



CARLA

**WITTE**

AUTENTICIDAD RADICAL





## PRESIDENCIA DE LA REPÚBLICA

PRESIDENTE

**Luis Lacalle Pou**

VICEPRESIDENTA

**Beatriz Argimón**

## MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

MINISTRO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

**Pablo da Silveira**

SUBSECRETARIA DE EDUCACIÓN Y CULTURA

**Ana Ribeiro**

DIRECTOR GENERAL DE SECRETARÍA

**Gastón Gianero**

## DIRECCIÓN NACIONAL DE CULTURA

DIRECTORA NACIONAL DE CULTURA

**Mariana Wainstein**

## GOBIERNO DE TREINTA Y TRES

INTENDENTE

**Mario Silvera Araujo**

DIRECTORA DE DESARROLLO ECONÓMICO

**Luisa Rodríguez**

DIRECTORA DE CULTURA

**Mariana Rodríguez**

RESPONSABLE DEL MUSEO AGUSTÍN ARAUJO

**Ariel Melgarejo**



Ministerio  
de Educación  
y Cultura



Dirección Nacional  
de Cultura



mnav  
Museo Nacional  
de Artes Visuales

APOYA:



GOBIERNO DE  
TREINTA Y TRES



MUSEO  
AGUSTÍN  
ARAUJO

CARLA

**WITTE**

AUTENTICIDAD RADICAL

## MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES

DIRECTOR

**Enrique Aguerre**

SECRETARÍA

**Juan Baltayán**

GESTIÓN

**Cecilia Otero**

COMUNICACIÓN

**Jimena Schroeder**

EDUCATIVA

**Fabrizio Guaragna y Rosana Rey**

INVESTIGACIÓN Y CURADURÍA

**María Eugenia Grau y Fernando Loustaunau**

CONSERVACIÓN

**Nelson Pino**

REGISTRO

**Oswaldo Gandoy**

GRÁFICA

**Álvaro Cabrera**

INFORMÁTICA Y WEB

**Eduardo Ricobaldi**

MEDIOS AUDIOVISUALES

**Fernando Álvarez Cozzi**

INTENDENCIA

**Julio Maurente y Sergio Porro**

VIGILANCIA

**Héctor Carol**



MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES  
Montevideo - URUGUAY

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





Perfil de CarlaWitte | s.f. | Museo Agustín Araujo.

# La Colección Carla Witte

POR MARIANA WAINSTEIN · DIRECTORA NACIONAL DE CULTURA ·

Desde la Dirección Nacional de Cultura nos complace presentar la exposición retrospectiva de Carla Witte en el Museo Nacional de Artes Visuales.

Este logro ha sido posible gracias al trabajo conjunto con el Museo Agustín Araujo, que funciona en la órbita de la Dirección de Cultura del Gobierno de Treinta y Tres.

La Colección Carla Witte del Museo Agustín Araujo es una de las más relevantes y valiosas del país. Con una amplia selección de casi mil piezas, que abarcan desde dibujos y pasteles hasta grabados, acuarelas, óleos y esculturas, nos permite apreciar la trayectoria de la artista alemana nacida en Leipzig en 1889, quien residió en Uruguay desde 1927 hasta su fallecimiento en 1943.

Esta colaboración entre dos museos de gran importancia en nuestro país demuestra que la descentralización cultural es viable y necesaria.

Además, entendemos que resulta fundamental incluir en el circuito artístico de Montevideo obras provenientes de museos del interior, con curadurías de alto nivel, como es en este caso la de María Frick, quien descubre un universo y una personalidad artística desconocida para muchos hasta ahora.

Es la segunda vez que llevamos a cabo una acción en conjunto para promover el valioso legado de la artista, ya que en 2020 se había organizado una muestra en la ciudad de Treinta y Tres con motivo del Día del Patrimonio.

La exposición Autenticidad radical reúne un total de cien obras en diversas técnicas, que van desde dibujos y grabados hasta témperas, óleos y esculturas en bronce y madera. Estas piezas nunca antes habían sido exhibidas al público, lo que la convierte en una oportunidad única para el disfrute y la exploración de la obra de la artista.

La exposición se llevó a cabo en la Sala 4 del Museo Nacional de Artes Visuales desde el 30 de marzo hasta el 4 de julio de 2023.

Confiamos en que recorra luego otras localidades del país y que podamos continuar disfrutando en nuestro principal museo de artes visuales de gestionar en conjunto actividades de este alto nivel con museos del interior.

# Autenticidad radical

POR ENRIQUE AGUERRE • DIRECTOR DEL MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES •

En el mes de octubre de 2020 se inauguró la exposición *Autenticidad radical. El cuerpo y la psique en la colección de Carla Witte* en el Museo Municipal de Bellas Artes Agustín Araujo de la ciudad de Treinta y Tres, cuya curaduría estuvo a cargo de María Frick. Además de las obras de Witte, se sumaron once obras del acervo del Museo Nacional de Artes Visuales pertenecientes a: Manuel Rosé, Carlos Prevosti, Anheló Hernández, Leandro Castellanos Balparda, Juan Fernando Vieytes, Federico Lanau, María Rosa de Ferrari, César Pesce Castro, Carlos Alberto Castellanos y José María Pagani. Esta primera e histórica colaboración entre ambos museos de un proyecto expositivo de tal importancia se convertiría en el punto de partida de una nueva propuesta.

*Autenticidad radical - Carla Witte* es la muestra que estamos presentando el Museo Municipal de Bellas Artes Agustín Araujo y el Museo Nacional de Artes Visuales, en forma conjunta. Esta exposición retrospectiva es fruto de la investigación desarrollada entre 2018 y 2020 por María Frick. El conjunto de ochenta piezas (óleos, dibujos, grabados y esculturas) nos permite abordar la prolífica producción artística de Witte, que a su vez da cuenta de una artista comprometida con el tiempo que le tocó vivir.

Por otra parte, en el acervo del MNAV se encontraba una carpeta con dieciséis serigrafías atribuidas a Carla Witte, donadas por Agustín Araujo en 1967, que por diferentes motivos despertaron razonables dudas sobre si eran realmente de la autoría de la artista. Gracias al aporte documental del antropólogo Víctor Sánchez Petrone, que asistió a la muestra y se puso en contacto con Frick, podemos afirmar que las serigrafías mencionadas pertenecen a la etnóloga, artista y escritora Maud Oakes (1903-1990). Se trata de registros de la ceremonia del curandero navajo Jeff King en 1942-43 realizados por Oakes y publicados en 1943.

Uno de los cometidos del Museo Nacional de Artes Visuales es editar catálogos de arte a partir de ensayos e investigaciones. *Autenticidad radical - Carla Witte* es el claro ejemplo de una exposición que, además de motivar el disfrute, contribuye a que se conozcan las artes visuales producidas en nuestro país.



*Sin título (angustia)* | s. F. | Tinta sobre papel | 28,5 x 24,5 cm. | Museo Agustín Araujo (# 93).

*Sin título (mujer con motivos de carnaval)* | s. F. | Acuarela sobre papel | 62 x 43 cm. | Museo Agustín Araujo (# 607).



# Un primer gran paso

POR WILLIAM REY ASHFIELD • PRO. DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA, UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA •

Uno de los problemas centrales de la gestión del arte en Uruguay, sobre todo la más ajustada a la lente patrimonial, es la débil producción de trabajos de investigación y catalogación realizada hasta ahora, fundamentalmente en lo relacionado con la obra de cada artista en el país.

El gran interés por la crítica, muy por encima de la vocación historiográfica, así como el definido desinterés por los estudios monográficos de autores han operado negativamente en el conocimiento real de lo producido y en el inventariado de obras. Algunas triviales preguntas podrían ser más que ilustrativas sobre las consecuencias de esto: ¿cuántas lunas pintó Cuneo?, ¿dónde se las puede ubicar?, ¿cómo desarrollar políticas de beneficios fiscales o de promoción de compras sin la necesaria trazabilidad y la garantía de autenticidad de las piezas?, ¿cómo realizar una retrospectiva de ese período específico sin el conocimiento pleno del tamaño de la producción involucrada?

Es verdad que en los últimos tiempos, sobre todo a partir de algunas grandes retrospectivas de autor, se ha incorporado información sobre obras hasta ahora desconocidas, o bien desaparecidas, a la vista de investigadores y críticos. Algunos trabajos de publicación, como los catálogos desarrollados por nuestro Museo Nacional de Artes Visuales, han mitigado en parte este vacío, aunque la tarea que resta todavía es bastante larga.

De acuerdo con esta realidad es que deseamos destacar, muy especialmente, el presente proyecto realizado con la participación de la curadora María Frick, en el marco de un importante acuerdo logrado entre la Intendencia Departamental de Treinta y Tres y la Universidad de la República. Más concretamente, fue con el Centro Universitario Regional del Este (cure) y la colaboración del Instituto de Historia de la Arquitectura, Diseño y Urbanismo (iha, fadu) junto con la Cátedra de Historia de la Arquitectura en Uruguay quienes aunaron esfuerzos con la Dirección de Cultura de la Intendencia Municipal de Treinta y Tres y el Programa de Vinculación Universidad-Sociedad-Producción de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC), el que fue un actor relevante en la financiación del proyecto.

Esta colaboración interinstitucional tuvo un propósito claro que fue fortalecer al Museo Agustín Araujo de la ciudad de Treinta y Tres. Se configuró una estrategia de desarrollo local y departamental, pero partiendo de la puesta en valor de una parte fundamental de su acervo: la colección Carla Witte. En relación directa con esto también, el proyecto estableció un nuevo plan de gestión para el museo, que asegurara el largo alcance temporal.

La importancia de proyectos como este debe señalarse en la manera innovadora de sumar esfuerzos entre instituciones, así como también en el enorme potencial que tiene para estudiar y entender la obra de tantos artistas relevantes, analizada escasamente hasta ahora. Nuestro saber sobre esta importante figura de la modernidad artística del país, Carla Witte, es hoy mayor que lo que era hace apenas unos años. Una mejor identificación de su producción y una afinada catalogación de cada una de sus obras han sido posibles a partir de este proyecto. En adelante, se impone que el acervo de esta artista alemana cuente con una gestión actualizada, así como con una eficiente divulgación de su obra, tanto en Uruguay como en el extranjero. Esta exposición en el Museo Nacional de Artes Visuales habla, precisamente, de que se ha dado un primer gran paso.

# Un original estado de sensibilidad

POR JAVIER ALONSO • PROFESOR DE LA FACULTAD DE ARTES, UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA •

**El artista resuelve la crisis mediante un salto hacia adelante, hacia un nuevo y original estado de sensibilidad; se rebela contra las convenciones existentes, a fin de crear una nueva convención conforme a la conciencia contemporánea. Podemos admitir que, al hacerlo, simplemente recupera, en toda su realidad, la cualidad básica original del arte: la sensibilidad estética en toda su pureza y vitalidad.**

Herbert Read, *Filosofía del arte moderno*

Presenciar la obra de Carla Witte en el Museo Agustín Araujo de Treinta y Tres, hace más de una década, fue para mí una sorpresa y a la vez una revelación. La visita al museo tuvo un carácter institucional: se reunieron en él varios talleres de Orientación Estética del Instituto «Escuela Nacional de Bellas Artes», hoy Facultad de Artes de la Universidad de la República. La magnitud del acervo de Carla Witte amplió y enriqueció los debates estéticos, técnicos y creativos de los cursos.

La producción de Witte excede las definiciones de corrientes y de ismos. Con extrema autenticidad, logra imágenes y formas que reúnen sin premeditación lo que en el ambiente predomina y confluye sin hipotecarse. Hay en sus imágenes franqueza y ética y profunda empatía comunicacional; no le importa la grandilocuencia estereotipada del éxito ni del reconocimiento. Sin embargo, ella tuvo su primer contacto con las artes visuales en la Europa de las vanguardias y su producción en Uruguay muestra con elocuencia su particular modo de encarar la figuración en sus múltiples facetas.

La Edad Media europea y el Renacimiento concretan en su momento un planteo en las artes y las ciencias que en su desarrollo producen después del siglo XIX una suerte de generación creativa en todas las esferas del conocimiento humano, con marcado acento en la libertad creadora y también una diversificación y complementación sin antecedentes históricos. La intensa sucesión de ismos en el mundo del arte se asienta en la apertura hacia identidades que determinan lo sustancial de lo moderno, que se universalizan como proceso manteniendo el interés genuino y particular.

Antes de la llegada de Carla Witte al país, la centralidad del arte moderno residía en Europa. Allí aparecieron los primeros indicios, desde el propio Renacimiento hasta las academias que definieron el arte oficial, o sea cómo el arte debía encarar la mimesis como procedimiento virtuoso, en la imagen en el plano y hacia el volumen escultórico. Lo que no logró la academia fue bloquear un desarrollo en paralelo que planteó la creación libre de prescripciones y protecciones oficiales. Este desarrollo artístico se fue constituyendo en procesos que respondían a los interrogantes del presente histórico, muchas veces con originalidad y creatividad. El caso uruguayo es un ejemplo importante en cuanto a su producción genuina y calidad expresiva.

En la obra de Carla Witte, la tradición del realismo social del enclave rioplatense suma no solo la aportación femenina al arte nacional sino una postura humanista sobre el escenario internacional del devenir del arte moderno. Ella integra esa generación de creadores que construyeron una modernidad permeada por la libertad creativa y la honestidad crítica hacia los procesos autoritarios que disputaron el poder entre las dos guerras mundiales del siglo XX.

El futuro incierto, la angustia del destierro y la masacre perpetuada entre 1914 y 1945 forman parte de la postura artística de la creadora. Dibujos, grabados, pinturas y esculturas nos hablan de la maquinaria y la cultura de la violencia, la guerra y el crimen. La máquina se presenta como grandilocuencia mortal del conflicto bélico, su estructura enfáticamente detallada, su gigantismo fuera de la escala humana, referencia del destino trágico que significó para la humanidad la primera y segunda guerra mundial. La técnica al servicio de la muerte, las máquinas que el ser humano perfecciona para su propia destrucción... están hoy notoriamente presentes en el escenario mundial. Se trata de la dimensión aterradora del poder tecnológico, en una dimensión industrial sin control y sin medida.

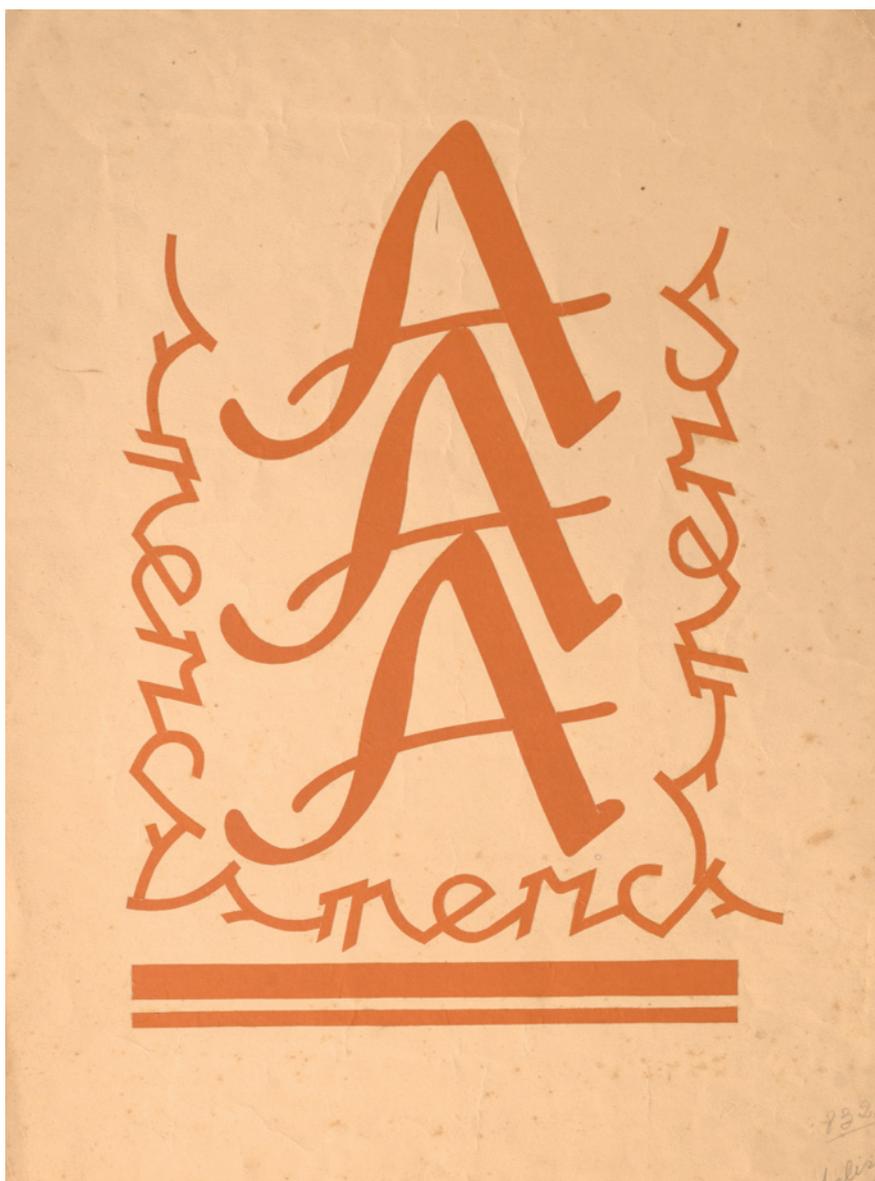
Su obra atiende aspectos de la vida rechazando visceralmente la violencia en todos sus niveles, algunos naturalizados oficialmente por una sociedad que aún no logra la justicia social, la libertad y el apoyo mutuo. Witte es especialmente sensible a ello y elocuente moralmente al plantear en sus obras el deterioro de la condición humana. En su producción aparecen propuestas suprarreales que remiten a aspectos místicos de connotaciones dramáticas, en un orden de espacio ejecutado no verista, sino más bien de construcción de atmósferas inquietantes.

Su visión de la tragedia humana también se traduce en imágenes expresionistas y suprarreales, figurativas y algunas grotescas, que reflejan el crimen a la identidad femenina. A la vez, su delicada y enérgica imaginación atiende la piedad y el amor sin clichés religiosos o políticos. En sus paisajes, se percibe su mundo interior, la armonía, la fuerza desatada, el equilibrio, lo trágico o lo sublime, que en el alto contraste desencadenan y fortalecen impresiones de agitación y vida. En los múltiples retratos, la mayoría anónimos, el rectángulo de la hoja es un sitio de culto en el que el juego de las proporciones se entrelaza sin premeditación ni repetición. Cada ejecución implica trazos que arrojan sentimientos y que se transmiten con fluidez y sentido.

Nuestra intervención actual en el proyecto de recuperación de la obra de Carla Witte implicó afianzar aquella primera impresión y experiencia ocurrida en un espacio curricular de nuestros cursos. Tener contacto con todo el material del Museo Araujo de Treinta y Tres, así como del Museo Nacional y colecciones privadas, no hizo más que afianzar nuestra convicción de la importancia de la creadora en sus aspectos estéticos y éticos.

La donación de la familia Araujo permitió la conservación de esta obra, que se mantuvo archivada, prácticamente sin divulgación educativa ni presencia cultural, durante años. Esta exposición comparte con el público obras que habían permanecido casi ocultas, lo que significaba un deterioro de la participación en la cultura de la población en general, condición funesta si creemos que los bienes culturales nos pertenecen a todos, sin discriminación ni jerarquías obsoletas en una sociedad efectivamente democrática.

Quizás este encuentro público con parte de su producción nos permita incorporar a Carla Witte como mujer y artista en la cultura de nuestro pueblo, en nuestro país, lugar que ella eligió para vivir, crear y morir.



**Sin título (boceto comercial América) | s. F. |  
Aplique en papel satinado | 31,5 x 45 cm. |  
Museo Agustín Araujo (# 1116).**

# La Colección Carla Witte

POR ARIEL MELGAREJO Y MARIA FRICK • DIRECTOR DEL MUSEO AGUSTÍN ARAUJO Y CURADORA •

**La obra de arte ha ayudado por un instante fugaz a gustar de la belleza de la vida y a vislumbrar el ideal de purificación colectiva de la humanidad. ¡Labor de artista! ¡Labor digna de dioses!**

Álvaro A. Araujo

«Ante la obra de Carla Witte» *Anales Revista Nacional*, II época, año xviii, n° 118, marzo de 1938, 49.

La colección Carla Witte del Museo Agustín Araujo es una de las más importantes del país, con un total de casi mil piezas, que incluyen dibujos, pasteles, grabados, acuarelas, óleos y esculturas.

En su gran mayoría, estas obras provienen de las donaciones realizadas entre 1944 y 1949 por los herederos de Agustín Araujo Piteiras, un próspero comerciante de origen español afincado en Treinta y Tres. Uno de sus hijos, Álvaro Antonio Araujo Seguí (Montevideo, 1891-1962), fue un mecenas y coleccionista que tuvo un rol destacado en la escena cultural nacional, ejerciendo funciones como columnista y secretario de Redacción de la revista *La Pluma* y como miembro de la Sociedad Teosófica del Uruguay.

