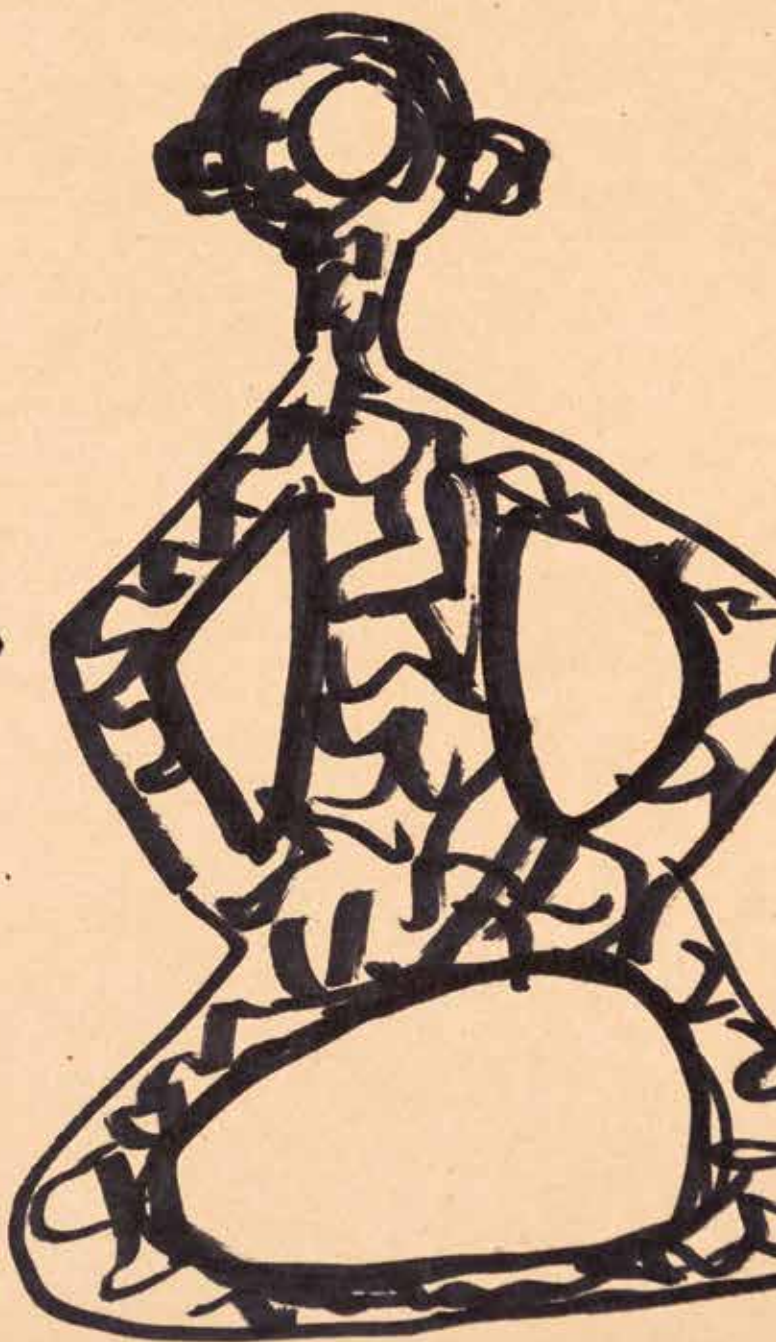
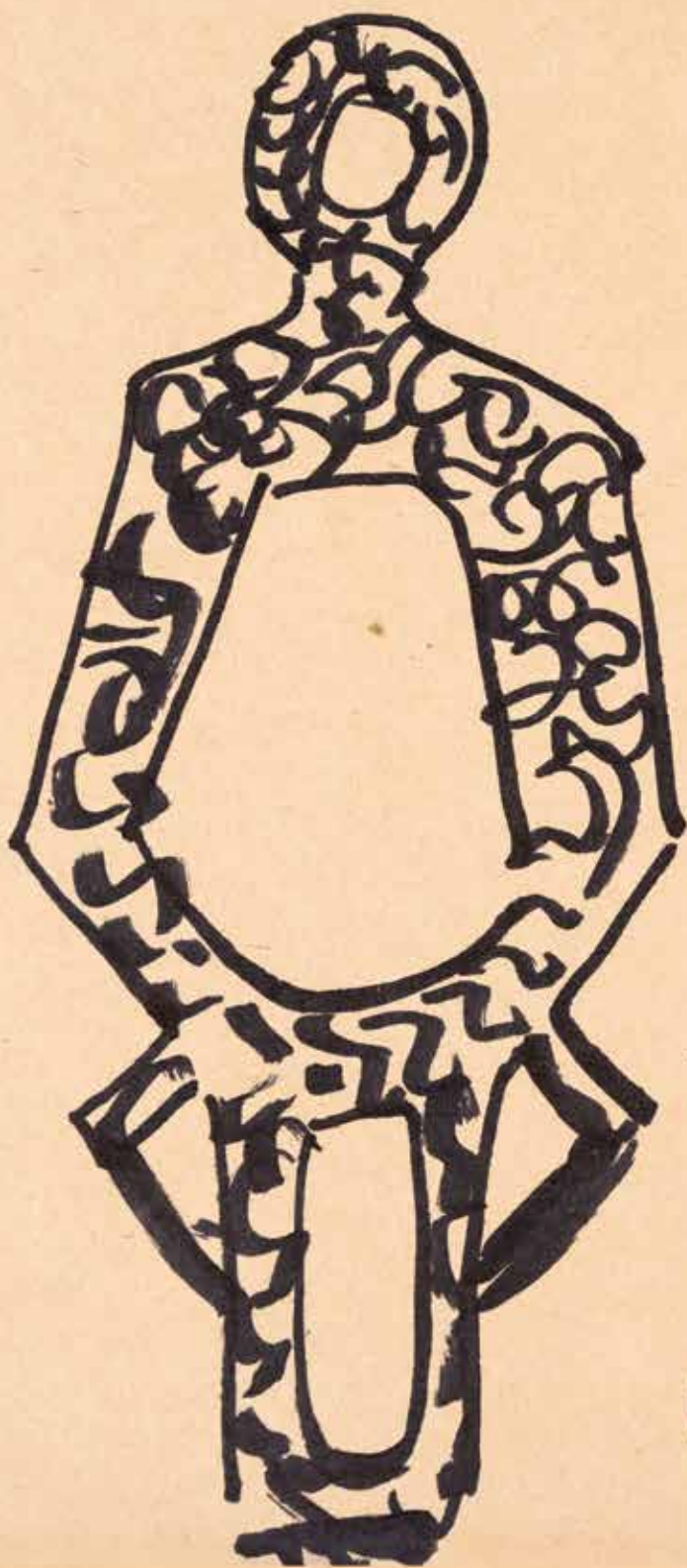


María Freire y José Pedro Costigliolo

una relación constructiva







María Freire y José Pedro Costigliolo

una relación constructiva

Curador:

Gabriel Pérez-Barreiro

MACA

Museo de Arte Contemporáneo Atchugarry

Uruguay, 2023

Fundador

Pablo Atchugarry

Directores

Silvana Neme

Piero Atchugarry

Coordinador

Juan Pablo Imbellone

Asistentes administrativos

Camila Borges

María Eugenia Lorusso

Staff

Jessy Alvez

José Baladón

Ruben Cesar

Óscar Correa

Matías Epez

Nair Franco

Mirta García

Juan Greno

Alcides Moreira

Agustin Pereyra

Víctor Pereyra

Sergio Pereyra

Óscar Ramírez

Gustavo Sosa

Fundador

Pablo Atchugarry

Consejo ejecutivo

Silvana Neme

Piero Atchugarry

Director artístico

Leonardo Noguez

Directora ejecutiva

Fiona White

Board

Emma Sanguinetti

Jorge Helft

Ángel Kalenberg

Renos Xippas

Piero Atchugarry

Administración

Ximena Brando

Asistente de dirección

Rodrigo González

Asistentes

Lara Martínez

Stephanie Méndez

Azucena Montero

Francisca Vivo

Secretaría

Adriana Sebasti

Conservación

Alicia Barreto

Cecilia Jorge

Apoyan:



Ministerio
de Educación
y Cultura



MACA Museo de Arte Contemporáneo Atchugarry
Uruguay, 2023

María Freire y José Pedro Costigliolo

una relación constructiva

Curador:
Gabriel Pérez-Barreiro

Auspicia:



**BANCO
REPÚBLICA**



9 Presentación

LEONARDO NOGUEZ

10 Camino al andar

GABRIEL PÉREZ-BARREIRO

23 En doble vía.

El concretismo de María Freire y José Pedro Costigliolo

ANA M. FRANCO

**39 María Freire y José Pedro Costigliolo en la trama
del amor abstracto en la región**

MARÍA AMALIA GARCÍA

45 Obras

49 Primeras obras de José Pedro Costigliolo

71 Primeras obras de María Freire

81 La década de 1950

107 Sudamérica

119 Vitrales

135 Matéricos

151 José Pedro Costigliolo, *Rectángulos y cuadrados*

209 María Freire, *Variantes, Capricornio, Córdoba*

237 María Freire, últimas obras

257 Cronología

DIDIER CALVAR

275 English Version



M. FREIRE - 1958

El Museo de Arte Contemporáneo Atchugarry – MACA tiene el inmenso honor de presentar la exposición, ***María Freire y José Pedro Costigliolo: una relación constructiva***, producida especialmente para nuestro museo con la curaduría de Gabriel Pérez-Barreiro.

Desde su nacimiento en 2007, la Fundación Pablo Atchugarry y desde el 2022 el MACA, han prestado especial atención al arte nacional. La cantidad y calidad de los artistas nacionales es un milagro que debe ponerse en valor. En esa línea hemos desarrollado más de cincuenta proyectos expositivos y más de una decena de publicaciones dedicadas a artistas uruguayos.

Si bien el trabajo de María Freire (1917-2015) y José Pedro Costigliolo (1902-1985) ha estado presente en varias de las muestras organizadas y tienen una presencia importante en el acervo de esta institución, esta exhibición supone la primera vez que se presentan en un diálogo de igual a igual entre creadores y compañeros de vida. Un recorrido intimista por cada una de sus etapas: obras tempranas, los años 1950, Sudamérica, vitrales, matéricos, Costigliolo: rectángulos y cuadrados, Freire: vibrantes, capricornio y córdoba y Freire: últimos trabajos.

