p. 12. <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/40600>

5 *Idem*.

6 Nelson Di Maggio, *Espléndida apertura hacia un arte nacional, El Oriental*, September 3, 1971.

7 Nelson Di Maggio, *Hacia una conciencia artística no dependiente, El Oriental*, December 29, 1971.

Opposed to the trajectory of her early work—portraying the *hic et nunc* of her immediate surroundings, the quiet *domus*—Vila now navigates the turbulent waters of the country’s distant past, especially the time before it became a nation, with its tumultuous histories of colonization and liberation. Thus, as Buchelli thoroughly explains, she commits herself again and quite decisively (as she had already done in her environments and actions) to raising awareness among her audience about their reality.

The turn is radical. The form is now more immediate than before, departing from the global avant-garde horizon—such as abstraction and happenings—since, as the artist explains in an interview, “the much-vaunted ‘universal language’ is established and regulated by the major economies that place all media at the service of that ‘language.’ Universalism is at the disposal of specific power centers, including art among their various domains.”⁸

Vila thus turns toward the “fringes” and the construction of the Uruguayan identity. Her return to a frequently distorted figuration is undoubtedly a more direct pathway to an audience that hopes to have its reality addressed. This stance crystalizes in her own words when she rejects, *a priori*, all internationalism and its trends:

I don’t believe in international approaches to art. All authentic art must function at the local level. When a community recognizes art as its own and art begins to function as a language within a social group, art is geared to expand and be shared more broadly. The art of Giotto and the Proto-Renaissance had to be graphically understood by the Italian population of its time. International dissemination depends on the possibility of creating good reproductions and distributing them later.⁹

And later, clarifying the artist’s mission—a term with religious overtones she would have approved of:

The artist must sincerely confront the human constraints in their environment because they must work at their service. Whenever possible, they must shut themselves off from external assaults.

8 Gabriel Peluffo Linari, *Apremios e interrogantes* [interview], *Marcha*, December 29, 1972.

9 María Luisa Torrens, *Todo arte a nivel local*, op. cit.

What matters is that they distill the deeper aspects of their vital and spiritual community. At that point, the number of people an artist will reach doesn’t matter. That issue will be resolved when our general dependence is resolved. As long as underdevelopment persists, we must put all resources at our disposal in the service of change.¹⁰

Vila never resorts to simplicity; on the contrary, she delves into national history by pinpointing figures who are, in a sense, marginal—such as Guillermo Nutter, the pirate who sank Portuguese ships, as recounted by a “tortured” Artiguist flag—or by barraging the viewer with powerful slogans about resisting against enemies, as in the drawing of a *Cerro*-breast spewing wide strips of fabric inscribed with phrases related to the siege of Paysandú. As previously mentioned, she also constantly uses Artigas through a plethora of more or less well-known quotes and even as a silhouette (that of his old age), barely visible atop a medal that seals a serpentine ribbon where one can make out words like “death,” “independence,” and an almost-faded “freedom.” The national hero also appears in a piece referenced in several articles and part of the original 1971 *Proyecto para un antimonumento* exhibition, which we have not found. In it—visible in a press photo—the monument by Angelo Zanelli in *Plaza Independencia* is drawn only in outline, its form suggested by its contour alone. As was written then, it is “a drawing projected into space, a kind of anti-monument—denying classical sculpture or stripped of it—in a demystifying, reconquering interpretation of the true essence of Artiguism.”¹¹

At times, Vila draws despair: she returns to tears, an element she had already used in some of her biblical drawings from the 1950s. Here, they materialize in the weeping (typically smiling) sun from the Uruguayan flag that reacts to disastrous historical events or, more broadly, to the present. She also includes flashes of humor: in one piece, *See and Speak*, that sun no longer weeps but instead sticks out an oblong silk strip from its mouth, reminiscent of a mocking tongue. As suggested by Ana Vila, this work was inspired by a lesser-known, homonymous piece by Man Ray—once again revealing the artist’s wide-ranging references and her fluidity in incorporating

10 Gabriel Peluffo Linari, *Apremios e interrogantes*, op. cit.

11 *Teresa Vila hasta el 25, La Idea*, August 21, 1971.

diverse influences into her compositions.¹² Moreover, not everything is black and white: between 1972 and 1974, Vila intermittently resumed producing tapestries, focusing on flags, coats of arms, and patriotic symbols, all rendered in vivid colors.

Although Di Maggio denounced the severe indifference of the intellectual sphere toward Vila’s new direction—“the almost unanimous silence of the daily press”—¹³ some critics, including fellow artists such as Amalia Polleri and Jorge Nieto, responded positively to her new work. Only one (partially) negative review appeared after the first *Las veredas* exhibition, written by the critic and painter Daniel Heide in *Marcha*. It is an engaging, ambivalent article: on the one hand, unlike what had happened with the Vietnam series—where the political dimension made many uncomfortable—he initially seems to praise Vila’s decision to fully engage with concrete, historical, and ultimately social issues:

...it is legitimate for painters at this time to put art in the service of their struggles as citizens. Suppose the feeling is authentic, then great. That is the path Teresa Vila has chosen. Taking the bull by the horns without hesitations, she has thrown herself into combative art, a pure political art rather than pure art. She overcomes the deeply rooted Western complex of not wanting to create “art in the service of” when, in fact, the purest visual arts always serve something or someone.¹⁴

It is undeniable that the atmosphere has changed. Praising “the courageous, bold, profoundly valuable and unprecedented human gesture by Teresa Vila of throwing years of prestige in ‘avant-garde’ art overboard to commit herself to this humble attempt to find a popular and socially useful language,”¹⁵ Heide affirms the urgency of taking a stance in such heated times.

12 Vila’s title directly references the English title of Man Ray’s work, as it appears in *Annual Art News XIX* from 1952, the source used by the Uruguayan artist. That publication shows a photo of a mask with a ribbon threading through the eye holes and exiting through the mouth, dated 1930. More widely known is the drawing version, called *Masque (Regardez... et parlez)*, an ink drawing from 1936, from which Man Ray also produced prints.

13 Nelson Di Maggio, *Espléndida apertura...*, op. cit.

14 Daniel Heide, *Los caminos del arte popular, Marcha*, August 20, 1971. <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/25172>

15 *Idem*.

However, in a somewhat schizophrenic turn toward the end of his review, the author backtracks—ironically portraying himself as a member of the “cultured petite bourgeoisie”—criticizing what he had just celebrated: the “pamphleteering art in the service of politics.” He labels Vila’s action as an example of “basic [...] symbolism [...], deliberate neglect of drawing, [...] imagery worthy not even of a high schooler but of a six-grader.”¹⁶ Ultimately, he questions whether “lowering the level of the language and ‘painting for common people’” is not “a paternalistic, petit-bourgeois attitude that underestimates ‘the masses’ and their capacity for understanding.”¹⁷

It is evident that Vila does not lower the bar and that the handling and quality of all the historical references are highly sophisticated and far from elementary, having “managed to unite tempos by blending them (in her definition of struggle) and conveniently separating them so that people may find in *Las veredas* the meaning of justice, injustice, and true liberation,”¹⁸ as stated by her in the *Ahora* newspaper one year later.

A few lines in Heide’s article can be read as central to understanding the *Las veredas* cycle. The critic asserts that the whole exhibition is based “on literal transcriptions of historical documents related to the Artiguism period from 1811 to 1816 or immediately after” as a strategy to “reveal the apparent parallelisms between that struggle and the current historical moment, while intelligently circumventing potential censorship.”¹⁹ The importance of resisting and antagonizing the controlling, authoritarian state of the Pacheco era—a mission lying at the very core of Vila’s artistic production during those years—is clearly and unambiguously identified here.