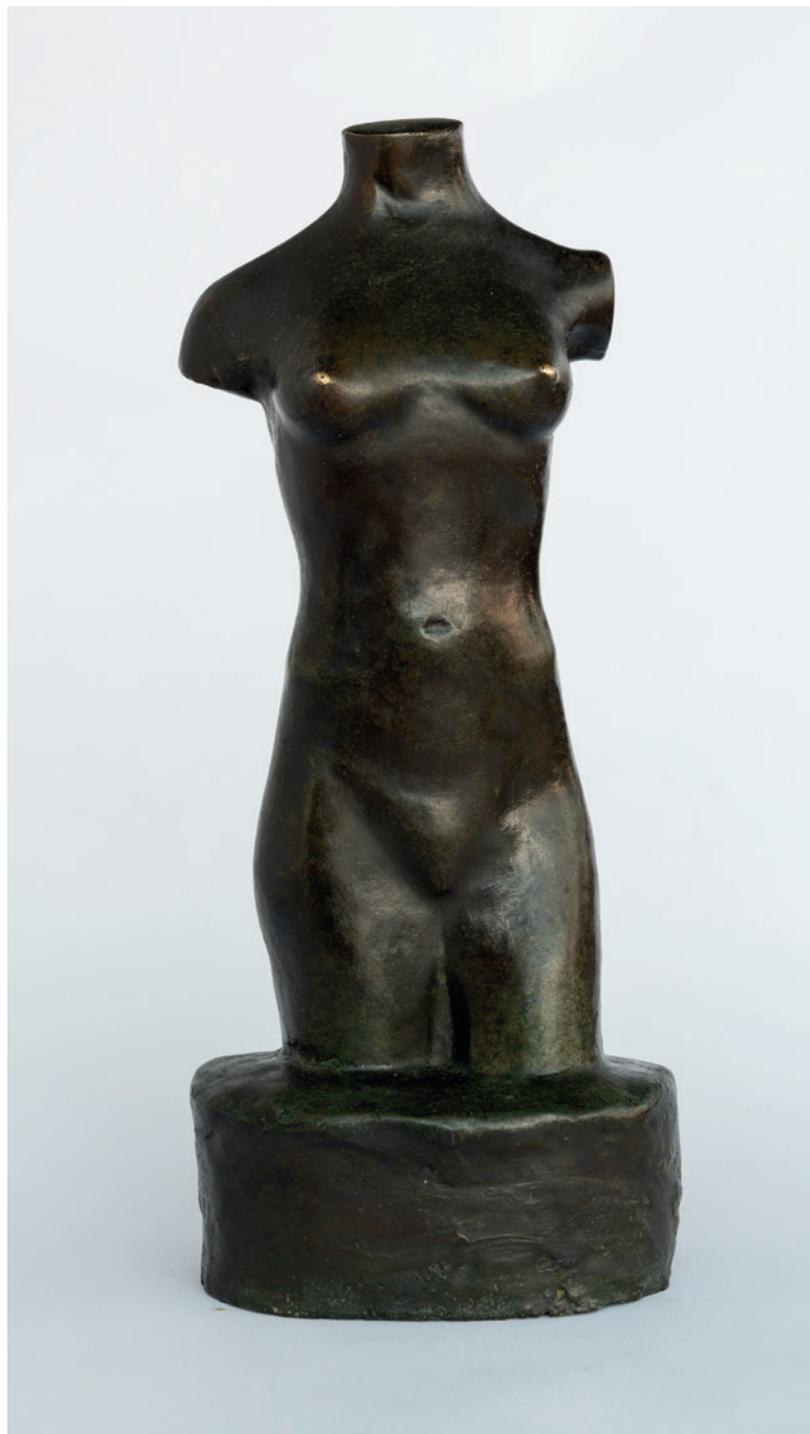
Araujo fue amigo de Carla Witte y también promovió su labor artística a través de la crítica y la divulgación de sus trabajos en distintas publicaciones. De hecho, su obra más difundida las ilustraciones que realizó para la revista *La Pluma* entre 1928 y 1931. En total, *La Pluma* publicó 15 ilustraciones de Carla Witte en 6 ediciones de las 19 que tuvo la revista. Diez de estas ilustraciones acompañaron la sección de Álvaro Antonio Araujo titulada «Los anónimos ritmos del dolor. Datos, historias, narraciones y comentarios de la tragedia humana en todos los países. (Escritos recopilados por Álvaro A. Araujo e ilustrados por Carla Witte)», que se caracterizaba por una temática casi agresiva (de desesperación, sufrimiento, tortura física y espiritual) y un tono de fuerte crítica política y social, en general de izquierda y pacifista. Algunos de sus trabajos también se publicaron en la revista *Devenir*, del capítulo uruguayo de la Sociedad Teosófica. Sin embargo, en este caso se trata de ediciones póstumas que posiblemente fueron autorizadas por el mismo Álvaro Antonio Araujo o por su padre, Agustín Araujo, quienes participaban de esta agrupación junto con otras personalidades de la época, como el artista plástico Mario Radaelli, el poeta Carlos Sabat Ercaasty y el pianista Eduardo Dieste.

Fue Araujo quien también se ocupó del sepelio de la artista en el Cementerio Británico de Montevideo, encargándose de conservar su obra hasta que fue concedida al Museo Nacional de Artes Visuales y a la Intendencia Municipal de Treinta y Tres.

En 2020, la Colección Carla Witte recibió la donación de la familia Deambrosio Chifflet, heredera de Ingeborg Bayerthal. Además de sumar 74 nuevas obras, esta concesión permitió confirmar los lazos de Witte tanto con la comunidad de habla germana como con el círculo artístico local. La bailarina alemana Ingeborg Bayerthal (conocida como Inx o Inge) y su marido, el crítico de arte Fritz Leo Bayerthal (cuyo seudónimo era Friedrich Bayl), tuvieron una presencia activa en el circuito cultural local, llegando a fundar la compañía de danza moderna Grupo Bayerthal de Montevideo y la galería de arte contemporáneo Arte Bella. En 2023, el Museo Agustín Araujo también recibió la donación realizada por Mónica Methol Piola de obras de la autoría de María Angélica Piola (pianista, profesora de música y pintora) y un estudio de manos realizado por Carla Witte, con quien Piola mantenía un vínculo de amistad.

La evidencia de Witte con su entorno se manifiesta, además, en la serie de retratos que integra la colección, en la que se incluye a figuras como Joaquín Torres García y otras, que podrían ser Susana Soca, Felisberto Hernández, Paulina Medeiros o Esther de Cáceres. Los testimonios dan cuenta de que con esta última se reunían todos los martes para leer los Evangelios, que luego discutían con los demás presentes, en una actitud que explica la fuerte presencia mística de parte de su obra. De hecho, en la colección existe una llamativa repetición de dibujos y pasteles con motivos religiosos, entre los que se encuentran representaciones de escenas bíblicas tales como la escalera de Job (Génesis, 28:10), Yael matando a Sísara (Jueces, 4:21) o lo que podría ser el pasaje del levita y su concubina (Jueces, 19:21).

En términos generales, la Colección Carla Witte se compone de distintas series, que incluyen obras finalizadas y bocetos, en muchos casos repetidos o con pequeñas variaciones en modalidad de prueba. Por un lado, se destacan las series de desnudos (157) y retratos femeninos, masculinos e infantiles (128); paisajes y naturaleza (81), además de las obras sobre Paraguay (34) y las vistas de Montevideo (9) y de Montserrat (8), e interiores y maternidades (22). Por otro lado, se encuentran las series de motivos místicos y religiosos (149); ilustraciones para revistas (38) y trabajos comerciales (54); obras planas sobre motivos varios (30); esculturas (9), y un conjunto de fotografías de la artista y su obra (30). A esto debe agregarse, a los efectos de la difusión e investigación de la obra de Witte, las obras pertenecientes al Museo Nacional de Artes Visuales (16 serigrafías atribuidas a Witte) y a las colecciones particulares de Carol Araujo Stoutt, Ricardo Araujo Stoutt, Mariví Ugolino, Mariana González Guyer y la Iglesia Evangélica Alemana de Montevideo.



*Torso femenino (Ingeborg Bayerthal)* | s. F. | Bronce | 30 × 14 × 9 cm. | Colección particular de Ricardo Araujo Stoutt.

*Sin título (retrato de Joaquín Torres García)*  
| s. F. | Carbonilla y pastel sobre papel |  
31 x 25,5 cm. | Museo Agustín Araujo (# 119).

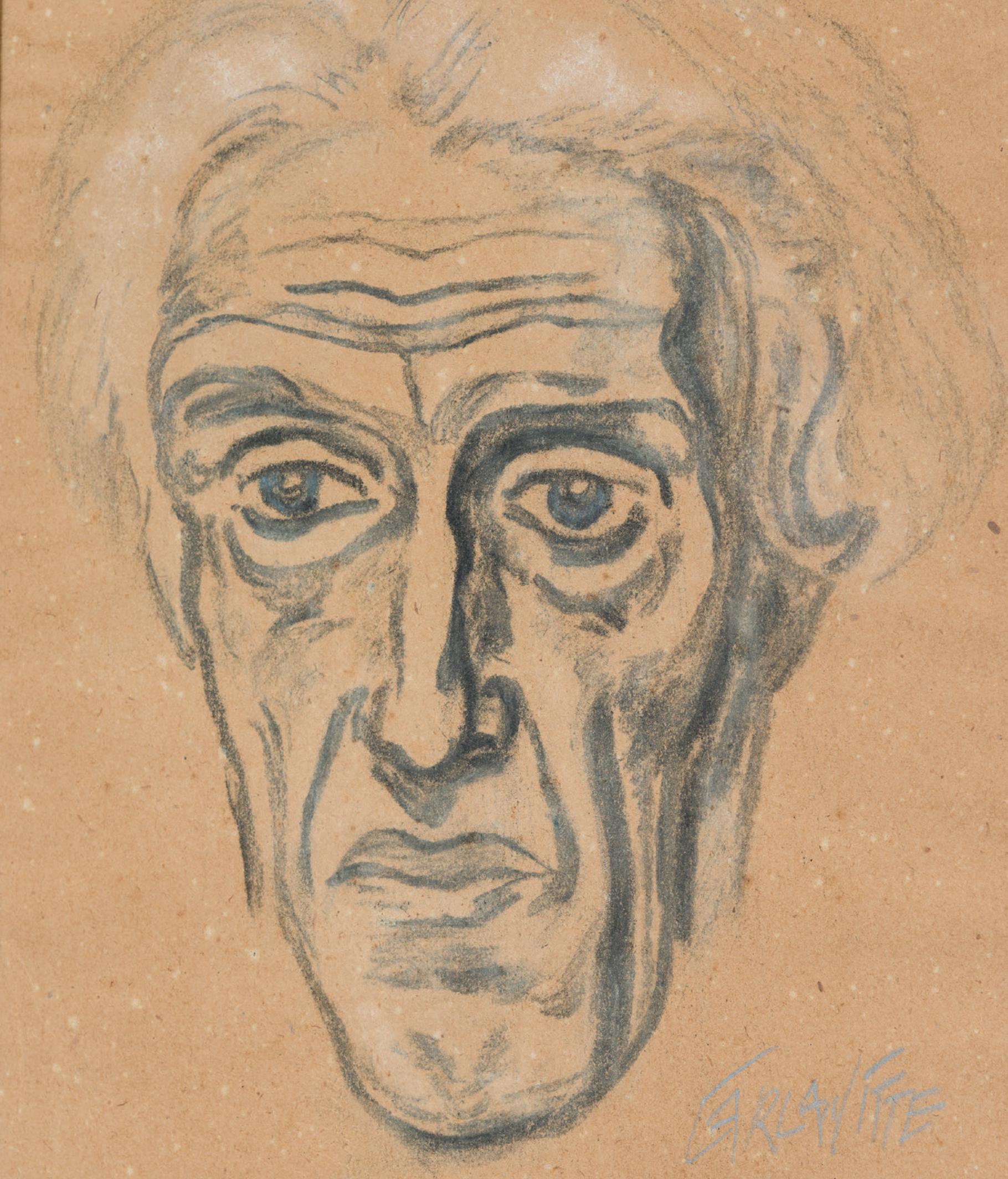
Este vasto conjunto de obras fue objeto de varios trabajos de investigación e integró distintas exhibiciones. Entre los años 1987 y 1998, fue objeto del trabajo de relevamiento y conservación realizado por la Intendencia de Treinta y Tres con el apoyo de la Embajada Alemana a través de su programa para la preservación de la herencia cultural. Además de facilitar la actualización del inventario y de las condiciones técnicas de conservación de las obras, esta iniciativa incluyó la restauración de 11 óleos y la capacitación técnica del personal de la institución por parte de Mechtild Endhardt. Esta dio lugar, además, a la realización de las exhibiciones *Carla Witte, la expresionista* (8 al 30 de mayo de 1999, Cabildo de Montevideo) y *Carla Witte, su obra gráfica* (10 al 30 de mayo de 1999, Instituto Goethe Uruguay), con la investigación y curaduría de la artista Mariví Ugolino, en estrecha colaboración con la profesora Rufina Machado, responsable en ese momento de la pinacoteca del museo.

Posteriormente, en setiembre de 2018 y julio de 2020, la colección fue objeto de un exhaustivo proyecto de investigación desarrollado conjuntamente por la Intendencia Departamental de Treinta y Tres y la Universidad de la República, a través del Centro Universitario Regional del Este (CURE), con el financiamiento del Programa de Vinculación Universidad - Sociedad y Producción de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC). La iniciativa *Patrimonio cultural y desarrollo local. Una oportunidad singular: la colección Carla Witte del Museo Agustín Araujo* abordó la relevancia histórica de este acervo en el marco de su contexto cultural de producción, se digitalizaron las obras, actualizaron sus datos técnicos de inventario y conservación, y se generó conocimiento sobre su potencial en el marco de la política cultural departamental. El equipo de trabajo estuvo conformado por Gonzalo Blanco (CURE), William Rey (FADU) [responsables]; Javier Alonso, Sandra Marroig, Micaela Fernández (IENBA); Enrique D'Agosto (CENUR); Lucía Méndez, María Julia Pintos (†) (CURE); Hugo Achugar, Federico Sequeira (CURE); María Frick (CURE). El proyecto contó, además, con la generosa colaboración de las familias Araujo Stoutt, Deambrosio Chifflet y González Guyer, la Congregación Evangélica Alemana de Montevideo, Félix Flügel y José Mujica, entre otros tantos que brindaron información durante el proceso de trabajo.

El ciclo tuvo su cierre formal con la organización de la exhibición *Autenticidad radical. El cuerpo y la psique en la Colección de Carla Witte*, inaugurada por el ministro de Educación y Cultura, Pablo da Silveira, en el marco del Día del Patrimonio de 2020, organizado en homenaje al Dr. Manuel Quintela bajo la consigna «Medicina y salud, bienes a preservar» (4 de octubre de 2020, Museo Agustín Araujo, Treinta y Tres).

Los contenidos de este catálogo surgen tanto de la digitalización de las obras como de los artículos académicos publicados durante el transcurso de dicha investigación.<sup>1</sup>

1 Entre ellos, debe mencionarse: María Frick, «Expresionismo del Sur: hacia la definición de un arte propio». ILLAPA *Mana Tukukuq*, n° 16, 2019: 86-97; María Frick, «Carla Witte, una expresionista alemana en Uruguay», *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, n° 8, diciembre de 2020, pp. 139-173; y María Frick, «Los salvajes del Sur: Inmigración y expresionismo en Uruguay en la primera mitad del siglo XX», *MODOS revista de história da arte*, vol. 4, n° 1, enero-abril de 2020, 167-187.



ERLWITE

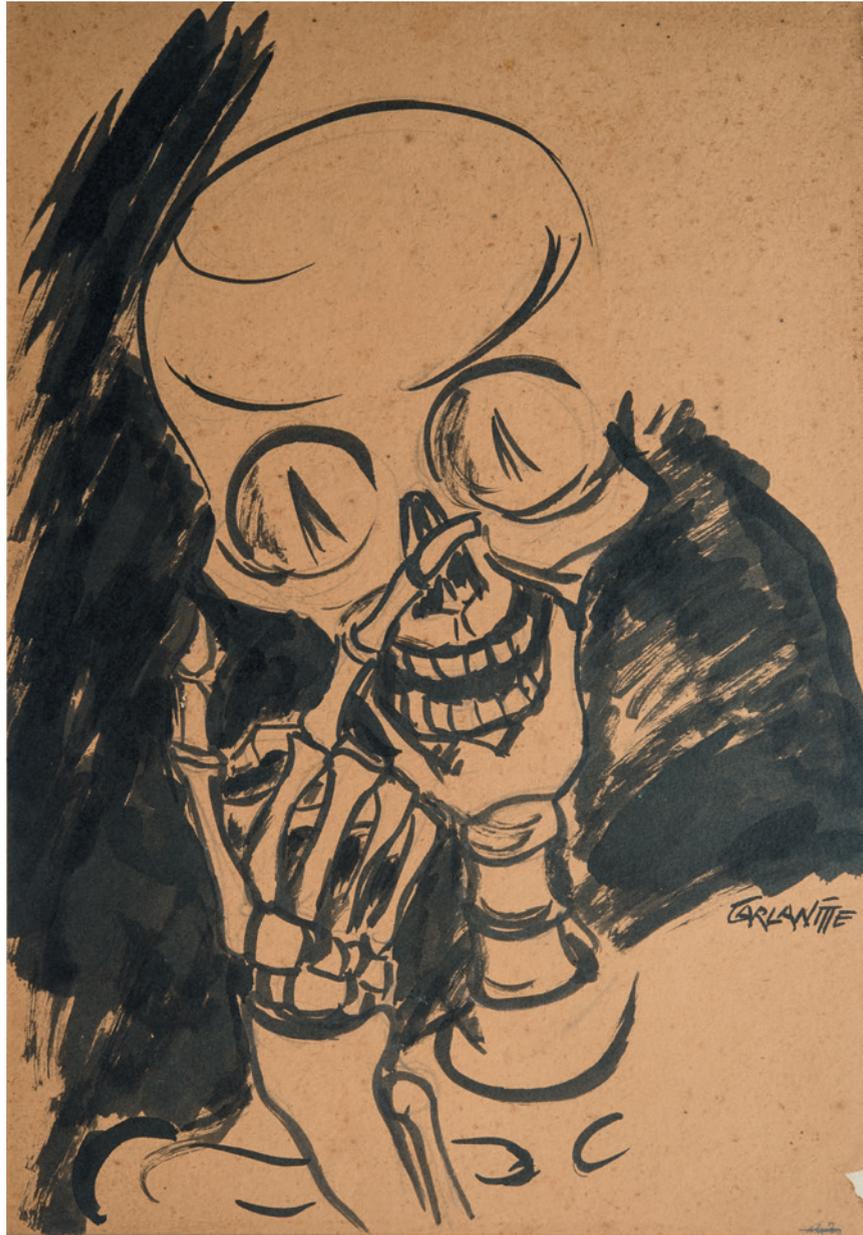
## **El antecedente de colaboración institucional**

En los últimos años, Uruguay ha avanzado en la creación de conglomerados que articulan al sector privado, la academia y el sector público en algunos subsectores de la cultura. No obstante, todavía es necesario ahondar en este tipo de acciones en el ámbito específico de los museos. De acuerdo con la Declaración del I Foro Nacional de Museos (Cabildo de Montevideo, 9 de mayo de 2014), existe «la necesidad de promover la cooperación entre museos y otras instituciones y organizaciones públicas y privadas para viabilizar propuestas de educación e investigación en el área de museos».

La Intendencia Departamental de Treinta y Tres y la Universidad de la República, a través del Centro Universitario Regional del Este (CURE) sede Treinta y Tres, en colaboración con el Instituto de Historia de la Arquitectura de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU), a través de la Cátedra de Historia de la Arquitectura Nacional, avanzaron en este campo mediante una propuesta concreta de colaboración con la Dirección de Cultura de la Intendencia Municipal de Treinta y Tres. La iniciativa recibió, además, el financiamiento del Programa de Vinculación Universidad - Sociedad y Producción de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC), cuyo objetivo es acercar las capacidades de investigación y solución de problemas de la Universidad de la República, en todas las áreas de conocimiento, a las demandas de la sociedad y la producción uruguayas.

El objetivo general de esta colaboración interinstitucional fue fortalecer al Museo Agustín Araujo en el marco de la estrategia de desarrollo departamental, aportando información y conocimiento que lo alimenten y que le faciliten implementar un nuevo plan de gestión museístico, de largo alcance. En particular, el proyecto «Patrimonio cultural y desarrollo local. Una oportunidad singular: la colección Carla Witte del Museo Agustín Araujo» propuso abordar tres preguntas claves: 1) ¿cuál es la importancia de Carla Witte dentro del contexto artístico en el que produjo su obra?; 2) ¿qué particularidades presenta su producción y cuál es la manera adecuada de su presentación en el contexto museístico? y ¿cuál es el estado actual de conservación y de información asociada a cada una de las obras?, y 3) ¿qué oportunidades presenta la colección de Carla Witte al Museo Agustín Araujo en términos institucionales y de la política cultural?

Exitosamente finalizada, esta iniciativa puede ser presentada como un caso innovador de colaboración interinstitucional con beneficios tanto para las políticas implementadas a nivel local como para la agenda de investigación universitaria. Sus impactos trascienden, sin embargo, los límites de lo institucional en la medida en que el conocimiento generado alimenta la gestión museística y, lo que es más importante, permite reconstruir aquellas historias que permanecen opacas en las narrativas convencionales del arte nacional.



*Ilustración para el texto «El destino manifiesto» de J. P. Pove (La Pluma, año 3, v. 12, jun-1929). Tinta sobre papel, 43,5 x 30,5 cm. Museo Agustín Araujo (# 87).*

# La primera exhibición retrospectiva

POR MARÍA FRICK • CURADORA •

Es gratificante poder explicar los motivos que hacen de la presentación de la obra de Carla Witte en el Museo Nacional de Artes Visuales un evento de gran relevancia. En el campo de la historia del arte es poco frecuente tener la oportunidad de realizar la curaduría de la primera exhibición retrospectiva de un artista moderno. Esto implica, sin embargo, un enorme grado de responsabilidad ética. ¿Cómo interpretar la obra de una artista cuya biografía apenas conocemos? ¿Cómo presentar su legado cuando no contamos con testimonios de su propia mirada?<sup>1</sup> Transitamos, además, un momento de cambio en la práctica curatorial,<sup>2</sup> en el que ya no es válido seleccionar artistas u obras siguiendo narrativas que no tengan anclaje en la investigación científica y museológica o que no den voz a quienes históricamente han sido silenciados o excluidos.<sup>3</sup>

Es por ello que la primera exhibición retrospectiva de Carla Witte es mucho más que una cuenta pendiente. Como sociedad, nos debíamos la oportunidad de conocer más profundamente este patrimonio, y es especialmente significativo que esto se haya hecho posible tras una investigación de carácter inédito en el país.<sup>4</sup> Pero el legado de Carla Witte también nos interpela de manera más auténtica y, si se quiere, también más radical. ¿En qué medida su obra, y esta exhibición retrospectiva, colabora a ofrecer una representación más precisa y justa de la producción artística en Uruguay?

En primer lugar, la presentación de la obra de Carla Witte contribuye con la recuperación de la trayectoria de esa *gran constelación de mujeres* que, a pesar de haber tenido visibilidad y reconocimiento en su época, no ingresó

---

1 A code of ethics for curators, Curators Committee, American Association of Museums, 2009, 4.

2 Jean-Paul Martinon, *Curating as Ethics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020, vii.

3 Maura Reilly, «What Is Curatorial Activism?», *ARTNews*, 7/11/2017.

4 La necesidad de investigar las colecciones públicas fue reconocida en 2013 por la Ley de Museos y Sistema Nacional de Museos (n° 19037) y su anteproyecto, que la entienden como una acción necesaria para proteger, conservar y difundir el patrimonio.



Carla Witte posando en una exposición | s.f. | Museo Agustín Araujo.

de manera definitiva en la memoria artística nacional.<sup>5</sup> En Uruguay existen desafíos en términos de la visibilidad de las producciones realizadas por las artistas mujeres en los y los relatos canónicos,<sup>6</sup> por lo que las creadoras están escasamente representadas en los ciclos expositivos y los acervos museísticos. Muchas de ellas son todavía *artistas fantasmas*,<sup>7</sup> cuyas biografías dependen de los datos que puedan rastrearse en la prensa y cuyas obras se han deteriorado o perdido en los depósitos porque nunca se reparó en ellas.

Existe entonces una creciente preocupación por recuperar y expandir la obra de las mujeres uruguayas, no solo como mero conocimiento histórico, sino como herramienta para entender y actuar en la sociedad actual. Porque si bien Uruguay ha realizado avances significativos en términos de la igualdad de género y la inclusión social, sigue enfrentando el desafío de superar las desigualdades estructurales económicas, sociales, políticas y culturales entre varones y mujeres.<sup>8</sup> Entre otras urgencias, el país enfrenta la necesidad de prever y contrarrestar el avance de la estigmatización y segregación de los grupos de población más relegados, para evitar que se sigan perpetuando culturalmente estereotipos y manifestaciones de discriminación.

En segundo lugar, la presentación de la obra de una artista migrante evidencia el carácter multidireccional y sincrónico de las relaciones entre las metrópolis europeas y latinoamericanas. De esta manera, la exhibición replantea la hipótesis tradicional acerca de las influencias europeas unidireccionales hacia Latinoamérica, para abordar los itinerarios de norte a sur y analizar de qué manera ambas escenas se enriquecieron tanto mutua como simultáneamente.<sup>9</sup> Tal como sugiere Verónica Panella, es necesario superar el relato tradicional sobre el periplo migratorio como «una suerte de camino lineal donde los artistas, generalmente jóvenes, generalmente hombres, buscan en el Viejo Continente la apertura estética y mental que

---

5 Verónica Panella, «En construcción: la difícil inclusión de las artistas mujeres en la Historia del Arte», *La Pupila*, n° 17, 2011: 24.