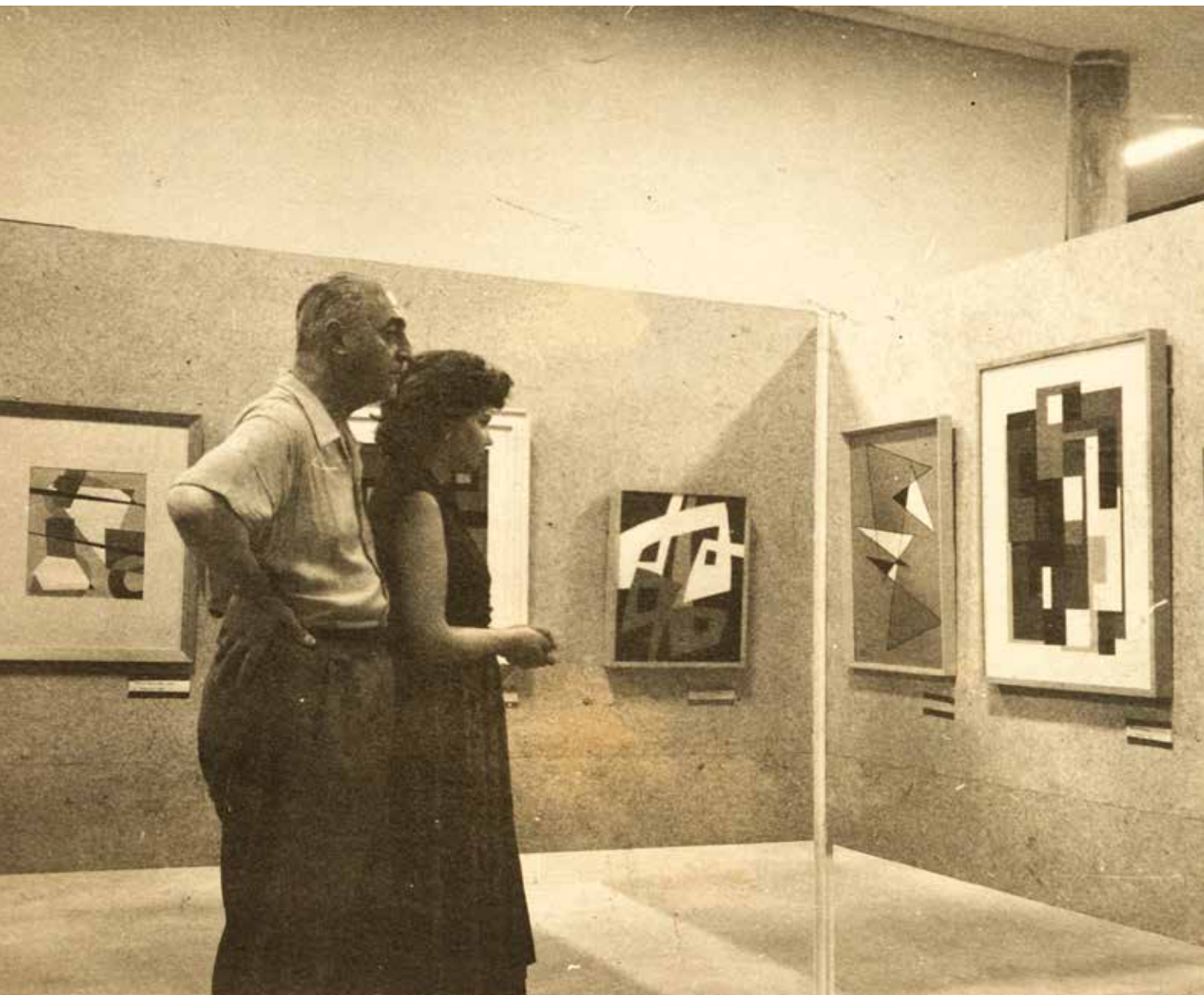
Deseo expresar el profundo agradecimiento al curador Gabriel Pérez-Barreiro, quien nos ha honrado con su participación en este proyecto. Ha mantenido siempre un vínculo profesional y afectivo profundo con el arte de nuestro país. En el año 2001 fue el autor

de la primera publicación sobre María Freire junto a la editorial brasileña Cosac Naify, que significó el inicio del tardío reconocimiento de Freire. Dicho libro se ha convertido hoy en día en un objeto de culto entre coleccionistas. Ha curado, investigado y fomentado el estudio de artistas uruguayos y fue determinante para que María Freire esté representada en el museo MoMA de Nueva York.

Así mismo nos honra la participación para este catálogo de la Prof. Ana María Franco y de María Amalia García, curadora en jefe del museo Malba, que aportan valiosas observaciones sobre la vida y la obra de la pareja. Se suma, una completa biografía realizada por el Prof. Didier Calvar. Vaya para ellos el agradecimiento, extensivo a Ángel Kalenberg, colaborador permanente de este museo y expreso nuestra gratitud con las personas e instituciones que con sus generosos préstamos hicieron posible esta muestra.

Por último, la invitación a nuestro público a visitar esta celebración del arte y el afecto. Con más de ciento cincuenta obras, supone un itinerario imperdible por la vasta trayectoria de esta singular pareja de artistas, que compartieron sus vidas explorando la abstracción. Sus nexos profesionales, junto a un abordaje sobre la relevancia de los vínculos, los sentimientos y la cotidianeidad en la creación, supone finalmente una reflexión sobre la potencia amorosa como fuente de creatividad.

Leonardo Noguez
Director artístico MACA



María Freire y José Pedro Costigliolo: camino al andar

GABRIEL PÉREZ-BARREIRO



Aunque las obras de María Freire (1917–2015) y José Pedro Costigliolo (1902–1985) han ganado visibilidad en los últimos años, esta exposición del Museo de Arte Contemporáneo Atchugarry es la primera que presenta su trabajo en el contexto del diálogo vital en el que fueron creadas. A pesar de que, cuando conoció a Freire, Costigliolo llevaba varios años trabajando como artista y diseñador gráfico, y a pesar de que, cuando él murió, Freire siguió trabajando en solitario durante varias décadas, la suya es una historia de complicidad artística, y ambos crearon la mayor parte de su obra en estrecha proximidad física e intelectual. Según Freire (y así lo corrobora la vasta producción de los dos), no dedicaban sus días a otra cosa que no fuera pintar obsesivamente, circunstancia que aún llama más la atención por su relativa falta de éxito comercial y por el escaso reconocimiento que recibieron de la crítica a lo largo de sus trayectorias.

No solo sus vidas personales estaban entrelazadas, sino que también su evolución artística discurrió por caminos paralelos, y a veces convergentes. En las décadas de 1930 y 1940, los trabajos de Costigliolo seguían un estilo purista, casi art déco, mientras que la joven Freire experimentaba con la escultura a partir de su interés por las máscaras africanas. Sin embargo, cuando se conocieron a finales de los años cuarenta sincronizaron rápidamente sus estilos visuales, hasta el punto de que es casi imposible distinguir la autoría de sus pinturas de principios de los cincuenta. Ambos estaban entusiasmados con las posibilidades del arte concreto y la abstracción pura, entusiasmo que confirmaron durante su visita a la II Bienal de São Paulo en 1953, donde sintieron que formaban parte de una vanguardia internacional. Los contactos esporádicos que mantenían con artistas de otros países fueron muy importantes para ellos, y Freire guardaba muy buenos recuerdos de sus visitas a São Paulo y más tarde a Europa, así como de las revistas internacionales de arte que ambos devoraban con avidez.

Las obras concretas que produjeron a principios y mediados de la década de 1950 eran en sí mismas una expresión de internacionalismo. La idea de que el arte abstracto se había reducido a sus formas más esenciales y universales significaba que podía

liberarse de localismos y tendencias regionalistas. Joaquín Torres-García y su concepto del Universalismo Constructivo habían dejado una huella muy importante en Uruguay, pero Freire y Costigliolo rompieron radical y definitivamente con su filosofía. Freire y Costigliolo buscaban un lenguaje visual puro y cosmopolita que los hiciera sentirse parte de un movimiento cuyos puntos de referencia estaban en Suiza (Max Bill), Bélgica (Georges Vantongerloo), Francia (César Domela), Brasil (los artistas de Arte Concreta) y otros lugares. En lugar de intentar fusionar lo regional y lo global como había hecho Torres-García, el suyo era un arte que rechazaba (al menos inicialmente) cualquier tipo de localismo.

Por supuesto, podría argumentarse que el cosmopolitismo no deja de ser una forma de localismo, en el sentido de que presupone la existencia de una comunidad de personas con ideas afines que comparten creencias comunes. El hecho de que estas personas estén distribuidas físicamente por todo el planeta no los hace menos «comunidad». Es muy posible que Freire y Costigliolo se sintieran «como en casa» paseando por la sala Mondrian de la II Bienal de São Paulo o leyendo libros sobre el constructivismo ruso, en mayor grado que en su propia ciudad, Montevideo. La abstracción geométrica, con su vocación universalista, resultaba especialmente atractiva para ellos, que se sentían incomprendidos en el entorno «atrasado» y conservador en el que vivían.

Sin embargo, la aparente unidad de la abstracción geométrica bien podría compararse a un espejismo que se desvanece a medida que uno se acerca. A primera vista, todos estos artistas que trabajan en países diferentes parecen estar haciendo exactamente lo mismo: composiciones de contornos nítidos con formas geométricas y colores planos. Sin embargo, cuando se analizan sus objetivos y contextos específicos, empiezan a verse principios y creencias bastante diferentes, y a menudo contradictorios. La teosofía de Piet Mondrian está reñida con el racionalismo de Max Bill; el productivismo industrial de Rodchenko tiene muy poco que ver con los principios suprematistas de Malevich, y así sucesivamente. Una de las características más interesantes de la abstracción geométrica del siglo XX es que aglutinó ideologías y creencias muy diversas, a pesar de que se suele considerar como un movimiento excepcionalmente congruente y cohesionado.



Llegados a este punto, la pregunta es: ¿cómo se veían a sí mismos los artistas uruguayos en medio de esta constelación de estilos visuales y principios ideológicos? Ni Freire ni Costigliolo escribieron manifiestos ni declaraciones sobre sus obras. En su correspondencia, Freire habla con entusiasmo de la abstracción y del trabajo de artistas como Alexander Calder, Henry Moore o Jean Arp, pero no se sitúa, ni sitúa a Costigliolo, en ninguna posición dogmática respecto a ellos. Parece que simplemente ambos consideraban la abstracción como una opción mejor que la figuración, y esta distinción elemental les bastó para mantener su compromiso con el lenguaje abstracto durante décadas.

Es posible que fuera precisamente este compromiso no ideológico con la abstracción lo que les permitió desarrollar una carrera artística tan larga y variada. En este sentido, resulta ilustrativo un caso más o menos contemporáneo que nos llega desde el otro lado del Río de la Plata, desde Buenos Aires. En 1944, un grupo de artistas se reunió en torno a la revista monográfica *Arturo*. Al igual que sucedió en muchos otros movimientos de vanguardia, estos artistas estaban inicialmente más preocupados por sus principios retóricos e ideológicos que por su producción artística. La discordancia resulta evidente si se compara la virulencia de los textos teóricos publicados en *Arturo* con el carácter relativamente poco conflictivo de las obras que los ilustraban. Por ejemplo, el uruguayo Rhod Rothfuss publicó un manifiesto en el que



apoyaba las obras sobre lienzos recortados y rechazaba toda connotación poética, mientras que el relieve en madera que acompañaba el texto guardaba un notable parecido con una pieza de Torres-García, con referencias artesanales y semifigurativas. Nos encontramos ante una generación de artistas para los que el posicionamiento ideológico lo era todo y, dado que la mayoría de ellos se identificaban con la extrema izquierda, lo que estaba en juego en su obra no era otra cosa que la supervivencia de la civilización después del fascismo. Este enfoque predominantemente ideológico fue la causa de que, solo unos meses después, los fundadores de *Arturo* se fragmentaran en varios grupos [Movimiento de Arte Concreto-Invención, Arte Madí, Asociación de Arte Concreto-Invención, Perceptismo] cuyas diferencias son difíciles de discernir. Cuatro años más tarde, la

mayoría de estos grupos se habían disuelto, dejando tras de sí un sinnúmero de manifiestos y declaraciones de postura, pero muy pocas obras de arte.

Esta historia se repitió muchas veces a lo largo del siglo XX. La dificultad intrínseca de apoyar la producción visual a través de la palabra escrita significa que la supuesta universalidad de la abstracción era, en realidad, prisionera de los intentos de describir aquello que se suponía que se debía hacer. Irónicamente, se escribieron muchas páginas explicando por qué precisamente las artes visuales no necesitaban de este tipo de apoyo textual. Una contradicción que se encuentra en el corazón mismo de la historia del arte del siglo XX, ya que los artistas intentaron posicionar su trabajo en términos ideológicos, al tiempo que insistían en la autonomía y la no literalidad de las formas visuales.

Freire y Costigliolo se mantuvieron al margen de estas disputas políticas y filosóficas. Incluso sus discrepancias con Torres-García y sus seguidores fueron más implícitas que explícitas. En 1951, Freire se integró brevemente en el movimiento Madí a través de su compatriota Rothfuss, y organizó una exposición del grupo en el Liceo de Colonia. Sin embargo, pronto se sintió decepcionada con Madí y en una conversación aludió al comportamiento teatral y pretencioso de Rothfuss y Gyula Kosice. Lo consideraba un movimiento «más ladrador que mordedor» y su participación en él, que se materializó en un pequeño número de obras con marcos irregulares, fue efímera. Merece la pena recordar que el movimiento Madí fue legendario en la apropiación de artistas para su causa, especialmente cuando estaba bajo el liderazgo de Kosice: los artistas eran incluidos y presentados en la revista *Arte Madí Universal* aunque a veces fuera difícil encontrar una conexión real entre ellos y los postulados del movimiento.

