



Naturalezas
muertas
uruguayas

**Naturalezas
muertas
uruguayas**

octubre, 2008

Las “naturalezas muertas” uruguayas surgen luego de realizar un estudio sobre las raíces academicistas a que accedieron los artistas uruguayos de la primera época, aquellos que podemos considerar fundacionales dentro de la historia de la pintura nacional (Blanes, Blanes Viale, Sáez, Barradas, Torres García) y que luego se continuaron en diferentes escuelas como el Círculo de Bellas Artes o el Taller Torres.

Tanto cuando se acude a la génesis de la pintura contada por el crítico José Pedro Argul como a la que describe el arquitecto Fernando García Esteban, encontramos las pulsiones clásicas, neoclásicas o anteclásicas a que se enfrentaban los artistas uruguayos a fines del siglo XIX, mientras acudían a Europa a profundizar en las diversas raíces del academicismo. Como señala Argul: “La historia universal de la pintura, aquella que registra las transformaciones o momentos de evolución de este arte, señalando los creadores de las formas nuevas que guían escuelas, indican al siglo XIX como magnífico momento de transformación donde volvieron a plantearse los principios de un verdadero arte” . En ese entorno se hallaba la especialización en pintura religiosa o marinista, e incluso la resistencia encarnada por los pintores de batallas. Todos estos elementos son absorbidos por los artistas uruguayos que viajan al viejo continente, quienes son clasificados por García Esteban entre una línea italiana, francesa, española o alemana en función del lugar donde se afincaron durante su estancia europea, encontrando casos no clasificables dentro de las directivas europeas como Joaquín Torres García o José Miguel Pallejá.

En la etapa del desarrollo de las corrientes artísticas a las que se integra el artista uruguayo, las “naturalezas muertas” ya habían sido absorbidas como una fase del proceso de aprendizaje, lejanas a sus orígenes correspondientes a la Edad de Oro de la pintura holandesa y española del siglo XVII.

El término holandés “stilleven” y su correlativo inglés “still life” surgen en el siglo XVIII para designar aquellas pinturas donde aparecen representados objetos cotidianos inanimados. Después, el mismo término se adopta en francés (“nature morte”) y en español (“naturaleza muerta”) para denominar este género donde se representan objetos cotidianos (como ser: comestibles, frutas, flores, animales y jarrones) pero que se extiende a una variedad más amplia, incluyendo armas, colecciones de historia natural o las vanitas con calaveras. Es así que, en estas obras, aquellos elementos que en general se incorporan como secundarios, pasan a ocupar el primer plano, componen el tema central.

Naturalezas muertas uruguayas

En la medida que este género fue considerado de menor valor ante temas tales como lo bíblico, lo mitológico o lo nacional su supervivencia durante el siglo XIX se correspondió con su inclusión dentro de la enseñanza tradicional como una de las fases a cumplir por debajo del estudio del desnudo o del paisaje. Si bien en el siglo XX las nuevas corrientes se desdibujan y los géneros pasan a ocupar otro lugar, la etapa fundacional de la pintura uruguaya se da al influjo de la enseñanza tradicional del siglo XIX. Por lo tanto, las “naturalezas muertas” ocupaban un lugar de mero entrenamiento frente a temas como la creación del imaginario nacional -en que incursionó Blanes- o bien los procesos de creación de la hibridación del academicismo europeo con el paisaje y la impronta nacional -por el que transitaron Blanes Viale o Sáez-.

En ese sentido no podemos encontrar una corriente uruguaya que haya desarrollado la temática de la naturaleza muerta como centro de su creación. Sin embargo, este género formaba parte del estudio de los artistas y en tanto proceso de aprendizaje se puede apreciar en estas obras la evolución de la pintura uruguaya desde una perspectiva no tradicional. La utilización de la pincelada, de la luz y del color, el realismo o el planismo y el constructivismo se pueden palpar en la composición de estos cuadros, donde a partir de un tema aparentemente secundario surgen las grandes facetas que fueron moldeando el arte nacional.

Éste es pues un recorrido no convencional por el acervo del Museo Nacional de Artes Visuales; se pone el acento en un tema que no se ha incorporado como “uruguayo” pero que ha estado presente en los casi dos siglos de vida del país.

Naturalezas fundacionales

Entre las primeras obras realizadas en Uruguay en torno al tema de las naturalezas muertas se destaca el pintor José Felipe Parra, de origen valenciano, que desarrolló una profusa obra en torno a los bodegones, flores, frutas y naturalezas muertas. Estas obras de carácter eminentemente decorativo dentro de los comedores de las casas apuntaban a simbolizar la opulencia y abundancia en un entorno que, como señala el arquitecto Gabriel Peluffo en su “ Historia de la pintura uruguaya”, apuntaba a reforzar la idea del bienestar y la prosperidad económica. En los cuadros exhibidos en esta muestra se presentan conejos y peces o cestas de frutas que denotan el claro objetivo de decoración doméstica. Interesa saber que este pintor pasó a integrar el cuerpo de los docentes de la “Escuela Nacional de Artes y Oficios”, por lo cual el tratamiento de luz que se presenta en estos cuadros y la composición cuidada pasan a formar parte de la enseñanza que se impartía a los primeros artistas formados en suelo nacional.