By piecing together fragments of texts, maxims, 19th-century chronicles, and a repertoire of local and national symbols—including a long series dedicated to the flag—Vila constructs a counter-discourse, somewhat biting and somewhat bitter, about the oppressive power weighing on Uruguayans at the time. Patriotism and sacrifice, in her view, no longer express reactionary nationalism but instead become a means of liberation from oppression. Thus, “blood shed to uphold our freedom and independence,” a quote from Artigas at *Arerunguá*,

16 *Idem*.

17 *Idem*.

18 Mayling Carro Amorín, *Excelente quehacer, Ahora*, October 3, 1972.

19 Daniel Heide, *Los caminos...*, op. cit.

appears in Letraset over a dripping flag. Another Artigas maxim, “the glow of power is eclipsed by the glow of justice,” is framed by a sun clipped from the flag next to a fog from which the threatening tips of spears emerge. These become *mutatis mutandis*, calls to the audience not to passively endure the aggressions of their government (teetering on the edge of tyranny).

Along these lines, it is significant that when Vila decided to do a second (this time partial) exhibition of *Las veredas*, she did so in the foyer of the *Teatro Circular* while inside the main hall Bertolt Brecht’s *Señora Carrar’s Rifles* (adapted and directed by Omar Grasso) was being performed but under the tellingly altered title *The Rifles of the Old Homeland* most likely in resonance with Vila’s work. The *pièce* was performed “by two casts: one in the main theater space in downtown Montevideo, and another that toured neighborhoods and performed in the grassroots committees of the leftist political coalition, *Frente Amplio*.”²⁰ Grasso’s adaptation—a *pièce de résistance* that “had a major impact on what the future of the *Teatro Circular* could have been little before the dictatorship”—²¹ seems to meticulously underscore Vila’s operation, focusing on the same historical period. Indeed, Grasso’s version is “à la Uruguayan, in that the director relocates the action—originally taking place during the Spanish Civil War—to the Cisplatine Province” at the time of the landing of the Thirty-Three Orientals. As stated in the playbill: “As in the time of Artigas, revolutionary militias fight for popular liberation, confronting the regime imposed by the landed and merchant oligarchy—the ‘patricians’ of Montevideo—backed by foreign powers.”²²

The third time Vila exhibited part of *Las veredas* was to launch a new way of distributing her message—one that, as always in her career, targets a not (necessarily) wealthy audience. She returned to *Galería U* to present *7 grabados de la serie “Las veredas de la Patria Chica,”* 1969–1971, a portfolio including seven images from *Las veredas*

20 Luciana Scaraffuni, *El Teatro Militante: subversiones y resistencias durante la dictadura cívico-militar uruguaya (1973-1985)*, *Artelogie* [online], N. 8, 2016, <http://journals.openedition.org/artelogie/422>. In terms of her connection to *Frente Amplio*, it should be noted that—likely as a member of *Unión Popular* (later *Patria Grande*)—in 1971, during a public event, Vila presented one of her tapestries to Liber Seregni, leader of the newly formed left-wing coalition.

21 *Idem*.

22 *Idem*.

reproduced using offset printing—a low-cost method that allowed the works to be sold at a far more accessible price than the originals, which Vila had already sold without profit: “If the pieces were unique before (albeit sold at prices that didn’t even cover the cost of materials), now those drawings and prints appear in a smaller format [...] and, printed in offset, become a portfolio of seven works printed in around a hundred copies.”²³

Due to material limitations, only a few copies of this “popular” version were produced. Nonetheless, it is a powerful summary of her work from that period—pieces that rewrite history not by distancing themselves from it but by short-circuiting symbolic imagery with solemn words that consistently incite emancipation. As Di Maggio puts it, these works were “created with a fervent, patriotic impulse, devoid of concessions or demagoguery, of false nostalgias [...] that boldly advocate for taking a stand, breaking with conformism in every aspect of life, and immediately questioning accepted truths.”²⁴ What remains, once again, is Vila’s persistent will to sow, as widely as possible, ideas of rebellion, fraternity, and sorority while in struggle, seeking to end oppression and subvert traditional power dynamics between artist and audience. Paradoxically—and it is easy to imagine, with great distress for Vila—Artigas and several of the symbols she had used would later be co-opted, in a reactionary fashion, by the dictatorship, especially beginning in 1975, declared the “Year of Oriental Identity,” an invention of the armed forces that promoted “the preservation of ‘real’ traditions and the safeguarding of the national ‘essence’ to protect it from ‘foreign’ contamination.”²⁵

A constant presence in the compositions from this initial period—and one extending across her entire body of work, ultimately becoming the absolute center of her formal focus—are the *panes de nueve* [nine-pane paving tile], tiles characteristic of sidewalks in Montevideo and other cities in the Uruguayan interior. These tiles are, for Vila, “a symbol of the present times, [...] a kind of leitmotif, which we walk on every day, enable our

23 Nelson Di Maggio, *Arte para la comunidad, Última Hora*, September 27, 1972.

24 *Idem*.

25 Isabella Cosse y Vania Markarian, *1975: Año de la Orientalidad. Identidad, memoria e historia en una dictadura*, Montevideo, Trilce, 1996, p. 24.

movement and communication,”²⁶ and which—having drawn them so many times from memory—she now renders entirely from memory, in a realist vein.²⁷

Naturally, and rightfully so, many critics and commentators have emphasized the identity-bearing significance of these tiles—an indispensable element of the capital’s urban landscape. They are “faithful witnesses to history, accumulating memories of an endless hopscotch whose ‘heaven’ is always farther away” and a “symbol upon which the political events of past centuries rest,” as Haroldo González describes them.²⁸ Their dilapidated state has also often been noted: Vila frequently depicted them in pitiable conditions—broken, cracked, dripping (blood, perhaps?)—as “gray geometric tiles, wounded, stained by time and humans, recording an ever-present deterioration.”²⁹

Thus, the nine-pane paving tiles are practically and symbolically embedded in the horizon of the 1970s Uruguayans who have stepped over it for decades.³⁰ In a sense, they become a metaphor for unraveling the nation-building process once founded on high ideals. Their deterioration confirms the country’s pre-dictatorial political situation gravely endangers those ideals.

Indeed, one must again remember the context in which these tiles structure Vila’s compositions in a

26 Torrens, *Todo arte a nivel local*, op. cit.

27 *Idem*.