6 Carolina Porley, «Ellas y el museo. Artistas mujeres y acervo museístico», *Brecha*, 20 de agosto de 2021.

7 Laura Malosetti Costa, «Una historia de fantasmas. Artistas plásticas de la generación del ochenta en Buenos Aires», VI Jornadas de Historia de las Mujeres y I Congreso Iberoamericano de Estudios de las Mujeres y de Género. Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2 al 5 de agosto de 2000.

8 «Marco Estratégico de Cooperación de las Naciones Unidas para el Desarrollo en Uruguay, 2021-2025», firmado el 21 de diciembre del 2020 por el presidente del Consejo Directivo de la Agencia Uruguaya de Cooperación Internacional, Rodrigo Ferrés, y la coordinadora residente de las Naciones Unidas en Uruguay, Mireia Villar Forner.

9 Isabel Plante, *Argentinos de París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*. Buenos Aires: Dehesa, 2013, 59.

no encuentran en las anquilosadas aldeas que los vieron nacer», para comenzar a incorporar el estudio de aquellos creadores europeos que, como Carla Witte, realizaron un «viaje, personal y artístico, inverso», con «profundas consecuencias para el país de recepción».<sup>10</sup>

Los primeros artistas en establecer un contacto sistemático y generacional con el arte europeo fueron los pintores nacidos entre 1880 y 1890, quienes, beneficiados por la Ley de Becas de 1907<sup>11</sup> o a su propio costo, realizaron viajes y estancias de formación y a su regreso al país contribuyeron de manera decisiva a la renovación del ambiente artístico local.<sup>12</sup> No obstante, los inmigrantes también desempeñaron un papel central en el devenir del arte nacional, al desarrollar las tendencias latentes en su contexto cultural anterior.<sup>13</sup> Con una población de poco más de un millón de habitantes y un origen marcadamente español, francés e italiano, entre los años 1910 y 1949, Uruguay recibió a alrededor de 140.000 personas provenientes de lugares como Alemania, el Imperio austro-húngaro, Polonia, Checoslovaquia y los países bálticos.<sup>14</sup> Uruguay dio refugio a artistas que canalizaron la difusión de los elementos plásticos y los principios estéticos del modernismo europeo, al mismo tiempo que adaptaron sus expresiones artísticas a los temas locales, desarrollando soluciones plásticas que satisficieran los desafíos estéticos nacionalistas y el gusto de la clientela y de la élite local.<sup>15</sup>

- 
- 10 Verónica Panella, «Mujeres artistas en las vanguardias pictóricas latinoamericanas de la primera mitad del siglo XX: una imperfecta antología», *La Pupila: los primeros seis años (2007-2013)*, comps. Oscar Larroca, Oscar y Gerardo Mantero. Montevideo: Artes Gráficas, 2013, 406.
- 11 La ley «Becas. Creación. Otorgamiento de pensión de estudio» (n° 3.219) (modificada en 1913 y en 1925 en términos de su asignación total y edad de postulación) establecía la creación de «seis becas para pensionados en Europa, destinadas al perfeccionamiento de estudios de pintura, escultura, piano, música o canto, fijándose la asignación anual a percibir por los beneficiarios».
- 12 Gabriel Peluffo, *Historia de la pintura uruguaya - 2: Representaciones de la modernidad (1930-1960)*. Montevideo: Banda Oriental, 1999, 69.
- 13 María Frick, «Los salvajes del Sur: inmigración y expresionismo en Uruguay en la primera mitad del siglo XX», *MODOS revista de história da arte*, vol. 4, n° 1, enero-abril de 2020: 184.
- 14 Silvia Facal, «Recorriendo el largo camino de la integración: los judíos alemanes en Uruguay». *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, n° 12, 2006; Benjamín Nahum (ed.). *Estadísticas históricas del Uruguay, 1900-1950*. Tomo I. Montevideo: Universidad de la República, 2007; Raúl Jacob, *Breve historia de la industria en Uruguay*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1981.
- 15 Sergio Miceli, «Artistas "nacional-extranjeros" en la vanguardia sudamericana (Lasar Segall y Xul Solar)» en *Prismas. Revista de historia intelectual*, n° 13, 2009, Universidad Nacional de Quilmes, Argentina, 173-181. Olga Fernández, «Notas sobre un relato migrante: vanguardias artísticas entre Latinoamérica y España» [grabación sonora] en congreso internacional Encuentros Transatlánticos: discursos vanguardistas en España y Latinoamérica, Museo Reina Sofía, Madrid, 11-13 de junio de 2013.



En tercer lugar, la retrospectiva revaloriza las actitudes y formas artísticas marginales respecto a las corrientes predominantes. Aun desde los márgenes, Carla Witte realizó un aporte artístico original en el marco de la modernidad. Incorporó ideas y modalidades expresivas del modernismo europeo que le permitieron exaltar la subjetividad de la experiencia humana frente al proceso de modernización —con sus procesos de industrialización, urbanización, racionalización y secularización— y el carácter equilibrado y uniformizante del paradigma cultural hegemónico.

En las primeras décadas del siglo xx, en Uruguay tuvo lugar un vanguardismo prudente,<sup>16</sup> en gran medida dependiente del modelo político impulsado desde 1903 por José Batlle y Ordóñez y continuado con matices hasta 1940. Durante este período, se desarrolló lo que Hugo Achugar definió como *corriente ideológica del acuerdismo*,<sup>17</sup> que en el plano estético llevó a formas de eclecticismo que privilegiaban ciertos estereotipos y sancionaban indirectamente la diferencia y la innovación. Se articuló así un paradigma cultural fuertemente ligado a la democracia y a la necesidad de afirmar una identidad nacional, en el que el medio artístico estuvo dominado inicialmente por el modelo academicista francés y, luego, por el desarrollo del planismo como un *ismo* del arte local. Durante los años veinte esta escuela funcionó como una barrera conceptual a la introducción de prácticas más radicales, que cuestionaran su visión del mundo confiada y optimista, nutrida en una realidad social relativamente alentadora, sustentada en los valores de su suelo y en la situación socio-política de relativa paz, trabajo y prosperidad.<sup>18</sup>

Si bien existieron algunos antecedentes aislados,<sup>19</sup> fue recién a fines de los años cuarenta —luego de la muerte de Carla Witte— que en algunos ámbitos específicos de la cultura local floreció una actitud moderna con niveles de intransigencia y polarización similares a la radicalidad de los discursos vanguardistas europeos<sup>20</sup> en los que Witte se había formado. Tal como describe Gabriel Peluffo, hasta ese momento el clima espiritual del país se había caracterizado «por el rechazo a lo tortuoso, a lo dramático, a

**Sin título**  
**(muerte en la hoguera) |**  
S. F. | Óleo sobre tela |  
80 x 100 cm. |  
Museo Agustín Araujo  
(# 114).

16 William Rey Ashfield, *Arquitectura moderna en Montevideo, 1920-1960*. Montevideo: Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, 2012, 33.

17 Hugo Achugar, «El acuerdismo y su expresión político-cultural», en: Gabriel Peluffo (ed). *Los Veinte: el proyecto uruguayo. Arte y diseño de un imaginario 1916-1934*. Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel de Blanes, 1999, 67.

18 Gabriel Peluffo Linari, *Historia de la Pintura Uruguaya - 1: El imaginario nacional-regional (1830-1930)*. Montevideo: Banda Oriental, 1988, 78.

19 Gabriel Peluffo Linari, *Historia de la Pintura Uruguaya - 2: Representaciones de la modernidad (1930-1960)*, Montevideo, 1999 (2), 94.

20 William Rey Ashfield, *Arquitectura moderna en Montevideo, 1920-1960*. Montevideo: Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, 2012, 33.

lo depresivo o “expresionista”, en el sentido que podría asumir este último término, por ejemplo, en la gráfica y la pintura alemana de los años veinte». <sup>21</sup> Así, las propuestas como las de Carla Witte, con un fuerte carácter expresionista centrado en la experiencia humana, son de alguna manera relegadas, lo que ahoga su denuncia sobre aspectos existenciales, morales, religiosos, políticos y sexuales del momento.

Finalmente, la exhibición revela aspectos de una experiencia vital al margen de los estereotipos culturales. En el Uruguay de la época existía un pensamiento conservador muy fuerte que impedía que las mujeres participaran plenamente de los circuitos artísticos locales o las tertulias intelectuales de los cafés. Los distintos sectores, por otra parte, compartían el horror tanto a las construcciones del imaginario erótico europeo <sup>22</sup> como al exhibicionismo del sentimiento, la violencia física, la sexualidad incontrolada y *picaresca* característicos de *la barbarie* y de la sociedad colonial que se intentaba dejar atrás. <sup>23</sup> Carla Witte, sin embargo, era una mujer independiente, con una personalidad fuerte y definiciones personales no convencionales, en cuyas obras se intuyen rastros de un deseo que cuestiona las suposiciones establecidas sobre el género y la sexualidad, que convoca al desarrollo de nuevas lecturas sobre las identidades e historias de la producción artística local.

En Alemania, Witte había participado del surgimiento de las *nuevas mujeres*, <sup>24</sup> que aspiraban tanto a la autonomía económica como a la actitud autoconsciente hacia la sexualidad. En ese país, el voto femenino se había aprobado en 1919 y desde entonces existía formalmente la igualdad en la educación para los sexos, la igualdad de oportunidades en los nombramientos del servicio civil y la igualdad salarial en las profesiones. En esos años tuvo lugar, además, un movimiento de reforma sexual que promovió el control de la natalidad y el derecho de la mujer a controlar su propio cuerpo, reconociendo todas las formas de sexualidad y abogando por el reconocimiento social de hombres y mujeres homosexuales, bisexuales y transgénero. <sup>25</sup>

21 Gabriel Peluffo Linari, *Historia de la Pintura Uruguaya - 1: El imaginario nacional-regional (1830-1930)*. Montevideo: Banda Oriental, 1988, 89.

22 Ángel Rama, *Las máscaras democráticas del modernismo*. Fundación Ángel Rama, 1985, 94.

23 José Pedro Barrán, *Historia de la sensibilidad en el Uruguay: 1800-1860. La cultura «bárbara»*, v. 1. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1991, 29.

24 Rüdiger Graf, «Anticipating the Future in the Present: “New Women” and Other Beings of the Future in Weimar Germany», *Central European History*, 42, n° 4, 2009, 663.

25 Olivia Porter, «The Sex Reform Movement in Weimar Germany (1919-1933). Towards emancipation? Women in modern European history. A digital exhibition and encyclopedia», History Department, The University of North Carolina at Chapel Hill. <<https://hist259.web.unc.edu/the-sex-reform-movement-in-weimar-germany-1919-1933/>>.



Carla Witte junto a una de sus esculturas | s.F. | Museo Agustín Araujo.

En el Río de la Plata, sin embargo, este fenómeno comenzó a ser visible recién en la década del treinta.<sup>26</sup> Uruguay fue el primer país de la región en aprobar la ley de divorcio (1907) y el sufragio femenino (1932), pero no fue hasta 1946 que sancionó la Ley de Derechos Civiles de la Mujer (10783), que permitió que las mujeres administraran sus bienes, compraran y vendieran por sí mismas, y compartieran la administración y división de la sociedad conyugal y el ejercicio de la patria potestad de sus hijos menores de edad, aunque se divorciaran y casaran con otro hombre. Los años veinte y treinta fueron un período de transición hacia una «creciente flexibilización de las normas y las costumbres que regulaban las relaciones amorosas, la sexualidad, y los cuerpos».<sup>27</sup> Aunque los contactos sexuales consentidos entre personas mayores del mismo sexo no estaban penados por la ley, era una sociedad fuertemente heteronormativa en la que las desviaciones de esta norma eran consideradas señales de lascivia y corrupción.<sup>28</sup> Todavía se difundía, por otro parte, un ideal doméstico en donde los roles de la familia nuclear estaban claramente delimitados y se atribuía una connotación pecaminosa a la sexualidad, que promovía la satisfacción del deseo sexual de los varones mientras que reprimía el de las mujeres.<sup>29</sup>

Carla Witte integra entonces ese grupo de artistas que produjo su obra en un contexto en el que la ética reinante imponía un gran rechazo de las «formas inadecuadas de sensibilidad».<sup>30</sup> Hoy, sin embargo, es posible desarticular esta mirada y abordar su producción desde una postura que resalta su actitud artística y enfatiza su autenticidad y su radicalidad, en la búsqueda intransigente de lo esencial.

---

26 María Laura Rosa «Grete Stern: Neue Frau en la Buenos Aires de los años 30 y 40», *Diario Ensayos*, Fundación MALBA. <<https://www.malba.org.ar/grete-stern-neue-frau-en-la-buenos-aires-de-los-anos-30-y-40/>>.

27 Diego Sempol, «Intimidad y (homo)sexualidad: entre la empiria y la teoría social», *Revista de la Biblioteca Nacional*, n° 8 Barrán, 2013, 232.

28 José Pedro Barrán, «Visión social de la homosexualidad», Serie Memoranda (XXIII). <<http://www.chasque.net/frontpage/relacion/0106/homosexualidad.htm>>.

29 Marcela Nari, *Políticas de maternidad y maternalismo político en Buenos Aires (1890-1940)*, Buenos Aires: Biblos, 2004, 266.

30 Gabriel Peluffo Linari, *Historia de la Pintura Uruguaya - 1: El imaginario nacional-regional (1830-1930)*. Montevideo: Banda Oriental, 1988, 89.



*Sin título (carreta campesina)* | s. F. | Témpera sobre papel, 41 × 34,5 cm. | Museo Agustín Araujo (# 548).

## Selección de obras

La exhibición se compone de obras representativas de las principales etapas de la producción de la artista.

El recorrido se inicia con una serie de témperas con motivos paraguayos, que se caracterizan por la emoción y la expresión características de la pintura de tendencia posimpresionista, tanto en términos del color y la pincelada como en la visión subjetiva del mundo. Estas obras representan la aparente simplicidad de la nueva cultura extranjera. Se alinean, en este sentido, con la visión de las vanguardias europeas y la tradición romántica sobre el paisaje, que consideran la naturaleza como el consuelo de una vida más simple y un antídoto contra la corrupción de la vida moderna y las rígidas normas sociales de la burguesía. Al mirarlas es posible sentir el peso abrumador de la naturaleza en el paisaje (inmensos follajes, enormes árboles y vegetación que tapa el horizonte) y la perspectiva de la vida cotidiana en el nuevo lugar: carros tirados por bueyes, mujeres con cestas en las cabezas, mercados en torno a las iglesias, el ganado que pasta en campo abierto, la belleza de las indígenas y la pequeñez del hombre en la selva.

En «Sin título (Carro tirado por bueyes)», en particular, se constata la fuerte presencia del primer plano, que luego se desdibuja en manchas de color, pinceladas yuxtapuestas y líneas que dan forma al paisaje. En este caso, el peso de la composición está en el primer buey en tonos de azul y fuertes líneas de contorno, que sobresale de los límites de la propia obra. En el segundo plano, el cochero y sus acompañantes toman forma a partir de bloques de color de escasos, mientras que, en el tercer plano, unas pocas líneas definen los contornos de una casa y algunos árboles que sostienen las manchas y pinceladas verdes que sugieren el resto del paisaje. Estos elementos son suficientes, de todas maneras, para transmitir el clima (momento del día, temperatura y hasta olor) del lugar.

En «Sin título (Calesita)», por otra parte, se constatan elementos característicos del movimiento expresionista que volverán a aparecer en algunos trabajos posteriores. En particular se destacan la anulación del espacio tridimensional y la modulación y la trasposición del color, mediante la utilización de tintas planas y la representación de rostros azules y caballos verdes. En este caso, la obra se distingue por una composición en la que los distintos planos (la mujer de amarillo, la pareja de espaldas, quienes giran en la calesita y quienes observan detrás) adquieren similar importancia y fuerza expresiva en una escena que surge atemporal (sin luces ni sombras). Las formas y colores se distribuyen de manera casi rítmica, generando una atmósfera de fiesta, ruido y calor que sobresale, casi anulando el objeto representado. Aun tratándose de una témpera, la obra presenta un tratamiento vigoroso de la pincelada y un uso de texturas empastadas y



Sin título (calesita) | s. F. | Témpera sobre papel | 46 × 35 cm. | Museo Agustín Araujo - Préstamo de la familia Chifflet.



*Ilustración para el texto «La venganza organizada» de Oscar Wilde  
(La Pluma, año 3, v. 1, jun-1929) | s. f. | Tinta sobre papel | 35,5 × 32 cm. |  
Museo Agustín Araujo (# 86).*

opacas, que solamente cesan en la figura amarilla de la esquina inferior izquierda. Para representar a esta mujer, Witte utiliza colores más brillantes y trazos nítidos y definidos que resaltan el hecho de que es el único personaje que no viste un traje típico y que, a pesar de participar en la escena, mantiene un gesto introspectivo y distante respecto a la celebración.

De alguna manera, las obras de este período se vinculan con las de otros artistas alemanes que residieron durante algunos períodos fuera de su país. Tal es el caso de Ernst Ludwig Kirchner, quien en 1917 se mudó a los Alpes suizos para refugiarse durante la primera guerra mundial en una comunidad rural que le permitiera «aprender a ver más allá y a profundizar». Obras como *Sonntag der Bergbauern (Alpsonntag)* (Domingo de los granjeros de montaña - Alpsonntag), *Das Wohnzimmer* (La sala de estar), *Alpweg nach dem Gewitter* (Camino alpino después de la tormenta) y *Rastende Spaziergänger* (Caminantes en reposo) presentan con un tono similar las características de la vida en una comunidad alejada de las comodidades modernas. Coinciden, además, con el tipo de abordaje de otros pintores extranjeros que arribaron a la región, como es el caso de las selvas brasileñas de Lasar Segall, los campesinos ecuatorianos de Hans Michaelson o las fiestas populares andinas de Juan Rimsa.

La exhibición continúa con las obras realizadas por Carla Witte en Uruguay. En primer lugar, se presentan algunas de las ilustraciones para la revista *La Pluma* y que fueron, durante mucho tiempo, sus trabajos de mayor difusión y por las que trascendió como una artista expresionista. De hecho, *La Pluma* se caracterizó por una fuerte presencia de la técnica xilográfica y del vanguardismo europeo de tendencia expresionista,<sup>31</sup> lo que es particularmente claro en las ilustraciones de Witte, en las que denota tanto un claro manejo de los elementos formales y las formas expresivas del movimiento como también transmite su estado de espíritu, de angustia casi metafísica.

Esto es evidente, por ejemplo, en «La venganza organizada», obra que acompaña un extracto de *The Ballad of Reading Gaol* (La balada de la cárcel de Reading), el relato de Oscar Wilde sobre el ahorcamiento del soldado Charles Thomas Wooldridge, encarcelado por haber degollado a su esposa. Este trabajo se destaca tanto por su color como por su cruda representación de la muerte y, con ella, de la naturaleza humana. Presenta, además, características similares a grabados expresionistas como, por ejemplo, *Leuchtbake (Faro)* y *Angler (Pescadores)* de Lyonel Feininger, en los que el artista utiliza fuertes contrastes para perfilar las formas de las máquinas y los hombres que componen el paisaje; y, tanto en su uso del

31 Gerardo Mantero, «Entrevista a Rodrigo Gutiérrez Viñuales: Libros argentinos, ilustración y modernidad (1910-1936)», *La Pupila*, n° 36, 2015, 4.

color como de las diagonales, la obra incorpora una tensión similar a la de los paisajes apocalípticos de Ludwig Meidner. *El eternamente crucificado*, por otra parte, también muestra un claro manejo de las formas expresivas del expresionismo, al mismo tiempo que transmite un estado de espíritu, una angustia casi metafísica similar a la de obras *Elias in der Wüste* (Elías en el desierto) de Christian Rohlf.

Un carácter similar, aunque más moderado, se ve en las ilustraciones que Witte realizó para *Anales Revista Nacional*. La exhibición incluye, en particular, la ilustración para el texto «Caso de conciencia» de María Morrison de Parker, en la que aborda un fragmento específico, y no necesariamente central, del relato. La obra, sin embargo, resulta especialmente esclarecedora respecto a la tensión del deseo y la culpa que está de alguna manera en muchas de las obras de la colección, en especial en los desnudos femeninos y las representaciones de temas religiosos. En su texto, Morrison de Parker describe el sermón de un cura de pueblo de la siguiente manera:

Con cada palabra adecuada al auditorio, pero no desprovista de cierta elegancia, describió todos los males que la humanidad sufre desde el primer crimen cometido por Caín, de cuya sangre TODOS —subrayó con el acento y el gesto la palabra— parecemos, desgraciadamente, llevar una partícula maldita. Dijo más: que no era necesario cometer materialmente un crimen para ser criminal. Muchos había que, en su corazón, cometían el delito de homicidio, faltándoles para llegar al hecho solo las circunstancias, acaso una especie de mal valor... Un ser que estorba a nuestra pasión o a nuestras ambiciones, quien nos ata con lazos demasiado tirantes... Si el deseo matara, habría tantos asesinos que no cabrían en las cárceles del mundo.

En la misma línea, la exhibición incluye un grupo de grabados con motivos religiosos, que ilustran escenas bíblicas con un fuerte grafismo y un sentimiento místico tan profundo como sufrido y agónico. Estas obras se caracterizan por un tenor apocalíptico similar al que adquirieron muchos expresionistas europeos como consecuencia de los impactos de la guerra y mantienen una mirada extranjera, más preocupada por comprender el horror de los acontecimientos de la época que por retratar la temática religiosa con relación a problemáticas específicas de carácter local. Tal es el caso de *Sin título (posible detalle del pasaje de Yael matando a Sísara, Jueces, 4:21)* y *Sin título (posible pasaje de Yael matando a Sísara, Jueces, 4:21)*, en las que Witte —como muchos otros artistas expresionistas— recurre a temas bíblicos de salvación y redención, así como a la imaginería y arquetipos de los cristianos medievales y renacentistas.<sup>32</sup>

SIGUIENTE DOBLE PÁGINA:  
***Sin título***  
**(ilustración para**  
**el texto «Caso de**  
**conciencia» de María**  
**Morrison de Parker)**  
**(Anales - II época - año**  
**XVIII - n° 117, 1938) |**  
**s. F. | Grafito y tinta**  
**sobre papel,**  
**24 × 36,5 cm. |**  
**Museo Agustín Araujo**  
**(# 840).**

32 «German Expressionism, works from the collection», exhibición en línea, Museum of Modern Art- MOMA. <[https://www.moma.org/s/ge/curated\\_ge/themes/religion.html](https://www.moma.org/s/ge/curated_ge/themes/religion.html)>.

