

# PETRONA VIERA

*La creación sin fin*

# PETRONA VIERA

*La creación sin fin*

**Autorretrato**  
1930  
Óleo sobre tela  
91 x 87 cm

**M** MUSEO  
NACIONAL  
BELLAS  
ARTES

## PRESENTACIONES

### Julieta Brodsky Hernández

MINISTRA DE LAS CULTURAS, LAS ARTES Y EL PATRIMONIO

---

Para el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio es un orgullo presentar, en el Museo Nacional de Bellas Artes, la exhibición *Petrona Viera: La creación sin fin*, que releva el legado de una de las creadoras pioneras y de mayor relevancia en la historia de la plástica de Uruguay.

Las piezas pertenecientes a la colección del Museo Nacional de Artes Visuales de Uruguay (MNAV) llegan a Chile gracias a la gestión del Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay, reforzando nuestros vínculos culturales con este país y dando una señal a nivel latinoamericano con respecto a la valoración de la obra de mujeres artistas, siendo en este caso particular, la primera pintora profesional de dicha nación.

Una artista que padeció de sordera desde su primera infancia y se abrió paso gracias a la instrucción temprana para comunicarse con su entorno. Logró una producción de obra fabulosamente fértil, ya que su condición generó en ella una fuerza especial para plasmar un mundo propio a través del dibujo y la pintura.

Si bien, la obra de Petrona Viera ha tenido una presencia constante en las exposiciones permanentes del MNAV, en los últimos años su obra ha sido revisitada con nuevos desafíos de reflexión, destrabando cierto silencio crítico y desbaratando sindicaciones que la relegaron a un espacio secundario.

Es así como la mirada historiográfica actual en torno al corpus de obra de esta autora, pretende alejarla de la asociación a otros: hija de un presidente, discípula de pintores. La propuesta curatorial constituye una invitación para conocer la profunda y valiosa mirada de Petrona, quien desarrolló una carrera en el mundo del arte, en un período en el que las mujeres debían luchar por un espacio de igualdad y visibilidad. Una senda que se encuentra en sincronía con la labor que ha venido desarrollando el MNBA en los últimos años a través de su labor curatorial y con el enfoque de género de este Ministerio.

### Dr. Pablo da Silveira

MINISTRO DE EDUCACIÓN Y CULTURA | REPÚBLICA ORIENTAL DEL URUGUAY

---

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

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

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

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

Finalmente, la de Petrona es una historia de redescubrimiento y recuperación colectiva. Tras años de eclipse y cuasi-olvido, su obra brilló con nueva fuerza y resignificó su lugar en el canon artístico fruto de una exposición monográfica organizada por el Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo en 2020.

Este redescubrimiento de la obra de Petrona Viera merece ser compartido con el resto del continente. Desde la Dirección Nacional de Cultura, a través del Departamento de Internacionalización de la Cultura y el Instituto Nacional de Artes Visuales, organizamos una gira internacional que ahora llega al prestigioso Museo Nacional de Bellas Artes de Chile.

Esta muestra es un homenaje a una gran mujer y figura de las artes visuales uruguayas. Es también la oportunidad de proyectar la cultura uruguaya al mundo y profundizar los vínculos de cooperación cultural con los países la región. Hoy nos sentimos felices y honrados de compartir con el público chileno la singularidad de esta artista cuyo trabajo cobra cada día más vigencia.

## Fernando Pérez Oyarzun

DIRECTOR MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, SANTIAGO

---

El Museo Nacional de Bellas Artes recibe con gran satisfacción la muestra itinerante *Petrona Viera: la creación sin fin*, organizada por la Dirección Nacional de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura del Uruguay.

Petrona Viera es, sin duda, una de las figuras artísticas fundamentales, no sólo del Uruguay, sino de Latinoamérica. A esta altura, ella no requiere de mayores presentaciones. Su importancia internacional hizo que estuviese representada en nuestra exposición internacional *Yo soy mi propia musa*, de 2019, en la que se reunió un conjunto notable de artistas latinoamericanas.

Para el Museo Nacional de Bellas Artes, constituye un objetivo central el establecimiento de redes con otras instituciones culturales latinoamericanas, así como la exhibición y difusión de artistas del subcontinente. Estamos ciertos de que la circulación de su obra y su consistente presentación a nuestras audiencias, resulta fundamental para posibilitar un intercambio cultural, que enriquezca el pensar y el sentir de nuestros ciudadanos y ciudadanas. *Petrona Viera: la creación sin fin*, es buena muestra de ello.

Por otra parte, la difusión del trabajo artístico de mujeres, enfoque que este museo ha ido abordando de manera sostenida en los últimos años, aporta a algunas de las brechas que se han producido en relación a dicha producción, constituye una tarea central del museo. El caso de Petrona Viera es ejemplar en este ámbito. Primero, porque logró realizar una obra más que destacable superando la limitación que representaba la sordera que la acompañó desde la infancia y segundo porque, finalmente, impuso su calidad siendo revalorada por la historia y crítica del arte de su país, después de algunas décadas en que se le prestó menos atención.

La muestra que el MNBA ofrece en la sala Chile, ha sido curada por María Eugenia Grau. Ella aborda, a través de veintiseis obras, no sólo las diversas temáticas, sino también los diversos períodos y técnicas presentes en la obra de Petrona Viera. Se trata de una selección relativamente pequeña, pero muy significativa, si se la compara con las más de mil obras legadas por la artista al Museo Nacional de Artes Visuales del Uruguay. Los temas tocados por Petrona en su actividad artística van desde el paisaje al retrato; desde la naturaleza muerta al desnudo. Sin ser exclusiva, la temática femenina es dominante. Es particularmente destacable la cualidad poética con que la artista recoge las escenas de infancia. Las técnicas de las que la artista se vale son muy variadas, incluyendo pinturas, dibujos y grabados. Particularmente notables son, dentro de esta última, sus xilografías.

La expresividad de Petrona Viera se caracteriza por una suerte de simplificación de las formas que resulta hondamente expresiva. A través de su trabajo, temáticas cotidianas alcanzan una quietud que resulta trascendente. Su sensibilidad cromática es notable. De este modo, una figura humana, una naturaleza muerta o un paisaje se hacen parte del universo poético que caracteriza a la artista.

Queremos expresar, una vez más, nuestro agradecimiento al gobierno del Uruguay, a su Ministerio de Cultura y a su delegación diplomática en Chile, por la posibilidad de contar con esta exposición. Agradecemos todos los contactos y gestiones conjuntas que permitieron la presencia de Petrona en nuestros espacios expositivos. El equipo de nuestro museo asumió con entusiasmo el desafío de este montaje y les agradecemos por ello. Esperamos que este sea el inicio de nuevas iniciativas y trabajos colaborativos. Estamos ciertos de que, para nuestras audiencias, la contemplación de la obra de Petrona Viera constituirá, no solamente un goce, sino también un ejemplo de superación y liberación personales posibilitada, en buena parte, por su práctica artística. Se trata de un mensaje que recibimos con alegría y nos comprometemos a difundir.

## Enrique Aguerre

DIRECTOR DEL MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES DE URUGUAY

---

Es con gran satisfacción que celebramos desde el Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV), la exposición itinerante Petrona Viera: la creación sin fin a realizarse en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile. Organizada por la Dirección Nacional de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura, tiene como objetivo difundir a nuestros artistas más destacados en el ámbito internacional.