Junto a la obra de Parra se presenta un “Bodegón” de Juan Manuel Blanes, realizado en el año 1893. En él se aprecia el estudio de la luz que caracteriza al artista en sus obras dedicadas al campo y a la temática histórica, pero en este caso referido a una mesa con elementos de la vida cotidiana. Es de destacar que este cuadro pertenece al período final de su obra, cuando tenía 63 años de edad.

Dentro de los pintores que representan la academia de fines del siglo XIX en Uruguay, encontramos a Manuel Correa, Diógenes Héquet y Luis Queirolo. Los dos últimos, conocidos por su obra dedicada a batallas y otros acontecimientos históricos, y formados en la academia europea (Héquet -en Francia- y Queirolo -en Italia), aquí se apartan de la especialización temática. Aunque, en todo caso, permanecen fieles a la utilización del claroscuro de la academia. Como lo describe Argul, un “claroscuro monocromo sin dar ninguna validez al color”.

Los modernos

La renovación anticlásica de la pintura uruguaya llega de la mano de Carlos Federico Sáez, seguido de otros artistas que viajaron a Europa en los albores del siglo XX, como Carlos María Herrera y Pedro Blanes Viale. En los dibujos a lápiz de flores que forman parte de estudios realizados por el artista, se observa claramente su alejamiento del academicismo anterior y la apertura a nuevas posturas ante la creación. Es de resaltar que esos estudios corresponden al corto y fecundo período que separa el retorno del artista desde Europa a Uruguay (1897) y su temprana muerte, ocurrida en 1901, cuando tenía 23 años de edad.

Por su parte, dentro de los artistas que se inscriben en la irrupción de las vanguardias de principios de siglo en la pintura uruguaya, en aquel “impresionismo uruguayo” que no coincidía totalmente con el formato francés pero que atendía a una utilización diferente de la luz en la tela, propia del luminismo español, presentamos a los artistas Carlos Alberto Castellanos y Manuel Rosé. En particular, en el “Jarrón con flores” -de Manuel Rosé- la composición equilibra magistralmente luz y forma.

El planismo de Petrona Viera

Dentro del movimiento planista uruguayo, guiado principalmente por el artista Guillermo Laborde en el Círculo de Bellas Artes, se destaca la figura de Petrona Viera, quien en su extensa obra acudió a las naturalezas muertas como forma de estudio del color y la composición. Si la particular utilización de la luz para la creación de los planos es una de las características sobresalientes en las creaciones de la artista, ésta se hace presente en las acuarelas de flores y verduras donde la delicadeza de la sombra da relieve a la figura recreada.

Por su parte los óleos sobre cartón le permiten plasmar en conjuntos más elaborados la importancia de la luz y su reflejo para la determinación de la forma, si bien el dibujo aún está muy presente y los planos no tienen la fuerza que adquieren en sus obras más conocidas. Estas composiciones no escapan a la atmósfera de la obra de Petrona Viera, donde un mundo íntimo, potente, femenino y a la vez infantil, se filtra en los pequeños adornos que acompañan los jarrones de las naturalezas muertas.

Bodegones vibracionistas

Rafael Barradas transmite su impronta “vibracionista” a las “naturalezas muertas”, tornándolas únicas e inconfundibles. En un solo plano y de forma vívida sus acuarelas entregan un conjunto dinámico y estilizado. Asimismo, en su dibujo a lápiz de color la luz es otra vez una justificación para el movimiento del trazo. Este es claramente uno de los momentos emblemáticos de la pintura del siglo XX uruguayo, que en el mismo momento en que se producía implicaba una lucha por el reconocimiento nacional de un artista que desarrolló una parte importantísima de su trabajo en España.

Las obras presentadas en esta muestra fueron realizadas entre 1919 y 1923, período en el cual el artista se encuentra en Madrid, colaborando como ilustrador en varias publicaciones, e insertándose en el ambiente intelectual madrileño habitado por García Lorca, Dalí, Alberti y Buñuel entre otros.

Naturalezas constructivistas

La obra de Joaquín Torres García denominada “Naturaleza muerta” aparece como un claro ejemplo del momento de madurez del constructivismo. En ese tiempo el artista ya había postulado su necesidad de trascender la pintura del tema, como plantea en la Lección 132 del Universalismo constructivo. Allí identifica el verdadero problema del arte como algo diferente del oficio o técnica de “representar, imitar, crear un ilusionismo verista” , y plantea la necesidad de llegar al concepto de estructura y de crear un arte local inserto en lo universal. De esta forma se puede apreciar que sus conceptos fundamentales se plasman en su obra, donde el abordaje de una “naturaleza muerta” -como la realizada en el año 1947-, aleja su creación de toda función de representación de la realidad o meramente decorativa. El conjunto adquiere un valor artístico en sí mismo y el tema no es más que un medio para la exposición de una creación mayor, que da una nueva dimensión a los objetos cotidianos.