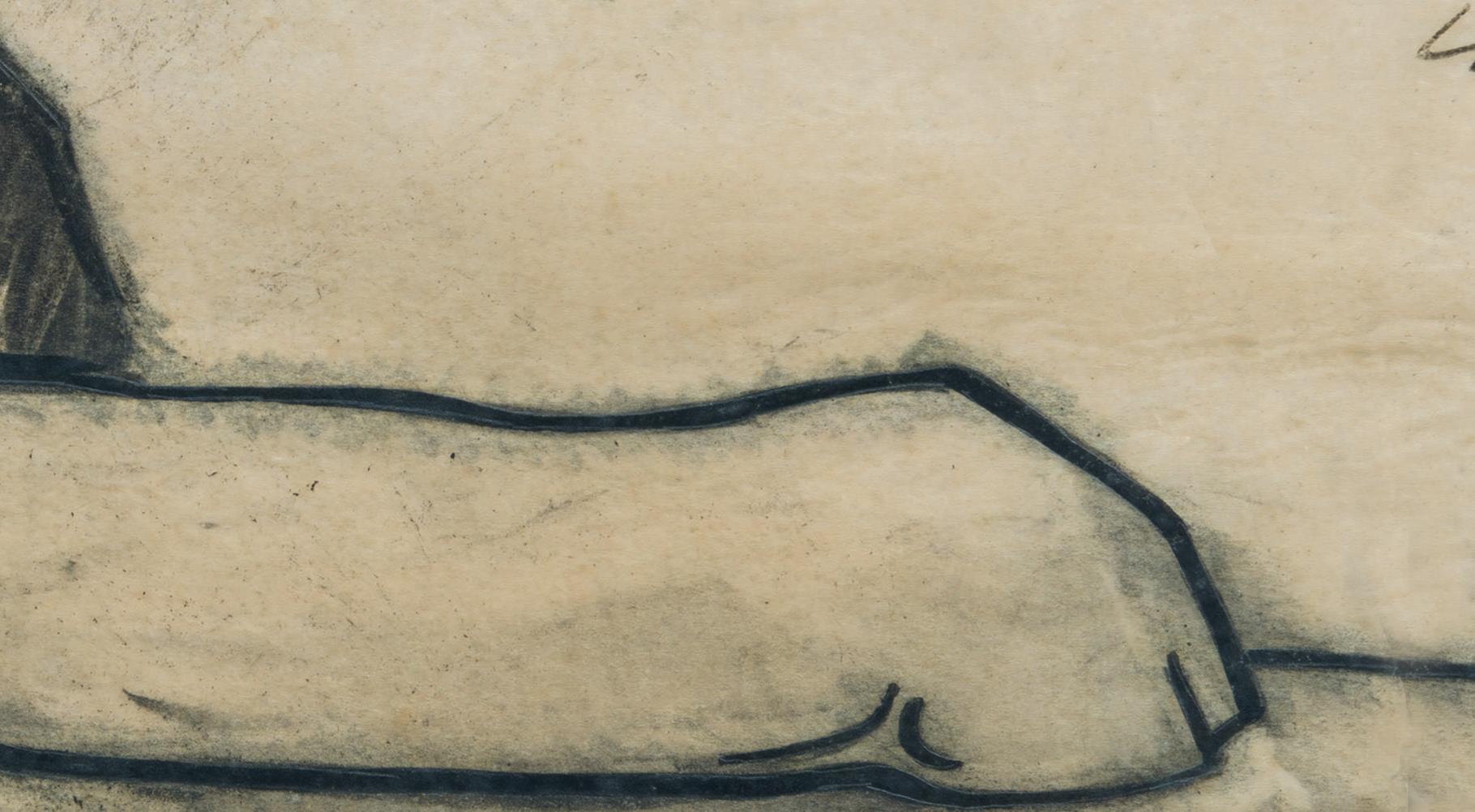


Ilustración para el texto «El eternamente crucificado» de Félicité Robert de Lamennais, de la obra *Palabras de un creyente* (La Pluma, año 3, v. 16, oct-1930) | s. F. | Tinta sobre papel | 41 x 34 cm. | Museo Agustín Araujo (# 92).

SI EL



DESEO MATAR



La obra representa la historia del Antiguo Testamento (Jueces 4:9, 4:17-24, 5:23-27) en la que Yael atraviesa con una estaca y un mazo la sien del general Sisara, para salvar a Israel de las tropas del rey Jabin de Canaán. En términos iconográficos, Yael se identifica en el sistema tipológico cristiano de la Edad Media como prefigura de la Virgen María victoriosa sobre el demonio, y es también parte del topos de las mujeres y el poder en la Baja Edad Media y el Renacimiento, comparable con otras mujeres que triunfaron sobre los hombres, como Judit y Holofernes, Dalila y Sansón, o Salomé y Herodes.<sup>33</sup> Al igual que en algunas representaciones que hicieron artistas anteriores (como es el caso de los manieristas Jacopo Negretti y Giovanni Bilivert, la barroca Artemisia Gentileschi, el rococó Jacopo Amigoni o el neoclasicista León Cogniet), en esta obra Yael triunfa de manera aparentemente poco afanosa, sosteniendo un mazo que no parece pesar y manteniendo una actitud aparentemente calma, si no de placidez. Witte, sin embargo, logra manifestar de manera particularmente aguda la angustia del sometimiento y el dolor físico infligido a Sisara. Lejos de estar dormido o inconsciente, él recibe con gesto sufriente su castigo mientras que —a diferencia de lo que se representaba en los períodos precedentes— de la herida provocada por la estaca brota claramente la sangre.

Luego de este conjunto de obras gráficas, la exhibición presenta un grupo de esculturas en madera que mantienen algunas de sus principales características. Se alinean con la revalorización que dicho movimiento dio a este material, tanto por su fuerte vinculación con lo artesanal y primitivo como por su potencial expresivo en términos de su irregularidad, textura y color. Esto se observa claramente, por ejemplo, en *La voz*, obra presentada en el II Salón Nacional de Artes Plásticas de 1938, en la que Witte utiliza la madera con una textura dramática que refuerza la expresión de una escena que se intuye de sufrimiento, cuando no de tortura física y espiritual. Esta obra remite, además, a la ansiedad metafísica original que marca el origen del discurso expresionista,<sup>34</sup> que surge de los fenómenos que los artistas advierten en torno a sí o de las voces de lo oculto que escuchan en su interior<sup>35</sup> y cuyo no pueden descifrar.<sup>36</sup>

33 Mónica Walker Vadillo, «Jael y Sisara», 2015. *Base de datos digital de Iconografía Medieval*. Universidad Complutense de Madrid. En línea: <<https://www.ucm.es/bdiconografia-medieval/jael-y-sisara>>.

34 Herbert Read, *A concise history of modern painting*. Londres: Thames and Hudson, 1974, 219-220.

35 Hanns Stefan Schultz, «German Expressionism: 1905-1925», *Chicago Review*, vol. 13, n° 1, invierno - primavera, 1959, 10.

36 Lotte Eisner, *La pantalla diabólica. Panorama del cine alemán II: Influencia de Max Reinhardt y del expresionismo*. Buenos Aires: Losange, 1955, 11.



*Sin título (posible pasaje de Yael matando a Sísara, Jueces 4:21) | s. F. | Tinta sobre papel | 38 x 26,5 cm. | Museo Agustín Araujo (# 756c3).*



**La voz | c. 1938 | Madera |  
41 × 37 × 18 cm. |  
Colección particular  
de Ricardo Araujo  
Stoutt. Obra presentada en  
el Segundo Salón Nacional  
de Artes Plásticas de 1938.**

Este conjunto se complementa, posteriormente, con una selección de esculturas en yeso y bronce que presentan algunas variaciones respecto a las realizadas en madera. Entre ellas, pueden destacarse *Tristeza* o *Sin título (Cabeza)*, que se asemejan claramente a la producción de expresionistas europeos como Käthe Kollwitz (*Die Klage* o *Lamento*) o Ernst Barlach (*Kopf* o *Cabeza*), ya sea en términos de la expresión de las formas, en el primer caso, como de la utilización de líneas claras y volúmenes marcados en la definición de las figuras, en el segundo. Esta última, en particular, podría representar un *mensú* o trabajador rural mensual de las selvas de Paraguay. En ese caso, a pesar de la pureza de sus formas, la escultura estaría representando a un personaje vinculado a una de las etapas más trágicas de la historia de ese país, cuando —finalizada la guerra contra la Triple Alianza— su población debió afrontar las consecuencias de la grave crisis económica. Los *mensúes* eran jornaleros que trabajaban en los yerbales en condiciones de explotación.



Posteriormente, la exhibición se detiene en una serie de retratos masculinos, femeninos e infantiles que, aunque alejada del lenguaje expresionista, no pierde ciertos rasgos de su espíritu más característico. En particular, porque estas obras —en su mayoría en lápiz o pastel— se caracterizan por explorar y describir nítidamente los sentimientos, los rasgos del carácter o las emociones profundas de los retratados. Aunque con un formato más académico que las series anteriores, rompen de alguna manera la concepción del decoro y se valen de elementos plásticos (toques de color, iluminaciones puntuales, combinación de técnicas) para remarcar rasgos y gestos que expresan el contenido psicológico de los retratados. Es posible aventurar que entre ellos se encuentren personalidades como José Pedro Bellán, Carlos Sabat Ercasty, Paulina Medeiros o Susana Soca. Sin embargo, al momento no ha sido posible identificar fehacientemente a los retratados a fin de ahondar en las características de su representación, más allá de la evidente destreza y habilidad técnica de Carla Witte en la ejecución.

**Sin título (posible mensú o trabajador rural paraguayo) |**  
 S. F. | **Cemento |**  
**42 x 27 x 27 cm. |**  
**Museo Agustín Araujo**  
**(# 19).**

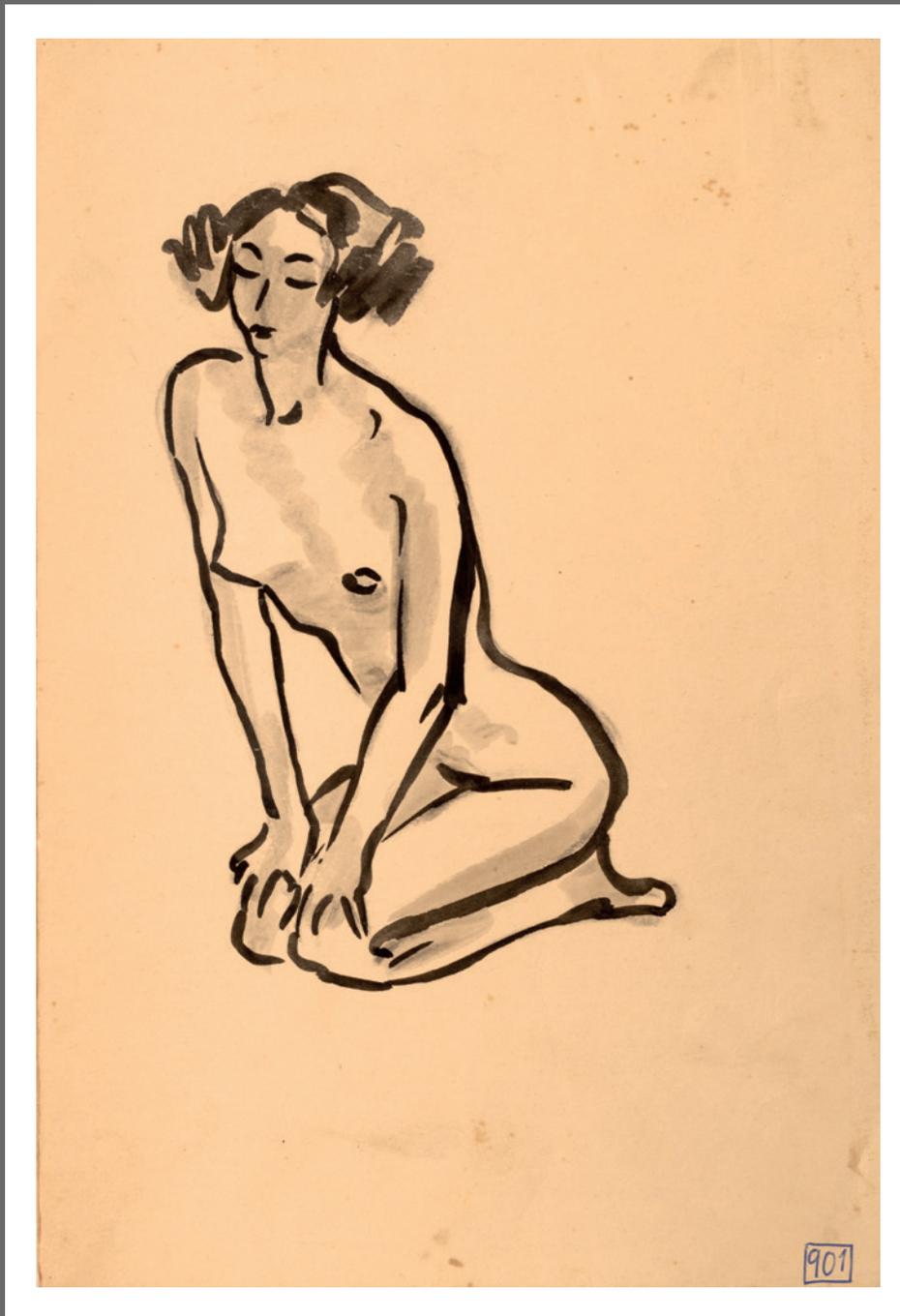
En línea con esta serie, se presenta un grupo de desnudos femeninos en carbonilla y tinta, que se destacan por su cargada subjetividad. Las líneas fuertes limitan con decisión los cuerpos de las modelos, en su totalidad mujeres y en poses no ensayadas. En ellas se hace palpable una percepción de la realidad muy sensual, que oscila entre posiciones claramente definidas (e incluso de cierta violencia latente) y otras de aparente fragilidad. Tal es el caso de «Sin título (desnudo femenino)» en la que las líneas perfilan el contorno de una mujer en cuclillas, en una pose similar —aunque decididamente más desafiante— a la de ejemplos como *Femme accroupie* de Egon Schiele, la *Femme rousse nue accroupie* de Henri de Toulouse-Lautrec o *La femme accroupie* (también llamada *Luxure*) de Auguste Rodin. A diferencia de aquellas, la mujer de Witte se encuentra totalmente desnuda, en un plano sin suelo ni entorno, mirando casi de frente a la artista y al espectador. Si bien mantiene una postura calma, su pose tiene una inclinación que sugiere una sutil aunque desenfadada insinuación. Una pulsión similar, aunque más suave, existe en la en la estatuilla que Witte le dedicó a su amiga, Ingeborg Bayerthal. En este caso, se trata de un delicado torso de características modernistas, con superficies pulidas y líneas simples que le otorgan al cuerpo una sensación, casi tangible, de inusual tensión y tersura. En ambos casos, los pechos con sus pezones y las caderas adquieren un peso relativo que equilibra la composición, sin que pierda la sugestión de la naturalidad.

Este tipo de representación culmina, en la exhibición, con una pequeña serie de motivos carnales que, en sus distintas técnicas y formatos, dialoga con la serie de desnudos y las ilustraciones de tipo expresionista. En particular, «Sin título (retrato femenino con antifaz)» alude a la metamorfosis que habilita el uso de la máscara, abordando de esta manera —aunque sea sutilmente— a la libertad que nace de la suspensión temporaria de las reglas y de las jerarquías que son propias de esta celebración.<sup>37</sup> Para muchos artistas de la época, además, la máscara representaba la posibilidad de acceder a un «estado de ser primitivo», una especie de segunda piel entre el «yo» y el «otro».<sup>38</sup> Esto sucede, por ejemplo, en obras como *The intrigue* (La intriga), de James Ensor, en la que las máscaras no son accesorios rituales ni representan la hipocresía, sino que revelan la verdadera naturaleza de los personajes.<sup>39</sup>

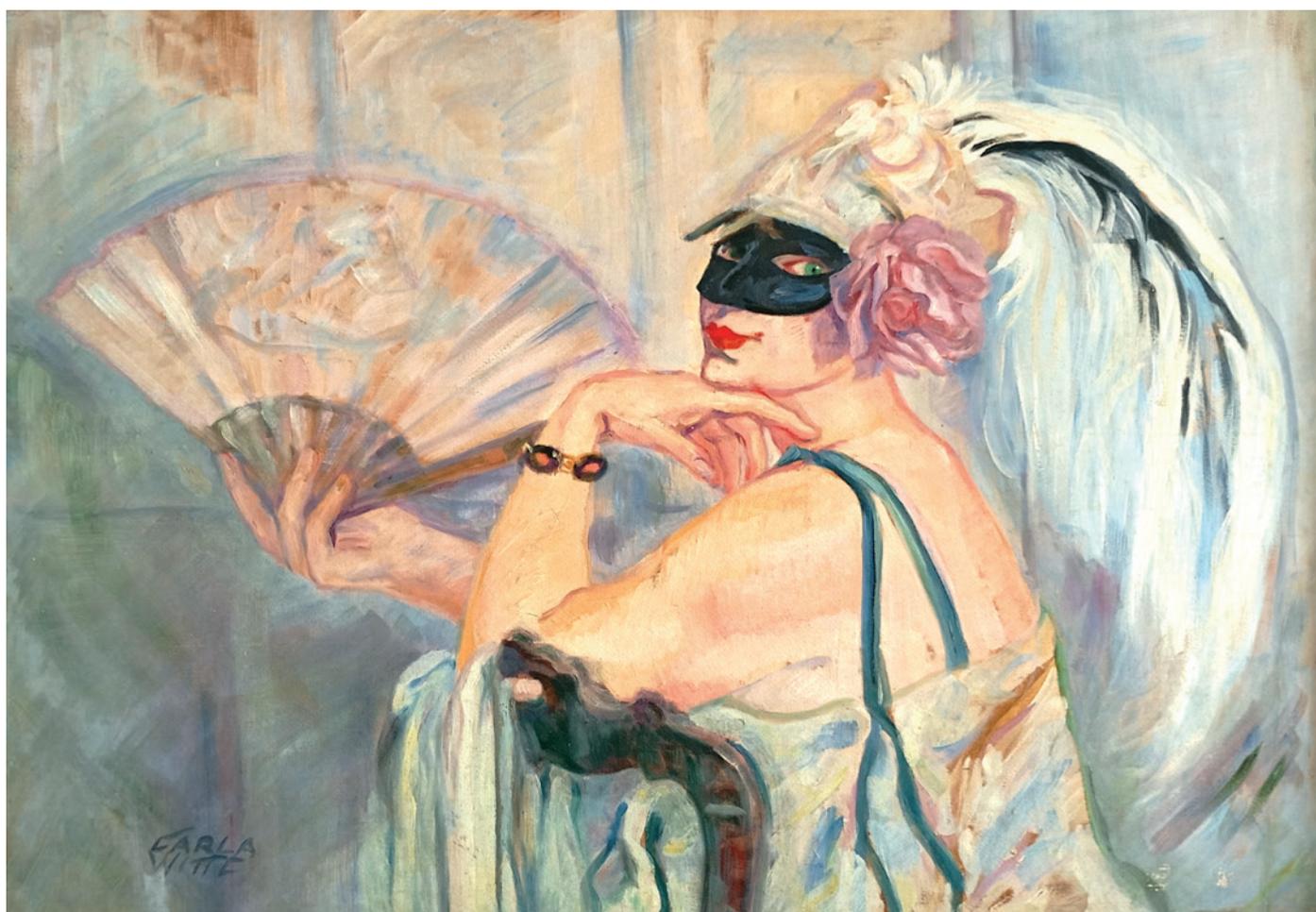
37 Milita Alfaro, «Montevideo en carnaval. Claves de un ritual bicentenario», *Nuestro Tiempo*, n° 11, Comisión del Bicentenario, 2013/2014, 6.

38 Jessica Tackes, «Between "Self" and "Other": The Mask in German Expressionist Painting and Dance», tesis de maestría, American University, 2021. <<https://dra.american.edu/islandora/object/auislandora%3A95201>>.

39 Vlaamse kunstcollectie, «Art in focus: James Ensor, The intrigue, 1890, KMSKA», <<https://vlaamsekunstcollectie.be/en/news/james-ensor-the-intrigue-kmska>>.



*Sin título (desnudo)* | s. F. | Tinta sobre papel | 29 × 19,5cm. | Museo Agustín Araujo (# 901).



*Sin título (mujer con antifaz)* | s. F. | Óleo sobre tela | 70 × 100 cm. | Museo Agustín Araujo (# 300).

Esta obra mantiene algunas similitudes con otras obras de James Ensor como *The old lady with masks* (La anciana con máscaras), pero su mensaje es esencialmente distinto y definitivamente más enigmático. En ella, Witte retrata a una señora con un antifaz que mira sobre su hombro al artista con un par de chispeantes ojos verdes. Su pose de espaldas, su abanico, su vestido y su abrigo sobre el respaldo de la silla sugieren el desarrollo de una fiesta ya avanzada, en la que los invitados han entrado en calor (por lo que es necesario un descanso momentáneo) y en la que parece reinar la diversión (insinuada en la picardía de la mirada). A diferencia de los carnavales de Ensor, esta celebración está sucediendo en otro lugar, cercano, pero que permanece distante a la mirada del espectador, encerrado en el silencio y la sagacidad de la retratada.

Finalmente, como cierre de la muestra, se presentan algunos trabajos comerciales y una selección de las serigrafías del acervo del Museo Nacional de Artes Visuales donadas en 1967 por Álvaro Antonio Araujo<sup>40</sup>. Con un lenguaje completamente distinto a las series ya descritas, se consideró que estas obras podrían vincularse más directamente con la producción de Carla Witte en el ámbito del diseño y la edición editorial.

Una vez más, además, las piezas presentaban un carácter marcadamente original respecto a las prácticas de la época. A partir de los años 30, la ilustración editorial en Uruguay se caracterizó principalmente por fórmulas vinculadas a la geometrización, la impronta tipográfica o el racionalismo déco, además de algunas expresiones vinculadas al simbolismo y al expresionismo.<sup>41</sup> Sin embargo, las serigrafías de Witte parecían estar alineadas con las enseñanzas y la producción artística de Paul Klee durante sus años como profesor de la Staatliche Bauhaus (Casa de la Construcción Estatal), o simplemente Escuela de Bauhaus. Esto se podía observar no sólo en el uso del color y la línea, sino en la incorporación de elementos de la naturaleza (plantas y animales) y elementos dinámicos (flechas, líneas y símbolos giratorios) en construcciones de fuerte contenido geométrico y carácter lúdico.<sup>42</sup>

40 Registro de ingreso de las obras en el Museo Nacional de Artes Visuales (Carpeta 789-w-69, año 1967, contenido 16 láminas).

41 Rodrigo Gutiérrez Viñuales, «Modernidad rioplatense. Ilustradores de libros en Uruguay en una era de transformaciones artísticas (1920-1934)», *Temas de la Academia*, (11), 2014, 83.

42 *Paul Klee. Maestro de la Bauhaus* [cat. expo., Fundación Juan March, Madrid]. Madrid: Fundación Juan March, 2013. <<https://www.march.es/es/madrid/exposiciones/paul-klee-maestro-bauhaus>>.

## Algunos hallazgos trascendentes

Las visitas guiadas realizadas durante la exhibición permitieron ahondar en algunos aspectos relevantes de la vida y producción de Carla Witte que todavía no se habían abordado o que eran desconocidos. Esto fue posible gracias a las oportunidades que presentan los recorridos para que los museos interactúen con sus públicos. Crean espacios de diálogo y reflexión que superan los límites del monólogo institucional y contribuyen a que se genere conocimiento de modo colaborativo.<sup>1</sup>

Entre estos hallazgos se encuentra la identificación del retrato de Annemarie Rübens (Argentina, 1900 - Alemania, 1990) una teóloga argentina de origen alemán cuyo hogar en Colonia Valdense funcionó como lugar de encuentro para los emigrantes alemanes en el Río de la Plata. Abierta simpatizante de la socialdemocracia, Rübens había integrado en Alemania el primer grupo de mujeres teólogas admitidas por la Iglesia Evangélica Alemana, y formaba parte de la Asociación de Mujeres Teólogas Protestantes que —entre otros asuntos— reivindicaba la igualdad de derechos en el ministerio. En 1927 se manifestó en contra del posicionamiento de la *Verbandes der Evangelischen Theologinnen Deutschlands* (Asociación de Teólogas Protestantes de Alemania) respecto al rol femenino, y en 1933 sobre el papel de la iglesia ante el advenimiento del nacionalsocialismo y la *avalancha de odio* contra los «compatriotas libres de pasiones nacionalistas» y los «camaradas nacionales judíos».<sup>2</sup>

Forzada a emigrar, Rübens se asentó en Holanda y luego en Uruguay, donde fundó la Haus Rübens (Casa Rübens), una colonia de vacaciones para niños víctimas del régimen nazi y luego una guardería para hijos de detenidos políticos por la dictadura.