28 Haroldo González, *Teresa Vila. Homenaje 2009* [expo pamphlet], Montevideo, Museo Nacional de Artes Visuales, 2009. <https://mnnav.gub.uy/catpdf/teresavila.pdf>

29 Nelson Di Maggio, *Una imaginaria nacional, La Idea*, August 18, 1971.

30 Although I did not find any precise data regarding their initial installation, there is an ordinance from May 1913 that is likely one of the first documents to mention this type of tile. It reads: “on all streets of this city paved with cobblestones, the owners of buildings and lots facing them shall construct or reconstruct the pavement of the sidewalks using Portland tiles in a nine-pane grid or rectangular stone slabs,” *Memoria del Ministerio del Interior presentada a la Honorable Asamblea por el Sr. Ministro Dr. D. Feliciano Viera, Montevideo, Imprenta del Diario Oficial*, 1914, p. 268. This date could then be deemed the starting point for this type of urban paving, especially considering that the *Fábrica Uruguaya de Portland* had begun operations in 1912, driven by a German merchant residing in the country, Raúl Jacob, *Sobre los orígenes de la industria cementera uruguaya*, 2023.www.researchgate.net/publication/375723927_SOBRE_LOS_ORIGENES_DE_LA_INDUSTRIA_CEMENTERA_URUGUAYA

clear connection to the intense social tension gripping the country. In the late 1960s and early 1970s, it was a widespread practice among protesters—especially students—to break tiles and hurl their fragments at the police, both defensively and offensively. In the acclaimed film *Liber Arce Liberarse* (1969), by Mario Handler, Mario Jacob, and Marcos Banchero, the use of the nine-pane tiles as weapons is clearly shown, and there are written accounts of this unconventional—but historically revealing—use of the city’s paving tiles.³¹ For viewers of the time, this certainly was no minor detail.

This body of work continued until 1976, although after 1973—the year when she participated with her banners in the *Encuentro Nacional de Tapicería* at the Young Men’s Christian Association—Vila exhibited very little in Uruguay due to the political climate.³² Up until 1974, she submitted work to international exhibitions—for example, print shows in Frechen, Germany, and Kraków, Poland—and took part in the Inter-American Graphic Arts Biennial in Cali, Colombia, and twice in Spain’s Joan Miró Prize.

From the mid-1970s onward, Teresa Vila virtually disappeared from the public art scene. But she continued making art at home.

Chapter 8 The Hidden Work

As noted, Teresa Vila’s last solo exhibition was held in September 1972, featuring her offset prints of *Las veredas*. Sidewalks appear extensively in Vial’s series on national history, either together with other elements or “alone” until 1976. That year, she began using them more in lithographic works as purely compositional devices part of a broader narrative: they shift, even diagonally or in strips (effectively dissolving the square composing them), over a dominant white space—a void. This is followed by a six-year silence without work, during which Ana and Teresa attempt to move to Mexico yet return to Montevideo after a month.

Tiles reappeared in 1982, albeit no longer cracked or broken or accompanied by words or symbols. They are left barren, identifying the urban landscape, presenting themselves as mere signifiers, and becoming, from then on, the sole subject of her paintings. They appear, for instance, in delicate pencil works that exhibit a certain minimalist perfection heightened by the alternation of small paper squares on which tiles are fully drawn, in faintly sketched fragments, or in variations fluctuating between realism and expressionism (through distortions that render them unrecognizable), where color makes a reappearance, though limited to yellows and crimsons, with orange interludes—almost a reflection of her earlier “Vietnam explosions.”

In her final series, dated between 1986 and 1988, sidewalks become intangible, almost ethereal: mostly rendered in pencil and gray wash, their contours can only be made out. When they emerge, it is almost imperceptibly, aided by embossing—indentations in the paper—a technique imparting a subtly suggested three-dimensionality to the whole, expressing the same material tension immortalized in her use of tissue paper in the 1960s.

The choice to gradually reduce her artistic production and, ultimately, to definitively abandon any artistic practice around 1988 is virtually impossible to understand. However, the weight of the dictatorship must have played a significant

role.¹ It would be futile to speculate on conclusive explanations. Yet, it is worth mentioning what her sister describes as the artist’s possible regret over the political dimension of her work, at times questioning whether she should have pursued “an art independent from connotation” rather than “art-as-service.”²

Nevertheless, her extraordinary practice of challenging the present and raising public awareness was a key element—alongside her formal inventiveness, her engagement with the most vital aspects of her time, and her genuinely exceptional technical skill—in establishing her as one of the most outstanding figures in Rio de la Plata art in the second half of the 20th century.

Teresa Vila’s Actions Revisited Elisa Pérez Buchelli

Teresa Vila’s actions in Montevideo between 1966 and 1969 represent a significant stage in her career that defines and sets her apart from other visual artists of her generation. Due to her role as a pioneer of performance art in Uruguay and the long-lasting impact her actions had on the local art scene, she has often been associated primarily with this aspect of her work.

However, rethinking Vila’s valuable contributions to performance art requires contextualizing them within the multiple and dynamic creative pursuits that also characterize her body of work as a whole and involve other media and formats: her works from different periods across varied mediums share underlying connections and converge in her deeper artistic explorations. Therefore, analyzing Vila’s performative work entails considering it through the lens of the broader conceptual and artistic program she developed. This program also encompassed experimentation in illustration, painting, printmaking, set design, tapestries, jewelry, and editorial design.

A review of Vila’s work with actions allows us to uncover specific readings of some of the strategies the artist developed during a key part of her exploratory journey.

A restless, curious, and tireless artist, Vila propelled her career by continually searching for new poetics, media, and innovative creative formats. Her constant disruptive activation echoed the changes and transformations in Uruguay, Latin America, and the world at that time, particularly throughout the 1960s.

In the second half of that decade, the artist took her explorations to a new level, deeply experimenting with performance art while delving into painting and other formats.

In 1966—a pivotal year in her artistic career, which also marked the beginning of a period of political radicalization within the Latin American art scene¹—Vila showcased a clear interest in exploring the political

31 “As offensive weapons, in addition to the aforementioned Molotov cocktails, slings loaded with bolts and stones or simply tiles and pieces of rubble were used,” Carlos Bañales and Enrique Jara, *La rebelión estudiantil*, Montevideo, Arca, 1968, p. 97. As evidence of what Rodrigo Vescovi recounts: “stones and pieces of rubble or tiles were used as weapons and projectiles thrown at the police,” J. C. Mechoso explains how, in preparation for confrontations, it was common to “have stones ready or, at other times, to lift them beforehand. Two guys would go first and pry up stones [cobblestones or tile fragments], boom, boom, boom! [he mimics using a lever against the ground], lifting them before the clash.” Rodrigo Vescovi, *Ecós revolucionarios. Luchadores sociales, Uruguay, 1968-1973*, Montevideo, Nóos Editorial, 2003, pp. 324 y 320.

32 In personal correspondence with the author (January 2025), Ana Vila stated that due to the political situation in Uruguay, “there was no way to show work, so she sent it to international events.”

1 This is, for example, María Luisa Torrens’ thesis when, in 1989, she writes: “Teresa Vila, an artist who, like many others, withdrew during the dictatorship and has yet to emerge from her seclusion,” *El dibujo* [exhibition catalog], Montevideo, Museo de Arte Contemporáneo, 1989.

2 Ana Vila, in talks with the author. January 2025.

dimension of her artistic production and raising awareness about the mechanisms of social domination and inequality.² That year, she presented a series of pieces developed as mobile paintings, whose arrangement and assembly could be determined by the viewers and which thematized criticism of the Vietnam War.

That same year, she also debuted her actions that, although similar to happenings, carried her distinct mark and were initially called *ambientes temáticos* [thematic environments] and later *acciones con tema* [themed actions]. Through her artistic conceptualization of performance art, Vila sought to articulate the relationship between avant-garde and politics from a national and Latin American perspective.³

From the moment she conceptually committed to opening her work to social and political issues, Vila found a specific creative line of inquiry in direct contact with the public—one she explored through her environments and actions, among other formats and devices.

Vila’s Performative Moment

In the 1960s, avant-garde performative strategies were renewed and consolidated during a distinct phase through the experimentation numerous artists undertook in this format at a global scale.