Por su parte Elsa Andrada muestra otra faceta del taller Torres, donde la simplicidad y el color del juego constructivo ganan protagonismo para representar una “naturaleza muerta” que se ejecuta en forma contundente desde la lógica de la medida áurea. Esta obra revela además las diversas formas en que la enseñanza constructivista deja su huella profunda en la creación artística nacional.

Las nuevas propuestas

Algunos artistas continuaron con el desarrollo de los postulados presentados por las principales vanguardias y profundizaron en propuestas neocubistas. Tal es el caso de Carmelo Rivello y de Carlos Prevosti, cuyas naturalezas muertas denotan claramente su formación europea con el pintor francés André Lhote.

A su regreso a Uruguay, Prevosti formó la escuela ETAP (Escuela Taller de Artes Plásticas). Allí se formaron Miguel Angel Pareja y Vicente Martín. En particular este último realizó profusas “naturalezas muertas” donde sintetizó con personalidad propia las enseñanzas de sus maestros: Guillermo Laborde, Carlos Prevosti y Joaquín Torres García. Ya en su madurez, realiza la obra “La mesa negra”, donde logra elevar la categoría de crear a una luminosidad especial, en una composición donde la geometría es el sustento.

En esta época de nuevas propuestas se formaron diferentes grupos que congregaban los colectivos artísticos, como el Grupo Carlos F. Sáez, fundado -en 1949- con Manuel Espinola Gómez, Washington Barcala, Luis Solari y Juan Ventayol. Y también el Grupo 8, fundado -en 1958- por Oscar García Reino, Carlos Páez Vilaró, Miguel Angel Pareja, Julio Verdié, Lincoln Presno, Raúl Pavlotzky, Américo Spósito y Julio Testoni. De este último grupo, que tenía motivaciones múltiples entre sus integrantes, se presentan “Máscara Negra” -de Presno- y “Naturaleza Muerta” -de Verdié-. En ambos casos se advierten los elementos geométricos no exentos de lirismo, sobre todo en el segundo.

Por su lado, la obra de Alfredo Testoni lo presenta en una búsqueda simbolista que con especial sensibilidad capta un mundo escondido entre superficies y texturas. Su obra “Muro Vikingo” nos presenta una imagen que puede considerarse una bisagra entre las “naturalezas muertas” y el paisaje, sin aludir directamente a ninguno de ellos. Tanto por la utilización de la fotografía como soporte, como por las posibilidades que abre el cambio de enfoque, es que comienza a vislumbrar el tratamiento que tendrán las naturalezas muertas en la producción artística hacia finales del siglo XX.

Naturalezas muertas simbólicas

El fin de siglo uruguayo, luego del corte en el proceso creativo que supuso la dictadura militar, significó la dispersión de los artistas y el trabajo a nivel más íntimo y aislado. Es así que en las obras producidas en esta etapa por Miguel Bategazzore y Jorge Damiani se aprecian la deconstrucción y el caos, donde los elementos se alejan claramente del espíritu figurativo de las “naturalezas muertas” de un siglo atrás pero conservan la idea de composición/descomposición de elementos inanimados, y ya no necesariamente representados como tales sino a través de símbolos.

En otra faceta de la misma deconstrucción se ubica la obra de Clever Lara: en “Basural de escobas” emerge el sentido de la tragedia y los objetos olvidados o abandonados. Nuevamente estas composiciones realizadas con la maestría del clasicismo dan a los objetos el valor de símbolos y apuntan a la creación de una atmósfera que trasciende la representación.

También merece destacarse en el fin de siglo, dentro de la fecunda obra de Amalia Nieto, la serie “Naturalezas Muertas Mentales”, donde los símbolos provenientes de la escuela de Torres García vuelven en nueva síntesis frontal a cuestionarnos la dimensión inconsciente de los símbolos.

En todos los casos apuntados la “naturaleza muerta” como categoría histórica, que permite aprender desde la óptica de la antropología cultural, ha devenido en posibilidad de buscar nuevas formas de expresión. Desde distintas posibilidades filosóficas y estéticas, la tradicional categoría “naturaleza muerta” ha dejado de ser una limitante y se ha potenciado como un camino para analizar el pasado y como una vía para analizar el presente.