Petrona Viera: la creación sin fin, es la primera exposición individual de la artista en este país hermano, que permite comenzar (o retomar) un diálogo fecundo a partir del mejor arte producido en nuestro país. Es una selección realmente significativa de un conjunto de un millar de obras de Petrona Viera que integran el acervo del MNAV, la colección más numerosa conformada por un solo artista.

La muestra, curada por María Eugenia Grau, responsable del área de investigación y curaduría del MNAV nos permite conocer en profundidad el trabajo realizado por una pionera — nuestra primera pintora profesional—, portadora de una sensibilidad maravillosa que caracterizó los distintos períodos en los que transitaron sus obras. Inmersa en su mundo interior, acrecentado por una sordera temprana, no sintió en su actividad creativa los límites de su discapacidad. Y así, con colorido incluido, supo expresar sentimientos y emociones con retratos familiares, juegos infantiles, imágenes playeras, recreos, en fin, nos mostró su vida familiar que era su mundo. Ese mundo se alteró cuando su padre muere y por eso, pasamos a sus paisajes sin figuras humanas.

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

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

**PETRONA VIERA**  
**El hacer insondable**

---

María Eugenia Grau\*  
Verónica Panella\*\*

\*CURADORA DEL MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES DE URUGUAY

\*\*INVESTIGADORA Y CURADORA INDEPENDIENTE



## EL HACER INSONDABLE<sup>1</sup>

### INTRODUCCIÓN

Para la realización de la presente exhibición, *Petrona Viera: el hacer insondable*, se han debido realizar búsquedas y abordajes más pormenorizados que los habituales. El proceso ha promovido encrucijadas e interrogantes, muchas de las cuales permanecerán planteadas sin una resolución clara. Era conocida la ausencia de documentación elaborada por la artista, con la excepción de la referencia a un libro de recortes que ella misma completó, una selección de material de prensa de sus exposiciones; sin embargo, este material, sobre cuya existencia dan cuenta referencias familiares, aún no se ha podido localizar. Contamos también con la invaluable recopilación documental del Proyecto Anáforas<sup>2</sup>. De su puño y letra solo nos llegan unas pocas palabras en los reversos de sus obras, que remiten a sensaciones o impactos visuales en pinturas de paisajes, y que desde un inicio nos sumergen en la seductora e inquietante idea de que esos retazos, esas grafías eran en realidad vestigios de su segunda lengua.

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

Salvo puntuales excepciones, como por ejemplo el artículo que Luis Eduardo Pombo<sup>3</sup> dedica al análisis de su dibujo, hay que esperar a las últimas décadas para encontrar críticas y estudios más pormenorizados. Este encuentro con las fuentes abre interrogantes en un itinerario curatorial interceptado por un tan incómodo como fermental estado de incertidumbre. Podemos preguntarnos si dichas actitudes se debían a que Petrona Viera era una mujer con vocación plástica en momentos en que, si bien tenían acceso a la formación artística, a las mujeres les resultaba muy difícil dedicarse a ella, salvo como pasatiempo. ¿Se debía esto a que Uruguay discurría sus primeras décadas del siglo XX con roles de género de raíces más conservadoras de lo que se supone, en contraste con la anticipación de los logros significativos verificados en el plano legal? ¿Es que

el feminismo resultaba por entonces un ideal de elites, sin permear los marcos más profundos de la sensibilidad general? ¿Esta condición no se radicalizaba en el caso de Petrona a partir de su aislamiento social por haber quedado sorda y con problemas de comunicación verbal? El contexto ilumina la realidad vital de una mujer como Petrona, pero también su peripecia personal y su singularidad artística nos permiten filtrar nuestra mirada por las bien guardadas fisuras de «la tacita de plata».

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

Se ha contado, como elemento monográfico primordial, con el análisis exhaustivo que elaboró Raquel Pereda, a través de su relevamiento y la minuciosa investigación que realizó, con la inclusión de testimonios familiares.<sup>4</sup> Agregamos a ello la generosidad de la investigadora en recibirnos y proporcionarnos una larga entrevista que recordaremos siempre. A ella un afectuoso reconocimiento.

1. Este texto fue publicado en el catálogo de la exposición *Petrona Viera: el hacer insondable* que se llevó a cabo en el Museo Nacional de Artes Visuales del Uruguay entre el 20 de febrero y el 1 de noviembre 2020.

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

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

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



**Paisaje**  
1933  
Óleo sobre  
cartón  
39 x 50 cm

## HIPERINTEGRACIÓN INAUDITA

### APUNTES SOBRE LA EDUCACIÓN DE NIÑOS SORDOS A INICIOS DEL SIGLO XX<sup>5</sup>

En referencia a algunos elementos que construyen «la leyenda Petrona», el episodio vinculado a su enfermedad y sordera ha sido transitado como excusa de sobreinterpretación («la aislada», «la desvalida»), pero poco explorado desde un análisis más especializado sobre el alcance de su percepción. Excedería el presente trabajo abordar en detalle la educación de los niños sordos a inicios del siglo XX, o indagar exhaustivamente en estudios sobre la estructuración de su pensamiento. Sin embargo, resulta interesante dar una mirada a la relación que la sociedad hiperintegrada establece con este segmento de la población. Resulta significativo por ejemplo el título de la conferencia presentada en el 2.º Congreso Americano del Niño (1919) por una comprometida y sensible

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

maestra del período, Margarita Munar de Sanguinetti: «¿Qué hemos hecho por la educación de los niños anormales?». El tema está presente en los cambios educativos de la época y desde fines del siglo XIX hay un empuje hacia la formación de maestras especiales. Sin embargo, en un ámbito aún influenciado por el modelo burgués del empaque del cuerpo, se tiende a prohibir deliberadamente la lengua de señas, al menos en Uruguay. La restricción no frena esta estrategia comunicativa que los alumnos institucionalizados desarrollan natural pero «clandestinamente» en los internados de Buenos Aires y Montevideo. La formación de Petrona, puertas adentro con su profesora francesa, Madeleine de Larnaudie, de corte netamente oralista y la ausencia de datos acerca de algún vínculo con la Asociación de Sordos del Uruguay,<sup>6</sup> parecen dejarla fuera de los mencionados intercambios, aunque consolida, quizás, un destino personal, menos sujeto a la reproducción de roles sociales y familiares.

## LAS FUENTES Y LA DIFICULTAD DE PERSISTIR EN EL TIEMPO

A menudo, para estudiar a un artista, en este caso con un desarrollo vital relativamente cercano en el tiempo, suele contarse con un conjunto escrito del que derivan teorías, ideas, debates, afinidades, núcleos humanos de amistades, desde los cuales se pueden analizar en profundidad sus proyectos, concepciones, reflexiones teóricas, rechazos. No es el caso de Petrona. Es escaso el material escrito del que se dispone, y menos aún aquellos en los que la artista reflexione sobre su propio trabajo. Tampoco encontramos hasta el momento correspondencia que pueda iluminar más profundamente formas de relación con el ambiente artístico o la opinión que podían merecerle sus colegas y sus juicios. Se impone por eso el echar mano a comentarios críticos del medio. Existen entrevistas a dos de sus sobrinos y poco más, salvo algunos y someros comentarios a su obra en ocasión de su presentación en exhibiciones individuales, salones y envíos artísticos. Contamos también con una entrevista en la que Petrona responde con la traducción elaborada que realiza su hermana Lucha.<sup>7</sup> Se incluyen además fotografías en las que su mirada trasluce concentración, profundidad o acaso, y solo eso, la necesidad apremiante de comunicar.