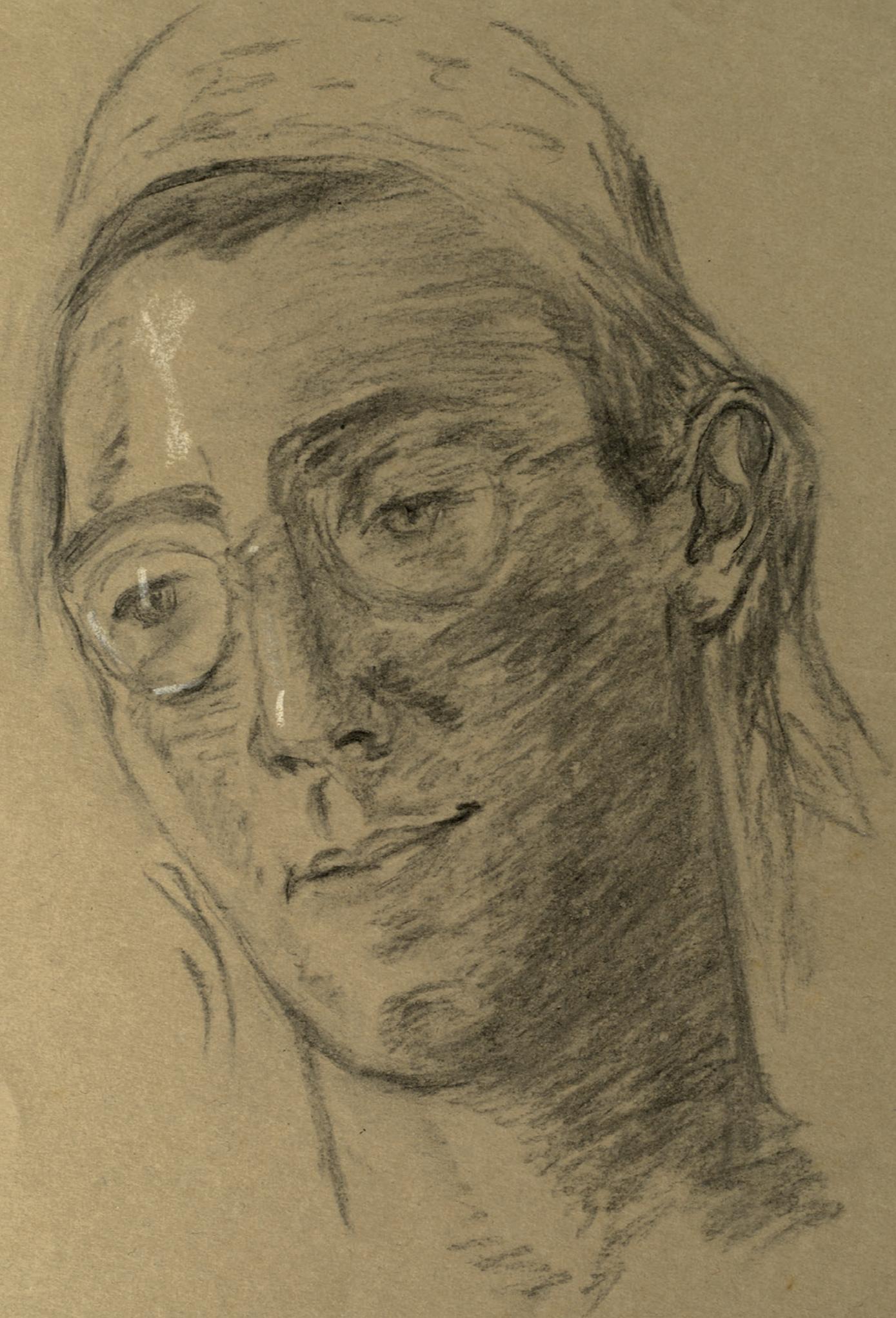
También confirmó su vínculo con los integrantes de la comunidad alemana antifascista en la región, que abarcaba un amplio espectro político y cultural en torno a publicaciones como *Das Andere Deutschland* (La otra Alemania),<sup>3</sup> y organizaciones como la Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE), con agrupaciones en ambas orillas del Río

**Retrato de Annemarie Rübens**  
| s. f. | Carbonilla y pastel sobre papel | 37 x 27 cm. | Museo Agustín Araujo (#87).

1 Katie Best, *Making museum tours better: understanding what a guided tour really is and what a tour guide really does*, *Museum Management and Curatorship*, 27:1, 35-52, 2012.

2 Ernesto Kroch und Eva Weil, «Eine Zuflucht für die Kinder der Verfolgten. Das Engagement der Annemarie Rübens in Europa und Uruguay». *ILA* 156 (junio 1992), 50-54. <https://www.ila-web.de/ausgaben/156/eine-zuflucht-f%C3%BCr-die-kinder-der-verfolgten>

3 [https://www.dnb.de/DE/Sammlungen/DEA/Exilpresse/\\_content/dasAndereDeutschland.html](https://www.dnb.de/DE/Sammlungen/DEA/Exilpresse/_content/dasAndereDeutschland.html)



Obra Original N.º 3030

Inventario Gral. N.º

Sección . . . Grabado

Autor *Witte Carla*

Nacido en fecha - lugar

*Alemania*Fallecido en fecha - lugar *18 de Mayo de 1943**en Montevideo a la edad de 54 años*Título de la obra: *carpeta conteniendo 16 láminas.*

Procedimiento

*gouache - serigrafías sobre papel crema*

Medidas

Fecha entrada de la obra al Museo: *año 1967*Obra incorporada al Museo por *Donación del Señor Braujo*  
*Por carpeta 789-w-69*

Descripción de la Obra y Observaciones: *Con el N.º 3030 se inventaría una carpeta conteniendo 16 láminas. Presenta impresos en blanco cada una un número romano. Los números son los siguientes I - II - III - IV - V - VI - VII - VIII - IX - X - XI - XII - XIII - XIV - XV - XVI - XVII - XVIII. Están su fincos.*

*Composiciones con ordenamiento geométrico por medio de símbolos en tonos muy claros de blanco, gris, negro, verde azulado y negro en fondo crema - Kriemhilde.*

Nota

*En esta carpeta se figuran las láminas N.º 10 y N.º 16 (X - XVIII).*

Dim. Gde B. A

de la Plata.<sup>4</sup> Esta asociación estuvo integrada por destacados intelectuales comunistas enrolados en la línea de constitución de *frentes* populares para combatir el nazismo, conforme las resoluciones del VII Congreso Mundial de la Internacional Comunista, al mismo tiempo que concitó la adhesión de buena parte de la intelectualidad y la dirigencia política socialista, democrata progresista y radical.<sup>5</sup>

Otro hallazgo de vital importancia refiere a la autoría de la serie de serigrafías que integran el acervo del MNAV. Aunque esta serie no está firmada y presenta ciertas particularidades específicas respecto al resto de la producción de Witte, hasta el momento nunca había existido evidencia objetiva y demostrable que cuestionara su originalidad, especialmente en vistas de la documentación que la presentaba como una donación de un experto conocedor de la vida y obra de la artista. Hasta el momento, se había considerado que la serie no solo dialogaba con otras manifestaciones artísticas de su época, sino que también, en sus mismas características novedosas, reflejaba la personalidad y versatilidad de la artista. Tampoco había sido objeto de un estudio en profundidad, como sí ocurrió con las obras pertenecientes al acervo del Museo Agustín Araujo. No obstante, en las visitas realizadas durante la exhibición surgieron indicios que cambiaron el rumbo de la atribución.

Aunque todavía se debe proceder con el peritaje correspondiente, la información aportada por el antropólogo Víctor S. Petrone prueba que las 16 serigrafías que fueron atribuidas a Witte pertenecen en realidad a la publicación *Where the Two Came to Their Father: a navajo war ceremonial given by Jeff King* (Donde los dos llegaron a su padre: un ceremonial de guerra navajo impartido por Jeff King) (1943), editada en Estados Unidos por Pantheon Books como primer ejemplar de la Bollingen Series, con reediciones posteriores de Princeton University Press (1969 y 1991) en distintos formatos. Se trata de una serie de 18 serigrafías realizadas por la etnóloga, artista y escritora Maud Van Cortlandt Oakes (1903-1990) y comentada por el especialista en mitología y religión comparada Joseph Campbell (1904-1987), cuyo objetivo es registrar las pinturas de arena realizadas por el curandero navajo Jeff King en 1942-43 en la ceremonia realizada con los primeros nativos americanos reclutados en la Segunda Guerra Mundial.

4 AIAPE [Órgano de la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores], 1 (noviembre, 1936) Montevideo, Uruguay.

5 Germán Claus Friedmann, «Una relación compleja: alemanes antinazis e italianos antifascistas en Buenos Aires». X Jornadas Interescuelas/ Departamentos de Historia. Rosario 20, 21, 22 y 23 de septiembre de 2005. p. 5.

Es razonable pensar que Witte haya tenido esta publicación en su poder, quizás de manera dispersa o sin su carpeta original, y que en el momento de su muerte las serigrafías hayan sido consideradas –y luego donadas– por sus allegados como parte de su producción. De ser así, además de iniciar un proceso administrativo de revisión de la autoría y eventual cambio de la atribución, este hecho estaría aportando nuevas preguntas para la investigación sobre la vida y la obra de la artista. En particular, el que ella haya tenido esta publicación señala su interés en lo que se ha llamado *Deutsche Indianertümelei* o entusiasmo alemán por lo indio, un fenómeno que tiene sus raíces en el imaginario colonial del siglo XIX y que en los últimos años ha sido revisado en el marco de los estudios poscoloniales.<sup>6</sup> En el caso del expresionismo, por ejemplo, este fenómeno podría vincularse con la producción de artistas como August Macke (*Reitende Indianer beim Zelt* o Indios montando a caballo y carpa), Emil Nolde (*Maskenstilleben 3* o Naturaleza muerta con máscaras) y Max Beckmann (*Jungen spielen Indianer* o Niños jugando a los indios), o con el calendario realizado por la propia Witte en su época de estudiante.

El descubrimiento también agrega posibilidades vinculadas a las preocupaciones religiosas o búsquedas existenciales de la artista. Las pinturas de arena de los indios navajo constituyen ritos de invocación con fines curativos,<sup>7</sup> en los que el *hataatii* o chamán invoca fuerzas espirituales para vencer la enfermedad y restablecer la armonía universal.<sup>8</sup> A partir de 1910, además, este tipo de ceremonias comenzó a incluir el consumo de peyote como *agente de transformación*. Esta especie de la familia de las cactáceas funciona como un agente psicoactivo que produce cambios en la percepción, la sensación, los estados de ánimo y el nivel de consciencia. Surge entonces la pregunta sobre que podría conocer Witte de este tipo de prácticas religiosas, que en el caso del peyotismo hoy se considera un movimiento religioso panindio, semicristiano, de esencia india y de redención.<sup>9</sup>

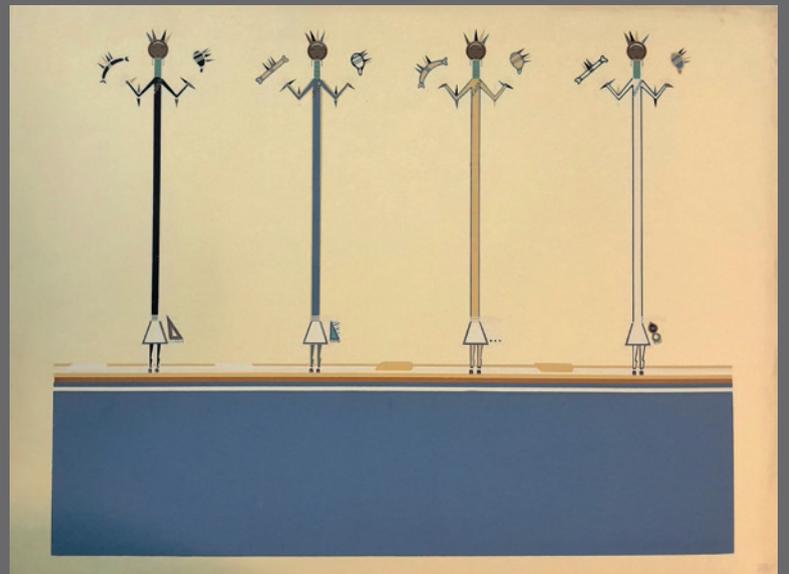
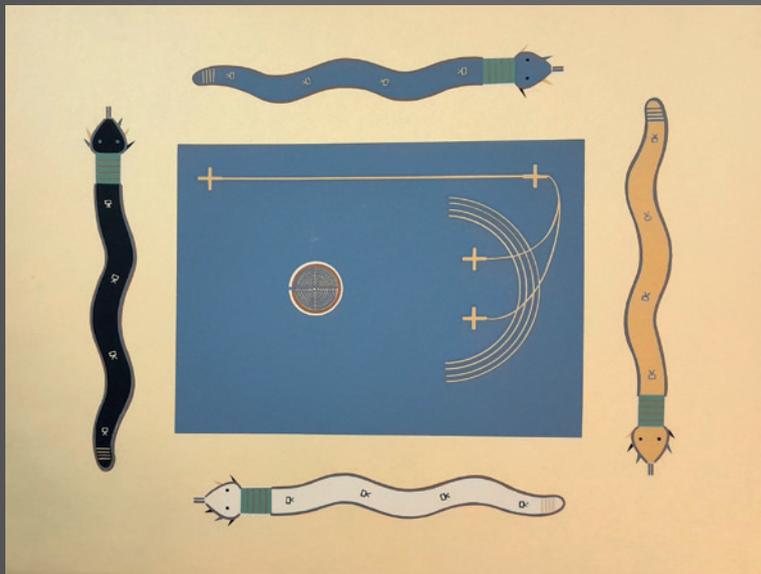
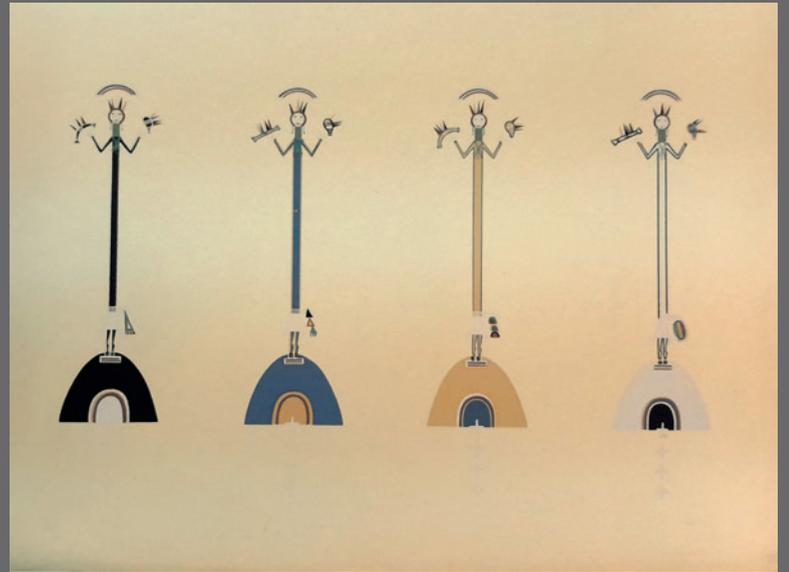
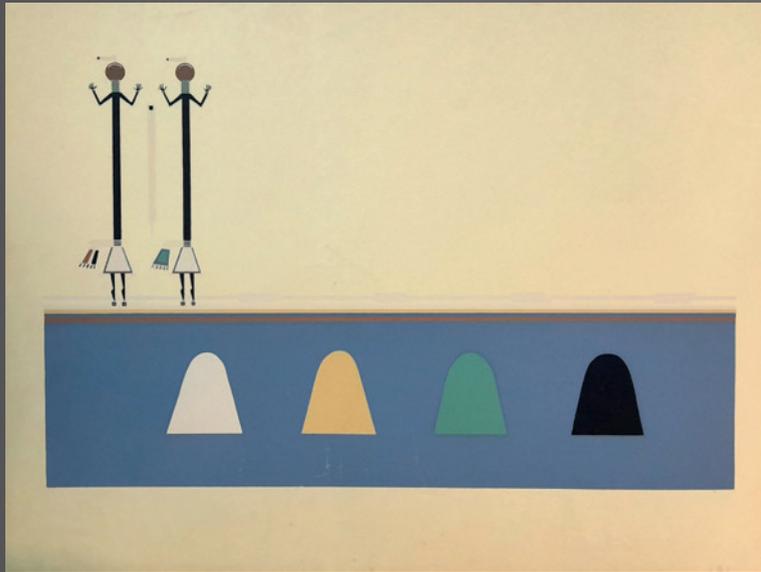
---

6 Colin G. Calloway, Gerd Gemunden, Susanne Zantop (eds.). *Germans and Indians: Fantasies, Encounters, Projections*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2002.

7 «Las pinturas de arena de los indios navajos», *El Correo de la UNESCO: una ventana abierta sobre el mundo*, 49, 1996, p. 15.

8 <https://pueblosoriginarios.com/norte/suroeste/navajo/ceremonias.html>

9 Antje Mannaerts, «La espiritualidad navajo y el movimiento pan-indio del peyote», *Elementos: Ciencia y cultura*, marzo-mayo, año/vol. 9, número 45, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, México, pp. 35-40, p. 36.



Ilustraciones realizadas por Maud Oakes para "Where the Two Came to Their Father: a navajo war ceremonial given by Jeff King" (Nueva York: Pantheon Books, 1943).



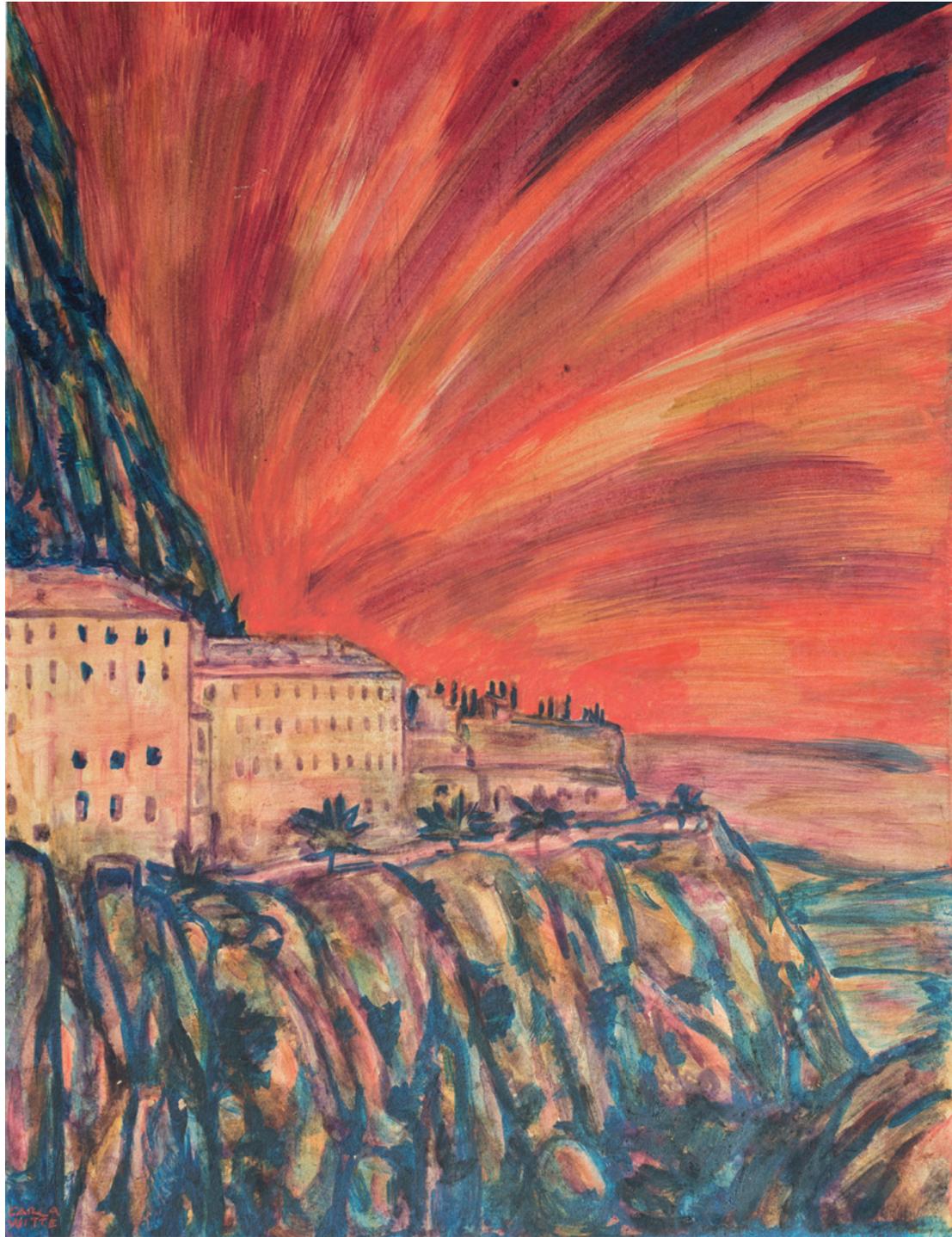
Carla Witte posa en su taller | s.f. |  
Museo Agustín Araujo.



