CODA 1: Juguetes uruguayos

En general los ontbijtjes o “naturalezas muertas de mesa” tuvieron su auge en el siglo XVII holandés pero se mantuvieron como formas de estudiar la composición en los siglos siguientes. La evolución de las composiciones ha permitido apreciar diferentes componentes de las culturas y sus elementos cotidianos; en particular la aparición de juguetes entre los elementos de las “naturalezas muertas” se ha registrado en diversos artistas. Sobre todo llama la atención la presencia de muñecos y juguetes en las obras de Rafael Barradas, y en “Glicinas” y “Juguetes-Composición”, dos obras de Petrona Viera en las que se revela la clara función antropológica que cumplen las “naturalezas muertas” como testigos de una cultura de la primera mitad del siglo XX uruguayo.

Junto a estas obras se exhiben “Lugar 078” y “Lugar 090” -de Clever Lara- realizadas en los años 1980 y 1981 respectivamente. En estos casos, los muñecos no solamente representan el juguete abandonado sino que recrean la atmósfera de la infancia perdida y de la tragedia. La “naturaleza muerta” aquí no solo denota un estado de cosas sino una situación temporal, tal como planteaba Marcel Proust en su libro En busca del tiempo perdido: “El pasado está escondido en algún sitio fuera de este reino, más allá del alcance de nuestro intelecto; en algún objeto material (en la sensación que el objeto material nos da) del cual no tenemos ningún presentimiento. Y depende de nuestra fortuna o no que nos topemos con este objeto antes de que debamos morir”.

CODA 2: Vanitas criollas

Otro tema de la Vanitas (vanidad) en las “naturalezas muertas” se presentó en el arte renacentista del norte de Europa, teniendo un claro ejemplo de ello en Albrecht Dürer, e incluía desde aspectos moralizantes sobre el lujo y la vanidad hasta aspectos relativos a lo efímero de la existencia y la adquisición de la conciencia de la muerte, sobre todo en un período en que los países del norte europeo fueron escenario de plagas y guerras. Si bien posteriormente algunos de los elementos de las “vanidades” se mezclaron en diversos tipos de “naturalezas muertas”, además del lujo, la idea de la muerte perduró asociada a las mismas.

En las obras de algunos artistas de fines del siglo XX uruguayo se aprecia un retorno a los temas criollos que atraparon a algunos de los primeros artistas uruguayos, de los cuales Juan Manuel Blanes es el arquetipo. Pero entonces abordando el tema y sus tópicos desde una óptica diferente, donde los elementos representados aluden a lo efímero y la memoria. Estos aspectos se hallan tanto en la obra de Rimer Cardillo -con su abordaje de estética arqueológica-, como en la obra ecológica de Rafael Lorente y también en “los paisajes que se despliegan congelados bajo el cálido cielo oriental del Uruguay” de Ana Salcovsky.-

> Fundacionales



José Felipe Parra (1826-1890)

Fruta
Oleo sobre tela, 70 x 49 cm.
Naturaleza muerta
Oleo sobre tela, 70 x 49 cm.
Naturaleza muerta
Oleo sobre tela, 70 x 49 cm.
Naturaleza muerta
Oleo sobre tela, 70 x 49 cm.



Juan Manuel Blanes (1830-1901)
Bodegón, 1893 (detalle)
Oleo sobre tela, 65 x 55 cm.



> Modernos



Alberto Castellanos (1869-1908)

Estudio
Oleo sobre tela, 55 x 43 cm.
Estudio, 1901
Oleo sobre tela, 65 x 41 cm.
Naturaleza muerta
Oleo sobre tela, 46 x 35 cm.

Naturaleza muerta (Detalle)
Oleo sobre tela, 65 x 80 cm.



> Planistas



Petrona Viera (1895-1960)

- Limonos
Oleo sobre cartón, 31 x 39 cm.
- Morrones
Oleo sobre cartón, 27 x 35 cm.
- Sin título, 1950
Oleo sobre cartón, 26.5 x 16 cm.
- Cartuchos
Oleo sobre cartón, 60 x 50 cm.
- Naturaleza
Oleo sobre cartón, 50 x 60 cm.

Jazmines (Detalle)
Oleo sobre cartón, 43 x 63.5 cm.



> Vibracionistas



Rafael P. Barradas (1890-1929)
Bodegón, 1919
Acuarela sobre papel, 65.5 x 44 cm.
Bodegón, c. 1918-23
Acuarela sobre papel, 64 x 48 cm.

Acuarela, c. 1918-23
Acuarela sobre papel, 28 x 28 cm.



> Constructivistas



Elsa Andrada (1920)
Naturaleza muerta,
Oleo sobre cartón, 50 x 59 cm.

Joaquín Torres García (1874-1949)
Naturaleza muerta, 1947 (Detalle)
Oleo sobre cartón, 40 x 39.7 cm.