Si bien esta situación resulta particularmente interpelante en el caso de Petrona, no es excepcional. Numerosas investigaciones de las mujeres en el arte se enfrentan

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

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

a estas limitaciones epistemológicas: un pobre registro de fuentes primarias o el desinterés en la conservación de la obra de las artistas. Aunque configuraban un número más reducido que sus pares varones, su participación fue más activa de lo que la historia decidió registrar: «... su arte es el resultado de un acto individual de coraje cuya memoria no suele resistir el paso de más de una generación».<sup>8</sup>

En este sentido, y a efectos de la exposición, se cuenta con un corpus de obra que, sin duda, se basta a sí misma, habla por ella, y convalida a la artista en un lugar destacadísimo y original en el recorrido del arte uruguayo. La selección supuso la vista y análisis de mil y una obras con las cuales cuenta el MNAV, relevadas durante un año de trabajo conjunto. Esta labor de *vista de obra* contó también con la insólita —pero indispensable— observación de los reversos: en estos, y de modo frecuente, Petrona escribía pequeños indicios de sensaciones, títulos, precios, hora de realización, incluyendo a menudo frases que suponemos de su hermana Lucha. El conjunto configura un espacio visual de trastienda con agregados del Museo en distintas épocas: retitulaciones, números de inventario y sellos de distintos períodos. Los reversos significaron todo un territorio de intervenciones a indagar. Anversos y reversos como fuentes primarias desafían al historiador de arte acerca del alcance del término documento y la pieza con las que debe construir conocimiento histórico. ¿Quién es entonces Petrona? La etiquetación que la ubica en compartimentos estancos como «hija», «hermana», «discípula», «discapacitada» resulta insuficiente. Quizás sea útil a partir de aquí despojarnos de la idea de que la historia son certezas. Aceptemos que hay misterios que no alcanzaremos<sup>9</sup> y que las «leyendas fundacionales»<sup>10</sup> sobrevuelan en la construcción de todo artista. Sigamos el derrotero vital al que accederemos en el apartado siguiente, pero sobre todo tomemos prestada su mirada particular y disfrutemos de la demora a la que nos invita el incendiario ejercicio de ver.

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

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

10. Resulta particularmente interesante al respecto el ensayo de Ernst Kris y Otto Kurz *La leyenda del artista*, Madrid: Cátedra, 2007.

### UN ITINERARIO SINGULAR EN SU TIEMPO

Petrona Viera nació en 1895<sup>11</sup> en Montevideo y murió en la misma ciudad en 1960. Fue dibujante, pintora y grabadora. Su desarrollo artístico estuvo particularmente ligado a quienes fueron sus maestros: Vicente Puig, Guillermo Laborde, Guillermo Rodríguez. Con ellos trazó vínculos muy estrechos, especialmente con los dos últimos. En las clases, que tomaba siempre en su casa, fue reforzando y renovando sus lenguajes plásticos, al tiempo que recibía información de la historia del arte y sus tendencias. También maduraba sus temáticas.

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

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

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

consecuencia de ese alejamiento progresivo de Batlle y Ordóñez, Viera promovería en 1919 una nueva escisión del batllismo fundando el Partido Colorado Radical.

La muerte temprana en 1927 de su padre supuso un colapso familiar que sin duda impactó en Petrona. Bajo el liderazgo de su madre, Carmen, la familia debió mudarse<sup>12</sup> y terminó estrechando su repliegue vital a unos pocos vínculos. En ese marco, la familia padeció serios problemas económicos. Aquel padre destacado que fue Feliciano Viera siguió presente a través de una suerte de culto interno familiar. Dan cuenta de ello un altar laico, un escritorio mudado a la nueva casa, la permanencia del mobiliario de la casona con los mínimos detalles en vida, un álbum con recortes que realizaba Petrona con la frase escrita y reiterada de «Pobre papá».<sup>13</sup>

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

### NIÑAS EDUCADAS, ESPOSAS CULTIVADAS: EL COMPLEMENTO IDEAL

Retomando el tema del feminismo de los años veinte y su incidencia en los cambios reales en la vida de las mujeres, hagamos una pequeña digresión antes de entrar en la formación artística de Petrona. En este sentido, la educación de la mujer en las primeras décadas del siglo supuso una dinámica signada por impulsos y frenos.<sup>14</sup> Impulso en el énfasis puesto institucionalmente a favor de la educación femenina

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

13. Pereda Raquel: *El Uruguay de la modernización...*, o. cit. Hasta el momento no se ha podido localizar el libro de recortes. Se ha confirmado el dato en entrevista a Raquel Pereda, en diciembre 2019.

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

en distintas áreas y niveles, incluso en ámbitos periféricos a la actividad artística, como indica el ingreso de alumnas en la Escuela Industrial.<sup>15</sup> Freno en cuanto esa formación parecía teñida de un estatus «pasatiempista» y preparatorio para el verdadero rol de vida: llevar adelante un hogar. Al respecto, dos citas nos resultan sugestivas; un fragmento de la conferencia dictada por Carmelo de Arzadun en la Escuela Industrial en 1920: «Al acercarse el día de la liberación política y social de la mujer, será necesario que se encuentre en condiciones de compartir la producción del hombre, haciéndose su colaboradora indispensable»,<sup>16</sup> y las palabras que incluye Zum Felde desde las páginas de *El Día* en 1922 referidas a la valoración de la enseñanza femenina donde constata «los efectos excelentes de esa enseñanza en el ambiente doméstico de nuestra capital. Multitud de alumnas pertenecientes a las clases medias adquieren ahí la habilidad técnica y el gusto artístico [...] cuya práctica tiende a elevar el confort y la estética interior de la vivienda.»<sup>17</sup> Esta educación —que busca adaptarse a las exigencias de los nuevos ámbitos privados— será el espacio, nada despreciable, en el que mujeres inquietas, rebeldes o privilegiadas echarán mano del «currículum implícito», el que supone poder salir de sus habituales y restringidos circuitos, para tomar un poco más de lo que parecía aceptable. Enfocada en cierta medida en otro ámbito de la formación creativa, aun aprendiendo en su casa, tal parecería ser el caso de Petrona Viera.

### UNA VOCACIÓN TAN DEFINIDA COMO ENCAMINADA: EL INFLUJO DE SUS MAESTROS

Todo hace pensar que Petrona fue manifestando desde esa infancia una inclinación persistente hacia el dibujo y el color.<sup>18</sup> En el entorno de sus veinte años, el matrimonio Viera considera encauzar esa vocación a través del Círculo de Bellas Artes, espacio creado para el «fomento de las Bellas Artes» con ganado prestigio en la formación de artistas en el ámbito local. Sin embargo, sus padres evitaron que Petrona fuera de modo

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

16. Carmelo de Arzadun, conferencia dictada en la Escuela Industrial en 1920. Citado por Gabriel Peluffo Linari en *Historia de la pintura uruguaya*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1999, p. 86.

17. Alberto Zum Felde, citado por Peluffo Linari en *Historia de la pintura uruguaya...*, o. cit.

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

presencial al Círculo —quizás una forma de protegerla de clases grupales, por sus dificultades auditivas y verbales—, por lo que algunos docentes de esa institución fueron contratados y comenzaron a ir a la quinta con una planificación de enseñanza personalizada. Vicente Puig<sup>19</sup> impartió unos dos años de clase, antes de radicarse en Buenos Aires. Le proporcionó materiales de historia del arte, nociones de dibujo académico y de óleo. Del aprendizaje con este primer maestro se cuenta con algunos registros conservados por la artista, como cartones con figuras de escenas de interior en tonos amarronados, negros y blancos.