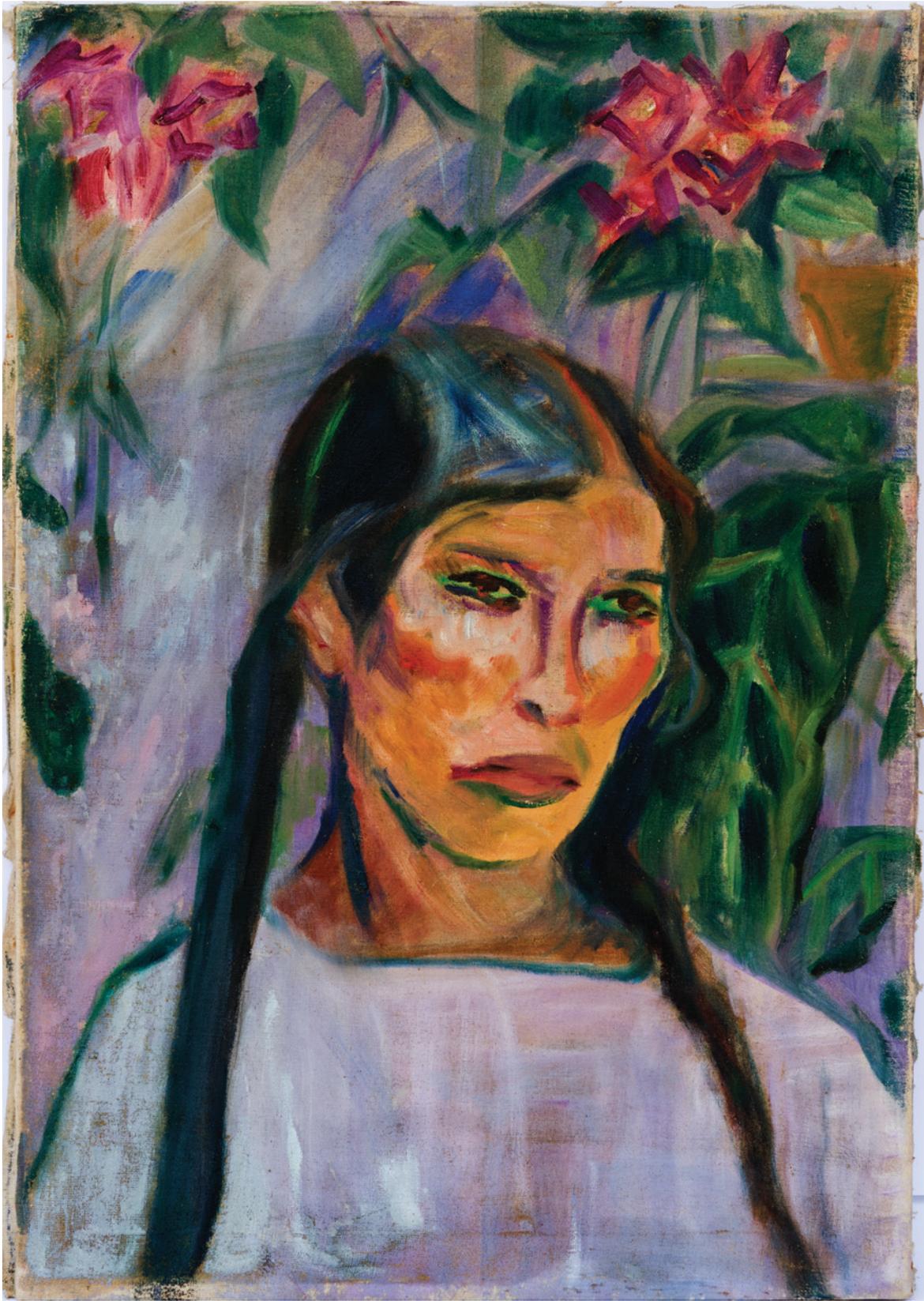


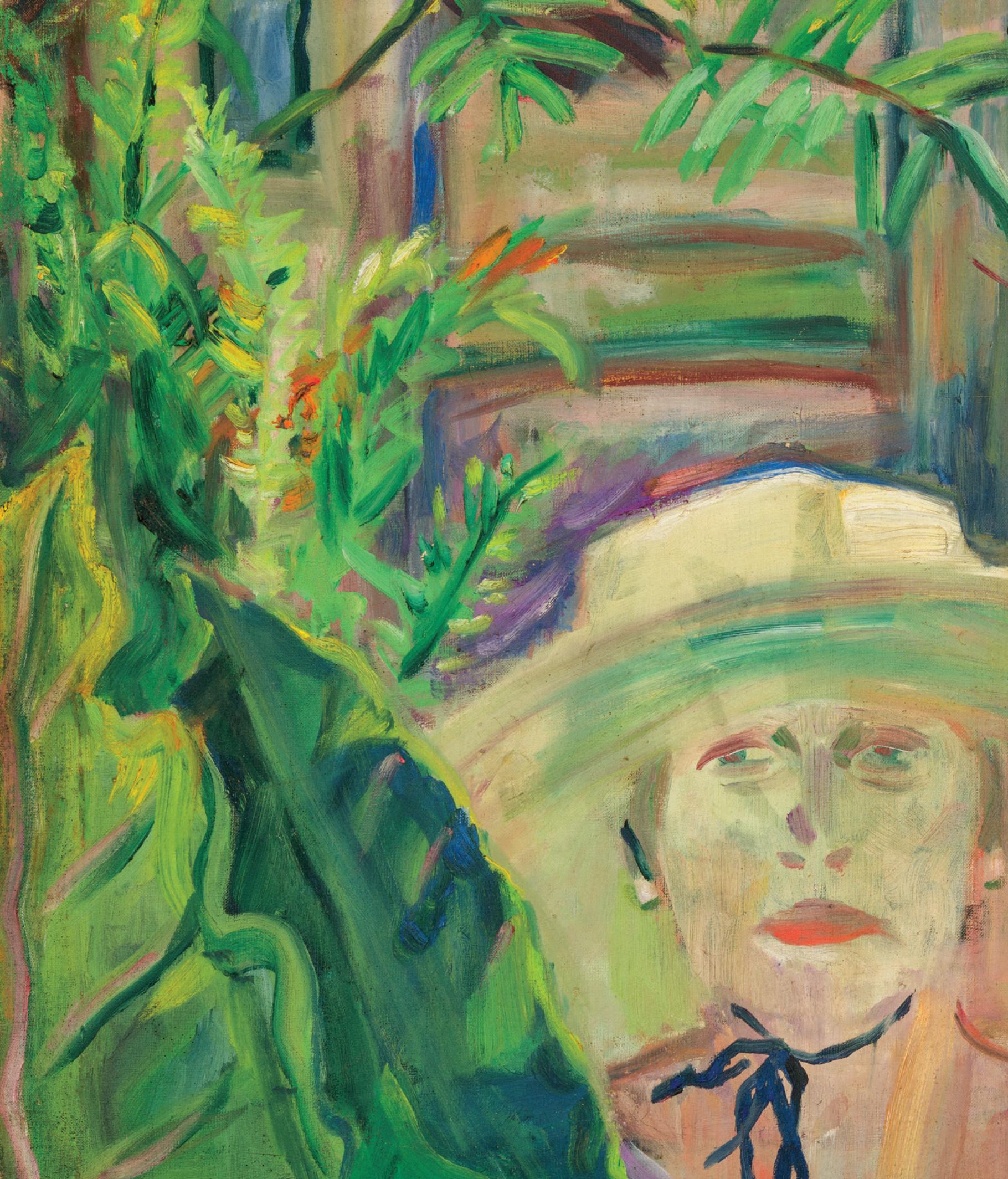


***Sin título (retrato de mujer guaraní) | s. F. | Óleo sobre tela | 62 × 43 cm. | Museo Agustín Araujo (# 364).***

**SIGUIENTE DOBLE PÁGINA:**

***Sin título (mujer caucásica y mujer guaraní) | Óleo sobre tela | 62 × 43 cm. | Museo Agustín Araujo (# 440).***











CARLA  
**WITTE** 74

*Sin título (naturaleza muerta con tucán)* | s. F. | Óleo sobre tela | 37 × 38 cm. | Museo Agustín Araujo (# 393).











CARLA  
**WITTE** 80

***Sin título*** (paisaje crepuscular) | s. F. | Témpera sobre papel | 42 × 35 cm. | Colección particular de Carol Araujo Stoutt.











*Ilustración para el texto «El eternamente crucificado» de Félicité Robert de Lamennais, de la obra Palabras de un creyente (La Pluma, año 3, v. 16, oct-1930) | s. F. | Tinta sobre papel | 41 x 34 cm. | Museo Agustín Araujo (# 92).*



*Ilustración para el texto «El concurso de bebés» de Maurice Magre, de la obra Por qué soy budista (La Pluma, año 3, v. 16)*  
| OCT-1930 | Tinta sobre papel | 45,5 × 36,5 cm. | Museo Agustín Araujo (# 88).



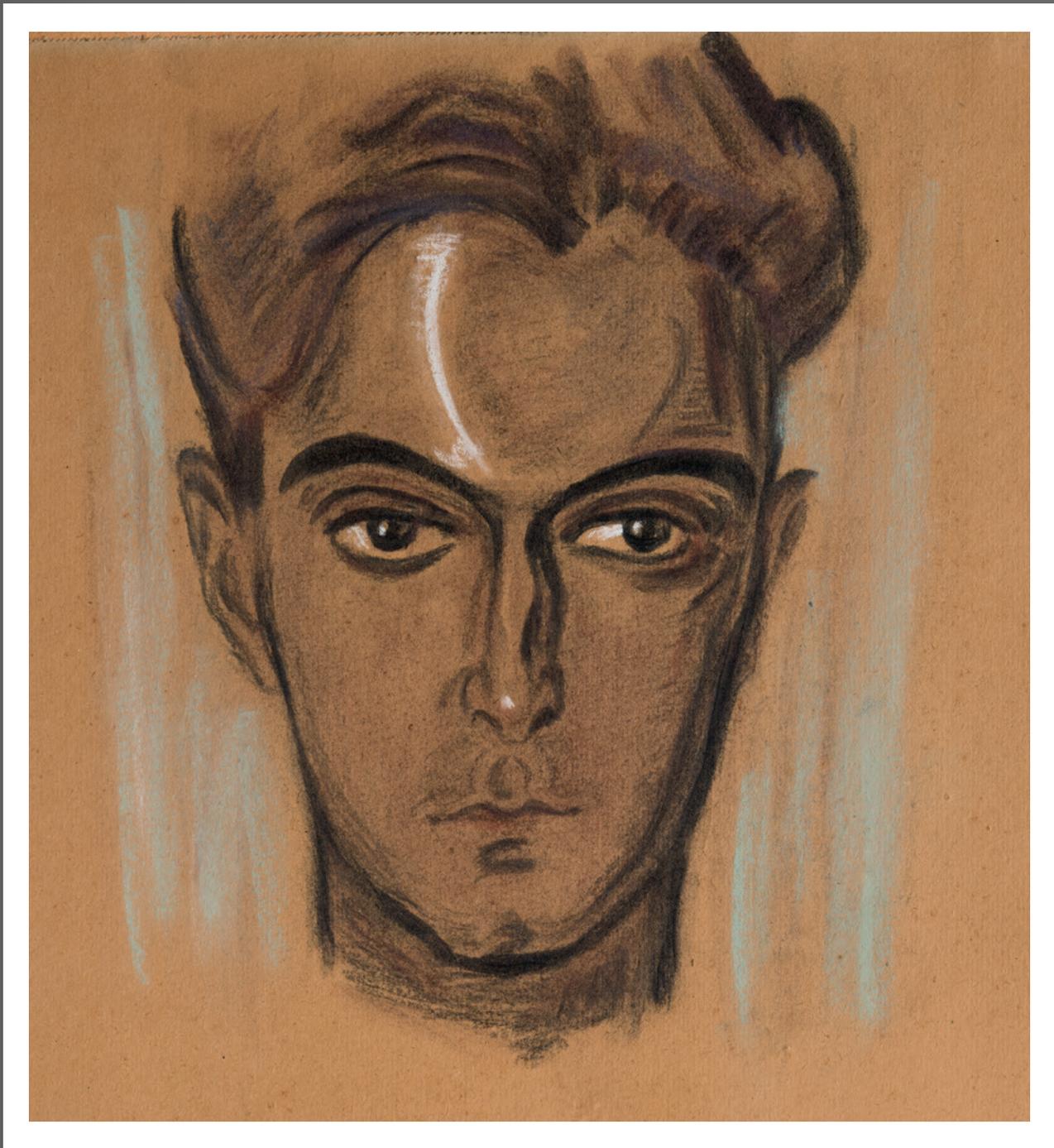
CARLA  
**WITTE** 90

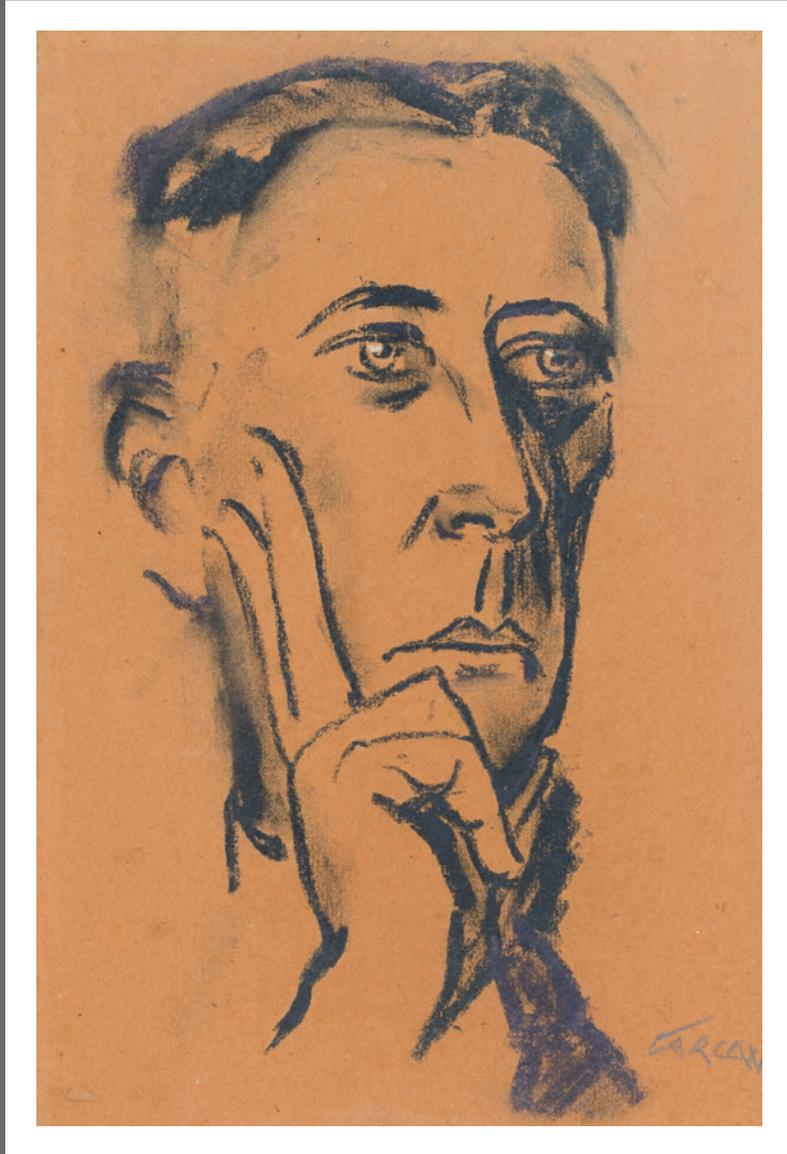
CARLA  
**WITTE** 90

*Sin título (friso religioso)* | s. F. | Madera | 28 x 39 cm. | Colección particular de Carol Araujo Stoutt.

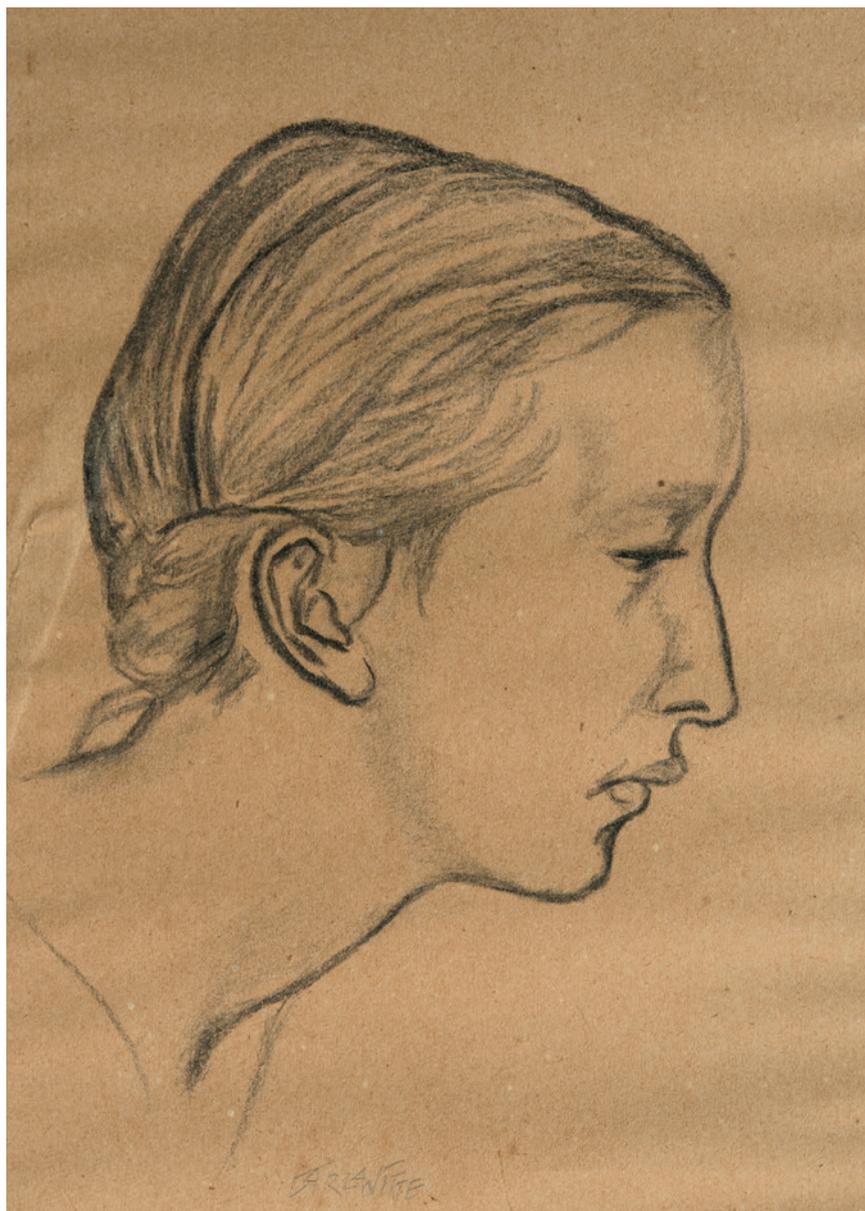


***Sin título (retrato masculino, posiblemente Federico García Lorca) | s. F. | Carbonilla y pastel sobre papel | 37,5 × 22,5 cm. | Museo Agustín Araujo (# 120).***

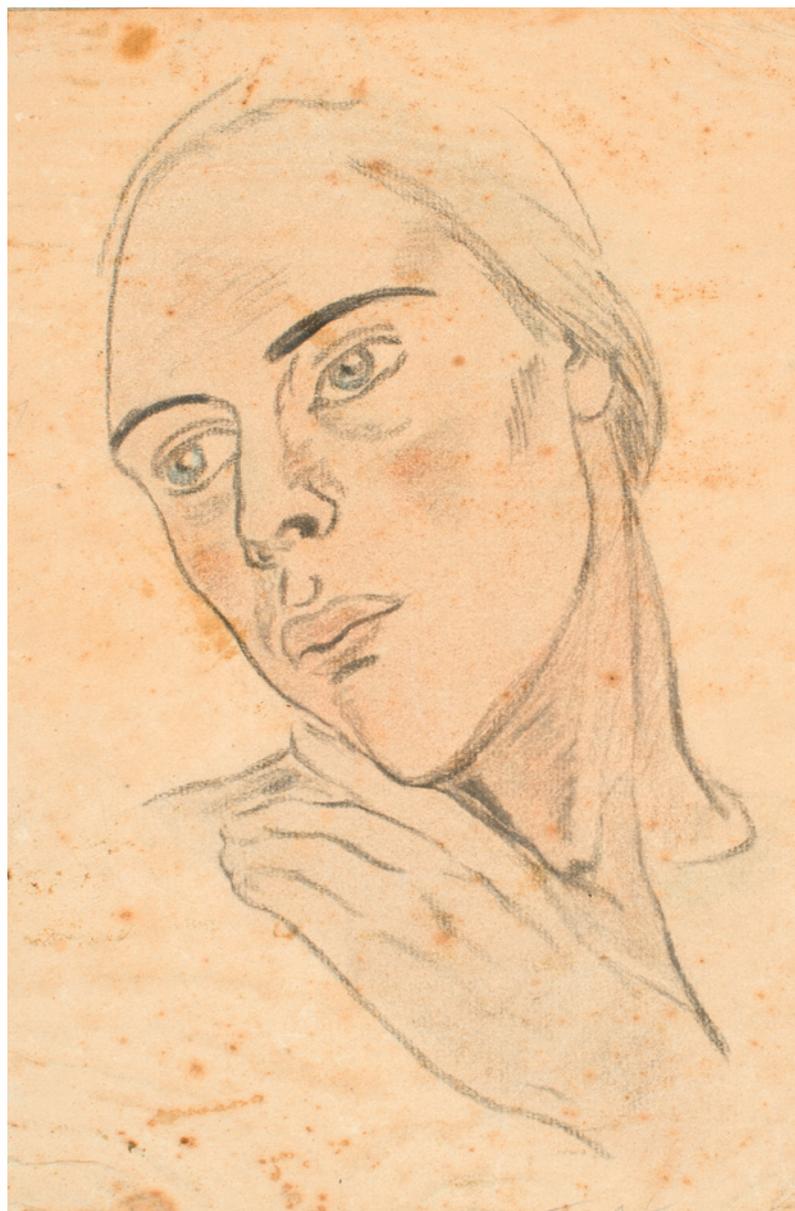






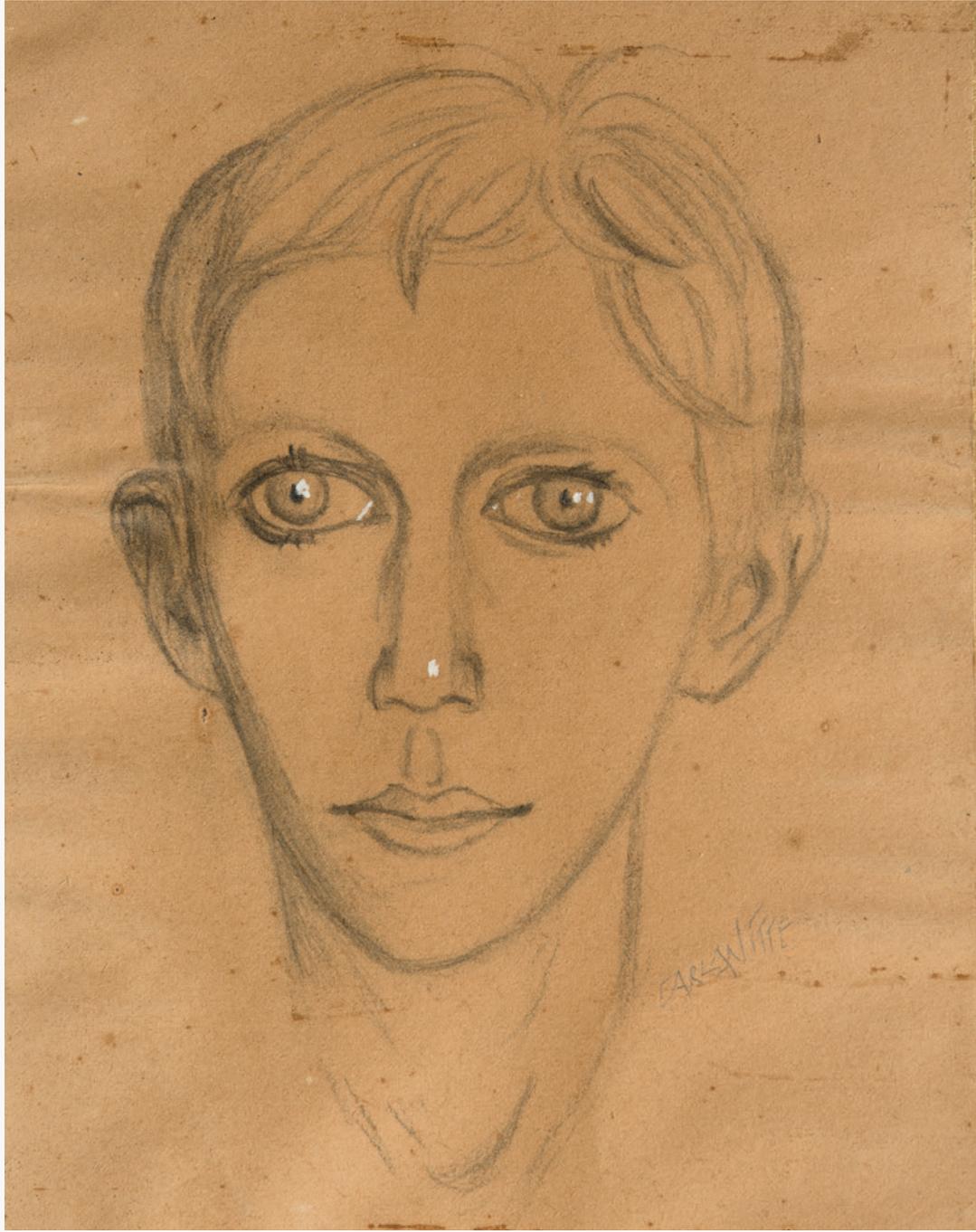


**Sin título (perfil de niña) | s. F. | Carbonilla | 32 × 23 cm. | Museo Agustín Araujo (# 100).**



***Sin título (retrato masculino)*** | s. f. | Carbonilla y pastel sobre papel | 27,5 × 18 cm. | Museo Agustín Araujo (# 504).