> Nuevas propuestas

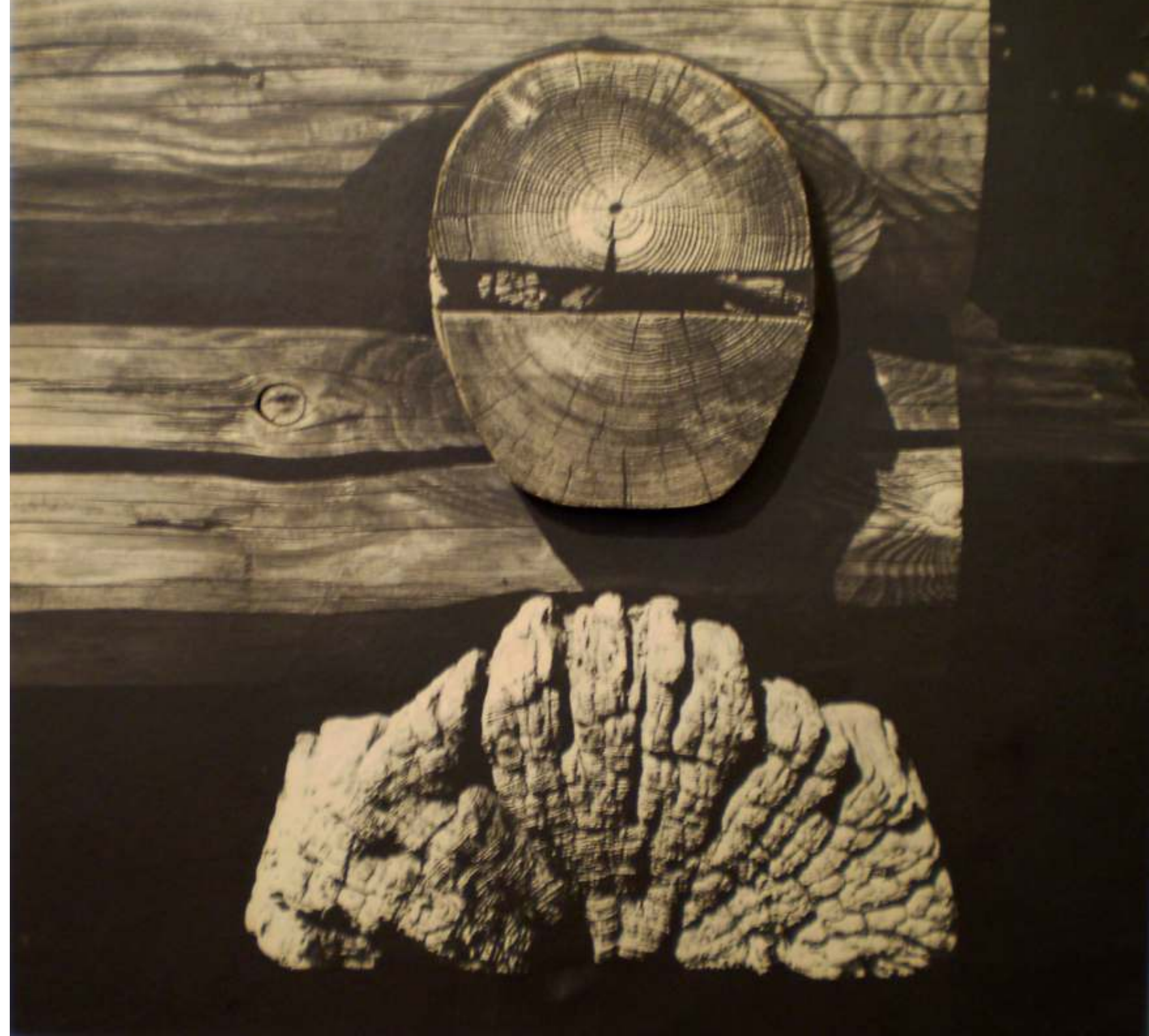


Julio Verdíe (1900-1988)
Naturaleza muerta, c.1957
Oleo sobre tela, 116 x 89 cm

Vicente Martín (1911-1998)
La mesa negra, c.1957
Oleo sobre tela, 150 x 100 cm.



Alfredo Testoni (1919-2003)
Muro vikingo,
Fotografía, 102 x 106,5 cm.



> Simbólicas



Clever Lara(1952)
Basural de escobas, 1987
Oleo y acrílico, 180 x 251 cm.

> Coda I - Juguetes



Petrona Viera (1895-1960)
Glicinas
Oleo sobre tela, 77 x 72 cm.

Rafael P. Barradas (1890-1929)
Muñeca
Acuarela sobre cartón, 50 x 57cm.

> Coda 2 - Vanitas criollas



Ana Salcovsky (1947)
De los paisajes que se despliegan congelados
bajo el cálido cielo oriental del Uruguay, 1989
Acrílico sobre loneta y cosidos, 147 x 151 cm.

Uruguayan still life painting emerges subsequent to the instruction based on academicist roots to which the earlier Uruguayan artists had access, like Blanes, Blanes Viale, Sáez, Barradas, and Torres-García, who are properly considered in history as the founders of national painting, and who later on continued their work in the *Círculo de Bellas Artes* (Circle of Fine Arts) or in the *Taller Torres-García* (Torres-García Studio).