El periodo de arte concreto de Freire y Costigliolo culminó con su viaje a Europa en 1957. Durante esta visita tuvieron la oportunidad de visitar museos y estudios de artistas, y también pudieron ver de primera mano obras de arte concreto, completando así la experiencia que habían iniciado durante su visita a São Paulo en 1953. Un momento importante para ellos fue la visita a un museo de Bélgica que albergaba una colección de llaves y cerraduras



medievales cuyas formas geométricas entrelazadas les fascinaron. Ambos iniciaron por separado una serie en la que exploraban las relaciones entre figura y fondo, con formas negras sobre fondo blanco o rojo. Cuando expusieron estas obras, los visitantes vieron en ellas referencias precolombinas —tal vez porque, tratándose de artistas sudamericanos, era lo que se esperaba de ellos. Freire y Costigliolo reaccionaron con buen humor, bautizando la serie con el nombre de «Sudamérica». Aquí tenemos un nuevo ejemplo de la independencia de su trabajo: un antiguo motivo europeo integrado en la abstracción universalista de dos artistas uruguayos que están de paso y que aprovechan un comentario del público para añadir a su obra una nueva capa de significado. Es fácil imaginar a otros artistas declarándose ofendidos ante la «primitivización» de su trabajo o reivindicándola como una forma de alteridad contracultural, pero ellos no hicieron ni lo uno ni lo otro. En 1960, a su regreso a Uruguay, los dos abandonaron la abstracción de contornos nítidos y sus obras empezaron a incorporar texturas y formas más orgánicas. Estas pinturas «matéricas» siguen recordando algunas formas de la serie *Sudamérica*, pero ahora con una superficie expresiva que contrasta directamente con los

contornos nítidos y los colores puros que utilizaban en la década de los cincuenta. A juzgar por sus obras, Freire se sentía mucho más cómoda con el nuevo medio, mientras que Costigliolo parecía luchar contra esta forma más libre de trabajar. Por supuesto, es posible que la formación de Freire como escultora le ayudara a enfrentarse a las formas en relieve, mientras que Costigliolo tenía tan fuertemente interiorizado el sentido de la geometría y la proporción que, en realidad, este experimento iba en contra de su propia naturaleza. En cualquier caso, este breve periodo marca el punto en el que sus trayectorias artísticas empiezan a separarse.

A principios de la década de 1960, Costigliolo empieza a trabajar obsesivamente en la serie *Rectángulos y cuadrados* en la que, como su nombre indica, limita su vocabulario formal al uso de formas geométricas simples sometidas a un número aparentemente infinito de variaciones formales y cromáticas. Freire describió su decisión en estos términos:

De regreso al Uruguay comienza a pintar con ímpetu incontenible, toma conciencia de que está en posesión de una idea nueva que ha de materializar. Se forja un vocabulario propio con una sintaxis visual. Con formas geométricas —cuadrados, rectángulos y triángulos— compone durante dos décadas obras infinitamente variadas sobre superficies cuadradas y ejes constructivos oblicuos. Es una serie nacida del dominio absoluto de la imaginación y la reflexión¹.

En este punto, Freire toma la decisión consciente de no seguir el mismo camino y ambos comienzan a crear obras bastante diferentes, aunque todo indica que siguen plenamente comprometidos entre sí y cada uno con el trabajo del otro. Mientras Costigliolo se vuelca en esta opción formal y crea eficientemente sus composiciones con una disciplina autoimpuesta, Freire toma el camino contrario, dejando que sus inclinaciones se desarrollen a través de varias series diferentes.

Esta bifurcación estilística puede entenderse como el resultado de dos personalidades distintas: Costigliolo es más riguroso y metódico; Freire, más impulsiva y libre de restricciones. También sugiere una definición del concepto de «abstracción» en el

1 Citado en Enrique Aguerre, «Costigliolo, la vida de las formas», en *Costigliolo: La vida de las formas* (Manantiales y Miami: Fundación Pablo Atchugarry, 2018), p.17.

que la elección personal *puede* marcar la diferencia. Muchas teorías sobre la abstracción, especialmente las relacionadas con el arte concreto, tienden a insistir en un sistema externo y objetivo que rige la creación artística. Como sostiene el manifiesto *Arte Concreto* de 1930: «la técnica debe ser mecánica, es decir, exacta», lo que sugiere que la personalidad no debe tener nada que ver con ella². La despersonalización del arte estaba a menudo implícita (y a veces explícita) en las obras de los artistas abstractos. Por ejemplo, la Asociación de Arte Concreto-Invencción, antes mencionada, insistía en que los artistas no debían firmar sus obras, ya que esto era contrario a los objetivos colectivistas y socialistas del grupo. En cambio, tanto Freire como Costigliolo firmaron sus obras en el anverso, sin ocultar su identidad al espectador.

Mientras Costigliolo realizaba la serie *Rectángulos y cuadrados*, Freire trabajaba en varios proyectos bastante diferentes. En las obras de Costigliolo, las formas interactúan en composiciones que parecen flotar en el espacio, creando un complejo y dinámico ecosistema de interconexiones en el que los espacios que quedan entre ellas se cargan de energía visual. En sus trabajos posteriores, Freire hace casi lo contrario, centrándose en la manera en que las formas contiguas se tocan y se superponen. Por ejemplo, en las series *Córdoba*, *Capricornio*, *Variantes o Vibrantes*, las formas se superponen con franjas de distintos colores, creando una tensión entre siluetas y colores que sugiere una continuidad por encima o por debajo de las formas. Freire juega con nuestras expectativas, creando esquemas visuales que parecen contradecirse entre sí. En vano buscamos un patrón unitario a través de las «ventanas» creadas por las formas, pero las franjas de color parecen tener vida propia. Para Freire, el color es la fuerza vital de su obra. Domina perfectamente el uso de tonos cálidos y fríos en estrecha proximidad, y las franjas de colores forman patrones sincopados que aparecen y desaparecen, casi como en una composición de *free jazz*.

Mientras tanto, Costigliolo se mantuvo fiel a la limitación de utilizar solo dos formas geométricas (más tarde tres, con la incorporación del triángulo), lo que dio pie a una importante ola de creatividad de la que surgieron cientos, si no miles, de obras, to-

2 Carlsund, Doesbourg, Helion, Tutundjian y Wantz, «Art Concret» 1930, https://monoskop.org/images/9/91/Concrete_Art_Manifesto_1930.pdf [consultado el 2 de enero de 2023].

das ellas notablemente diferentes entre sí. Este periodo de madurez de Costigliolo recuerda las ideas de Theodor Adorno (y más tarde de Edward Said) en sus estudios sobre el «estilo tardío». Adorno analizó las últimas obras de Beethoven tomando como referencia la libertad y el aislamiento de un compositor que tenía a sus espaldas toda una vida de logros artísticos. El Beethoven tardío, según Adorno, «Deja de reunir el paisaje, ahora abandonado y lejano, para obtener su imagen. Lo ilumina con el fuego que prende la subjetividad, proyectándola impetuosamente contra los muros de la obra, fiel a la idea de su dinámica»³. En otras palabras, el conocimiento adquirido tras toda una vida de experiencia puede finalmente liberarse para actuar con su propia energía, poniendo únicamente a prueba los límites del medio. Es una buena descripción del último periodo de Costigliolo, en el que el artista parece sumido en una apasionada conversación entre la mano, el ojo y el lienzo, aparentemente ajeno a todo lo demás. Utilizando otra metáfora musical, podemos considerar estas obras como un tema con variaciones, una exploración sistemática, pero creativa, de las múltiples posibilidades que encierra una simple frase o, en este caso, una simple forma geométrica.

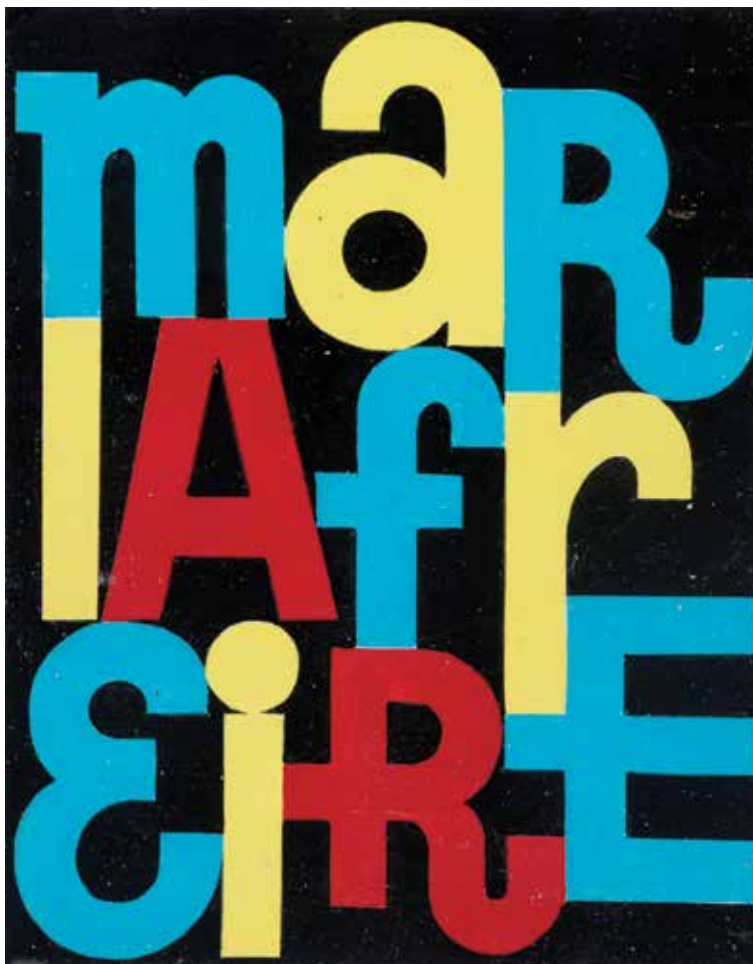
En cuanto a Freire, puede decirse que su «periodo tardío» comenzó con la muerte de Costigliolo en 1985 y la discapacidad que sufrió como consecuencia de su cuidado, ya que tenía que levantarlo físicamente y esto le dañó la columna vertebral. Durante los 30 años siguientes vivió confinada en su apartamento con vistas al Río de la Plata, pero siguió pintando casi a diario, rodeada de las obras de ambos tras toda una vida dedicada al arte. En su caso, el «estilo tardío» supuso una revisión de sus obras anteriores. Así, por ejemplo, hacia 1990 reelaboró las obras de la serie *Sudamérica* y les dio el nombre de *América del Sur*. También realizó una nueva serie llamada *El oro de los tigres* (título de un cuento de Jorge Luis Borges), en la que recuperó formas de obras anteriores, como las de la serie *Capricornio*. Al igual que a Costigliolo, estas últimas décadas le dieron una gran libertad para experimentar con los lenguajes formales pero, en su caso, también con la memoria. De algún modo, pretendió rebobinar su vida y volver sobre sus experiencias, pero desde la perspectiva de una persona de edad avanzada con limitaciones de movilidad.

3 Theodor Adorno, «Late Style in Beethoven», en *Essays on Music*, ed. Richard Leppert (Berkeley: University of California Press, p. 567).

Mientras los trabajos tardíos de Costigliolo eran resultado de una investigación que avanzaba, en la que cada nueva obra se convertía en punto de partida para la siguiente, Freire, en su última etapa, volvió la vista atrás, a toda una vida dedicada al arte, rememorando y reelaborando momentos concretos para traerlos al presente. Además de su trabajo artístico, Freire también tuvo que gestionar la herencia de su marido y su propio legado en un contexto de general indiferencia hacia su trabajo.

A mediados de la década de 2000, la obra de Freire empezó a tener una mayor relevancia internacional. En 1994 había hecho una donación de obras suyas y de Costigliolo a la nueva Colección de Arte Latinoamericano de la Universidad de Essex, donde se exponen con regularidad, y en 2001 la editorial brasileña Cosac & Naify publicó una monografía sobre su trabajo. Aunque en vida de su marido se vio ligeramente eclipsada por él, con el tiempo su proyección internacional ha sido mucho mayor. El Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid han incorporado sus obras a sus colecciones permanentes, cosa que no ha sucedido con Costigliolo. Es verdad que esto puede deberse en parte al proceso general de revisión de la obra de mujeres artistas que se está llevando a cabo en las últimas décadas pero, en cualquier caso, no deja de ser un hecho curioso.