La partida de Puig significó el inicio del magisterio fundamental de Guillermo Laborde.<sup>20</sup> El vínculo entre maestro y discípula, que se sostuvo hasta la repentina muerte de Laborde en 1940, significó para Petrona el descubrimiento del lenguaje plástico en sintonía con la renovación artística de Uruguay. Petrona propendió al registro artístico del mundo que la rodeaba en la quinta. Laborde atendió, entendió e impulsó a la artista en esas inclinaciones temáticas que resultaban inherentes a su personalidad. Ese vínculo constituyó su período fermental. Lo hizo además a través de la mirada contemporánea formal de planos de color que también se enseñaba en el Círculo. En ese marco, Laborde no deja de incentivar a Petrona a presentarse a los Salones de Primavera y a los Salones de Otoño que se organizaban desde el Círculo, como envíos al exterior o a exposiciones individuales. Fue a través de esas instancias que la artista pudo romper parte de su aislamiento del medio artístico local y ser considerada entre los exponentes de la nueva pintura. Es a través de Laborde que Petrona conoce al crítico Luis Eduardo Pombo,<sup>21</sup> quien durante años fue asiduo

<sup>19</sup>. Vicente Puig nació en Mataró, Cataluña. Emigró a Uruguay muy joven y adquirió la ciudadanía legal. Estudió y trabajó en Europa. Regresó a Uruguay y fue nombrado docente del Círculo de Bellas Artes, entre 1919-1922. En ese lapso es docente de Petrona Viera. En 1922 emigra a Buenos Aires, pero mantiene contactos con artistas de Uruguay. Muere en 1965.

<sup>20</sup>. Guillermo Laborde. Pintor, grabador, escultor, afichista, decorador. Nació en Montevideo en 1886. En Uruguay inicia sus estudios con Carlos María Herrera en el Círculo de Bellas Artes. Realizó dos viajes de estudio a Europa, y a su retorno fue un decidido impulsor del giro de la pintura local denominada planista. Comienza un desempeño docente en numerosos centros de estudio: Círculo de Bellas Artes, Escuela Industrial, Institutos Normales. Escenógrafo de obras de teatros oficiales e independientes, decorador mural, decorador de carros de carnaval. Ampliamente galardonado, quizás su premio de proyección más significativa lo constituyó el primer y tercer premio para la Exposición del Centenario de la Independencia de Uruguay en el concurso de afiches sobre el deporte. Su muerte repentina en 1940 provocó una gran consternación en el ambiente artístico.

<sup>21</sup>. Luis Eduardo Pombo (Uruguay, 1900-1976). Poeta, crítico. Asiduo asistente a las tertulias de artistas, periodistas, escritores. Escribió para varios medios, especialmente para *La Pluma*, dirigida por el señorero intelectual Alberto Zum Felde. El artículo escrito por Pombo «Los dibujos de Petrona Viera» se publicó en *La Pluma*, Año II, Vol. 6, en mayo de 1928. Firme seguidor de su recorrido plástico dicta una conferencia sobre la producción pictórica



**Estudio de modelo negra**

1933

Óleo sobre cartón

39 x 50 cm

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

#### AIRES DE FAMILIA, EL PLANISMO O LA ESCUELA MONTEVIDEANA

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

Un grupo de jóvenes nacidos en el entorno de los años ochenta del siglo XIX había iniciado en general sus estudios artísticos en el Círculo y entre idas y retornos de Europa se habían vinculado con el ambiente de vanguardias, especialmente referidas a las preferencias cromáticas posimpresionistas y a nuevos sistemas compositivos. Entre los primeros en trasladar estas renovaciones en lo local figuran José Cuneo y Humberto

Causa, ambos aplicados al paisaje.<sup>22</sup> Surgen procedimientos organizativos formales en conjunción cromática; definición de contornos a través de *planos* de color y luz, que generaban un esquema visual simplificado. El *planismo* como modalidad plástica rápidamente fue incorporado en un amplio espectro del medio artístico local, como es el caso de Petrona, especialmente a través de los docentes del Círculo, entre los que estaban Bazzurro y su maestro Laborde. En particular este último, quien, como se ha visto, contribuyó a expandirla a las «artes decorativas» del Uruguay. En 1927, en ocasión de la muestra que la Asociación Teseo realiza en Buenos Aires, los medios críticos se referían al conjunto expuesto como *Escuela de Montevideo*, denominación que no fungió; no obstante, estaba advirtiendo una modalidad plástica y emocional común, un cierto *aire de familia*.

De ese modo se logró intensificar a grados de reflexión la *reconfiguración del paisaje, rural y urbano*, compartiendo de forma muy especial toda una imagen de país a través de sensibilidades comunes. Esa visión emergente manifestaba también un marcado optimismo, como lo expresa el historiador del arte Gabriel Peluffo: «Esta formulación simbólica de la realidad se permitía desdibujar los conflictos y diferencias internas que surgían en la sociedad, al tiempo que rechazaba todo lo tortuoso, lo depresivo o lo trágico, en el plano de la producción artística».<sup>23</sup>

En ocasión del envío que realizara el Círculo de Bellas Artes a Buenos Aires en 1928, llamado 1.er Salón Uruguayo de Pintura y Escultura, en el que participó Petrona, la crítica Pilar de Lusarreta refiriéndose al conjunto de artistas y obras uruguayos destaca la unidad formal, cromática y emocional que los coaligaba: «... aquella satisfacción contagiosa que se desprende de las obras de estos artistas uruguayos que parecen encantados con la naturaleza, del arte y de sí mismos. Hay en efecto una alegría de escolares en vacaciones retratada en esa pintura casi siempre fuertemente colorista, un tanto ingenua y muy simpática. [...] Este arte

de Uruguay en los salones del Banco Municipal de Buenos Aires. Parte de la cual, referida a Petrona Viera, se extracta en *El Bien Público*, 23 de setiembre de 1940, p. 4. El crítico, en estrecha relación con Guillermo Laborde, conoce a Petrona Viera, a quien valora como artista y como persona. Testimonios de esos afectos surgen dos retratos de Pombo (ambos en la colección del MNAV), uno realizado por Laborde y otro por Petrona. Ambas obras son emblemáticas, tanto en su ejecución formal como también del clima cultural en Uruguay.

<sup>22</sup> Entre los artistas que adoptan esta modalidad se encuentran Melchor Méndez Magariños, Domingo Bazzurro, Carmelo de Arzadun, Carlos de Santiago, Alberto Dura, Andrés Etchebarne Bidart, Guillermo Rodríguez, César Pesce Castro, Guillermo Laborde, Dolcey Schenone Puig y Petrona Viera, entre otros.