Both José Pedro Argul and architect Fernando García Esteban enlighten us on the classic, neoclassic, or ante-classic trends these artists had to face in the end of the 19th century, as they made their way to Europe in order to deepen their knowledge of the different roots of academicism. As explained by Argul: “The universal history of painting, that which keeps record of its changes or moments of evolution by pointing on the creators of new forms that lead schools, considers the 19th century a magnificent moment of transformation, where the principles of a true art were put forward once again”. This involved not only religious painting or seascape, but also the resistance embodied in the battle painters. These Uruguayan artists absorb all the said elements when they set off to the old continent. They are classified by García Esteban into different lines, such as Italian, French, Spanish, or German, depending on where they settled. Some cases, for instance Torres-García or Pallejá, could not be classified under any of these European guidelines. Uruguayan artists join the development of the artistic trends at a point where still life had already been adopted as a stage in the learning process, far from its beginnings in the Golden Age of Dutch and Spanish painting from the 17th century.

The Dutch term “*stilleven*” and the English “*still life*” appear in the 18th century to refer to paintings that depict daily inanimate objects. The French “*nature morte*” and the Spanish “*naturaleza muerta*” are taken up as well to refer to depictions of everyday objects such as food, fruit, flowers, animals and jars, but they are also employed to describe paintings of weapons, natural history collections, or *vanitas* with skulls. Thus, those elements that were once secondary in different artistic creations become the main subject of the work.

Uruguayan Still Life

Although this genre was considered inferior in comparison to religious, mythological, or national subjects, it survived throughout the 19th century thanks to its inclusion in traditional instruction as one of the stages to be complied with, followed by studies of nudes and landscapes. Though in the 20th century the new trends fade gradually and genres fluctuate, Uruguayan painting is influenced by the traditional instruction of the 19th century. Therefore, still life served merely as a means of practice, as opposed to other important subjects such as the creation of the national imaginary approached by Blanes, or the blending process of the European academicism with the landscape and the national stamp experimented by Blanes Viale or Sáez.

We cannot really find a Uruguayan current that has worked with still life as the centre of its creation. Nonetheless, this genre was part of the artists' education and today it allows us to observe the evolution of Uruguayan painting from a nontraditional viewpoint. The use of the brushstroke, light and color, realism, planism, and constructivism can be seen in the making of these works, and at the same time, though apparently through secondary subjects, they give birth to greater facets that would eventually modify the national art. This is indeed a nonconventional approach to the collection of the National Museum of Visual Arts, since it focuses on a subject that has not been taken on as “Uruguayan”, but which has nevertheless been present in these two centuries of national history.

Foundational Still Life

The pictures of Valencian painter José Felipe Parra are among the first still life works made in our country. He created a plentiful body of work that includes bodegas, flowers, fruit, and still life. According to Gabriel Peluffo, in his book “*Historia de la Pintura Uruguaya*” (History of Uruguayan Painting), these purely decorative paintings hanging from the dining room walls symbolized the opulence and richness in an environment that sought to reinforce the concepts of wellbeing and economical prosperity. The paintings exhibited here depict rabbits, fish, or fruit baskets that clearly denote the objective of home decoration. It is worth noting that Parra eventually became a member of the teaching staff at the *Escuela Nacional de Artes y Oficios* (National School for Arts and Trades), so his treatment of light and careful composition are taught to the first artists educated in this country.

Next to Parra's work, we have a still life by Juan Manuel Blanes from 1893. We can appreciate the study of light, characteristic of the painter's works devoted to the country side and to historical themes, only in this case applied to an image of a table with elements of daily life. This painting belongs to the latest period of his work, when he was 63 years old.

Manuel Correa, Diogenes Héquet, and Luis Queirolo are among some of the painters who represent the academy from the late 19th century in Uruguay. Héquet and Queirolo are notable for their specialization in battle themes and historical events. Once educated in Europe (Héquet in France, Queirolo in Italy), they eventually walk away from thematic fields, but stay devoted to the use of the academic *chiaroscuro*: as described by Argul, “*monochrome chiaroscuro*, giving no effect to color whatsoever”.

The moderns

The anticlassical renovation of Uruguayan painting comes hand in hand with Carlos Federico Sáez, followed by other artists such as Carlos María Herrera and Pedro Blanes Viale, who, at the dawn of the 20th centuy, traveled to Europe as well. Sáez's pencil drawings of flowers are part of several studies carried out by the artist. These clearly show his separation from early academicism and his new approaches to creation. The said studies belong to the post-Europe period, between 1897 and 1901, when he dies at the short age of 23.

At the same time, various artists tag on to the new *avant-garde* from the beginning of the century; however, “Uruguayan impressionism” is not entirely identical to the French version, though it did pay special attention to the use of light on the canvas, characteristic of Spanish luminism. Carlos Alberto Castellanos and Manuel Rosé unmistakably apply these concepts to their still life works, particularly Rosé's “*Jarrón con flores*” (Vase with flowers), where the composition balances light and form.