From this period onward, performance art emerged as a powerful and disruptive tool. It allowed diverse visual experimentation and combined resources from various artistic media. At the same time, it critiqued the materiality and objecthood of artwork and its institutionalization.

By the mid-1960s, Allan Kaprow’s proposals on happenings and performance and the process-based investigations of the Fluxus movement (among other experiments) were disseminated globally.

At the same time, in the Río de la Plata region, several artists were exploring and conceptualizing performative language by developing specific contributions. In

Argentina, for example, Marta Minujín and Oscar Masotta each presented their first happenings in the mid-1960s. By the end of the decade, artistic practices centered on process and collaboration had expanded and consolidated, giving rise to collective experiences such as *Tucumán Arde*, among other significant interventions.

In the winter of 1966, two Uruguayan women artists shook the local art scene by presenting their respective explorations of performance art in Montevideo: Teresa Vila debuted her first thematic environments, and Teresa Trujillo presented her happening *Liquidación de una platea*.

Earlier, in 1964, Teresa Vila had already planned her first actions, which ultimately could not be realized that year. In 1965, Argentine artist Marta Minujín staged her happening *Suceso plástico* at the Luis Tróccoli Stadium in the *Cerro* neighborhood of Montevideo.

Through Teresa Vila’s sustained work, performances consolidated more fully in Montevideo starting in 1966. Her explorations in this field—carried out alongside ongoing painting projects and occasional intersections with installation art (as seen in her meditation cabins)—continued, with variations, until 1969.

The period stretching from the second half of the 1960s into the early 1970s—coinciding with the rise of authoritarianism and deepening social crisis in Uruguay’s political context—marked an emergent and turbulent phase of performative strategies in the local scene. This moment was shaped by the aforementioned works of Vila, Trujillo, and Minujín and extended into the early performances of Clemente Padín in the early 1970s.

As mentioned, Vila’s artistic production across different periods in her career is coherent with and complementary to her exploration of diverse formats and lines of inquiry. In this regard, it is especially compelling to consider the emphasis placed by Ana Vila—poet, artist, and sister of Teresa Vila—on the relationship between Teresa’s earlier experience as a set designer in the 1950s and her performative work developed during the second half of the 1960s. One can interpret in this connection an interest in theatrical acts outside the theater space.⁴

While Vila’s political emphasis crystallized from 1966 onward—coinciding with a phase in which her actions increasingly moved in this direction—it is essential to recognize that her artistic interests consistently exceeded the boundaries of strictly artistic aims or discourses. This explains why her sources and interventions articulate throughout the different stages of her career and her openness to other facets of the social element.

Another key precedent for her work’s performative turn is her study of theology, which contributed to the liturgical and communal character she imparted to her environments and actions.⁵

Vila’s actions involved a unique and deliberate development within the performative format. As such, they significantly contribute to the history of performance in Uruguay, Latin America, and the world. By moving away from the more conventional labels of happening or performance art, Vila emphasized her distinct approach—one that shifted according to the focus of each event.

The fluid transition between actions and environments suggests her explorations’ experimental and provisional nature, which embraced a heterogeneous mix of visual and performative strategies. As Ana Vila has noted, the thematic environments were “primarily stagings accompanied by light and sound.” At the same time, themed actions were “brief journeys likewise accompanied by a backdrop that turned a guiding concept into the force behind actions.”⁶

In her substantial contribution to understanding Teresa Vila’s actions, Ana Vila compiled many documents, published in a book called *Las acciones de Teresa Vila*, which allows for reconstructing each environment or action based on available performance documentation. According to the author, the cycle of actions was structured around ten performative events carried out over Vila’s active years in this field.⁷

Perspectives on Thematic Environments and Themed Actions

The first stage of Teresa Vila’s experimentation in performance art was consolidated in July 1966, when she introduced her initial cycle of actions, which she called thematic environments, to Montevideo’s cultural scene. Vila directed these experimental artistic events, which took place at the *Club de Teatro*’s house in Montevideo’s *Ciudad Vieja* neighborhood on July 6, 7, and 8.

The environment was structured around original texts by poets Ida Vitale and Enrique Fierro, interpreted by Roberto Fontana, Nelly Pacheco, and Daniel Viglietti, and accompanied by a soundscape created by Conrado Silva. Antonio Sobrino was the leading performer guiding the action, and Alberto Speranza participated as his understudy. Nelson Flores contributed with lighting effects, and Ana Vila helped write the texts used in the “papers circle” segment, which activated direct audience participation.⁸

These environments were well received by the audience and garnered widespread attention from the press, which described the events’ phases, noted the large audiences in attendance, and praised the artistic proposal, highlighting various noteworthy aspects.

A brief review of the reception of Vila’s first environments offers a pathway to potentially reconstructing the work’s structure and understanding some of its most significant interpretations.

According to press reports, around one hundred people attended one event’s editions. The performance consisted of a journey through a series of segments comprising the thematic environments: introduction, café-bar gathering, tango, final moment, anteroom, Vietnam, and final recommendations. Lastly, during the “papers circle” segment, short texts were distributed to the audience to be read aloud in a specific sequence.⁹

The audience’s direct participation in the thematic environment was encouraged through the live reading of these texts. The texts included original writings by Ana Vila, a selection of excerpts from the newspapers *El Día*,

² See Elisa Pérez Buchelli, *Arte y política: mujeres artistas y artes de acción en los sesenta y setenta*, Montevideo, Yaugurú, 2019, pp. 70-71.

³ Elisa Pérez Buchelli, *Trayectos de la radicalización artística y política en Uruguay en 1971, Estudios del ISHIR*, vol. 10, No. 28, 2020, pp. 6-8.

⁴ Ana Vila, *Las acciones de Teresa Vila*, Montevideo, 2020, p. 17.

⁵ *Ibidem*, p. 18.

⁶ *Ibidem*, p. 11.

⁷ *Ibidem*, p. 12.

⁸ Elisa Pérez Buchelli, *Teresa Vila: arte como acto vital*, op. cit., p. 80.

⁹ Andrés Neumann, *Teresa Vila. Pasares pobre*, Época, July 9, 1966, p. 14.

Acción, and *El País*, quotes from Ernesto Che Guevara, and dialogues from Tarzan and Mandrake.¹⁰

Art critic María Luisa Torrens highlighted the importance of voice as a tool in shaping and guiding the action and emphasized Vila’s deep knowledge of the artistic field as well as her personal commitment:

Vila, an intelligent, refined, studious creator, knows precisely what she is doing. Her happening is called *Ambientes temáticos* and entails guiding the public through different settings, each with a defined theme. The audience moves seamlessly from a scene with individualistic overtones to a typical gathering around food, symbolizing everyday life. Then come the deafening ads juxtaposed with a satirical text, the pressing inaction, and the call for solidarity as preparation for a circle that aims to dissolve minute prejudices. The happening culminates in a simulated atomic bombing, accompanied by a text on war. Teresa Vila is a committed artist.¹¹

For her part, artist and art critic Amalia Polleri praised the positive impact of this bold proposal that disrupted even the most established creative channels—those firmly rooted within avant-garde strategies of the time—and the proposal’s underlying philosophical foundations:

It was a serious, intellectual happening with existential, committed repercussions. It was critical of specific genres and life conditions, alienation, and the Vietnam War, and it timidly suggested a move toward human connection.¹²

Thematic environments sought to capture the audience’s attention, encourage participation in the artistic event, and prompt reflection on the most pressing issues faced by contemporary society.