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

sintético, despojado, en donde no se resuelven partes sino conjuntos, tiende a simplificar las normas pictóricas arrastrándolas a una disciplina de sobriedad. En ellos hay una especie de interinfluencia, preocupaciones análogas. [...] En términos comunes diré que, entre todos los cuadros, salvo la excepción de Blanes Viale y de Causa, hay un fuerte aire de familia.»<sup>24</sup>

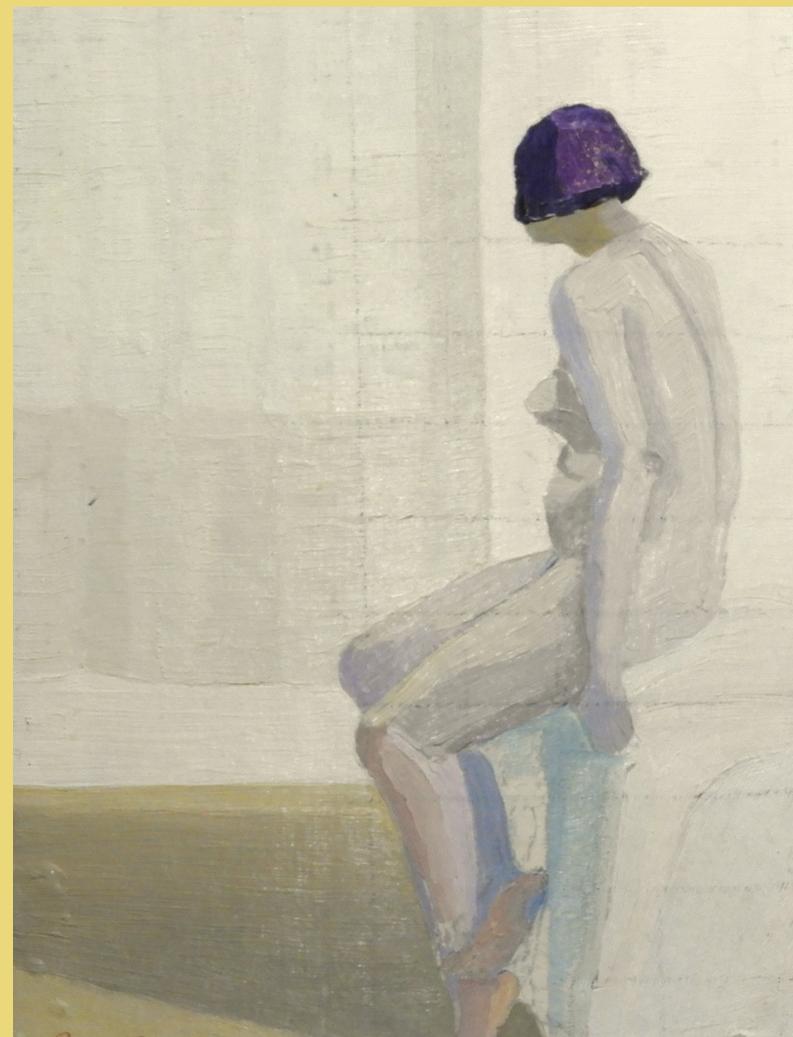
En esa dirección, los años veinte uruguayos suelen ser presentados como una *década feliz*. Hay muchas imágenes que se asocian con aquel Uruguay de la época, con sus triunfos en fútbol, la continuidad de grandes oleadas migratorias, la avalancha en la aprobación de leyes *avancistas*, el peso acrecentado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

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

Todo ello resulta coincidente con el universo plástico de Petrona, que fue afirmándose en sus temas, colores y planos desde la quinta de 8 de Octubre. También desde allí arraigaron sus preferencias en lenta y persistente derivación. Los temas más recurrentes que despuntan en los años veinte pueden reseñarse en retratos, tareas cotidianas, la infancia y sus juegos. Nuevos asuntos, como la serie de desnudos de estudio (iniciados hacia 1936), el paisaje —y el cuerpo femenino inserto en él—, despuntan y se consolidan a partir de los años treinta. En sus últimos años, como se ha mencionado, asistimos a un nuevo tema, las naturalezas muertas. Flores, frutas, objetos cotidianos y mínimos.

24. De Lusarreta, Pilar: «El salón de Primavera Uruguayo»: *El Hogar* (Ilustración Semanal Argentina), 10 de agosto de 1928, en Raquel Pereda: *El Uruguay de la modernización...*, o. cit., p. 119.

**Estudio de desnudo**  
ca. 1936  
Óleo sobre cartón  
50 x 40 cm



### LOS GRANDES PLANOS

En una de sus series iniciales en óleo, Petrona Viera elige reverenciar un entorno sereno, estático, pese a que todas sus figuras están en actividad haciendo algo. Parece ralentizar el tiempo, sacralizar los instantes, detener la escena, ordenar la dinámica desordenada de la vida. Muchas de estas pinturas de comienzos de los años veinte muestran figuras *detenidas* en acción: configuran un registro de los trabajos y sus días; las mujeres tejen, cosen, leen, escriben. Son obras con amplios planos de color, de acercamiento y de gran formato: *Tejiendo*, *Mi hermanita estudiando*, *La costura*, *Escribiendo* son ejemplos de ello. Algunos de los cuales presentó al Salón de Primavera en 1923, por lo que con estas obras da inicio a la dinámica de los salones y exhibiciones. Entre los comentarios elogiosos se manifiesta Eduardo de Salterain Herrera: «Es de las nuevas que llegan, irremisiblemente, con empuje bravío. [...] admirable composición. En síntesis, asombra la rápida madurez de esta artista, técnicamente sobresaliente, como se lo quisieran muchos que fatigan los pinceles».<sup>25</sup> Esas obras de importantes dimensiones serán retomadas esporádicamente, como el ejemplo *Composición*, presentada en el cuestionado Salón de Otoño de 1927; quizás por efecto de las críticas, no volverá a repetirlas.<sup>26</sup>

### INFANCIA: RECREOS Y UMBRALES

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

de color-luz descubre así el paisaje enjardinado, «civilizado» o «disciplinado» (Barrán *dixit*)<sup>27</sup> de la quinta que adquiere una dimensión simbólica. Las niñas, los niños, asociados al futuro, juegan en un entorno civilizado. Podría afirmarse también que en los años veinte emerge en la artista una atención al paisaje, que aun visto como *marco* terminará de confirmarse en los treinta como asunto primordial. Ese mundo infantil y lúdico continuará generando desde entonces, y por mucho tiempo, una sensación arcádica. El juego y sus rituales, con sus pautas y sus procedimientos, hacen de esta serie un eterno presente. Aún hoy el observador reconoce el juego que practican las figuras infantiles en las obras, entre otras cosas porque lo jugó o lo juega. Se trata de ejecuciones plácidas, donde no ocurren situaciones imprevisibles; en los *recreos* están ausentes tironeos, peleas o berrinches.

**Hermanos**  
ca. 1924  
Lápiz sobre  
papel  
67 x 67 cm



25. De Salterain y Herrera. Nota sobre el Segundo Salón de Primavera. *El Siglo*, 21 de octubre de 1923, en Raquel Pereda: *El Uruguay de la modernización...*, o. cit., p. 101.

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

27. Barrán, José Pedro: *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*. 2 tomos. *La cultura bárbara. El disciplinamiento*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2008.

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

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

#### EL PAISAJE Y SUS DERIVAS

En medio de un coro que pendula entre el elogio moderado y las voces de alarma sobre el estancamiento creativo de la artista, una mirada crítica se destaca en la profundidad de su juicio. Luis Eduardo Pombo se refiere al paisaje en la pintura, la xilografía y la monocopia,<sup>28</sup> en un artículo publicado con motivo de una muestra de Petrona en Buenos Aires, donde la artista «Alcanza a sugerir sin deformar jamás y se entrega [...] a la búsqueda, a la persecución de la luz. Alguien ha dicho “intuición”. No, pasión concentrada, medida, razonada, dirigida por quien es grave, es simple, es austera, para aprisionar el aire, el espacio, la naturaleza cambiante.»<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Luego de la muerte de Laborde, hay un vuelco de interés de Petrona en la investigación de técnicas gráficas. Guillermo Rodríguez será su maestro en este camino.