The Planism of Petrona Viera

The Uruguayan Planism, led for the most part by artist Guillermo Laborde at the *Círculo de Bellas Artes*, welcomes the most significant participation of Petrona Viera, who turned to still life as a means of study of color and composition for her extensive body of work.

She mastered the use of the light to create planes, and this is again evident in her flower and vegetable watercolors, where the subtlety of the shades makes the object much more prominent.

In a more elaborate manner, her oils on cardboard illustrate the importance that light and its reflection have in the definition of shapes. Even so, at this point drawing is still notorious and planes do not yet have the power of her later works. These pieces do not escape the atmosphere that Petrona Viera creates in her paintings: an intimate, powerful, feminine, and childish world that finds its way through the vases of still life.

Vibrationist Still Life

To admire a still life by Rafael Barradas, is to be in the presence of a true genius who was able to transmit “vibrationist” impressions on to still life, turning them into unique and unmistakable pieces. Barradas’s watercolors vividly illustrate a dynamic and stylized whole on a single plane. Again, in his color pencil drawings, light justifies the movement of the stroke. This is certainly one of the emblematic moments of Uruguayan painting in the 20th century, which involved fighting for the recognition of an artist who developed an essential part of his work in Spain. The pieces shown in this exhibit were made between 1919 and 1923, when the artist resided in Madrid, drew for various publications, and frequented the intellectual circles of that city, where masters such as García Lorca, Dalí, Alberti, and Buñuel could be seen.

Constructivist Still Life

Joaquín Torres-García’s work, “Still Life”, is a clear example of the moment in which constructivism came to fruition. By that time, the artist had already stated his need to transcend theme painting, as explained in Lesson 132 of Constructive Universalism. He identifies the real problem of art as something different from the technique of “representation, imitation, and creation of a veristic illusion”, and puts forward the need for reaching the concept of structure as well as creating a local art that takes part in what is universal.

Thus, we observe that his fundamental concepts materialize in his work. We have, for instance, the still life from 1947, where he withdraws from all possible real-life representational or decorative function, to give way to a piece of artistic value in itself. The theme is nothing but a means to show a greater creation that approaches everyday objects from a new dimension. Elsa Andrada, in turn, shows a different aspect of Torres Studio. Her still life painting is based on the simplicity and color of constructivism, along with the logic of the golden ratio. Furthermore, her piece is a witness of the diverse ways in which constructivism leaves a profound impression in Uruguayan art.

New inspiration

Some artists continued working with key avant-garde ideas and broadened their scope to include neo cubism, as did Carmelo Rivello and Carlos Prevosti. Their training with French painter Andre Lhote visibly influenced their still life paintings. Upon his return to Uruguay, Prevosti founded the Escuela Taller de Artes Plásticas (School and Studio for Plastic Arts), which greeted students such as Miguel Angel Pareja and Vicente Martín. The latter worked on a large number of still life paintings, where he applied the knowledge acquired from teachers like Guillermo Laborde, Prevosti and Joaquín Torres-García, but also added his personal touch. In his work “La mesa negra” (The Black table) he is able to take luminosity to the next level in a composition where geometry is the basis.

In those times of new ideas and proposals, artists would gather in newly formed groups. One example is the group “Carlos F. Sáez” founded in 1949, with members like Manuel Espínola Gómez, Washington Barcala, Luis Solari, and Juan Ventayol.

Another example is the “Group 8”, founded in 1958 with Oscar García Reino, Carlos Páez Vilaró, Miguel Angel Pareja, Julio Verdié, Lincoln Presno, Raúl Pavlotzky, Américo Spósito, and Julio Testoni. From this second and especially versatile group we have Presno’s “Máscara Negra” (Black Mask), and Verdié’s “Naturaleza Muerta” (Still Life). In both cases there are geometric elements with a touch of lyricism, particularly in the second piece.

Alfredo Testoni’s painting shows us a world hidden behind surfaces and textures, in what can be called a symbolist search.

His “Muro Vikingo” (Viking Wall) walks a fine line between still life and landscape without in fact directly referring to either one.

The new treatment of still life painting in the late 20th century can be discerned with the popularization of photography as a media, in addition to the possibilities granted by the change in views.

Symbolic Still Life

As a result of the fracture in the creative process caused by the military dictatorship, the end of the century brought along the dispersion of artists who chose a more intimate and isolated work process. Hence, in paintings by Miguel Battegazzore and Jorge Damiani, we notice chaos and destruction; we perceive how the elements move away from the figurative spirit of the previous century’s still life but yet preserve the concept of composition-decomposition regarding inanimate objects, although in this case, represented with symbols. A third artist acting on the same stage of deconstruction is Clever Lara, with his “Basural de escobas” (Dumpster of brooms), which emerges from tragedy together with forgotten or abandoned objects.