Todo indica que Freire y Costigliolo tuvieron una vida plena y feliz creando obras de arte que cada uno entendía y apoyaba en el otro. Muchas teorías de las vanguardias, especialmente las de Peter Burger y Renato Poggioli, defienden la necesidad de un estado de alienación. Según este discurso, el artista necesita sentirse aislado e incomprendido para desarrollar un sentimiento de superioridad moral y estética frente al resto del mundo. En el caso de Freire y Costigliolo, este sentimiento está claramente ausente. Ambos parecían sentirse plenamente dichosos creando obras de arte para su propio placer y para el del otro. En este sentido, su hogar era una especie de ecosistema artístico autónomo en el que la producción, la crítica y la apreciación se circunscribían al ámbito doméstico. Esta visión puede ser excesivamente idealista y seguramente debieron afrontar presiones externas en su vida cotidiana, pero lo



cierto es que con su carácter conciliador, su ética de trabajo y sus convicciones artísticas nos encontramos ante un modelo de modernismo que se aleja de muchos de los aspectos más combativos y agresivos de este movimiento. Tal vez sea esta la razón de que sus carreras artísticas fueran tan largas y se adaptaran tan fácilmente a sus intereses. Al no tener que atenerse a un rígido corpus de creencias, pudieron explorar todas las posibilidades del arte abstracto sin más límites que sus propios intereses y criterios. Revisar sus muchas décadas de fecundo y estimulante trabajo nos lleva a preguntarnos si en realidad no encontraron algo de lo que carecieron muchos otros modernistas: una ética y una estética de la autocontención y una compañía extraordinaria; como decía Antonio Machado, «se hace camino al andar»⁴.

4 Antonio Machado, «Caminante no hay camino», en Campos de Castilla, 1912.



Imagen 1. Exposición del
Grupo de Arte No
Figurativo, Asociación
Cristiana de Jóvenes,
Montevideo, 1952



En doble vía. El concretismo de María Freire y José Pedro Costigliolo

ANA M. FRANCO

Profesora asociada - Departamento de Historia del arte
Universidad de los Andes

En 1952, un grupo de artistas uruguayos presentó por primera vez al público de Montevideo una serie de pinturas y esculturas que sacudieron los parámetros artísticos establecidos hasta el momento en el Uruguay: se trataba de las primeras obras en el más estricto lenguaje del concretismo y de la introducción de una estética industrialista inexplorada hasta el momento en Uruguay [*Imagen 1*]. Entre las figuras más destacadas de este grupo se encontraba la pareja de esposos María Freire (1917-2015) y José Pedro Costigliolo (1902-1985), quienes desde el momento en que se conocieron y a lo largo de sus trayectorias artísticas mantuvieron una relación profesional cercana y se convirtieron en referentes obligados del arte abstracto uruguayo.

La abstracción geométrica y el concretismo fueron fenómenos ampliamente difundidos en América del Sur durante el período de la segunda posguerra. En las últimas décadas, la historia del arte latinoamericano ha estudiado a profundidad estos desarrollos principalmente en Argentina, Brasil y Venezuela, y ha demostrado la complejidad y sofisticación de los artistas en la apropiación y transformación del arte concreto europeo. Aunque Uruguay hizo parte de tales desarrollos a lo largo de los años cincuenta, la contribución de artistas como Freire y Costigliolo escasamente se ha considerado en dichas investigaciones. El objetivo central de este texto es examinar las propuestas concretistas de Freire y Costigliolo a lo largo de los años cincuenta, y analizar la relación en doble vía de esta pareja en la definición

de las nuevas orientaciones del arte abstracto uruguayo. Al mismo tiempo, se busca insertar los proyectos artísticos de Freire y Costigliolo de los años cincuenta dentro del contexto más amplio del concretismo en Argentina y Brasil y, con ello, revelar un capítulo poco conocido en la historia del arte abstracto en América Latina.

Además de esto, al examinar las trayectorias artísticas de Freire y Costigliolo en conjunto, surgen nuevas maneras de entender la creatividad al interior de una relación afectiva. En la historia del arte es común encontrar parejas de artistas que además de mantener un nexo profesional sostuvieron relaciones afectivas.¹ El estudio de dichas relaciones resulta especialmente interesante pues revela maneras alternativas de concebir los procesos creativos: en este contexto afectivo, la creatividad no consiste en el esfuerzo individual de un único sujeto (típicamente hombre) sino más bien se constituye como un nexo de intercambios, diálogos e influencias recíprocas. De este modo, el estudio en conjunto del proyecto creativo de las dos partes de una pareja revela realidades más complejas y heterodoxas en las relaciones de género y los estereotipos de la masculinidad y feminidad.² Este es el caso específico de Freire y Costigliolo como pareja de esposos y artistas: a lo largo de su trayectoria es posible evidenciar una relación en doble vía donde el proyecto creativo de cada uno se nutre en su relación con el otro. Esto fue especialmente evidente en los años cincuenta cuando ambos artistas desarrollaron sus propuestas concretistas en un encuentro equitativo entre ambas partes.³

Freire antes de Costigliolo; Costigliolo antes de Freire

Incluso antes de su encuentro, y a pesar de que Costigliolo era 15 años mayor que Freire, la pareja de artistas compartía contextos e intereses similares. Por ejemplo, ambos fueron jóvenes rebeldes en su momento. Costigliolo se enfrentó a las presiones familiares y decidió dedicarse profesionalmente al arte: asistió a escondidas a clases de pintura y abandonó la carrera de banquero para consagrarse de lleno al arte y el diseño gráfico.⁴ Freire, por su parte, abandonó en los años cuarenta la casa de

1 En el contexto del arte abstracto en el siglo XX podemos encontrar a Sonia y Robert Delaunay, Sophie Taeuber Arp y Hans Arp, Varvara Stepanova y Alexander Rodchenko, Anni y Joseph Albers, Lee Krasner y Jackson Pollock, Lidy Prati y Tomás Maldonado, Yente y Juan del Prete, Maria Leontina y Milton Da Costa, entre muchos otros casos.

2 Para un estudio detallado de este fenómeno ver Whitney Chadwick e Isabelle de Courtivron, *Significant Others* (New York: Thames and Hudson, 1993; 2018).

3 Al mismo tiempo, sin embargo, algunos de los estereotipos sociales asociados a la feminidad y masculinidad se mantuvieron en la relación afectiva y profesional de Freire y Costigliolo. Por ejemplo, después de su matrimonio, Freire abandonó su trabajo como escultora para no interrumpir e incomodar el trabajo de su esposo con los continuos martilleos de su práctica. En general, aunque ella continuó con su práctica artística, la puso en un segundo plano detrás de la de su marido. Para un análisis más detallado de estas cuestiones ver Ana M. Franco, "Combatiendo los estereotipos: la estética industrialista en el arte concreto de María Freire," *Instituto Cisneros, Museum of Modern Art, New York* (2020). <https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/research-and-learning/cisneros/cisneros-fighting-stereotypes-spanish.pdf>.

4 Ver "Cronología," en Nelson Di Maggio, *Costigliolo. Homo Geometricus* (Montevideo: Ignacio Pedronzo Dutra, 2010).

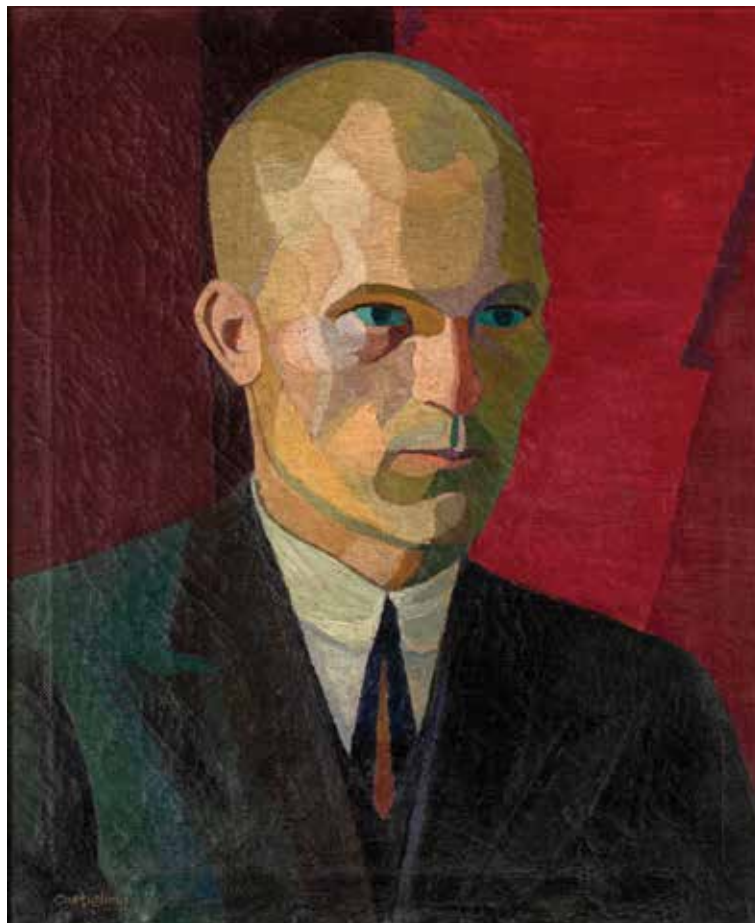


Imagen 2.
Costigliolo,
El finlandés,
1925

sus padres para vivir sola en Colonia y explorar sus intereses artísticos lejos de la estricta vigilancia familiar.⁵ Freire y Costigliolo compartieron además la misma educación artística y ambos recibieron clases de Guillermo Laborde, quien los introdujo a los principios del planismo. Finalmente, ambos demostraron desde muy temprano un interés por los lenguajes artísticos más modernos y una inclinación hacia la simplificación de formas y la geometrización.

Durante los años veinte, Costigliolo asistió a los cursos nocturnos del Círculo de Bellas Artes, donde siguió las enseñanzas de sus maestros. Sin embargo, pronto empezó a ser evidente que sus inclinaciones eran demasiado modernas y, como explicó Freire, sus obras diferían radicalmente de las tradiciones pictóricas del momento.⁶ El retrato *El finlandés* [1925] [Imagen 2] es paradigmático de este tipo de trabajos y evidencia la tendencia

5 Ver "Cronología", en Peluffo Linari, *María Freire. Vida y deriva de las formas* (Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura; Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes: 2017); y Franco, "Combatiendo los estereotipos".

6 Freire afirmó, "en 1925 abandona el Círculo, se hace planista y se orienta a la abstracción." María Freire en Sonia Brandymmer, "Entrevista a María Freire, mayo-junio 2008". En Nelson Di Maggio, *Costigliolo. Homo Geometricus* (Montevideo: Ignacio Pedronzo Dutra, 2010), 250.



Imagen 3.
Costigliolo, Afiche para el
Palacio de la Música, 1929

de Costigliolo hacia la simplificación de las formas y el abandono del naturalismo. Aunque para mediados de la década del veinte Costigliolo afianzó un lenguaje pictórico vanguardista, las críticas negativas hacia su obra y sus fracasos en los salones uruguayos lo llevaron a dejar la carrera artística. En 1927 decidió abandonar definitivamente la pintura y se dedicó de lleno al diseño gráfico. Durante ese lapso, Costigliolo se movió entre Montevideo y Buenos Aires y sus trabajos demuestran un conocimiento de las primeras vanguardias europeas. Esto es evidente en sus trabajos comerciales de la época, como el afiche para el Palacio de la Música [1929] [Imagen 3] que recuerda las composiciones cubistas de Picasso y Braque en su uso de planos de color fragmentados, así como en la figura abstracta del instrumento musical y la inclusión de letras.

Hacia mediados de la década del cuarenta, Costigliolo retomó la pintura de nuevo y la alternó con trabajos para publicidad. Este regreso estuvo marcado por dos acontecimientos fundamentales: la lectura de la revista *L'Esprit Nouveau* y por la

amistad con el pintor argentino Emilio Pettoruti.⁷ Las pinturas de finales de los años cuarenta reflejan claramente su interés por el lenguaje del purismo y el cubismo, como es evidente en *Abstracción con botellas* de 1949 [*Imagen 4*]. Para comienzos de los años cincuenta, Costigliolo pasó a composiciones completamente no-objetivas en sus *Estructuras* y *Composiciones maquinistas* [*Imagen 5*] en las que vemos complejas construcciones pictóricas a partir de planos de color sólido en claras figuras geométricas o alusiones a engranajes maquinales.