Vila’s performative cycle marked a creative turn toward new avenues of direct contact and engagement with the public. It opened up a specific line of inquiry into the power of speech and the spoken word as a central axis of

meaning within the visual device. This element became increasingly prominent in her work from this stage onward.

In 1968, amid repression and growing social radicalization, Vila carried out one of her most significant themed actions. This action is notable for its immediate impact, the testimonies and documents that have endured about it, and its symbolic resonance in the present.

One of the most relevant cycles within her increasingly politicized artistic approach was the action staged in December of that year at *Galería U*, structured in three scenes. The material was centered on the spoken word, through fragments of texts by Mario Benedetti and Milton Schinca, and involved performative bodily actions.

One of the scenes within this 1968 action was titled *The Man Who Eats Pizza* and performed by actor Fernando Gilmet. This emblematic performance juxtaposed two signifiers: one anecdotal, the other transcendent. On the one hand, the scene included an installation of three blood-stained white shirts and three lit candles, which, according to the performer’s account, symbolized the three students murdered that year amid the violent repression of public protests. Simultaneously, the action involved the act of eating pizza—drawn out in time—which, through repetition and excess, sought to provoke critical awareness and disrupt the viewers’ usual states. With this action, Vila aimed to move the audience from passive contemplation to awareness.¹³

A close look at Vila’s performative strategies reveals a profoundly thoughtful and intellectually rich process, carried out in collaboration with a group of then-young artists and writers who explored the language of action as a medium for artistic intervention.

The original texts by Ida Vitale and Enrique Fierro (which appeared in the thematic environments of 1966), as well as the selected excerpts from Mario Benedetti and Milton Schinca (featured in the themed actions of 1968), contributed unprecedented narrative textuality that Vila distilled through her conceptualization of the medium and her stage direction.

¹³ Elisa Pérez Buchelli, *Trayectos de la radicalización artística...*, op. cit., p. 7.

The performative dimension of these actions—distinct from other forms of intervention at the intersection of art and politics—experimentally sought to activate a critical social consciousness and disrupt the audience’s usual perceptual states.

As previously noted, Vila proposed this emphasis on performance as a potential pathway between artistic experimentation and exploring the politics within art. This coincided with her veering towards politicized painting in 1966. From then on, she starts exploring an articulation between artistic and political avant-garde practices framed within national and Latin American contexts and in critical dialogue with the international scene. On the one hand, these strategies were shaped by the creative avant-garde trends across Latin America and the world and, on the other, by the pressing dilemmas facing Latin American intellectuals.¹⁴ Vila developed her creative output by applying a critical lens to both areas for debate.¹⁵

As previously mentioned, in her pursuit of opening up her work to the political realm and through environments and actions, Vila addressed politically charged themes, such as in references to Vietnam. She worked solely with national artists, and one of her late 1968 pieces included a reference to the Uruguayan student movement and a symbolic tribute to “student martyrs.”

Environments and actions also sought to mobilize audiences, make them think and reflect on their current context, lead them into the land of doubt, and eventually prepare them for action.

In a 1969 interview conducted by María Luisa Torrens about Teresa Vila’s experiences with happenings, the artist expressed her intentions when working with this format:

My main concern is to show the public that they can express themselves. As the Dada artists intended, I, too, want to demystify art [...] I want to make people think and draw their own conclusions about a series of problems concerning all human beings. I want them to see they can engage in life, not as mere spectators. [...]

¹⁴ Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil...*, op. cit., pp. 206-7.

¹⁵ Elisa Pérez Buchelli, *Trayectos de la radicalización artística...*, op. cit., p. 6.

Contemporary men are constantly assaulted by a barrage of slogans that imprint on their memories and shape their tastes and actions. My happenings aim to introduce him into the land of doubt.¹⁶

In this way, the artist explored the intersection between political commitment and artistic production by finding unorthodox mediums—such as her work in performance arts—distancing herself from a dogmatic political line and combining performative artistic formats with efforts to integrate visual imagery, the spoken word, and collective participation to raise awareness for liberation.

In 1969, Vila published a manifesto on her actions in the mass-circulation cultural magazine *Capítulo Oriental*, in which she theorized about her performative proposal and reflected on the meanings behind this line of inquiry. In the artist’s words:

“‘Themed actions,’ as a new form of community-based spectacle, can help audiences feel freer and think and draw their own conclusions from the elements they are given. Through the situations created, they may assemble a mental puzzle of associations and ideas that might lead them to conclusions that seem unexpected or long forgotten by a dulled consciousness (sometimes simply by everyday bustle) into which excuses like ‘we don’t have time’ or ‘we don’t notice’ often seep. This dulling can steer us away from clearly perceiving the overwhelming injustice behind the human condition and problems.”¹⁷

Words, visualities, and meanings

Beyond the visual and experimental display that Teresa Vila’s legendary actions involved, it is essential to analyze the relevance of this line of inquiry for highly significant parts of her work.

It is interesting to observe how, through Teresa Vila’s exploration of performance-based work, the question of language and text permeates her artistic practice in a radical and meaningful way—as a strategy for social

¹⁶ María Luisa Torrens, *Desmitificar el arte, El País*, January 29, 1969, p. 6.

¹⁷ Teresa Vila, *Las acciones de Teresa Vila, Capítulo Oriental* 41. *Historia de la literatura uruguaya. Literatura y artes plásticas*, Montevideo, Centro Editor de América Latina, January 1969, p. 655.

intervention and communication. This development intertwines with the experimental dimension of artistic languages and formats, which the artist continually explores throughout her work.

From this perspective, text emerges as a fundamental resource in Vila’s work from this period onward, appearing at key moments in her career. Until she explored actions between 1966 and 1969, nearly all of Vila’s work was untitled—with only a few exceptions. The act of naming, which becomes more frequent as she begins working with language and text, also functions as a tool to build meaning, and the artist increasingly employs it in this sense.

Text is intertwined with her actions and environments through the contributions of collaborating authors (of the caliber of Vitale, Fierro, Benedetti, and Schinca, as mentioned). It is activated via audio recordings by renowned performers that structure and build an atmosphere for the performative events.

Vila’s work with actions made her reflect deeply on her political and social context, simultaneously triggering her unique investigation into artistic form and medium. In this way, Vila found a singular mode of expression that allowed her to explore this new format. The artist explicitly positioned herself within the context of a growing economic, political, and social crisis that shaped her artistic practice’s form and content. According to her own words:

Likewise, I found myself modifying and refining ‘a style’ and ‘a way’ that immersed me in our actual environment of poverty and austerity, where an authentic vision of humanity is prioritized within the content accompanying the form of those creations.

I tried to ensure that the MYSELF would connect with, merge into, and be transformed into the WE, into the EVERYONE led by a sound, light, visuals, and/or action-based atmosphere through which participants may be prepared to receive words. Sometimes, words function as a call or alert, predisposing us to action, gestures, an intent to collaborate, or collective solidarity today or later at another time or place.¹⁸

¹⁸ *Idem*.

In this way, beginning with her work on actions, the written word becomes a recurring element in Vila’s work. It appears in some of her most essential pieces from the latter half of the 1960s, such as the *Cabina de meditación*, the paintings-installations with Vietnamese and biblical themes from 1967, several works from the emblematic series *Las veredas de la patria chica* from the early 1970s, and the burlap tapestries from the same period, where the artist also explores visual experimentation and patriotic symbolism.

Thus, words and texts, in their various formats and alongside the artist’s exploration of form and artistic media, become essential tools for creating meaning. This allows the artist to explore a more direct communicative bond and a broader reach with the public.