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

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

Petrona busca desde finales de los años treinta, estímulos en el exterior agreste y el resultado es magistral. La temprana tradición planista, constructora de un registro iconográfico funcional a la imagen de una campaña «domesticada», no parecería alentar esta «raíz salvaje» de las intemperies de la artista. Las inquietudes de este máximo expresivo son, como sus excursiones, exigentes y libres. Esta temática expande además las fronteras vitales y la aleja del taller y de los espacios familiares. Sus salidas desafían incluso los límites físicos de las señoritas de ciudad, llegando, seguramente en compañía de su hermana Lucha, a lugares tan agrestes y solitarios como Costa Azul, en Rocha. La dáda va y viene por esos itinerarios sin una aparente hoja de ruta, pero con un claro objetivo visual. Atlántida, Malvín, Punta del Este, la Barra de Santa Lucía, Costa Azul son destinos en los que Petrona se entrega a los elementos, pintando (y registrando en los mínimos reversos sensoriales) las bellas síntesis del sol, la lluvia, la calma y la desmesura de la naturaleza. Con sus atrevidas bandas de color, donde los límites de cielo y mar parecen excusas y sugerentes verticales de troncos sin copa, evidencia una madura pericia de pincelada densa y pintura total: «En esto radica la fuerza de los paisajes de Petrona Viera, en que son esencialmente pictóricos».<sup>30</sup>

Un abordaje particular merece la inclusión de la figura humana en el paisaje. No se percibe acá el tratamiento más académico de los desnudos de estudio ya mencionados. El cuerpo femenino alcanza una dimensión telúrica,<sup>31</sup> en especial en las series xilográficas de los años cuarenta, donde su presencia se suscribe al entorno. Mujeres dunas, mujeres árbol;<sup>32</sup> no son personajes recortados en ese paisaje, sino elementos integrales del espacio natural. Todo forma parte de un único producto visual que puede resumirse en la voluntad de atraer «en pequeñas dimensiones [...] las grandes distancias, las lejanías, los horizontes inciertos».<sup>33</sup>

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> Podemos plantearnos como excepción dos composiciones de «bañistas» donde las protagonistas, vestidas como veraneantes de finales de los años treinta, entrarían en otra clasificación, más cercana al registro documental de nuevas diversiones y sensibilidades.

<sup>32</sup> Término acuñado por Roberta Ann Quance, en la colección de ensayos que problematizan el uso que han hecho pintoras y escritoras del siglo XX sobre ciertos mitos acerca de lo femenino: Roberta Ann Quance: *Mujer o árbol. Mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*, Madrid: Antonio Machado Libros/Colección La Balsa de la Medusa, 2000.

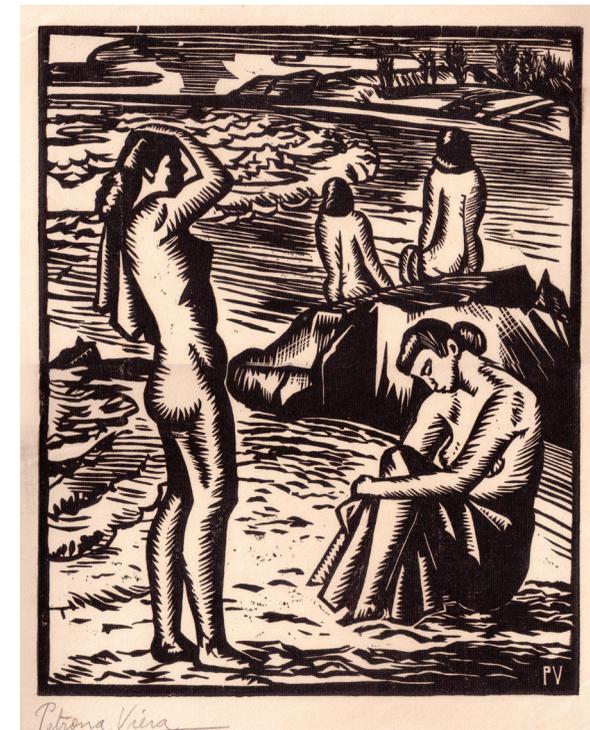
<sup>33</sup> Pombo, Luis Eduardo: «La situación de Petrona Viera...», o. cit.

## LA PRESENCIA FEMENINA EN LA MODERNIDAD DE LOS VEINTE (RUPTURISMO MA NON TROPPO)

En los años setenta, la historiadora y crítica de arte Linda Nochlin<sup>34</sup> lanza al ruedo una pregunta tan interesante como incómoda: ¿por qué no hay grandes artistas mujeres? Otras investigadoras como Griselda Pollock tomaron la posta de este análisis y reflexionaron sobre la doble dificultad ya mencionada: la de ingresar a los espacios formativos o cenáculos artísticos en pie de igualdad y la de ser atendidas como sujetos de análisis en la investigación histórica, museística, institucional posterior.<sup>35</sup> Esta situación se gesta en realidad mucho antes que la mencionada interrogante, pero cobra especial impulso en los años de fuerte empuje creativo de Petrona, aunque trasciende nuestras breves fronteras y espacios de discusión. Los quiebres que supusieron las vanguardias artísticas, en especial las enmarcadas en las primeras décadas del siglo XX, actuaron como brechas atravesadas por numerosos contingentes de hombres, pero también de mujeres que, más allá de la ya mentada contabilidad avara de la memoria, definieron búsquedas estético-formales a la par de sus colegas varones. Los caminos no fueron siempre lineales; sus compañeros de ruta y el ámbito público les fueron en ocasiones hostiles, al menos si pretendían pisar con mucha fuerza en algunos *cotos vedados*, como los primeros premios en los salones o los debates en las tertulias. Sin embargo, algunas barreras fueron cayendo y la labor de estas artistas trascendió dentro de la prensa desde los espacios destinados a las «notas sociales» para entrar al ruedo de la «crítica especializada». La vara de medición era sin embargo severa y, en algunos casos, vistos en perspectiva y a la luz de la calidad de las obras evaluadas, paternalista e injusta. La investigadora argentina Julia Ariza<sup>36</sup> ha estudiado el impacto de la crítica en el devenir artístico de este período, y ha llegado a la conclusión de que la obra de las artistas más aceptadas quedaba de cualquier forma en un limbo peculiar: «... la crítica las ubica en una esfera separada de la práctica artística, no del todo olvidables, pero tampoco especialmente

relevantes». Por otra parte, la autora señala las categorías en las que en general se ubicaba la obra de una artista profesional: el vigor «sin marimachismos»,<sup>37</sup> y por lo tanto portador moderado de virtudes masculinas, o la banalización decorativa. Ariza destaca que los términos que la crítica reserva para la mayoría de las mujeres que exponen son «tímida», «primoroso», «delicadísimo», «manos de hada», «decorativo».<sup>38</sup> El tránsito de Petrona por la mirada pública no será una excepción y su singular talento, a pesar de consignarse en reiteradas reseñas, será valorado en su verdadero alcance por unos pocos referentes de su época.

**Desnudo,  
roca y mar**  
ca. 1947  
Xilografía  
26,5 x 21,5 cm



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

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

36. Ariza, Julia: «El rol de la prensa ilustrada en la fortuna crítica de artistas mujeres argentinas». Ponencia en el Congreso 2010 de la Asociación de Estudios Latinoamericanos, Toronto, Canadá.

37. En una crítica realizada a la artista argentina Raquel Forner en la revista *Alfar* n.º 67, el autor pretende ser elogioso con las siguientes palabras: «¿Varonilidad en la pintura de esta artista? Se lo concedemos pues la preferimos a la ñoñez de muchas mujeres pintoras [...]. Pero eso sí, aborrecemos el marimachismo cuyo ejemplo típico es la [sic] Suzanne Valadon.»