Freire, por su parte, al ser 15 años menor que Costigliolo empezó su entrenamiento artístico más tarde. Estudió primero en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad del Trabajo en Montevideo entre 1938 y 1940, y luego en la Escuela del Círculo de Bellas Artes. Desde un comienzo, Freire se dedicó al estudio de la escultura. *Cabeza* (1939) [*Imagen 6*] es un ejemplo de sus primeros trabajos académicos: aquí vemos un claro interés por el naturalismo y el apego a las tradiciones escultóricas. Freire, sin embargo, asumió muy pronto una actitud rebelde frente a su formación académica. Como explica el periodista cultural Miguel Carbajal, “Es una alumna rebelde que nunca está conforme con lo que le enseñan. Aprende a plantear una escultura, le proporcionan los elementos técnicos que necesita, pero intuitivamente sabe que la realidad del arte va por otro lado”⁸.

Este espíritu rebelde llevó a Freire a trasladarse a la ciudad de Colonia, cerca de Montevideo, donde asumió un cargo como profesora de dibujo. La decisión de mudarse estuvo motivada por la necesidad de encontrar medios de ayudar económicamente a su familia, pero seguramente también por su deseo de liberarse del yugo familiar y respirar aires más libres.⁹ Durante sus años en Colonia, Freire perteneció a un grupo de poetas e intelectuales que conformaban “una especie de bohemia lejos de su hogar” y ella era conocida como la ‘Inte’¹⁰. Uno de sus amigos más cercanos en este tiempo fue el artista uruguayo Rod Rothfuss, quien la introdujo a los lenguajes del concretismo argentino y en especial a los principios del grupo Madí.

Durante su estadía en Colonia, Freire empezó una búsqueda más personal que se nutrió a partir de las revistas de arte que le

7 Ver Di Maggio, *Costigliolo. Homo geometricus*.

8 Miguel Carbajal, “María Freire enfrenta el espejo. Una señora que dará de que hablar”, *El País de los Domingos* (18 de febrero, 1990). Recorte de prensa sin catalogar, Archivo María Freire, Museo Juan Manuel Blanes, Montevideo, Uruguay.

9 Ver Franco, “Combatiendo los estereotipos”.

10 Carbajal, “María Freire enfrenta el espejo”.



Imagen 4. Costigliolo, *Abstracción con botellas*, 1949



Imagen 5. Costigliolo, *Composición maquinista*, 1950

- 11 María Freire, "Declaración de la artista", en *María Freire* (Goethe Institute: Montevideo, 1992).
- 12 El uso del término "primitivo" para referirse a la producción cultural originaria de África, Oceanía y las Américas durante los siglos XIX y XX, así como al arte prehistórico europeo y al arte precolombino de las tres Américas, ha resultado ser muy problemático en nuestros días: el término está íntimamente ligado a la historia del colonialismo europeo, al racismo y las desigualdades económicas entre lo que se ha llamado el primer y tercer mundo. Utilizo el término "primitivo" en su sentido histórico; es decir, en el mismo en que lo utilizaron los artistas, críticos e investigadores del período de la posguerra estudiado aquí. Para un estudio del primitivismo en el arte moderno ver Jack Flam y Miriam Deutsch, *Primitivism in Twentieth Century Art: A Documentary History* (Berkeley: University of California Press, 2003); Gill Perry, "Primitivism and the 'Modern'", en *Primitivism, Cubism, Abstraction*, Charles Harrison, et. al. (New Haven: Yale University Press, 1993), 8-82; y Susan Hiller, *The Myth of Primitivism* (Abingdon, Oxon: Taylor and Francis, 2005). Para una discusión sobre el fenómeno del primitivismo en el arte latinoamericano abstracto geométrico ver Ana M. Franco, *Neoclásicos: Edgar Negret y Eduardo Ramírez Villamizar entre París, Nueva York y Bogotá, 1944-1964* (Bogotá: Ediciones Uniandes, 2019).



Imagen 6. Freire, *Cabeza*, 1939. Yeso.



Imagen 7. Freire, *Negroides*, 1950

llegaban de Europa. La artista misma explicó que durante este tiempo empezó a experimentar con las vanguardias francesas de inicios del siglo XX, en particular con el cubismo y a través de éste “el Arte Negro de África y Oceanía. Del arte primitivo recibí la primera lección de modernidad”¹¹. De aquí resultaron sus máscaras y esculturas “primitivistas”¹² que evidencian el impacto de estas fuentes y su inclinación a lenguajes modernistas. Esto es evidente en las esculturas *Máscara* [1948] y *Negroides* [1950] [Imagen 7] (ambas producidas en bronce) en las cuales Freire se aleja de la representación naturalista de sus sujetos y acude a la simplificación y abstracción de la figura humana.

Freire y Costigliolo en doble vía: el concretismo de los años cincuenta

Costigliolo y Freire se conocieron en 1951 en la primera exposición de Artistas No Figurativos del Uruguay, la cual se realizó en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Montevideo. Freire explicó que el grupo se reunió expresamente para “marcar la existencia en Uruguay de un arte distinto al del Taller Torres García”¹³ y mostrar la versatilidad y variedad en los lenguajes abstractos uruguayos. Además de Costigliolo y Freire, participaron en este encuentro Rothfuss, Guiscardo Améndola, Antonio Llorens, Oscar García Reino, Julio Verdié y Juan

13 Maria Freire citada en *Costigliolo: la vida de las formas* (Miami: Fundación Pablo Atchugarry, 2018), 26.



Imagen 8. Exposición de Arte no Figurativo en la Facultad de Arquitectura, Montevideo, 1951

Ventayol, entre otros. En una de las fotografías que sobreviven de este encuentro vemos la escultura *Negroides* de Freire y algunas pinturas de marco recortado. Esto confirma la importancia de la estética Madi y el arte concreto argentino entre los artistas no figurativos del Uruguay [Imagen 8].

Freire era la única artista mujer de este grupo. Costigliolo era el mayor de todos. Aunque no conocemos en detalle los inicios de su relación afectiva, Freire explicó que, “En esa exposición nos conocimos y nos hicimos compañeros de investigación plástica, luego Costi [como llamaba Freire a Costigliolo] me propuso vivir juntos. Yo era escultora. Con el tiempo nos dimos cuenta que nuestras vidas eran inseparables. ¡Fuimos muy felices!”¹⁴ A partir de ese momento, Freire y Costigliolo se presentaron ante el mundo artístico como pareja: trabajaron uno al lado del otro en su taller, compartieron técnicas y lenguajes, y exhibieron juntos dentro y fuera de Uruguay.

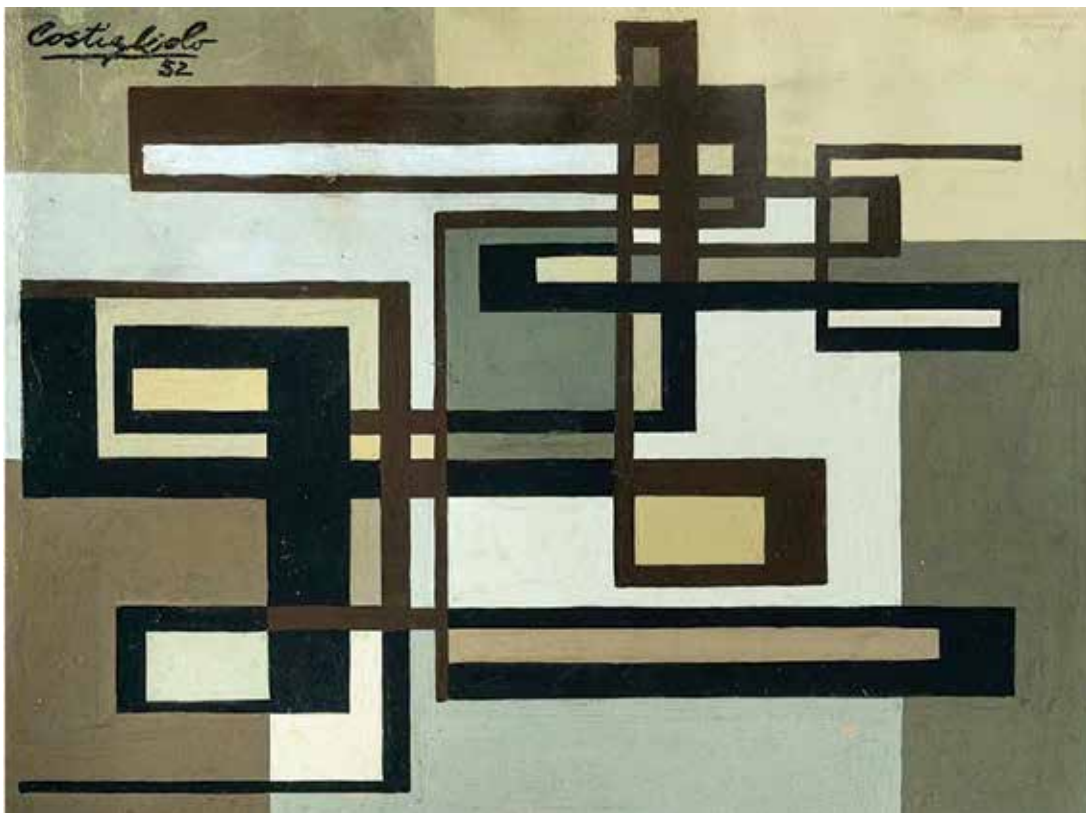


Imagen 9. Costigliolo, *Composición*, 1952

Después del encuentro inicial, el Grupo de Arte No Figurativo se reunió en la Asociación Cristiana de Jóvenes de Montevideo en septiembre de 1952. Para ese año, Costigliolo había simplificado sus composiciones geométricas: sus pinturas consistían ahora en planos de color sólido sobre los cuales el artista organizaba una estructura de barras negras [Imagen 9]. Estas composiciones se acercan a las propuestas abstracto-geométricas de artistas europeos de la primera mitad del siglo XX. A diferencia de ellas, sin embargo, las composiciones de Costigliolo no fijan una retícula rígida, sino que se mueven más flexiblemente sobre el plano pictórico. Su repertorio cromático es también más amplio que el del neo-plasticismo. En este sentido, las pinturas de Costigliolo muestran mayor afinidad con las propuestas de sus colegas argentinos de los grupos Arte Concreto Invención y, especialmente, Madí.

14 María Freire en Brandymer, "Entrevista a María Freire, mayo-junio 2008", 253.

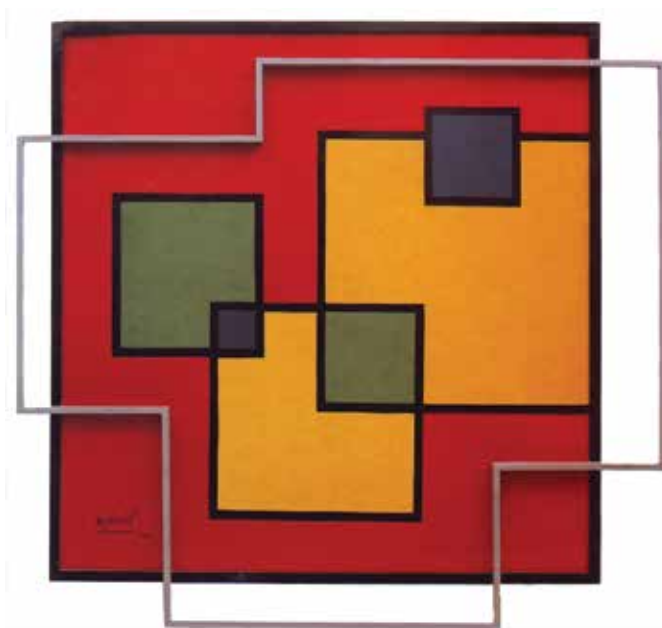


Imagen 10. Freire,
Composición, 1952

En ese mismo año de 1952, Freire experimentó también con composiciones cercanas a la estética Madi y en especial a las propuestas de Rothfuss. En *Composición* [1952] [Imagen 10], por ejemplo, la artista respondió a su interés por las ideas en torno al marco recortado promulgadas por la vanguardia argentina de los cuarenta. La composición está dominada por la forma del cuadrado en diferentes dimensiones y colores sólidos. Esta composición recuerda la estética del neo-plasticismo holandés, pero siguiendo la propuesta del concretismo argentino y el marco recortado se sale de la estricta limitación del soporte cuadrado. Sin embargo, Freire expandió a su vez las propuestas de los argentinos: en lugar de cortar el plano pictórico para ajustarlo a la composición como hacían Rothfuss y los colegas argentinos, ella ensambló un marco en varillas encima del soporte.