These strategies allow her to delve into explicit biblical references while simultaneously approaching their political angles in ways that call for awareness and action. This emphasis reveals her works’ visual, symbolic, discursive, and conceptual power, which positions Vila as a precursor of contemporary art in Uruguay.

Undoubtedly, Teresa Vila’s actions constitute an essential chapter in her career. As discussed, they are central to understanding her most significant artistic strategies and contributions across multiple pivotal moments in her work.

Notes on the Work of an Image-Maker Ana Vila

La Paloma town, by the bay, in the late 1930s. A woman from Rocha—or perhaps a tourist—sits comfortably painting the seascape. A little girl watches her intently and thinks: “that’s what I want to do.” True to her resolve, painting would become the guiding force of her life’s work.

In the early 1940s, at our grandparents’ house in the Aguada neighborhood, we would venture into the basement where (between bottles of wine emerging from the sand and forgotten items) a wealth of issues of *Margarita*, a Chilean magazine for women could be found. Her goal was to reproduce, with pencil and watercolor, the magazine covers—usually of women dressed in the fashions of the time.

In 1948, at sixteen, she enrolled in the National School of Fine Arts after passing the entrance exam, which required her to draw the head of Donatello’s St. George.

From her time at the school—where she graduated with merits in 1952—I’d like to highlight two moments: her dismay when Berdía told her he had nothing left to teach her and her desire, in 1951, to fail a course. For the latter, she added some arabesques to a solid and splendid pencil drawing of “the gypsy”—bait which Felipe Seade (who was briefly in charge of the workshop) entirely took, failing her.

As a postgraduate student, she dedicated herself to printmaking under the guidance of Adolfo Pastor, the school’s director at the time and distinguished printmaker. His workshop hosted renowned Brazilian printmakers Oswaldo Goeldi and Iberê Camargo, who came to teach special courses. While working with linocuts, she experimented with applying ink to the grooves rather than the linoleum surface—a technique that Pastor dubbed “intaglio linocut.”

As her most readily available model, I posed for her constantly during those formative years. In truth, I was simply part of her surroundings. In his 1955 *Marcha* review of the exhibition *19 artistas de hoy* at *Subte*, Fernando García Esteban wrote: “Someone aptly described her works as emotionally charged voyages where her lived experience is willingly encapsulated.”

Whether in her pencil drawings or ink works, the perspective is almost gentle, rendered through simple, playful, nearly humorous lines. Her watercolors show splashes of solid color and washes and are often centered on portraits.

In 1955, I was in high school, in the Economics pathway, and I used tempera to color my graphs. When she found tempera, she adopted it in her works centered on her usual intimist themes. However, the technique shifted the aesthetic formulation of her images; contours became more defined, solid color filled the forms, and abstraction quickly gained ground. Objects drift out of the room, the patio, or the garden and become suspended in space. Sometimes, they are recognizable (faucets, hangers, a record player); others are geometric forms adorned with calligraphic signs, scarcely identifiable as specific functional objects.

She also explored intimate themes using her intaglio linocut technique in the prints she created during that same period. Still, in 1957, she began working with biblical themes (Gennesaret, the miraculous catch of fish, crowns of thorns). The triangle emerged as both a focal point and a meaningful symbol. Ornamentation became denser, and color took second place. In woodcuts, forms dissolve, nearly vanishing within the interplay of color patches and the material’s natural grain.

During 1958 and part of 1959, she focused primarily on stage design work. She entered the ANCAP competition with a color print depicting the company’s plant—a piece that, as García Esteban noted in his *Marcha* review, deserved more recognition than the monetary award it received. Based on the linear outline of the plant, with the river and hill in the distance and areas covered in gray and blue grayish splashes, she created an impeccably executed work.

In 1959, she returned to biblical themes. In a series of drawings—mostly in ink—she depicted boats, crowns of thorns suspended in space, and Peter’s denial (represented through roosters, clocks, and tears). These works share a visual treatment reminiscent of her earlier interior scenes.

In one drawing, I believe the weeping eyes were influenced by a picture of Dalí’s eye clock from 1950. That same year, the National School of Fine Arts held the exam for the Herrera Grant, for which she applied.

In addition to a highly accomplished traditional portrait (a sitting woman), she submitted one of her pieces in tempera as a free work, featuring geometric elements rendered in planes of solid color placed against a subtly modulated gray background that evoked a space atmosphere. Although she hesitated to shade the background—sensing the other approach might be safer—she remained true to her artistic explorations and chose that path. As it turned out, the jury (aligned with the prevailing orthodox artistic views of that time) found the combination of geometric forms in flat colors and backgrounds suggestive of another dimension incompatible and awarded the grant to another contestant.

That piece (influenced by Kandinsky) is perfectly balanced; within Kandinsky’s own body of work, one can find modulated backgrounds combined with flat-colored figures and vice versa—without detracting from their remarkable artistic value in any way.

In 1961, influenced by Chinese art, she created a series of woodcut prints intaglio-style, composed of black-inked signs. Despite the technical demands of the technique—especially given the 70x40cm format—she skillfully solved the piece. I believe the predominantly negative criticism it received at the time was unwarranted.

In 1962, she returned, in a sense, to Christian themes—but in a much subtler, almost undecipherable way. This marked the beginning of her “tables,” evoking the communal meals of early Christianity and later reflections on Christ’s loving act of self-giving. These tables, devoid of dramatic overtones, are instead festive—generally rendered in black, with some color in the surrounding space; washes appeared, and color zones expanded. The hemispherical shapes accompanying the central image somehow represent offerings (part of the ritual) and gradually gained more prominence.

In 1963, she pursued table themes in a larger format. Tables began to lose their defining features: the surrounding space became animated by interplaying lines, large washes dominated, color became a protagonist, and “helixes” emerged.

In 1964, she produced a short series of larger format works (each over a meter tall by 70 to 80cm wide) using black vinyl paint, with areas of tissue paper applied

while wet. These pieces featured large shapes, ultimately leading to works where color predominates. The palette comprised pink tones. Bird stones appeared. These bird stones (*ornito-litos*) were mainly found along the South American coast—from southern Brazil to the shores of Rocha and the western Uruguayan coastline. They are stylized cross-shaped forms with a head, wings, and tail and a central recess shaped like an oval edged in relief, believed to have been used in rituals. These ovals are what she incorporates into her work.

1964 also marks the beginning of her work with mobiles. In her notes from 1964–65 titled *Anotaciones sobre colaboración de otros en la obra de arte*, she wrote, among other things: “The piece is executed in panels so they may be moved, rearranged—the piece is no longer indivisible; in a certain way, it becomes like a puzzle. In contrast, the untouched work, which we can only relate to spiritually, seems less appealing.” Her first mobile, encompassing six 60x45cm panels on Canson paper, is a splendid piece with a palette of refined pinks, helixes, bird stones, and black words, sometimes encircling the shapes or weaving a delicate web within them.

Saving the distances, the color and words resemble those of magnificent works by the Florentine, Venetian, and Marchigian schools of the 14th and 15th centuries, which I could admire at the Vatican Pinacotheca. A six-part piece produced slightly later, titled *Formas sobre un ornito*, incorporates ochres and greys. This series of mobiles also frequently includes tissue paper applied wet, as in collages.

A mobile from 1964–65, done in vinyl paint on paper but using a more intense pink palette, features a machine-like object shaped like an “E”—a motif that would reappear in subsequent works.