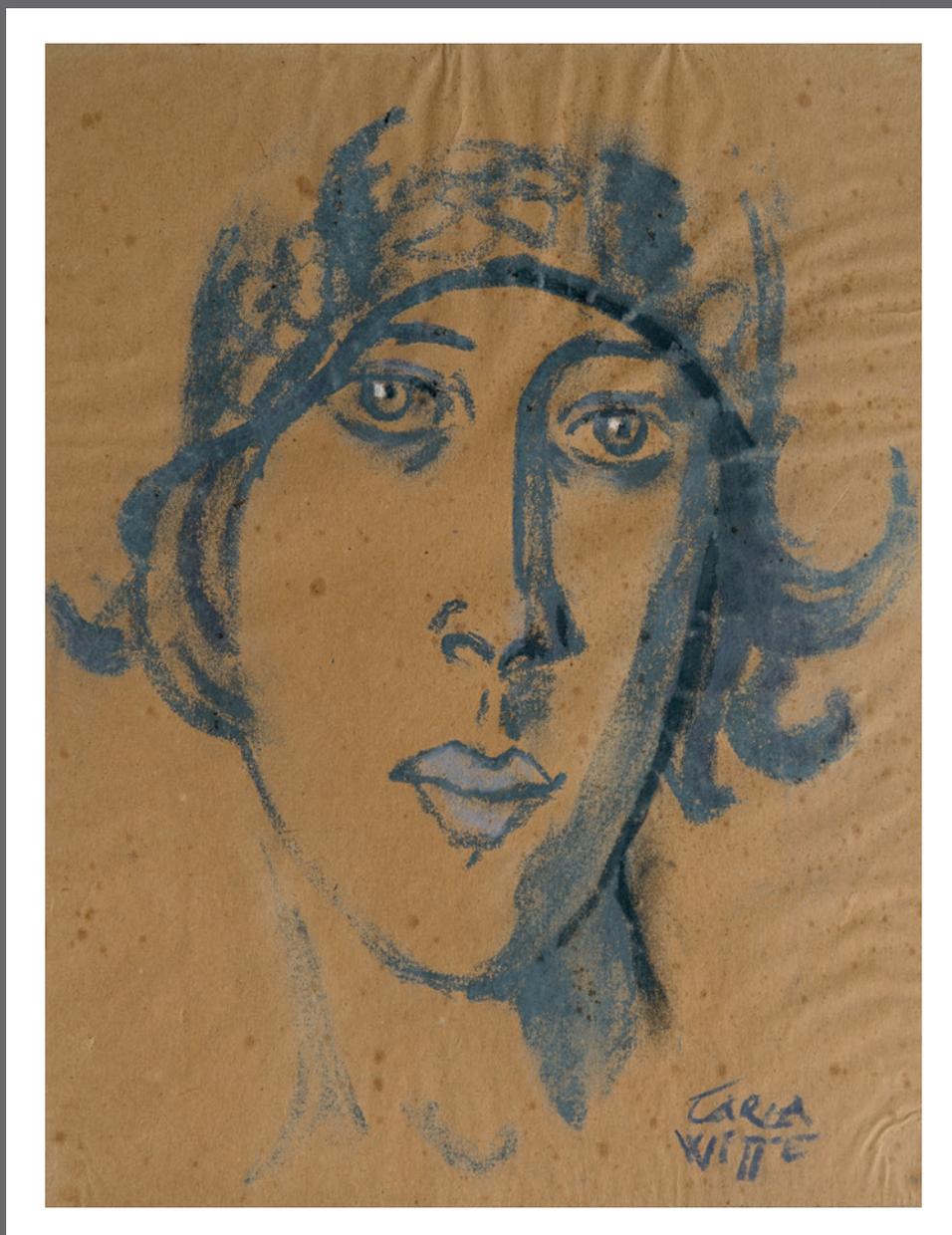




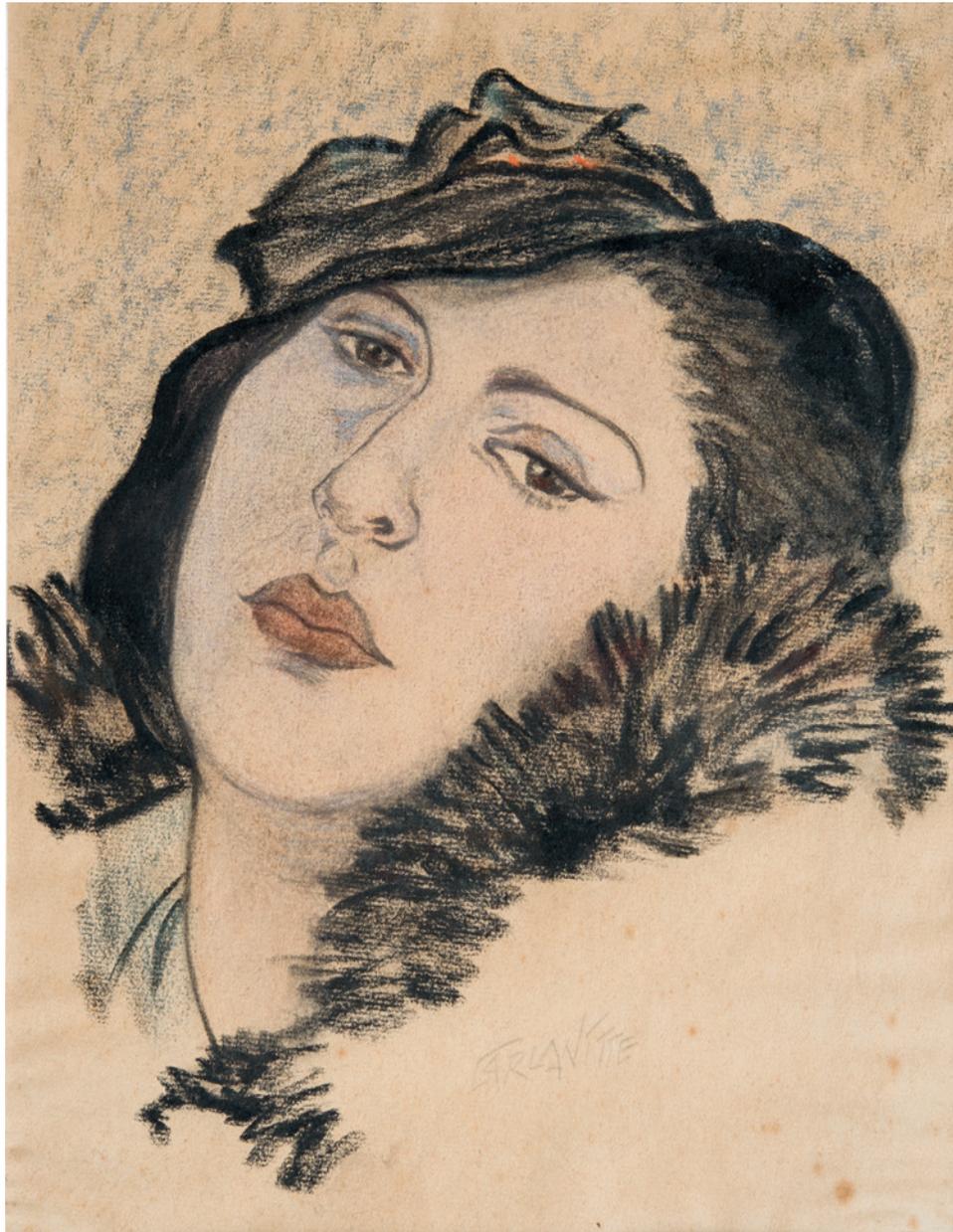




*Sin título (retrato femenino)* | s. F. | Acuarela sobre papel | 34 x 31,8 cm. |  
Museo Agustín Araujo (# 113).



*Sin título (retrato femenino)* | s. f. | Pastel sobre papel | 31,5 × 24 cm. | Museo Agustín Araujo (# 121).



***Sin titulo (retrato femenino )* | s. F. | Pastel sobre papel | 33 x 25,5 cm. | Museo Agustín Araujo (# 118).**





DOBLE PÁGINAS SIGUIENTE:

*Sin título (desnudo)* | s. F. | Carbonilla | 24 × 32 cm. | Museo Agustín Araujo (# 862).



**Sin título (desnudo) | s. f. | Carbonilla | 27,5 × 24 cm. | Museo Agustín Araujo (# 97).**

















*Sin título (retrato femenino, dedicado a Olga Brendel de Brust)* | s. F. | Tinta sobre papel | 35 × 26 cm. |  
Museo Agustín Araujo (# 654).



CARLANITTE







*Sin título (posible detalle del pasaje de Yael matando a Sísara, Jueces 4:21) | s. f. |  
Tinta sobre papel | 38 x 26,5 cm. | Museo Agustín Araujo (# 972).*





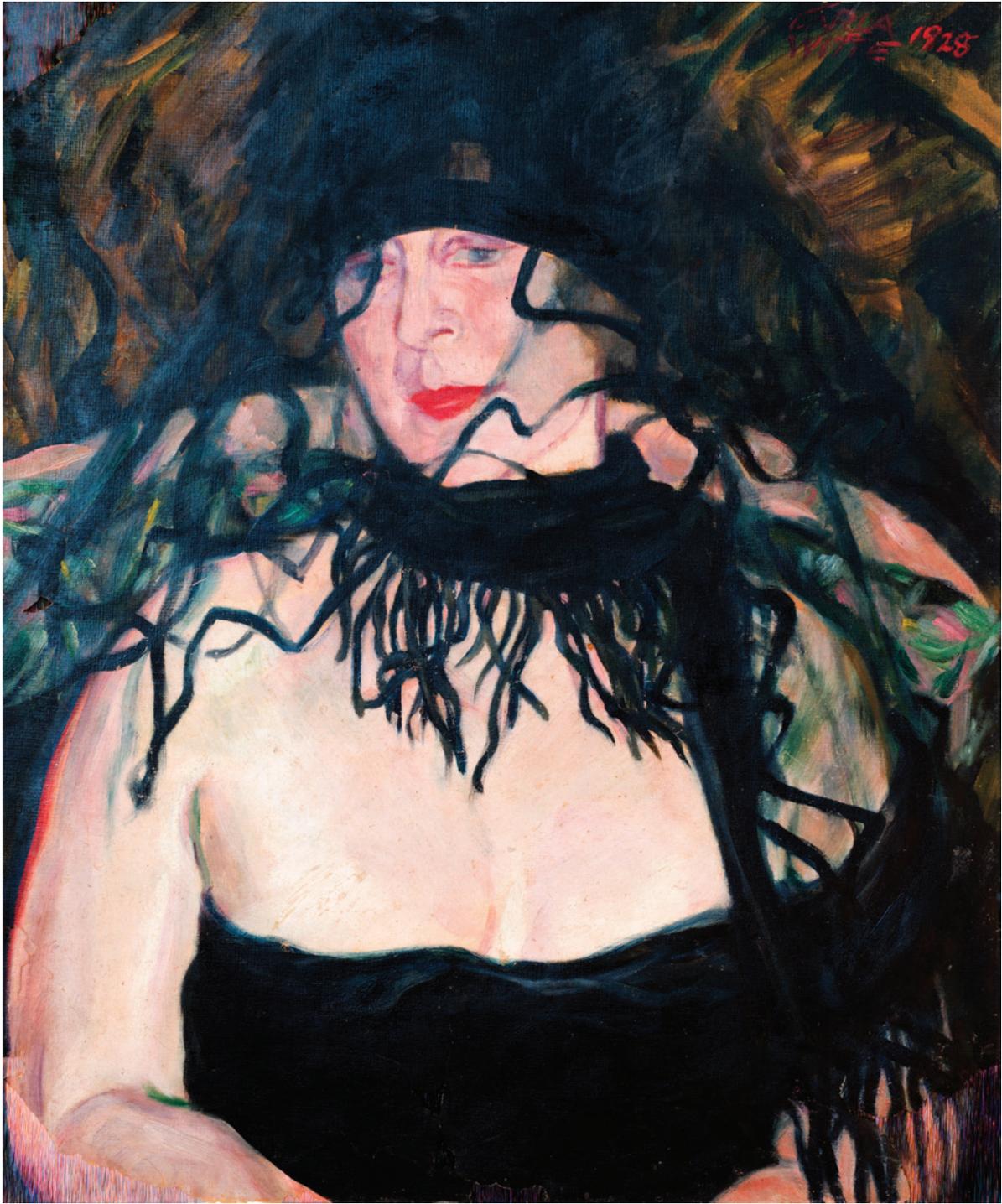


*Sin título (posible pasaje de la escalera de Job, Génesis 28:10) | s. F. | Tinta sobre papel | 35 x 26 cm. | Museo Agustín Araujo (# 621).*



















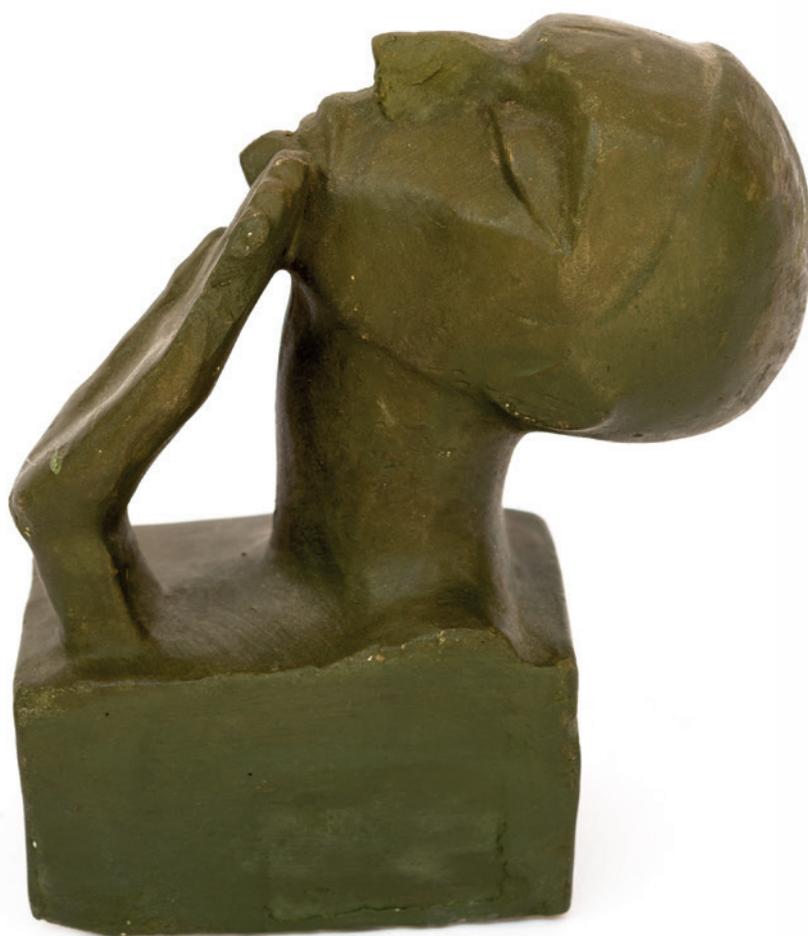




*Sin título (oración o junctis manibus)* | s. F. |  
Madera | 28 x 39 cm. | Colección particular  
de la Congregación Evangélica Alemana de  
Montevideo.



*Sin título* | s. F. | Bronce | 23 x 28 x 17 cm. | Colección particular de Ricardo Araujo Stoutt.



*Sin título* | s. F. | Yeso | 11 × 5 × 10 cm. | Museo Agustín Araujo (# 65).



***Sin título*** | s. F. | Yeso | 14 x 15 x 7 cm. | Museo Agustín Araujo (# 32).

# CARLANITTE

TRABAJOS GRÁFICOS:



*Sin título (boceto comercial unicornio) | s. F. | Aplique en papel | 38 x 28 cm. | Museo Agustín Araujo (# 1196).*



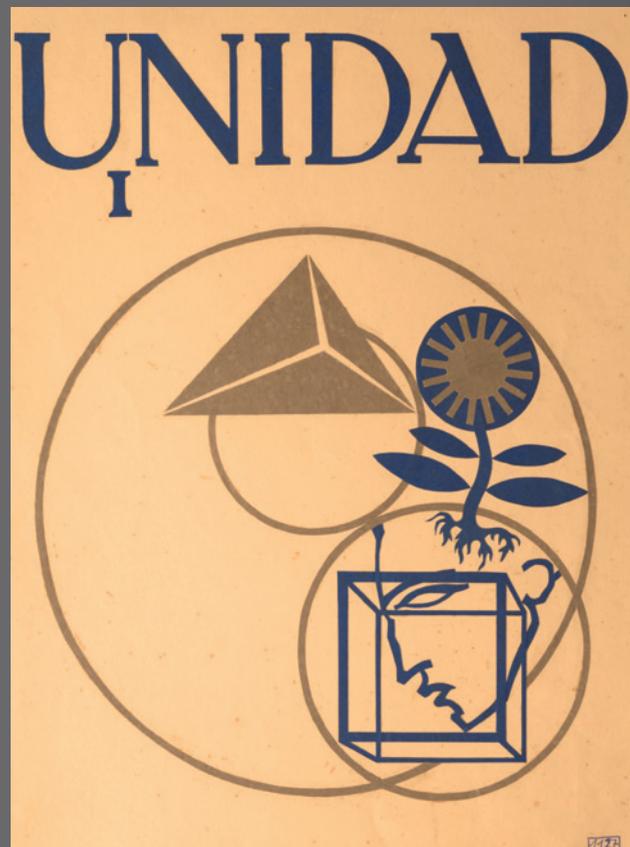
*Sin título (boceto comercial unicornio) | s. F. | Aplique en papel | 27,5 x 37,5 cm. | Museo Agustín Araujo (# 1101).*

CARLANITTE

TRABAJOS GRÁFICOS:



*Sin título (boceto comercial Maison Juncal)*  
| s. f. | Aplique en papel satinado | 24 x 32 cm. |  
Museo Agustín Araujo (# 1075).



*Sin título (boceto editorial Unidada) | s. f. |*  
Aplique en papel satinado | 28,5 x 38 cm. |  
Museo Agustín Araujo (# 1127).



*Sin título (boceto comercial para biblioteca) | s. F. |  
Aplique en papel satinado | 24,3 x 32 cm. |  
Museo Agustín Araujo (# 1125).*



*Sin título (boceto comercial Carve) | s. F. |  
Aplique en papel satinado | 24,5 x 32 cm. |  
Museo Agustín Araujo (# 1122).*

# CARLA WITTE

## Biografía comentada<sup>1</sup>

María Frick

**1889** Carla Witte nació el 20 de mayo de 1889 en la ciudad de Leipzig, Alemania, en el hogar evangélico-luterano formado por el comerciante Carl Witte, su esposa, Jenny Espenhagen, y sus tres hijos: Carla Elizabeth, Horst Friedrich (1891) y Asta Henriete (1892). A pesar de que no se conocen detalles sobre la vida de la familia Witte en Alemania, Jenny Espenhagen describía a su hija como «una pintora talentosa, pero de condición muy humilde» (carta enviada por la Sra. Espenhagen a Max Seliger, con fecha 30 de mayo de 1917). Leipzig era entonces una ciudad pujante y un importante centro comercial y cultural de Europa central, además de un lugar de referencia para la impresión de libros y artes gráficas que congregaba a reconocidos artistas e ilustradores. En 1914, por ejemplo, la ciudad albergó la primera *Internationale Buchund Grafik Ausstellung* - BUGRA (Exposición Internacional de Libros y Gráficos), en la que participaron 23 países y recibió dos millones de visitantes, además de artistas de la talla de Edvard Munch, Käthe Kollwitz y Gustav Klimt. Eran años, además, en los que se estaba forjando la especificidad del diseño gráfico comercial como tal, nucleando oficios que hasta ese momento habían sido independientes, por lo que es probable que Leipzig estuviera impregnada de un fuerte vanguardismo, visible a través de los pósteres públicos y las imágenes de marcas, así como de los portfolios de los propios artistas.<sup>2</sup>

**1905** Entre 1905 y 1908, Carla Witte estudió en la *Königliche Akademie für Graphische Künste und Buchgewerbe* (Real Academia de Artes Gráficas y Técnica del Libro) de Leipzig, hoy conocida como *Hochschule für Graphik und Buchkunst* (Colegio de Artes Gráficas del Libro). Esta institución, dirigida por Max Seliger, era la más prestigiosa del país en técnicas modernas de diseño y producción de libros y la primera de su tipo en aceptar mujeres en su estudiantado. De hecho, Carla Witte formó parte de la primera generación de

1 El contenido de este apartado se tomó del artículo de María Frick: «Carla Witte, una expresionista alemana en Uruguay». *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, n° 8, 2020, 139-173.

2 Kathleen Chapman, *Expressionism and poster design in Germany 1905-1922: between spirit and commerce*. Leiden, Boston: Brill, 2019, 11.



Carla Witte trabajando en su estudio  
| s.f. | Museo Agustín Araujo.

CARLA WITTE

alumnas mujeres, y fue —según las palabras del mismo director— «una prometedora candidata de una clase magistral» a quien «hubiera sido fácil, con su talento, obtener encargos o un trabajo acorde a su formación artística»<sup>3</sup>. El único trabajo que se conoce de Carla Witte de sus años de estudiante es un calendario de características modernistas inspiradas en el movimiento Jugendstil, de gran influencia en las artes gráficas desde fines del siglo XIX hasta la primera guerra mundial. Esta pieza se distingue por incorporar como figura central lo que parece ser un indígena sudamericano vistiendo un poncho similar a los macuñes típicos del pueblo mapuche o araucano que habita en Chile y Argentina.

**1908** En 1908, Witte se trasladó junto con su familia a Berlín, donde residió hasta luego de finalizar la primera guerra mundial. La ciudad era entonces la sede de muchos de los principales museos, galerías y coleccionistas de Alemania y había desplazado a Múnich como eje del desarrollo expresionista, reuniendo a los miembros de *Die Brücke* (El Puente) y de *Der Blaue Reiter* (El Jinete Azul), además de otros artistas que se asociarían eventualmente con el movimiento. Lugares como el *Café des Westens* (Café del Oeste), publicaciones como *Der Sturm* (La Tormenta) o *Die Aktion* (La Acción) y galerías como las de Paul y Bruno Cassirer, Alfred Flechtheim, Israel Ber Neumann, Fritz Gurlitt y Helmut Walden funcionaban además como importantes centros de reunión que ofrecían la oportunidad de que las distintas tendencias artísticas se mezclaran y retroalimentaran, lo que fortalecía y ampliaba enormemente el alcance de los movimientos de vanguardia. Durante esos años, Witte tomó un curso de gráfica y arte del libro con Emil Orlik, en la escuela del *Königlichen Kunstgeweremuseums* (Museo Real de Artes Decorativas). Y existe evidencia de que pudo haber tenido residencias breves en las ciudades de Osnabrück (1915) y Flensburg (1917), en el norte de Alemania<sup>4</sup>, o haber viajado a España y Brasil, tal como lo sugieren sus obras sobre el monasterio Santa María de Montserrat, en Barcelona u otras, como Laguna - Río de Janeiro<sup>5</sup>.