Para la siguiente muestra del grupo, Freire y Costigliolo hicieron más explícita su vinculación a los lenguajes del concretismo. Esta segunda exposición también tuvo lugar en la Asociación Cristiana de Jóvenes en 1953. En el texto de presentación del folleto incluyeron una cita del artista francés Auguste Herbin, una de las figuras centrales del arte concreto en París y co-fundador del grupo Abstraction-Création y el Salon Réalités Nouvelles. Aunque esta fue la última exposición del Grupo de Arte No Figu-

rativo con ese nombre, en los años siguientes varios de sus miembros participaron juntos en algunas muestras en Montevideo, en las cuales Freire y Costigliolo fueron figuras centrales. En julio de 1954, por ejemplo, exhibieron junto a Antonio Llorens en la Galería Salamanca y esta vez escogieron una cita de Theo Van Doesburg para acompañar el catálogo de exposición.

También participaron en la muestra *19 artistas de hoy* en el Subte Municipal, la cual ha sido considerada como un punto de inflexión en el arte moderno uruguayo, pues consolidó lo que venía gestándose en el plano de la abstracción.¹⁵ Finalmente, Freire y Costigliolo hicieron parte de la exposición *6 pintores modernos* en la Facultad de Humanidades y Ciencia. Su participación en estas muestras confirmó la centralidad de la pareja en la definición de un nuevo lenguaje abstracto en Uruguay, alejado de los preceptos de Torres García y en sintonía con los más estrictos lenguajes del concretismo practicado en otros centros artísticos de la región.

La adherencia de Freire y Costigliolo al arte concreto es evidente en su obra producida entre 1953 y 1957. Durante estos años, ambos adoptaron un preciso lenguaje geométrico y se alejaron de toda vena expresionista en su arte como es evidente en sus *Composiciones* de 1953-54 [*Imagen 11 y 12*]. En estas vemos un repertorio de formas limitadas a líneas rectas o diagonales y figuras geométricas simples, las cuales se disponen sobre un plano de color sólido que aumenta la sensación de una estética despersonalizada y anónima. En este sentido, las obras de Freire y Costigliolo se acercan a las propuestas de sus colegas argentinos del grupo Arte Concreto Invención, en especial las obras de Tomás Maldonado, Lidy Prati o Alfredo Hlito.

Durante estos años, la pareja de artistas experimentó también con la estética industrialista del concretismo en la utilización de técnicas y materiales industriales.¹⁶ En particular, exploraron la técnica de la Piroxilina aplicada con soplete la cual borraba todo trazo o gestualidad de la mano del artista. La Piroxilina o Duco es una laca utilizada en la industria automotriz primordialmente y los artistas concretistas la aplicaron sobre Eucatex (un tipo de placa de madera de fabricación industrial) u otros soportes diferentes al tradicional lienzo.¹⁷

15 Gabriel Peluffo Linari, *Historia de la pintura uruguaya, Tomo 2* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1999), 105.

16 Para un estudio detallado de la producción escultórica de Freire y su apropiación de una estética industrialista ver Franco, "Combatiendo los estereotipos".

17 Según Manuel Neves, Costigliolo conoció la técnica de la Piroxilina gracias al artista uruguayo Guillermo Laborde quien la utilizaba en las decoraciones para escenografía de teatro. Manuel Neves, "La vida abstracta. Antología de obras sobre papel de María Freire y José Pedro Costigliolo," en *Freire-Costigliolo. La vida abstracta* (Montevideo: Galería de las Misiones; Miami: Sammer Gallery, 2020), 15. geométrico en Colombia a la luz de los proyectos modernizadores y de industrialización a comienzos de los años sesenta. Ver Ana M. Franco, "The Politics of Abstraction in Colombian Art During the Cold War", en Mariola V. Alvarez y Ana M. Franco (eds.), *New Geographies of Abstract Art in Postwar Latin America* (London and New York: Routledge, 2019).

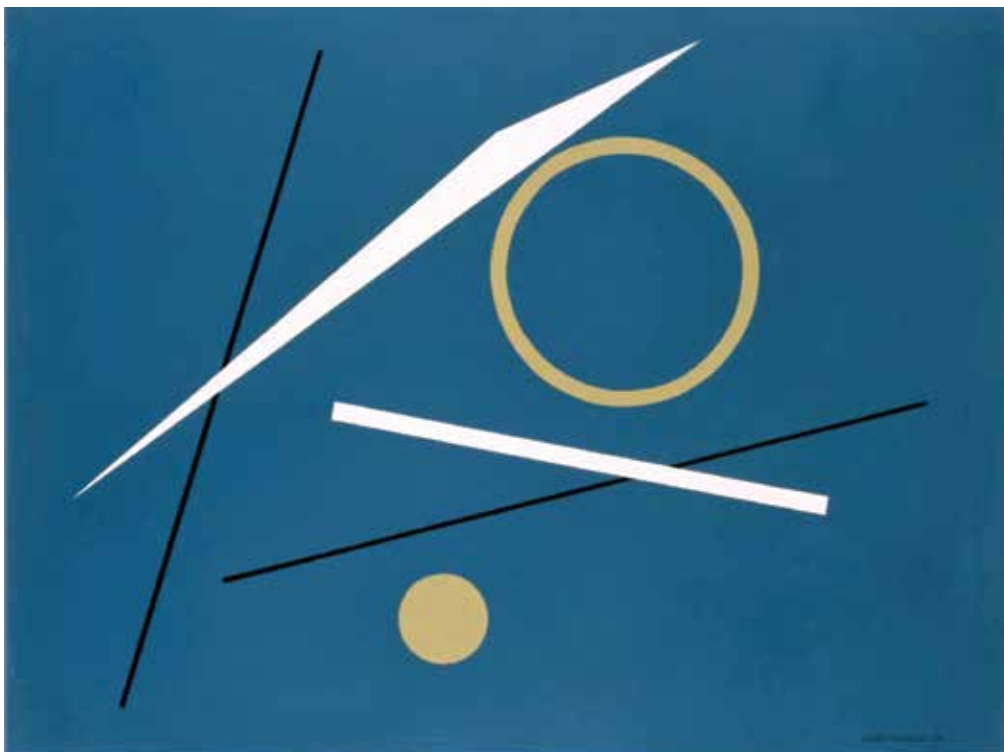


Imagen 11. Costigliolo, *Composición*, 1952

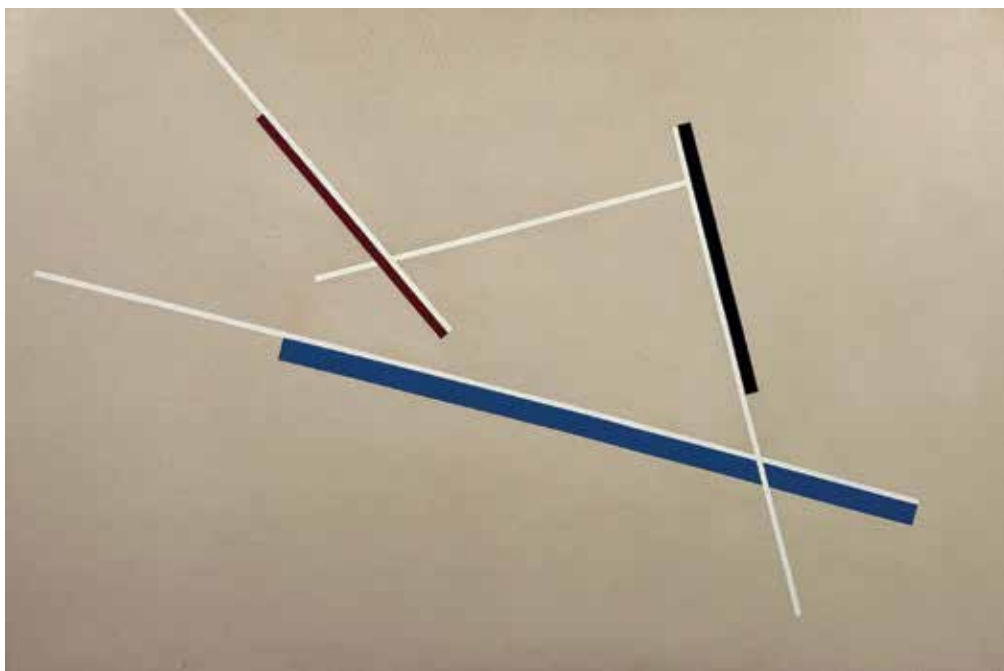


Imagen 12. Freire, *Composición*, 1954

- 18 Sobre la relación entre concretismo/abstracción geométrica e industrialismo hay numerosos estudios. Para el caso de Argentina y Brasil, ver, por ejemplo, Aleca Le Blanc, "The Material of Form: How Concrete Artists Responded to the Second Industrial Revolution in Latin America", en *Making Art Concrete: Works from Argentina and Brazil in the Colección Patricia Phelps de Cisneros* (Los Angeles: Getty Conservation Institute; Getty Research Institute, 2017). Lisa Blackmore ha estudiado en detalle las relaciones entre el cinetismo venezolano y los procesos de modernización impulsados en la dictadura de Marcos Pérez Jiménez en los cincuenta. Ver Lisa Blackmore, *Spectacular Modernity: Dictatorship, Space and Visuality in Venezuela, 1948-1958* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2017). Por otro lado, en mi ensayo "The Politics of Abstraction in Colombian Art During the Cold War" examino las implicaciones políticas del arte abstracto geométrico en Colombia a la luz de los proyectos modernizadores y de industrialización a comienzos de los años sesenta. Ver Ana M. Franco, "The Politics of Abstraction in Colombian Art During the Cold War", en Mariola V. Álvarez y Ana M. Franco (eds.), *New Geographies of Abstract Art in Postwar Latin America* (London and New York: Routledge, 2019).

Arte Concreto [1953] de Costigliolo [*Imagen 13*] y *ABN* [1957] de Freire [*Imagen 14*] son ejemplos de la estética industrialista y el uso de la Piroxilina al soplete. En ambas obras los artistas experimentaron con las tradiciones del neo-plasticismo y el suprematismo que informan a los artistas concretos de la posguerra. Costigliolo, por ejemplo, hace referencia una vez más a la retícula que domina las composiciones de los holandeses Mondrian y Van Doesburg, pero su aproximación a este recurso es poco ortodoxa: el uruguayo desestabiliza la retícula al liberarla de los límites del soporte y hacerla flotar en diagonales en el centro de la composición. Freire, por su parte, juega con las nociones de progresión y repetición de una figura geométrica que fueron claves en la obra concreta de Van Doesburg. Sin embargo, a diferencia del holandés, la aplicación que hace Freire de estos principios geométricos y matemáticos no es tan rigurosa: en su obra los cuadrados flotan libremente por el plano pictórico sin seguir una regla precisa, tal y como ocurre con la retícula en la obra de su esposo.

En estas obras, Freire y Costigliolo también se muestran cercanos a las propuestas concretistas brasileñas, con las cuales entraron en contacto en las bienales de Sao Paulo entre 1953 y 1957. Ambos artistas participaron en esas primeras versiones de la bienal y allí expandieron su conocimiento del concretismo. Establecieron contacto con los artistas emergentes del arte concreto en Sao Paulo y sus obras comparten la rigurosa estética industrialista y geométrica de figuras como Geraldo de Barros y Judith Lauand. Así mismo, se acercaron a las propuestas más sensibles del grupo carioca Frente y a su neo-concretismo, en particular a su inclinación hacia composiciones más flexibles y retículas menos rígidas.