Toward the end of 1965, she began working on “banners or standards” and a new series of prints. A new theme or imagery emerged in both mediums: war, specifically the escalating conflict in Vietnam. I need to offer some clarifications on this war that may help contextualize our views on the subject.

When interviewed by John Kennedy Jr. for *George* magazine in November 1998, General Giap said:

...like all Vietnamese, I wanted independence. [...] When the enemy comes to the house, and even the

women fight. [...] If that unfortunate event—the death of your father—had not taken place, things would have been somewhat different [...]. An American lieutenant said: ‘We search for the enemy everywhere and find nothing, but when we think there is no enemy, then the enemy appears. There are no front lines, yet the front lines are everywhere. We see a person and are afraid. We see a child and are afraid. We see a leaf shaking and again we are afraid.’

McNamara would later describe the Vietnam War as a terrible mistake born of the Cold War and flawed military calculations.

At the end of 1966, two American astronauts came to Montevideo; among them was Neil Armstrong. They were going to tour the promenade. Without thinking much of it, I made signs in English with phrases referring to the conflict, calling for the withdrawal of U.S. troops from Vietnamese soil.

I couldn’t find any classmates willing to join me, but my sister wouldn’t leave me hanging. When we raised the signs as the astronauts passed by on a truck, they smiled and waved cheerfully at us. Shortly afterward, a brute appeared, snatched the signs from us, and tore them to pieces. When discussing this with classmates, some argued that the astronauts were “removed from” political conflicts. I later learned through the *Acción* newspaper that ours was the only protest during the astronauts’ visit to Montevideo.

I believe this episode showcases how little empathy there was for the conflict at the time. Yet that is when Vietnam first appears in her work, deeply informed by the accounts written by Australian journalist Wilfred Burchett, who served as a war correspondent during the conflict.

The prints were made with linoleum shapes inked and pressed onto paper using a spoon-rubbing technique, following a specific matrix. They are primarily vertical in format, averaging one meter tall by 45cm wide, and typically depict aircraft schematics at the top. At the base, a “dragon” ending in a sideways “E” often contains the oval of the bird stone. There is also vegetation in bamboo-like canes and leaves.

The dominant palette includes pinks, carmines, ochres, and blacks. The exploded bombs sometimes show the Christian cross and occasionally the eye of God.

In her notes regarding banners, she wrote: “(Tapestry) Banners. Background: Yesterday–Today. Different techniques - Loom - Weaving. Embroidery - cut fabric - appliqué - mixed techniques. Importance of multiple Americans at the origin.” The short series of five banners (four of which I still have) are all done on burlap-backed fabric, with appliqués and embroidery; the bombs are stuffed and thus appear in relief. Their average size is about one to one and a half meters. The dragon/machine with the “E” appears, along with aggressive airplanes, bombs, and the bird stone in a color palette of carmines, oranges, greens, pinks, and blacks on white backgrounds or raw burlap.

In her review of the May 1966 exhibition of paintings and banners, María Luisa Torrens included a comment from a viewer who referred to the banner where an orange-yellow sun emerged, calling it “Dawn over Vietnam”—a name that proved quite fitting. In her *Acción* review, María Freire wrote:

Teresa Vila is particularly moved by the unjust tragedy of Vietnam, to the point that it becomes the central theme of her paintings. Yet art history teaches us that Goya, Delacroix, Daumier, and Picasso are not valued for their intense sociological passions but for their positive aesthetic values. Time dilutes the significance of incidental anecdotes and grants permanence to essentially plastic values. The nine compositions she exhibits make a powerful impression due to the strength of their curvilinear rhythms, perfectly balanced in soft, violent tones. Beyond the horror of war decimating innocent people, what truly moves us in Teresa Vila’s work is her graphic language, through which her deep sensitivity emerges.

This is a highly accurate observation, yet I also believe understanding the context that gives rise to particular imagery greatly enriches our appreciation of the artistic phenomenon.

In mid-1966, one of her *Acciones con tema* [themed actions] was performed for the first time. In a recent publication of mine, *Las acciones de Teresa Vila*, I provide a detailed

account of those events and their theoretical foundation. Here, I will offer a summary, drawing on her words published in *Capítulo Oriental No. 41* in January 1969. In her words, she sought to create:

...a sound, light, visual, and/or action-based atmosphere through which participants may be prepared to receive words. [...] Themed actions, as a new form of communal spectacle, can help participants feel freer, think, and draw conclusions from the elements they’ve been given. [...] As I conceive spectacle—or anti-spectacle—words play an important role. It is the VERB, which, together with action, will enable escape, bringing about a shift in EVERYONE.

In parallel, in issue 72 of Cimaise (1965), Dore Ashton wrote:

Happenings seek to awaken the primal feelings of archetypal fear and aggression, starting from shapeless, unstructured elements. More than anything, these situations seem to evoke childhood fears or aggressions. Violence is a prevalent commonality among happenings since they all omit the human voice [...]. Only the endless moments of waiting or inaction—no doubt a technique borrowed from the Dadaists—were provocative.

Therefore, the differences far outweigh the similarities. Among the latter, we can note the invitation extended to the general public to participate in an event and the Dadaist strategy of prolonged or inactive pauses. In contrast, words played a central role—whether through soundtracks, spoken guidance, or written texts handed out to participants—and no situations involved violence.

This year, she also produces mobiles in larger formats up to two meters in height. The base material is not Canson paper but fabric, and the imagery—rendered in more intense tones—continued to explore the theme of Vietnam. A prime example of her formal experimentation is the meditation booth or tent, consisting of four panels painted in vinyl on fabric addressing the subject of the Vietnam War. These panels formed an enclosed space that opened on two opposing sides, supported by two iron hoops mounted on a pedestal. The iron semicircles, crafted by her colleague and friend Agustín Alamán, were so thick and heavy

that the structure was rendered challenging to handle and unstable. The pedestal bore inscribed phrases about the struggles of developing nations whose rights were trampled by the global powers. This meditation tent/cabin was exhibited at the *Subte* during the January 1968 art fair, as admission juries had censored it on previous occasions. Some years later, she erased the contested phrases herself and dismantled the piece since time had begun to (partially) reveal the inner workings of the ruthless game among global powers—a reality we witnessed but could only dimly perceive.

During these same years, she also created her aptly named “anti-jewels.” These were necklaces and bracelets made not of precious metals but of leather and raffia, with felt as a base. They were also not made of expensive stones but rather adorned with the tiny pebbles one can find along our shores.

Around 1969, a new theme took root in her work—one that emerged from hours spent in historical museums and libraries, searching for key elements of our national past. It was a representation of objects and events pivotal for the foundation of our country. First came suns inspired by those found on 19th-century coins; then, spear tips replaced airplane noses, and ribbons in the color of opposing sides bearing mottos from the early independence struggle began to appear. At times, the base of these compositions featured a breast from which a stream of bundled colors flowed—a motif she would later meticulously erase. They originated by accident: in a black-and-white vinyl painting titled *Tomado*, selected for exhibition at the Guggenheim Museum, a wash at the base could be “perceived” as a breast. That perception led her to adopt the image. However, with time, she came to regard this as a betrayal to herself, as breasts were foreign to her usual plastic expression where bodily representation did not exist, not even metaphorically.

Now, everything is rendered in black, white, and grey—no more collages. The technique becomes centered around the use of lithographic crayons and Conté sticks. The sidewalks we see today (with a nine-square grid) begin to appear cracked and with handwritten inscriptions that play a central role in the composition.