38. Los estupendos grafismos de la artista Norah Borges y su trazo expresionista fueron con frecuencia asociados a los términos precedentes.

### EN CARNE PROPIA: PETRONA, EXPOSICIONES Y CRÍTICA

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

En ocasión de su primera presentación a un Salón —nos referimos al Segundo Salón de Primavera, de 1923—, el intelectual Eduardo Dieste desde Teseo comenta y festeja, no sin consejos, su obra: «... las composiciones de la señorita Petrona Viera, entendidas con una simplicidad de formas y de tonos sumamente audaz, fuerte y exquisita a un tiempo, con el peligro, sin embargo, de caer en una seductora falsedad decorativa, [...] peligro de poca monta, sin duda, frente a la fuerza de vocación revelada por la novel pintora».<sup>39</sup> Se advierte que, salvo excepciones, cuando la artista recibía comentarios afirmativos, sistemáticamente estos iban acompañados de sugerencias y orientaciones paternalistas.

A propósito de su presentación al 5.º Salón de Primavera, en 1926, el crítico Alberto Lasplaces se refiere también a la artista de la siguiente manera: «... expone una interesante escena de niños, “La payanita”, en [la] que hay gracia y ambiente, color oportuno y evidente ductilidad en los medios empleados. Pero su cuadro no ofrece novedad alguna respecto a los expuestos en años anteriores ni mucho menos un avance en su tendencia personal.»<sup>40</sup>

Por su parte, el comentario del artista Luis Falcini desde las *Páginas de Arte. Órgano del Círculo de Bellas Artes*, organizador de las exposiciones, ubica a la artista en la contundencia formal de la nueva modalidad plástica. En ese sentido, Falcini ve el 5.º Salón de Primavera como «un manifiesto [...] que fermenta en las artes de Occidente con inquietudes y voluntades comunes. [...] El color ordenado por contrastes se

extiende ligero en masas sintéticas. [...] el color se recoge, se intensifica en poliedros irisados.» Sobre Petrona apunta: «... en “Payanita” hace seguir a la forma y al color un proceso semejante de simplificación. Un espíritu deliberadamente constructor delimita amplios volúmenes por medio de rudos esquemas cromáticos.»<sup>41</sup>

La obra que Petrona presenta al Salón de Otoño de 1927 despertó críticas severas, pero también las hubo a Laborde, su maestro, así como al jurado considerado «vacilante». Desde *La Pluma*, un artículo sin firma comentaba en estos términos al conjunto del Salón, así como la obra de Petrona: «Nuestros mejores artistas no han concurrido o han estado mal representados. [...] Sigue fielmente la Srta. de Viera la tendencia de su profesor, no sabemos si por simple determinación de esa circunstancia casual, o por una afinidad íntima de temperamento. De todos modos, hay en la inteligente discípula una cierta sensibilidad femenina que hace más frescas y graciosas sus figuras, no obstante percibirse en la elegancia de la composición, el gusto decorativo del maestro, acaso ya asimilado por ella.»<sup>42</sup>

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

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

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

40. Lasplaces, Alberto: «Nuestro Salón Primavera es pobre o tímido», *La Cruz del Sur*, Año II N.º 15, Montevideo, noviembre y diciembre de 1926, pp. 2 y 3.

41. Falcini, Luis: «5.º Salón de Primavera», *Páginas de Arte. Órgano del Círculo de Bellas Artes*, Año II, N.º III, Montevideo, enero de 1927, pp. 1-4.

42. Sin firma: «Salón de Otoño (1927)». *La Pluma*, año 1, vol. 1, Montevideo, agosto, 1927.

Scolpini, García Reyno, Petrona Viera [...] hayan obtenido premios secundarios».<sup>43</sup> Palabras donde la artista era reconocida entre reconocidos, a la par.

En diciembre de 1925, *La Cruz del Sur* bajo la firma IPV comentaba el Cuarto Salón de Primavera como «una cosecha magra». Mencionaba grandes ausencias, como Laborde o Cuneo, que presentó solo una obra. El envío de Petrona, con tres obras llamadas *Recreo*, recibe sin embargo elogiosos comentarios: «Escenas infantiles, ingenuas y pueriles, pintadas con candorosa sencillez de planos y de colores, realizando una síntesis, quizás, demasiado elemental, pero que revelan un gran temperamento. La única objeción que podría hacerse a la señorita Viera, es cierto estancamiento que notamos en su pintura: de lo expuesto anteriormente a lo reciente, no hay un gran cambio...».<sup>44</sup> Resulta algo curioso que se le señalara *cierto estancamiento* a una artista que había comenzado a presentarse a los salones desde hacía solo dos años.

En 1940 se realiza el Primer Salón Municipal de Artes Plásticas para el cual se invitó al crítico argentino Jorge Romero Brest a pronunciar «una conferencia sobre el valor artístico de dicho Salón». Tras una larga lista de artistas a quienes comenta sin reservas, se refiere a Petrona Viera: «He dejado para el final de este análisis de actitudes la consideración de las obras de Petrona Viera. Evidentemente oscila esta pintora entre la abstracción y la decoración, aunque sea esta última la que prevalece. Pocos pintores uruguayos han llegado a clarificar su paleta como ella y a obtener un juego tan rico de tonos, especialmente los grises. Establece ella grandes planos abstractos, casi en tintas planas, con los cuales ordena una construcción muy sumaria, a veces elemental, aunque siempre expresiva. Fluye de sus pequeñas telas una emoción lírica contenida de acento muy personal...».<sup>45</sup>

Desde AIAPE, y como número extraordinario a propósito del mencionado Primer Salón Municipal, escribe el crítico Cipriano Vitoreira, quien elige comparar a los artistas Ventayol y Viera. Haremos referencia a lo que opina de Viera: «Ventayol y Petrona Viera son dos oposiciones. Esta última poco ha variado desde hace tiempo [...]. De Petrona Viera no ha mucho hablamos detenidamente. Se le adquirió sin duda lo mejor, lo menos estirado en planos sin resonancia. [...] Al revés de Ventayol no quisiéramos

que ahondara en lo ya realizado, sino que recorriera los caminos de la expresión con independencia absoluta, solamente guiada por aquel evidente y profundo sentido de la gracia y del movimiento que se formulara siempre en sus dibujos. Reconocemos en ella la pureza de su paleta cristalina.»<sup>46</sup>

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

#### EL VIAJE A LA SEMILLA: UNA HISTORIA DE FINAL ABIERTO

Como colofón al tema del paisaje, y entre tantos umbrales materiales y metafóricos que marcan la obra de Petrona, resulta interesante detenerse en algunas obras mínimas, pero de ineludible seducción en su factura. Nos referimos a las miradas fragmentarias de espacios cotidianos, como jardines y quintas que visita. De difícil datación, algunas, parecen prefigurar las obras que marcan los últimos años de su vida, ya sin sus maestros y amigos entrañables, ya sin su hermana y compañera. El fragmento como paisaje, contracara de la luz atrapada que señalará Pombo, reafirmará la madura síntesis de la artista, donde regresa (si se puede decir que alguna vez la dejó totalmente) a la paleta más atrevida, magistralmente los violetas, naranjas, azules y amarillos de etapas tempranas. Los motivos son en apariencia sencillos, deteniéndose en la excusa de las flores y las frutas, en una experiencia vital pero también melancólica de quien sabe que, como sus modelos, está llegando al final del viaje: «Se deduce asimismo que las “sustracciones sucesivas” [...] tenían que ir la hundiendo, lentamente en sí misma... Cada vez más... CADA VEZ MÁS... Hasta llegar al borde sobrecogedor de su íntimo abismo “intervisceral”».<sup>47</sup>

La desvinculación progresiva en los últimos cinco años de los círculos expositivos parecería reforzar esta idea de concentración y hasta cierto punto de «simplificación temática», pero no la constancia de su creación y trabajo cotidiano. Hay algo tenso en la ejecución de estas naturalezas muertas, que quizás nazca de la ilusión de que

43. Cipriano Vitoreira: «A propósito del Salón Oficial.» Recuadro central asociado a artículo «Primer Salón de Artistas Independientes», *aiape*, Año I, N.º 8. Agosto-setiembre 1937, pp. 8 y 9.