La presencia de Freire y Costigliolo en Brasil no se limitó a la participación en las bienales. También expusieron su obra en los Museos de Arte Moderno de Sao Paulo y de Rio de Janeiro en 1956 y 1957 respectivamente. La presencia de estos dos artistas en los museos de arte moderno más prestigiosos de América Latina en esta época fue significativa porque confirmó su centralidad como artistas de vanguardia que practicaban los lenguajes más actuales del concretismo—una suerte de lingua franca en el ambiente industrialista de posguerra en la región.¹⁸ Más aún, como

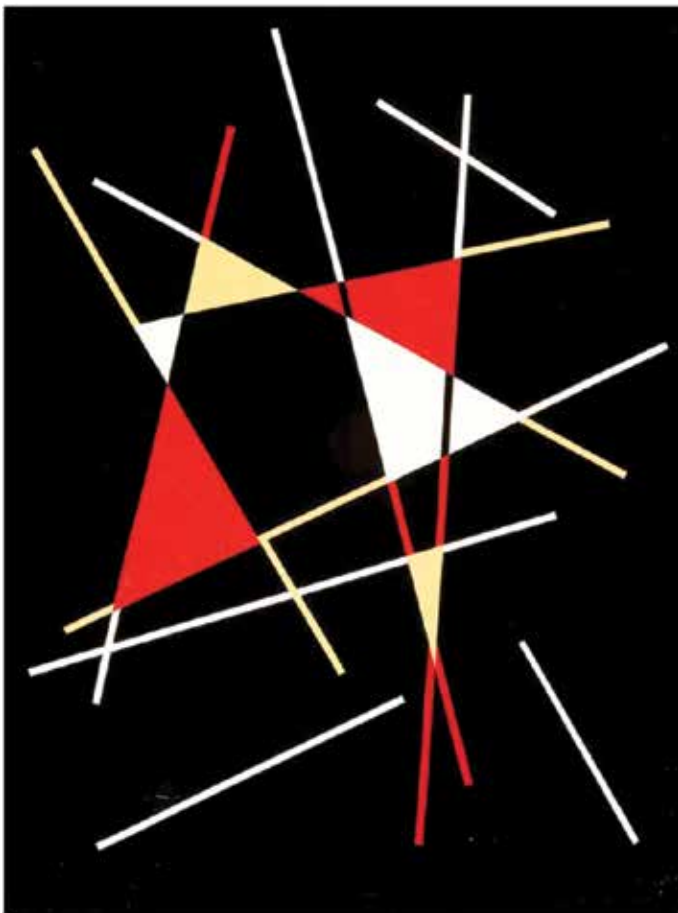


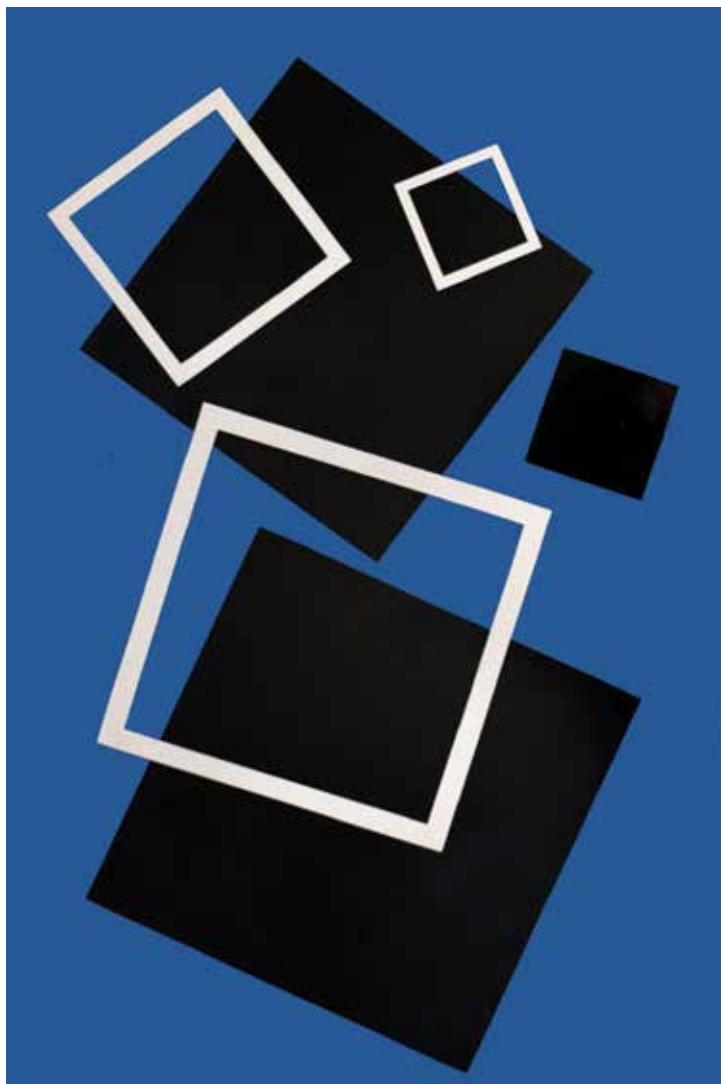
Imagen 13. Costigliolo, *Arte concreto*, 1953

en el caso de sus colegas argentinos y brasileños, el concretismo de Freire y Costigliolo se convirtió en los años cincuenta en símbolo y reflejo de los impulsos modernizadores de su país: los años entre 1945 y 1956 han sido identificados como la época de oro de la industrialización en Uruguay.¹⁹ De este modo, el concretismo de Freire y Costigliolo y, en especial su estética industrialista, es a la vez resultado y reflejo de los procesos de industrialización que experimentó el Uruguay a lo largo de la década del cincuenta.

En esta medida, la obra de Freire y Costigliolo en los cincuenta se inserta en el proyecto general del concretismo del que participaron sus colegas en otras partes de las Américas y, con ello, señalaron nuevos rumbos en el mundo artístico uruguayo de la

¹⁹ Luis Rodrigo Arnabal, Magdalena Bertino, Sebastián Fleitas, "Una revisión del desempeño de la industria en Uruguay entre 1930 y 1959," *Revista de Historia Industrial* no. 53, año XXI (2013): 143; Silvana Maubrigades, "Mujeres en la industria. Un enfoque de género en el mercado", Tesis de maestría, Universidad de la República, Montevideo, Uruguay, 2002, 30.

Imagen 14.
Freire,
ABN,
1957



posguerra. Lo interesante es que lograron hacerlo como pareja no sólo profesional, sino también afectiva. Y que, al hacerlo, redefinieron los límites de la creatividad en tanto actividad colectiva: un nexo de intercambios, diálogos e influencias recíprocas. Al mismo tiempo, la manera en que Freire y Costigliolo trabajaron en doble vía a lo largo de los años cincuenta revela relaciones de género más fluidas, en las que se proponen alternativas a los estereotipos de feminidad y masculinidad establecidos. Al menos durante estos años, esta pareja de artistas trabajó en un ambiente de equidad desafiando los estereotipos que definían tanto los procesos creativos como las relaciones afectivas.



María Freire y José Pedro Costigliolo en la trama del amor abstracto en la región

MARÍA AMALIA GARCÍA

Para las agrupaciones artísticas, en general, exponer en una misma sala implica compartir una estética común que amalgama el recorte; es el caso de los distintos grupos de artistas de la abstracción nucleados bajo diversas consignas, tanto en Buenos Aires como en Montevideo, en Río de Janeiro y en San Pablo. La asociación artística involucra ideas afines, modos de encarar el hecho plástico, además de comulgar con un tipo de imagen que representa la propia identidad de cada artista. Estos modos de sociabilidad, bastante transitados por las vanguardias, nos proponen un abordaje grupal que excede lo exclusivamente individual.

Ahora bien, si además de sala, quienes son artistas comparten cama... es decir, si son pareja amorosa: ¿leemos sus producciones considerando la dimensión íntima? ¿Contemplamos la afectividad en el análisis? Cuando además de colegas en las filas de la vanguardia, son familia, y comparten también la casa y la biblioteca, la cotidianidad permea en ambas producciones. La visualidad y la materialidad de lo doméstico se ponen en juego de una manera inédita en la obra. Muchas veces, además del hogar, se hace uso común del taller y, por ende, de los materiales del arte: pinturas, herramientas y técnicas para llevar a cabo el trabajo.

Si tenemos esto en cuenta, es innegable que se vuelve preciso ahondar en una nueva narrativa que reencuentre la obra y la vida de quienes transitaron sus caminos en compañía. Aunque el circuito artístico todavía suele entender la creación a partir de individuos únicos y solitarios, las estructuras sociales de las que surge toda producción involucran vínculos interpersonales afectivos, amorosos y familiares. Nuevos relatos historiográficos plantean precisamente la necesidad de complejizar el abordaje de las parejas de artistas. Esto implica cuestionar las persistentes nociones asociadas al heroísmo artístico individual masculino para considerar los tránsitos (con sus dificultades y riquezas) de las interacciones privadas.¹ Las contribuciones de la teoría feminista del arte son clave, por ejemplo, para visibilizar el rol de la “esposa del artista” y descubrir grandes figuras que “cedieron” su lugar en la carrera profesional para privilegiar la de sus esposos.

El aporte de los feminismos, los activismos y las teorías queer habilitaron el “giro afectivo” para pensar analíticamente las emociones. La relevancia de los afectos y los sentimientos obliga a problematizar su injerencia en la producción artística; a su vez, permite revertir la desvalorización de los afectos -entendidos como meros estratos psicológicos- e incluir en el análisis los aspectos emocionales de la vida social.² Comprender la creatividad no como algo exclusivamente individual, ni como una lucha solitaria por la propia expresión, posibilita rescatar la centralidad de los vínculos afectivos en los procesos y las escenas del arte.

María Freire y José Pedro Costigliolo se conocieron, por intermedio de Rhod Rothfuss, a finales del año 1951 en las reuniones de la Asociación de Arte No Figurativo, que se realizaban en el Instituto de Estética de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República.³ Él había nacido en 1902 y era quince años mayor que ella. En 1952 formalizaron la relación y, en 1957, antes de viajar a Europa, se casaron. Es interesante señalar que, a diferencia de otras parejas de artistas que se volcaron a la abstracción, Freire ya trabajaba en las filas de la vanguardia antes de conocer a su futuro marido. No solo ya se había vinculado con Joaquín Torres-García (de quien tuvo opiniones ambivalentes), sino que, en 1944, se trasladó a la ciudad de Colonia para desem-

1 Whitney Chadwick e Isabelle de Courtivron, *Significant Others. Creativity and Intimate Partnership*, Londres, Thames & Hudson, 2018; Emma Lavigne, Elia Biezunski y Cloé Pitiot (eds.), *Couples modernes* [cat. exp.], París, Centre Pompidou-Metz, 2018; Marcela Lagarde, *Claves feministas para la negociación en el amor*, Managua, Puntos de Encuentro, 2001; Eva Illouz, *El consumo de la utopía romántica*, Buenos Aires, Katz, 2009.

2 Sara Ahmed, *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*, Buenos Aires, Caja Negra, 2019. Véase en el este libro Nicolás Cuello, “Presentación. El futuro es desilusión”.

3 Gabriel Peluffo Linari, *María Freire: vida y deriva de las formas*, Montevideo, Museo Blanes, 2017; Ana Franco, “Combatiendo los estereotipos: la estética industrialista en el arte concreto de María Freire”, disponible en <https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/research-and-learning/cisneros/cisneros-fighting-stereotypes-spanish.pdf>.

peñarse como docente de dibujo en el liceo de dicha ciudad. Allí entró en contacto con Rothfuss, quien tuvo un rol clave en la renovación abstracta rioplatense a través de su participación en la revista *Arturo* y la propuesta del marco recortado.⁴ A diferencia de Yente (Eugenia Crenovich), Lidy Prati o Diyi Laaí, cuya adscripción al arte abstracto estuvo vehiculizada por la interacción de sus parejas (Juan Del Prete, Tomás Maldonado y Gyula Kosice, respectivamente), Freire estableció estas vinculaciones de avanzada a través de su propio recorrido y de sus propias decisiones. Su voluntad de establecerse en soledad en Colonia por más de seis años -alojada en el Hotel Colonial- devela el modelo de mujer que Freire buscaba asumir: posicionamiento artístico, determinación y capacidad para navegar las aguas de la modernidad desde la experiencia personal.

Sin embargo, Freire y Costigliolo, así como las parejas mencionadas, no escaparon a los estereotipos sociales de género ni a los roles que, en su época, condicionaban una relación amorosa. Al igual que muchas mujeres artistas de su generación, Freire acompañó activamente la trayectoria de su marido y privilegió su desarrollo antes que el propio. Aunque ella logró mantener una producción constante y expuso numerosas veces a lo largo de su vida, desde su perspectiva "hacía pinturas pero no arte".⁵ Así como Yente, desde Italia, solo hacía collages del tamaño que le permitía la mesa de la luz en la que trabajaba (porque el espacio de taller estaba reservado para Del Prete),⁶ Freire abandonó a mediados de los años 50 la escultura, "pues su marido pintaba escuchando música clásica y ella no quería romper la armonía con los golpes del martillo".⁷ Son aspectos delicados de las relaciones amorosas que obligan a ahondar en los vínculos afectivos y en los contextos artísticos, para no simplificar la problemática de los roles secundarios de las mujeres respecto de la carrera de sus maridos.