In March 1970, during an interview with Mayling Carro Amorín in *De Frente*, she stated:

...we will arrive at an Art-Life by seeking our path—one that leads to authentic national and American roots [...]; if we study our actual environment [...], we will become sensitive, like thermometers that register the country’s changes degree by degree. Art is impossible without capturing that reality in our work [...]; therefore, searching for national art becomes a ‘service’ to that nationality within the Greater Homeland [...]. It won’t be easy to achieve a fully realized art in service of the community.

In her 1967 notes, she wrote: “I’m not concerned with placing my work within specific aesthetic movements. Art-as-service that questions, that reaches out. The study of the environment has always determined art.” But in 1987, she added in pencil, just below: “(I’m rereading this on June 7, 1987—I think Art-as-service broke me and the art) – (the service swallowed the artist) – T. Vila.” About this idea, Joaquín Torres García once wrote in *Estructura*:

If art fulfills a social function—perhaps the most elevated one—it must not, for that reason, direct its activity towards a specific purpose (art is free; it is its foundation); it must settle with just being art. It would immediately lose its echelon and cease to be art if it were to align itself with any end other than its own [...]. One must not be misled by the false appearance that art has always served as a vehicle for spreading ideas or feelings, such as when it appears to serve politics or religion. It would be a mistake to believe this. The artist may begin from any such suggestion, but then they rise above it, transcend that sphere, and enter a different plane where their proper, disinterested activity begins. And it is only then that art truly fulfills its social function.¹

PLASTIC ARTS ADMIT NO ALLIANCES. And it is healthy to remain faithful to this principle. We repeat, then: the artist must adhere ONLY TO THAT.²

So, if someone now says that art must reflect ‘its time’ or ‘art must serve the revolution’ or

‘painting must be this or that way,’ it would seem to me they are saying: ‘You must not be who you are, but someone else entirely.’³

Revolutionary art, art of war and passion, enslaved art—this is not art. Art is rhythm and measure: harmony. And it stands above such eventualities.⁴

About this topic, I took from her notebook a quote by Hilton Kramer (a critic at The Nation) about Pop Art in its early days: “A failed art, yes, but still art.”

Around 1972, she began “withdrawing” elements from her work. The inscriptions, which had shifted to Letraset, started disappearing, leaving only tiled surfaces covered in cracks. From these sidewalks, ribbons emerge—now devoid of any text. The entirely tiled surfaces sometimes present darkened areas shaped like a cross; sometimes, the sun appears as a silent witness. These are no longer surfaces treated with lithographic crayon but offset prints cut out and glued to the underlying paper.

In one work inspired by *See and Speak* by Man Ray—in which a ribbon emerges from a mannequin’s mouth—she has a white strip out of the sun’s mouth, reaching down to the sidewalk at the base.

In 1976, following a failed trip to Mexico while searching for work, the opportunity arose to illustrate a cultural magazine. This gave rise to the *Lazos* [Ribbons] series, which occupied her during that year—a series to which she did not assign much importance, signing none of the pieces. It includes forty-five ink drawings (using Rapidographs) and about thirty in graphite and colored pencil. The drawings play with form in space; the ribbons almost become beings, taking on elegant bow-like shapes or becoming ominous knots full of recesses. Though the theme may seem trivial, it is treated by meticulously exploring all its possibilities. The format is small—mostly 25×40 cm.

In the early 1980s, sidewalks reappear, this time drawn, either in ink or graphite, with a very delicate touch, barely emphasizing the volume of the paving tiles. Sometimes, they appear as faint shadows on the surface; some are interlaced with ribbons or folds and follow the

¹ Joaquín Torres García, *Estructura*, Montevideo, La Regla de Oro, 1974, p. 21.

² *Ibidem*, p. 71.

³ *Ibidem*, p. 143.

⁴ *Ibidem*, p. 144.

tiled pattern. She also introduced colored pencils, using only lemon yellow and carmine red. Yet the treatment remains similar to that used in ink or graphite. Finally, about ten works from 1983 are executed in acrylic carmine and yellow, but the treatment changes radically here. The tiles are now deformed, piled up at the bottom as if haphazardly stacked, like waste in a dump.

Finally, around 1988, the paving tiles began to appear through embossing. With a base of gray tones and touches of ochre, they resembled photographic negatives. They appeared juxtaposed, piled one atop another. The separations forming the grids were, at times, convex and deep; at others, concave and protruding from the surface, aligned in multiple configurations. She also introduced colored pencil and graphite but constantly submerged the paving tiles in that chaos, which is, at once, the origin and—perhaps—the end of creation.

She once told me of her intention to quit sidewalks, but not before milking every last ounce of meaning from them.

From 1990 onward, her creative silence began—a silence she often justified by citing Duchamp’s devotion to chess. I never entirely understood why she stopped creating, especially when it caused her such profound pain. Perhaps she imposed it on herself as a kind of “punishment.”

If that were the case, it was wholly unnecessary. Just as in her student days, when she set out to earn a failing grade and ended up producing a magnificent nude adorned with arabesques when she later sought to put her art “at the service” of something greater, she nevertheless continued to make real art—thoughtful, balanced, inventive. As Torres García said of art: “rhythm and measure: harmony”—when the artist can “rise above it, transcend that sphere, and enter a different plane where their proper, disinterested activity begins.”

Her work isn’t even the “failed art” Mr. Kramer spoke of; it is truly genuine, contemplative, and carefully composed art.

Time, that old, skillful friend that rearranges what is out of place, has the last word on this.

En el marco de la elaboración del catálogo razonado de Teresa Vila, en curso, invitamos a aquellos propietarios de obras de la artista que se encuentren interesados en documentarlas a enviar un correo a la siguiente dirección: catalogoteresavila@gmail.com

Martín Vecino

Enlace a la visita virtual de la exposición



En el terreno de la duda:
Teresa Vila
1949-1988
Octubre 2024 - Febrero 2025

Curaduría y edición del catálogo:
Riccardo Boglione

Montaje:
Lucía Méndez

Textos:
Enrique Aguerre
Riccardo Boglione
Elisa Pérez Buchelli
Maru Vidal
Ana Vila

Textos históricos:
Carlos Álvarez
Luis Camnitzer
Mayling Carro Amorín
Nelson Di Maggio
María Freire
Fernando García Esteban
Pablo Mañé Garzón
Daniel Heide
Celina Rollerí López
María Luisa Torrens
Teresa Vila

Maquetado y diseño:
Monocromo

Fotografía:
Marcel Lousteau
Eduardo Baldizan (pp. 46, 49, 51, 55, 65, 67, 82, 83, 84,
85, 88, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 109, 112, 113, 114, 115,
134, 138, 143, 144, 147, 156, 157, 165, 166, 195, 196,
197, 199)
Rafael Lejtregger (pp. 135, 140-141, 234-243)

Corrección:
Graciela Álvarez

Traducción:
Sol Nemeth

Impresión:

ISBN: 978-9974-36-592-6
Depósito legal:

Museo Nacional de Artes Visuales
Tomás Giribaldi 2283, esquina Julio Herrera y Reissig
Tels.: (598) 2711 6054 - 2711 61 24 - 2711 6127
Montevideo, Uruguay

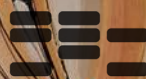




Ministerio
de Educación y Cultura



Dirección Nacional
de Cultura



mnay
Museo Nacional
de Artes Visuales