3 Información obtenida del legajo de estudiante de Carla Witte, cuya copia está disponible en el Museo Agustín Araujo. El texto procede de una carta sin firma con fecha 4 de junio de 1917.

4 Información proporcionada por Mariví Ugolino.

5 Obra reproducida en la nota «Exposición Carla Witte (en su estudio)», *La Pluma*, año 2, v. 9, diciembre de 1928, 125.

*Witte*

VORSCHULE. Hauptbuch-Nr. 4-103.  
LEHRPLAN UND ZENSUREN  
für *Carla Leipold Witte* aus *Leipzig* Vollschüler - Gest.  
Eingetreten: *2. Oktober 1909* Abgegangen: *29. 12. 09*

Zeichen-  
erklärung:  
B. = Beiragen  
Fl. = Fiefl  
L. = Leistung  
S. = Sommer  
W. = Winter.

Zeichen	Unterrichtsfächer	Unterrichts- dauer u. -folge (in Halbjahren)	Zensuren				Bemerkung
			B.	Fl.	L.	S.	
			Besuchszeit				
✓ Kl. 1a	Zeichnen nach dem Stillleben (und Entwerfen)	1. u. 2.	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>3</i>		
• 1e	Naturformenzeichnen für Zierformen	"	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>3</i>		
• 1f	Entwerfen von Zierformen	"	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>3</i>		
• 2a	Formen nach dem Stillleben, Mallehre	"	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>3</i>		
• 3aa	Schriftschreiben	"	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>3</i>		
T. K. 3h	Schriftsetzen und -drucken	"	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>3</i>		
• 3ia	Photographieren nach der Natur	"	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>3</i>		
Kl. 1g	Bau- und Zierformenlehre	"	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>3</i>		
• 1h	Rißbildzeichnen (Projektionen), Schattenlehre	"	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>3</i>		
• 1k	Besprechen von häuslichen Entwürfen	"	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>3</i>		
			Besuchszeit				
✓ Kl. 1b	Zeichnen nach dem Leben (und Entwerfen)	3. u. 4.	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>3</i>	<i>1</i>	
• 1e	Naturformenzeichnen für Zierformen	"	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>3</i>	<i>1</i>	
• 1f	Entwerfen von Zierformen	"	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>3</i>	<i>1</i>	
• 2b	Formen nach dem Leben, Mallehre	"	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>3</i>	<i>1</i>	
• 1g	Bau- und Zierformenlehre	"	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>3</i>	<i>1</i>	
• 1i	Verkürzungs- und Sekunde (Perspektive)	"	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>3</i>	<i>1</i>	
• 1k	Besprechen von häuslichen Entwürfen	"	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>3</i>	<i>1</i>	
H. 4f	<i>Lehr- u. Malbuch (Anatomie)</i>	"	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>3</i>	<i>1</i>	
			Besuchszeit				
Kl. 1c	Malen nach dem Stillleben (und Entwerfen)	5. u. 6.	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>3</i>	<i>1</i>	
• 1e	Naturformenzeichnen für Zierformen	"	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>3</i>	<i>1</i>	
T. K. 3d	Steinzeichnen, -ätzen und -drucken	5. od. 6.	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>3</i>	<i>1</i>	
• 3ib	Photographie f. Drucktechnik u. photogr. Drucktechn.	"	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>3</i>	<i>1</i>	
• 3g	Stempelschneiden, Gravieren, Prägedruck	"	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>3</i>	<i>1</i>	
H. 4f	Bau des Menschen usw. (Anatomie)	5. u. 6.	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>3</i>	<i>1</i>	
Kl. 1k	Besprechen von häuslichen Entwürfen	"	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>3</i>	<i>1</i>	
• 2a	<i>Zeichnen nach dem Stillleben</i>	"	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>3</i>	<i>1</i>	
T. K. 3e	<i>Zeichnen nach dem Stillleben</i>	"	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>3</i>	<i>1</i>	
			Besuchszeit				
Kl. 1d	Malen nach dem Leben (und Entwerfen)	7. u. 8.					
• 1e	Naturformenzeichnen f. Zierformen, vorzugsw. Entw.	"					
• 3ab	Schriftzeichnen und -entwerfen	"					
T. K. 3e	Holzzeichnen, -stechen, -schneiden und -drucken	7. od. 8.					
• 3f	Metallschneiden, -ätzen und -drucken, Radieren	"					
• 3k	Buchbinden	7. u. 8.					
H. 4i	Technologie (Farben-, Papier- u. Stoffverarbeitungsk.)	"					
Kl. 1k	Besprechen von häuslichen Entwürfen	"					

Bemerkung: Verfassungsgemäß schon besuchte Fächer sind rot zu unterstreichen! Besondere Bemerkungen, Auszeichnungen, Preise usw. siehe nächste Seite.



Sin título (Diseño de calendario)  
| 1909 | Litografía | 20 x18, 5 cm |  
Museo Agustín Araujo.

Copia del legajo de estudiante de Carla Witte  
en la Königliche Akademie für Graphische  
Künste und Buchgewerbe (Real Academia de  
Artes Gráficas y Técnica del Libro), Leipzig.

CARLA WITTE

**1923** Carla Witte partió de Bremen, Alemania, el día 13 de octubre de 1923, en el barco Köln con destino a Buenos Aires, Argentina. Según los registros, tenía entonces 34 años, era soltera y viajaba en un camarote con destino final en Asunción del Paraguay. Declaraba provenir del estado de Brandeburgo y que su profesión era la de «pintora y escultora».<sup>6</sup> Aunque se desconocen los motivos por los que decidió emigrar, los primeros años de la República de Carla Weimar fueron especialmente difíciles. Entre 1918 y 1923 tuvo lugar la ocupación de la cuenca del Ruhr, el intento de golpe de Estado realizado por el Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán y una inflación tan alta que un pan llegó a costar veinte mil millones de marcos. Es muy probable entonces que Witte estuviera sumida en una situación desesperante que la llevara, al igual que a muchos de sus compatriotas, a buscar nuevos horizontes en las propuestas de las distintas *Kolonisationsgesellschaften* (sociedades o empresas de colonización).<sup>7</sup> Tal como fue descrito por su madre: «La lucha por el pan de cada día naturalmente no le permitió volcar todo su talento, y eso la hace muy infeliz. Así seguirán transcurriendo sus mejores años de vida hasta que un día, cansada de tanto trabajar, se dará cuenta de que en su corazón ya no quedan imágenes artísticas»<sup>8</sup>. En el marco del modernismo, además, Paraguay despertó la atracción de muchos artistas. Representaba una suerte de Oriente latinoamericano que prometía la posibilidad de un mundo cuyos valores se oponían definitivamente a los del materialismo y al positivismo científico triunfantes.<sup>9</sup> El país también realizaba campañas publicitarias en periódicos y revistas alemanas ofreciendo numerosas facilidades para aquellos colonos dispuestos a ocupar su territorio nacional, escasamente poblado.<sup>10</sup> Entre estas facilidades se encontraban el financiamiento del tramo en barco desde Buenos Aires hasta Asunción, el hospedaje y la comida

6 Información disponible en las listas de pasajeros de Bremen, provistas por la Cámara de Comercio de Bremen y los Archivos del Estado de Bremen, <<http://www.passengerlists.de>>.

7 Marisa Micolis, *Une communauté allemande en Argentine: El Dorado: problèmes de intégration socioculturelle*. Québec: Centre international de recherches sur le bilinguisme, 1973.

8 Carta procedente del legajo de estudiante de Carla Witte en la *Königliche Akademie für Graphische Künste und Buchgewerbe* (Real Academia de Artes Gráficas y Comercio de Libros) de Leipzig en la que su madre solicita sin éxito una beca de estudios que le permita a Carla completar su formación académica. La carta es dirigida al Prof. Seliger con fecha 30 de mayo de 1907.

9 Raquel Pereda, Carlos Alberto Castellanos, *Imaginación y realidad*. Montevideo: Fundación Banco de Boston, 1997, 46.

10 Margot Peroutka, *Die Deutsche Einwanderung nach Paraguay: Vom späten 19. Jahrhundert bis insfrühe 20* (Inmigración alemana a Paraguay desde finales del siglo xix hasta principios del siglo xx), tesis de maestría, Universidad de Viena, 2012, 22.

4703

Pestock 30. 5. 17.

Hochgeschätzter Herr Prof. Selig er,  
 Vereichen Sie, wenn ich Sie be-  
 mühe, um eine Auskunft bitte.  
 Ich würde gern, ob Aussicht vorhan-  
 den ist, für eine ganz arme, begabte  
 Malerin ein Stipendium zu erhalten  
 + welche Schritte zur Erlangung  
 eingeschlagen werden müssten -  
 Ich würde für Carla meine  
 älteste Tochter den Vorschlag machen,  
 vielleicht entschließen Sie sich meiner  
 Tochter vom Beginn ihrer Studien-  
 zeit her noch + welche Hoffnungen  
 welche Lernwünsche?  
 Mecklenburg - Wustitz!

Carta escrita por la madre  
 de Carla Witte,  
 Jenny Espenhagen, a las  
 autoridades de la Königliche  
 Akademie für Graphische  
 Künste und Buchgewerbe  
 (Real Academia de Artes  
 Gráficas y Técnica del Libro),  
 solicitando un beca que le  
 permitiera a la artista retomar  
 sus estudios.

La solicitud fue denegada.  
 FUENTE: ARCHIVO DE LA INSTITUCIÓN.

# CARLA WITTE

allgemein auf ihre Zukunft  
 gesetzt worden. Der Kampf um das  
 liebe, tägliche Brot hat materiell  
 das Beste in Carlas Seele nicht  
 zum Ausdruck kommen lassen  
 + sie ist darüber sehr unglücklich.  
 So schöpfen ihre besten Jugendjahre  
 auch nicht vorüber, bis in eines  
 Tages müde + abgearbeitet zur bitteren  
 Erkenntnis kommen wird, daß in  
 ihrem Leben keine künstlerischen  
 Bilder mehr leben. - Ich würde  
 wenn nichts anderes hilft, lassen  
 dies zu verhindern, aber sie lebt hier  
 arm, vernachlässigt + ohne einflußreiche

Vormände oder Bekannte + wird es  
 mir ermöglicht sein, etwas zu er-  
 reichen. -  
 Carla ist bis Ende Mai in Plessburg  
 tätig, ab dann geht sie auf 4-5 Wochen  
 nach Pommern auf ein Gut zur  
 Erholung, die sie dringend nötig hat,  
 aber was davon, ich habe hier in ein,  
 ein Stuft, was mir nicht gestattet  
 ist, mein Kind aufzunehmen. Eine  
 neue Stellung zu finden, ist in jetziger  
 Zeit sehr fraglich + in diesen wenigen  
 Wochen eine Unterstützung oder ein  
 Stipendium zu finden, doch wohl  
 ebenfalls ausgeschlossen.  
 Vielleicht wäre auch anders zu helfen

durante los primeros días, las importaciones libres de impuestos para artículos para el hogar e implementos, el asesoramiento legal y el acceso a tierras cultivables, la obtención de derechos civiles y de la ciudadanía, y la posibilidad de preservar las huellas culturales o germanismo.<sup>11</sup>

**1927** Carla Witte arribó a Uruguay el 26 de julio de 1927 como pasajera de tercera clase del barco *Württemberg* de la compañía *Hamburg Amerikanische Packetfahrt Actien Gesellschaft* (HAPAG), proveniente de Hamburgo. Aunque se desconocen las razones que la trajeron a este destino, es posible que lo haya elegido por familiares o amigos radicados en el país, ya que la mayoría de los inmigrantes que arribaron en ese tiempo venía guiada por relaciones personales que les servían para conseguir información e insertarse en el mercado de trabajo. Witte tomó contacto rápidamente con la colonia de habla alemana, ya que para la Navidad de ese mismo año le obsequió una de sus obras al abogado Max Guyer, quien sería luego su albacea. Hay evidencia de que tuvo contacto con la comunidad de la *Hindenburgschule* (actual Colegio Alemán) y existen testimonios de que participó en la Congregación Evangélica Alemana de Montevideo, en cuya iglesia se conserva una de sus esculturas, y que se vinculó con el hogar de la teóloga y activista Annemarie Rübens en Colonia Valdense. También existen datos que prueban su vínculo con la familia del médico alemán Carl Brendel, de quien incluso heredó tres terrenos en la antigua colonia Gervasio en el departamento de Rocha,<sup>12</sup> un asentamiento germánico que no consiguió prosperar.<sup>13</sup> Olga Brendel de Rust, hija de Carl Brendel, llegó a ser alumna de Witte, además de viajar con ella al menos en una oportunidad (barco Monte Olivia, línea Hamburgo-Buenos Aires, 2 de diciembre de 1926) en alguno de los viajes previos a su llegada documentada.

**1928** Witte participó en exposiciones como la que tuvo lugar en la sala de arte *La Giralda* o la que se organizó en su propio estudio en el mes de diciembre. Comenzó a colaborar con la revista *La Pluma*.

11 Thomas Adam, *Germany and the Americas: culture, politics and history. A multidisciplinary encyclopedia*, vol. I. California: ABC Clío, 2005, 30.

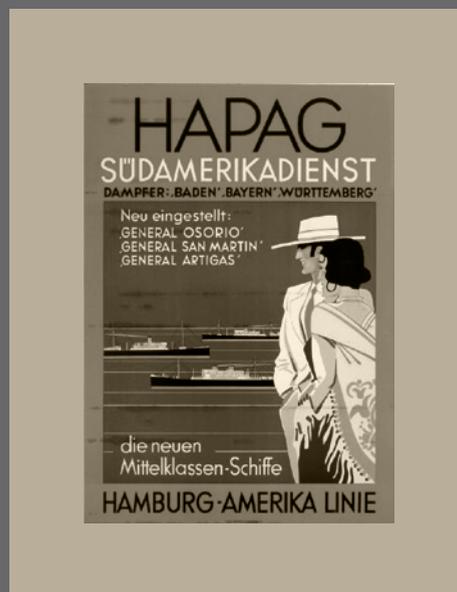
12 Félix Flügel, «La Colonia Agrícola de Santa Teresa: una experiencia migratoria fracasada», *Revista Histórica Rochense*, n° 2, 2013.

13 Teresita Winter, *Los alemanes en el Uruguay*, Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad de la República, 1979, 14.

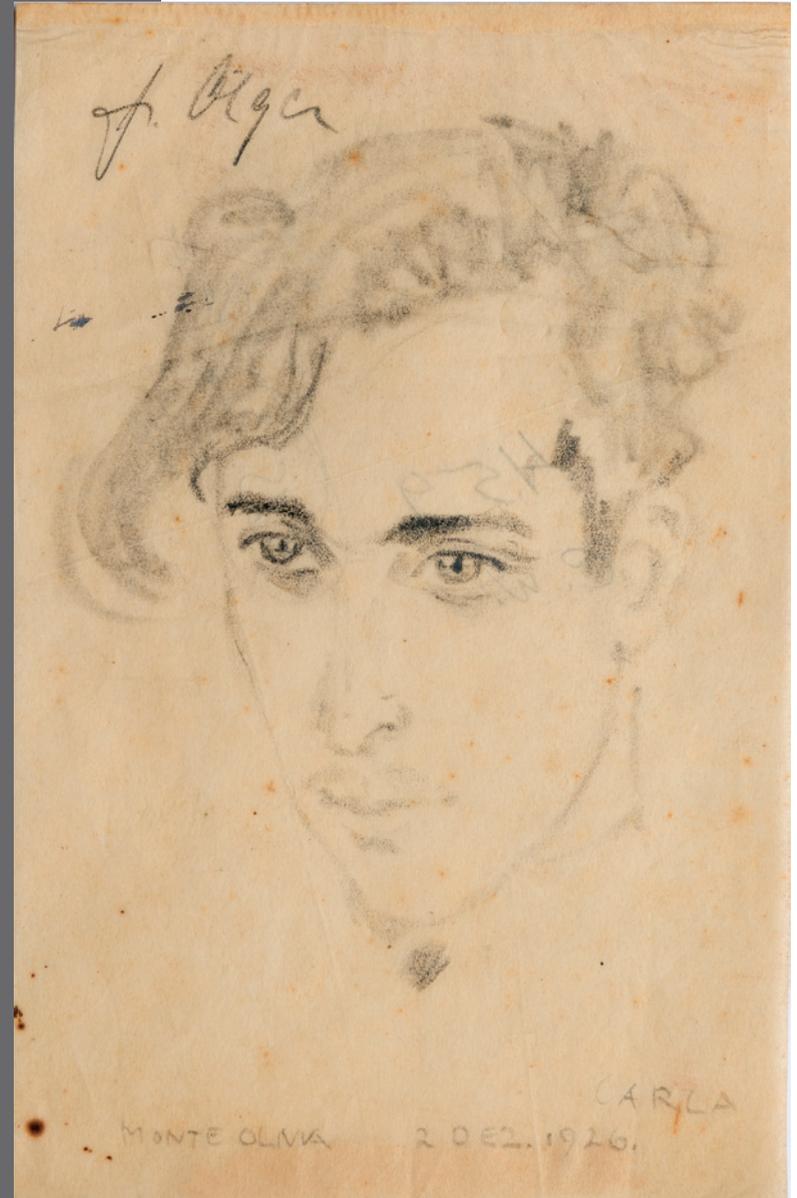


Post- und Passagierdampfer „Württemberg“. Hamburg-Amerika Linie

Fotografía del barco *Württemberg* de la compañía *HamburgAmerikanische Packetfahrt Actien Gesellschaft (HAPAG)*.



Afiche comercial de la compañía *Hamburg Amerikanische Packetfahrt Actien Gesellschaft (HAPAG)*.



*Sin título (retrato masculino) | 1926 | Carbonilla | 16 x 25 cm | Museo Agustín Araujo. (# 459).*

Fotografía Sandra Marroig. En el margen inferior se lee: "Para Olga, Monte Oliva, 2 de diciembre de 1926".

CARLA WITTE



Sin título (Naturaleza muerta) | s.f. | Óleo sobre lienzo | Colección particular de Mariana González Guyer. Fotografía del dorso, donde se lee "Navidad 1927".

## EXPOSICIÓN DE PINTURA

De las alumnas de Carla Witte

**D**urante el mes de Mayo, se expusieron en el Salón de Moretti y Catelli los cuadros de cinco alumnas de la reputada pintora Carla Witte. Los numerosos visitantes que desfilaron ante esos trabajos, pudieron apreciar la labor artística que está efectuando esta artista

en nuestro ambiente. Entre los cuadros figuraban algunos cuyos enérgicos rasgos acusan la sana técnica que la profesora ha sabido inspirar a sus jóvenes alumnas. Ha sido ésta una interesante exposición y nos place reproducir los cuadros expuestos por las señoritas M. Línne y O. Brendel.



O. Brendel



M. Línne

## EXPOSICION CARLA WITTE (EN SU ESTUDIO)



"La Dama del Velo"



"Paisaje de Toledo"



"Tales"



"Llanuras - Río de Janeiro"

"Exposición Carla Witte (en su estudio)", *La Pluma*, Año 2, v. 9 (dic. 1928), página 125.

"Exposición de pintura de las alumnas de Carla Witte", *La Pluma*, Año 3, v. 12 (jun. 1929), página 49.

CARLA WITTE

- 1929** Hay registros que indican que Carla Witte dio clases de pintura. La noticia publicada en el ejemplar número 12 de la revista *La Pluma* (año 3, v. 12, junio de 1929, p. 49), por ejemplo, comenta la exposición realizada por alumnas de Carla Witte en el Salón de la casa Moretti, Catelli y Cía. durante el mes de mayo de 1929.
- 1932** Carla Witte obtuvo la ciudadanía uruguaya el 9 de noviembre. El pintor Domingo Luis Bazurro, director del Círculo de Bellas Artes, y Pedro Catelli, de la casa de arte Moretti, Catelli y Mazzuchelli, fueron testigos de la tramitación. Ese año también participó en el Salón de Primavera organizado por el Círculo de Bellas Artes.
- 1937** Comenzó a colaborar con *Anales Revista Nacional*. Ejemplo de ello son las carátulas de los números 116 (año xvii, diciembre de 1937. Firmado), 117 (año xviii, febrero de 1938. Firmado) y 118 (año xviii, marzo de 1938. Sin firma) y los dibujos que acompañaron los artículos «Teatro japonés por Gonzalo Aritza Vélez» (año xviii - n° 117, febrero de 1938, pp. 27-28. Sin firma), «Caso de conciencia» de María Morrison de Parker (año xviii - n° 117, febrero de 1938, p. 46. Firmado) y «Dionea gigantea» de Otto Miguel Cione (año xviii - n° 118, marzo de 1938, pp. 51-52. Firmado).
- 1938** Witte participó en el Segundo Salón Nacional, con los dibujos *Crepúsculo* y *Los rayos* y las esculturas *La voz* (en madera) y *De profundis* (bronce). Posteriormente, participó en las ediciones de 1939 (*Sonámbula*, yeso patinado), 1940 (*Danzarina*, lacre), 1941 (*Reflejo*, yeso pintado) y 1942 (*Dormir y despertarse*, madera).
- 1942** El 8 de mayo de 1943, con 54 años de edad, Carla Witte se suicidó con un disparo en la sien en un bosque de pinos del actual barrio de Carrasco. Posteriormente, algunos de sus trabajos fueron publicados en la revista *Devenir*, del capítulo uruguayo de la Sociedad Teosófica. Estas ediciones póstumas posiblemente fueron autorizadas por Álvaro A. Araujo o por su padre, Agustín Araujo, quienes participaban de esta agrupación junto con otros reconocidos personajes de la época, como el artista plástico Mario Radaelli (fundador de la Sociedad Teosófica del Uruguay), el poeta Carlos Sabat Ercasty y el pianista Eduardo Dieste. Sus restos yacen en el Cementerio Británico de Montevideo, en una tumba todavía sin nombre.

## CARLA WITTE · AUTENTICIDAD RADICAL

CURADORA

**María Frick**

TEXTOS

**Mariana Wainstein**

**Enrique Aguerre**

**William Rey Ashfield**

**Javier Alonso**

**Ariel Melgarejo**

**María Frick**

CORRECCIÓN

**María José Caramés**

MONTAJE EXPOSICIÓN

**XLogbox “Logistic & Packing Solution”**

FOTOGRAFÍA

**Sandra Marroig y Micaela Fernández**

DISEÑO GRÁFICO

**Bettina Díaz**

IMPRESIÓN

D.L. 382.715

ISBN IMPRESO: 978-9974-36-520-9.

Montevideo, 2024



**MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES**

Montevideo - URUGUAY

Tomás Giribaldi 2283 y Herrera y Reissig.

Tels: (598) 2711-6054 - 2711-6124 - 2711-6127

[www.mnav.gub.uy](http://www.mnav.gub.uy)





Ministerio  
de Educación  
y Cultura



Dirección Nacional  
de Cultura



**mnav**  
Museo Nacional  
de Artes Visuales