Once again these objects, painted with classical mastery, are converted into significant symbols and aim to create an atmosphere that transcends representation. Amalia Nieto’s series of “Naturalezas Muertas Mentales” (Mental Still Life) is also worth mentioning. Here, the symbols from the school of Torres García resurface to bring about the question of the unconscious dimension of symbols.

All the above mentioned examples of still life have opened doors to possibilities for new forms of expression: they belong to a historical category and make a cultural anthropological viewpoint available. The traditional still life painting is no longer a constraint factor according to different philosophical and aesthetic possibilities; it is, in fact, a new path for analyzing both the past and the present.

CODA 1: Uruguayan toys

The Dutch still life style Ontbijtjes (“little breakfasts”) reached its highest point in the 17th century, but survived as composition study in the following centuries. The evolution of these compositions depicts the different cultural elements that were part of the everyday life, in particular the appearance of toys in works of several artists.

Toys and dolls had a noteworthy presence in the works of Rafael Barradas, and in Petrona Viera’s “Glicinas” (Wisteria) and “Juguetes- Composición” (Toys – Composition). These paintings fulfill a patent anthropological function, and are witnesses of Uruguayan culture from the first half of the 20th century. Together with these paintings, we have Clever Lara’s “Lugar 078” (Place 078) from 1980 and “Lugar 090” (Place 090) from 1981, where we see two dolls that do not only represent the abandoned toy, but also recreate the atmosphere of lost childhood and tragedy. They denote a state as well as a temporary situation, as explained by Marcel Proust in “In Search of Lost Time”: “The past is hidden somewhere outside the realm, beyond the reach of intellect, in some material object (in the sensation which that material object will give us) which we do not suspect. And as for that object, it depends on chance whether we come upon it or not before we ourselves must die”.

CODA 2: Criollo Vanitas - Regional Vanitas

The renaissance art of northern Europe presented a new Vanitas (vanity), Albrecht Dürer’s work being a major example of this. It included several different elements, from moralizing aspects on luxury and vanity to those related to the ephemeral existence and the sudden awareness of death. This coincidentally takes place at a time when these lands were victims of plagues and wars.

Although some elements of vanitas permeated several types of still life paintings, the idea of death remained present in this art. Some of the work by Uruguayan artists from the late 20th century shows a tendency to return to the criollo themes (regional themes), best represented in history by Juan Manuel Blanes, but approaching the subject from a different perspective: in this case, the elements refer to the ephemeral and to memory. Examples of this are the works of Rimer Cardillo founded on archeological aesthetics, Rafael Lorente’s pieces, and Ana Salcovsky’s “landscapes which sprawl as if frozen under the warm skies of Uruguay”.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

ING. MARÍA SIMÓN
MINISTRA

DR. FELIPE MICHELINI
SUBSECRETARIO

DRA. PANAMBÍ ABADIE
DIRECTORA GENERAL

PROF. HUGO ACHUGAR
DIRECTOR DE CULTURA

LIC. JACQUELINE LACASA
DIRECTORA DEL MUSEO NACIONAL
DE ARTES VISUALES

Museo Nacional de Artes Visuales

TOMÁS GIRIBALDI Y
JULIO HERRERA Y REISSIG
PARQUE RODÓ
T: 711 60 54- 711 61 24 - 711 61 27
WWW.MNAV.GUB.UY
MONTEVIDEO - URUGUAY

Naturalezas muertas uruguayas

Diseño y realización de montaje:
Arq. Alejandro Curzio
Sergio Porro, Fabricio Guaragna, Luis Lereté
Paola Puentes, Karla Ferrando, Marcos Medina

Agradecimientos: Arq. Mariano Arana

Detalle de Imágen de tapa de catálogo
Flores - Petrona Viera
Oleo sobre cartón
75 x 105 cm

Museo Nacional de Artes Visuales

Coordinación General
Alejandro Albertti, Sergio Porro y Marita Bardanca

Departamento de Conservación y Registro
Eduardo Muñiz, Osvaldo Gandoy
Asistente: Alicia Ríos

Departamento de Medios Audiovisuales
Enrique Aguerre y Fernando Álvarez Cozzi

Departamento de Comunicación
Rosario Castellanos y Lic. Silvana Bergson

Departamento Educativo
Fabricio Guaragna y Luis Lereté

Departamento informático
Lic. Eduardo Ricobaldi
Gráficos: Álvaro Cabrera

Centro de Documentación y Biblioteca
Verónica Sienra, Jimena Hernández y Susana Maggioli

Secretaría de Dirección
Marita Bardanca

Secretaría
Marianela Pérez, Carlos Bentancur

Montaje
Intendente: Enildo Rodríguez
Sub- intendente: Omar Martins

Recepción
Mabel Beracochea y Briselda Rebollo

Vigilancia y Mantenimiento
Elbio Maldonado, Héctor Carol, Hugo Rodríguez, Hugo Pereira,
Luis Gaminara, Nelson Antúnez, Carlos Buglioli