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

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

46. Vitoreira, Cipriano S.: «1.er Salón Municipal de Artes Plásticas. Su contenido artístico», *AIAPE* (número extraordinario), Montevideo, mayo 1940, p. 13.

47. Manuel Espínola Gómez, en Raquel Pereda «El planismo...», o. cit.

están vivas. Posiblemente sean de las más destacables las composiciones con limones y mandarinas, donde la vida bulle en esas imágenes de cortezas coloridas, de pulpas mórvidas. El foco cerca nuevamente el tema, como en las obras tempranas, pero cambia hacia otras formas de la cotidianidad, vacía de personajes, aunque latente en la dimensión privada del entorno doméstico. Podríamos llegados a este punto preguntarnos si esta circularidad entre principio y final puede vincularse con la categoría de «mitologías domésticas», tan afectas a Petrona, desde *Tejiendo* o *La costura*.

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

*Necochea, Montevideo, Aguas Dulces*





**Desnudos**  
ca. 1936  
Óleo sobre cartón  
60 x 80 cm



**Playa Mansa (Punta del Este)**  
Sin fecha conocida  
Óleo sobre cartón  
50 x 50 cm



**Niños con cometas**

Sin fecha conocida

Monocopia

25 x 22 cm



**El cuentito**

1926

Óleo sobre cartón

24,5 x 25 cm

**Sin título**

1930  
Grafito sobre papel  
47 x 70 cm

**Sin título (dos niñas en la puerta)**

ca. 1924  
Lápiz sobre papel  
47 x 70 cm

**Juego a la gallina ciega**

ca. 1940-1955  
Xilografía  
31,5 x 39,5 cm



## CRÉDITOS EXPOSICIÓN

PETRONA VIERA: LA CREACIÓN SIN FIN

TODAS LAS OBRAS PRESENTES EN ESTA EXPOSICIÓN PERTENECEN AL MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES DE URUGUAY

### CURATORÍA

María Eugenia Grau-Museo Nacional de Artes Visuales (DNC-MEC) | Uruguay

### DISEÑO MUSEOGRÁFICO

Andrea Aburto  
Paulina Zúñiga

### MONTAJE

Hugo Núñez  
Pedro Fuentealba  
Marcelo Céspedes  
Gonzalo Espinoza  
Jonathan Echeagaray  
Mario Silva  
Stephan Aravena

### ILUMINACIÓN

Jona Galaz

### CONSERVACIÓN

Eloísa Ide  
María José Escudero

### DISEÑO GRÁFICO

Wladimir Marinkovic  
Catalina Chung

### COORDINACIÓN Y PRODUCCIÓN

Gloria Cortés  
María de los Ángeles Marchant  
Pamela Fuentes  
Departamento de Internacionalización de la cultura uruguaya de Uruguay de la Dirección Nacional de Cultura (MEC) | Uruguay

### ACCESIBILIDAD

Asociación CreA  
Equipo de Mediación y Educación MNBA

### PRODUCCIÓN MUSEOGRÁFICA

Mecánica Visual

### INVITA



### PARTICIPA



### COLABORA



### MEDIA PARTNER



## EQUIPO MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

### DIRECTOR MNBA

Fernando Pérez Oyarzun

### SECRETARÍA DIRECCIÓN

Carolina Poblete González

### COORDINACIÓN ARTÍSTICA

Varinia Brodsky Zimmermann

### CURADORAS

Gloria Cortés Aliaga  
Paula Honorato Crespo

### EXHIBICIONES TEMPORALES

María de los Ángeles Marchant Lannefranque  
Pamela Fuentes Miranda

### COMUNICACIONES

Paula Fiamma Terrazas  
Paula Celis Díaz  
Romina Díaz Navarrete

### RELACIONES INSTITUCIONALES

Cecilia Chellew Cros

### DISEÑO GRÁFICO

Wladimir Marinkovic Ehrenfeld  
Catalina Chung Astudillo

### MEDIACIÓN Y EDUCACIÓN

Graciela Echiburu Belletti  
María José Cuello González  
Matías Cornejo González  
Constanza Nilo Ruiz  
Mariana Vadell Weiss

### DEPARTAMENTO DE COLECCIONES

#### Y CONSERVACIÓN

Eva Cancino Fuentes  
Manuel Alvarado Cornejo  
Jaime Cuevas Pérez  
María José Escudero Maturana  
Eloísa Ide Pizarro

### ARQUITECTURA

Francisca Cortínez Albarracín  
Magdalena Vergara Vildósola

### ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Alejandro Bley Uribarri  
Manuel Arenas Bustos  
Ignacio Gallegos Cerda  
Marcela Krumm Gili  
Daniela Necul Escobar  
Elizabeth Ronda Valdés  
Hugo Sepúlveda Cabas  
Paola Santibáñez Palomera  
Roxana Vargas Navarro

### AUTORIZACIÓN SALIDA

#### E INTERNACIÓN OBRAS DE ARTE

Daniela Cornejo Cornejo  
Sebastián Vera Vivanco

### MUSEOGRAFÍA

Hugo Núñez Marcos  
Marcelo Céspedes Márquez  
Jonathan Echeagaray Olivos  
Gonzalo Espinoza Leiva  
Pedro Fuentealba Campos  
Jona Galaz Irarrázabal  
Mario Silva Urrutia

### BIBLIOTECA Y CENTRO

#### DE DOCUMENTACIÓN

Juan Pablo Muñoz Rojas  
Carlos Alarcón Cárdenas  
Nadia Contreras Agosto  
Soledad Jaime Marín

### ÁREA DIGITAL

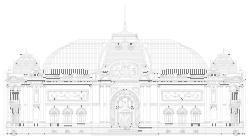
Gonzalo Ramírez Cruz

### AUDIOVISUAL

Stephan Aravena Manterola

### SEGURIDAD

Gustavo Mena Mena  
Juana Alarcón López  
Alejandro Contreras Gutiérrez  
Eduardo Barrera Van Doren  
Héctor Lagos Fernández  
Vicente Lizana Matamala  
Warner Morales Coronado  
Sergio Muñoz Sepúlveda  
Virginia Valderrama Banda  
Eduardo Vargas Jara  
Patricio Vásquez Calfúen  
Pablo Véliz Díaz



Este catálogo fue impreso con motivo de la exposición *PETRONA VIERA: LA CREACIÓN SIN FIN*. Presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, desde el 8 de septiembre hasta el 29 de enero de 2023. Impreso en ANDROS IMPRESORES, con un tiraje de 500 ejemplares, en papel bond de 106 grs.

Reservados todos los derechos de esta edición.  
© Museo Nacional de Bellas Artes.

---

DISTRIBUCIÓN GRATUITA