Al igual que a otras parejas, la abstracción unió a Freire y Costigliolo en un recorrido común, en una indagación por el interior del arte, sus lenguajes y procedimientos. "Aunque nadie nos compraba nada, no claudicábamos. Tuvimos que soportar muchas actitudes hostiles, se reían del arte abstracto. 'Costi' tenía mucha confianza en sí mismo. Lo admiré por su condición humana y su arte. Vivió para su arte".⁸

4 Gabriel Pérez-Barreiro, *María Freire*, San Pablo, Cosac & Naify, 2001; María Amalia García, "Rhod Rothfuss and the Cutout Frame: A Synthesis of Cultural Traditions from the Rio de La Plata", en Zanna Gilbert y Andrew Perchuk (ed.), *Purity is a Myth. The Materiality of Concrete Art from Argentina, Brazil and Uruguay*, Los Ángeles, Getty Research Institute, 2021, pp. 27-45.

5 Ana Franco, "Combatiendo los estereotipos...", op. cit.

6 Ayelén Pagnanelli, "Entre el amor y el arte: una mirada feminista de la pareja", en María Amalia García (ed.), *Yente-Del Prete. Vida Venturosa* [cat. exp.], Buenos Aires, Malba, 2022.

7 Malena Rodríguez, "La vida en un universo de líneas y color", citado en Ana Franco, "Combatiendo los estereotipos...", op. cit.

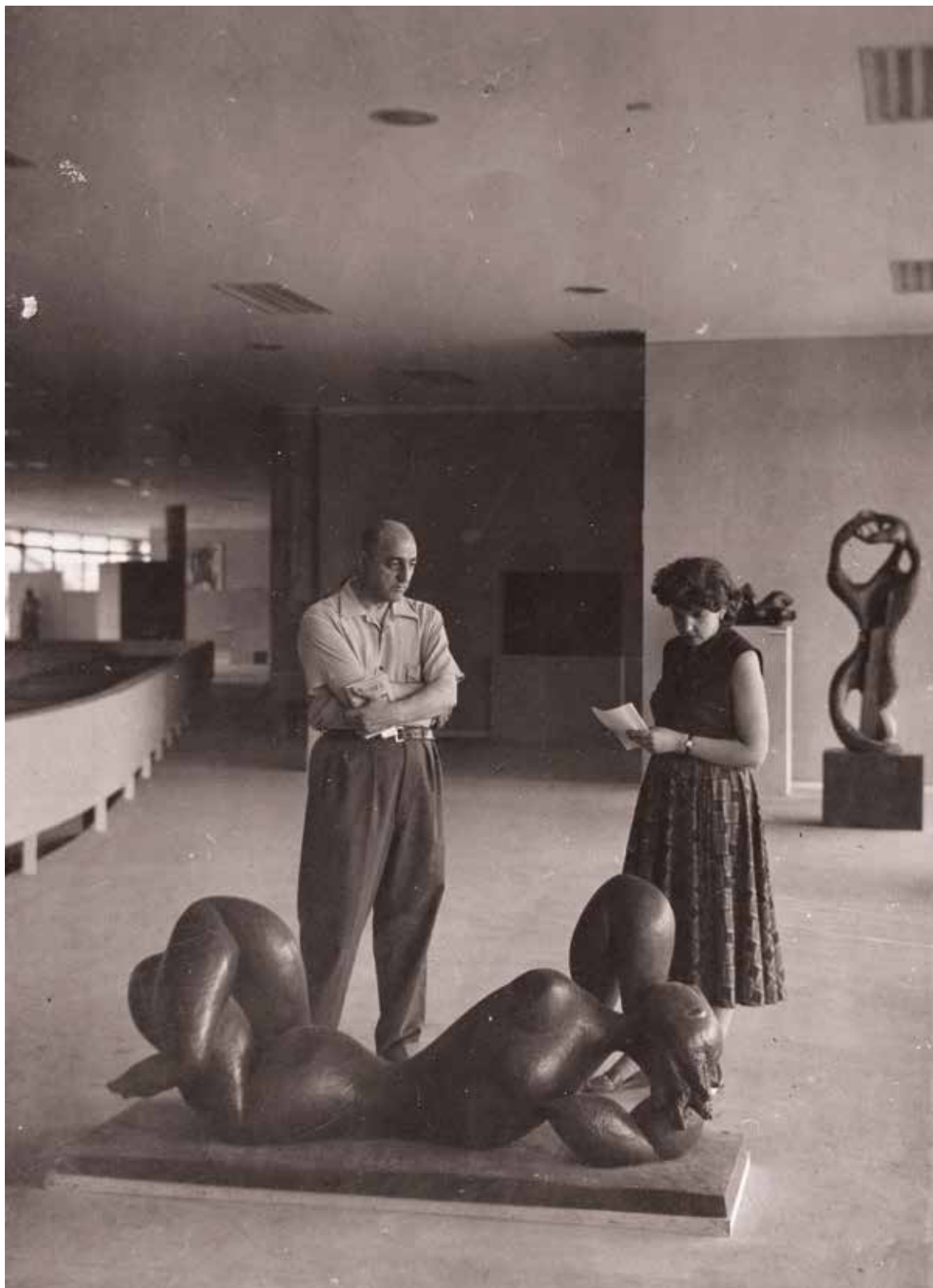
8 Sonia Bandrymer, "Entrevista a María Freire", en AA. VV., *Costigliolo. La vida de las formas*, Montevideo, Fundación Pablo Atchugarry-Museo de Artes Visuales, 2019, p. 346.

Resulta muy productivo, como desarrolla esta exposición, exhibir el recorrido de la pareja en un mismo espacio, dado que permite reunir aquello que siempre estuvo junto. Por ejemplo, en los trabajos espaciales de Freire [*Abstracción y Construcción*, ambos de 1953], líneas -segmentos de hierro- proponen un ritmo aéreo, de fuertes direcciones ascendentes y diagonales donde el espacio tiene un rol protagónico. En estos años, Freire también utilizó el color en la escultura y la contraposición rítmica entre recta y curva. Esas mismas líneas-fuerza aparecen en la producción de Costigliolo, quien abandonó la ortogonalidad de la retícula de sus composiciones de resabios figurativos para volcarse a una imagen abstracta con acusado uso de la diagonal como eje compositivo.⁹

Precisamente, esta muestra nos habilita a descubrir los diálogos de la pareja, los signos del lenguaje que comparten. Freire y Costigliolo se reencuentran en esta sala. Ha llegado el momento de volver a reunirse: la historia de la una sin el otro, y viceversa, es inenarrable. Según hemos señalado, el avance de nuevos modos de conceptualizar el hecho artístico obliga a pensar de manera concatenada su tránsito en compañía por la realidad cotidiana y la producción de obra.

Considerar esta perspectiva no solo es convocante para repensar la producción de las artistas mujeres en paralelo a los desarrollos masculinos, sino también para abordar vínculos afectivos por fuera de la heteronormatividad. Me refiero, por ejemplo, a la relación entre los colombianos Edgar Negret y Eduardo Ramírez Villamizar, y entre los brasileños Hércules Barsotti y Willys de Castro, cuyos vínculos afectivos homosexuales han sido negados o disimulados bajo el eufemismo de la amistad. ¿No es finalmente la potencia amorosa la que se proyecta en el pensamiento creativo y se realiza en las producciones que hoy admiramos?

9 AA. VV., Costigliolo. *La vida de las formas*, op. cit.





Several black rectangular fragments of varying sizes are scattered in the top-left corner of the page. They appear to be pieces of a larger object, possibly a book cover or a piece of paper, that have been torn or broken apart.

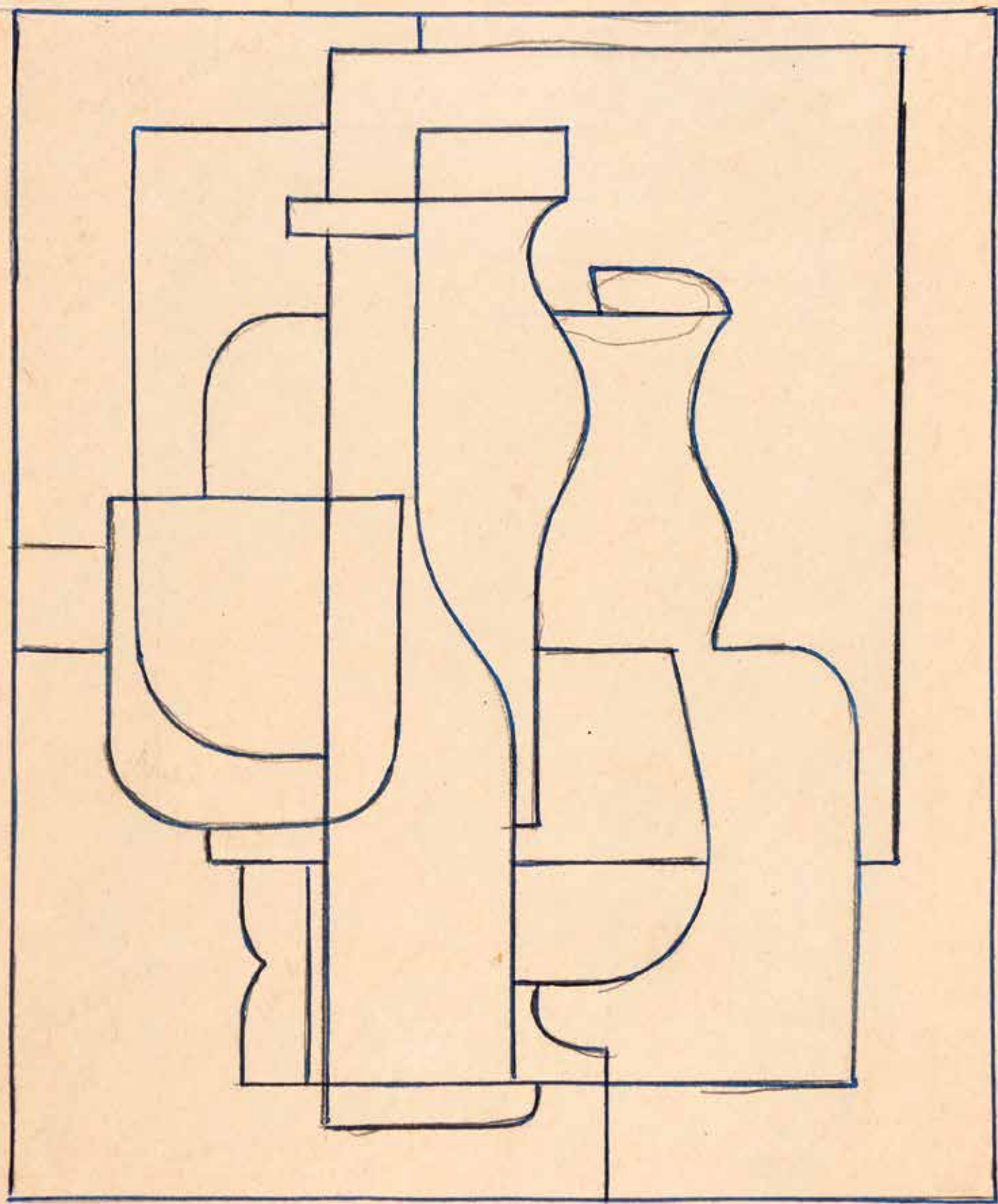
Obras

MARÍA FREIRE Y JOSÉ PEDRO COSTIGLIOLO

fueron dos artistas unidos por su compromiso con la abstracción geométrica y por su vida en común como marido y mujer. Costigliolo, quince años mayor que Freire, comenzó a trabajar como artista y diseñador gráfico en la década de 1920, mientras que Freire se formó inicialmente como escultora. Se conocieron a finales de la década de 1940 y pronto comenzaron una vida en común dedicada a una incesante exploración de la forma abstracta y el color. En algunos periodos sus obras son casi indistinguibles, pero en otros siguieron caminos sumamente personales. Tras la muerte de Costigliolo en 1985, Freire siguió trabajando en solitario durante varias décadas y se ocupó del legado de su esposo.

Esta exposición presenta por primera vez sus obras en el marco del diálogo vital en el que fueron creadas, mostrando su evolución artística, tanto individual como en pareja, a lo largo de siete décadas. Aunque recientemente su trabajo ha comenzado a llamar la atención de críticos e instituciones, en vida solo conocieron la indiferencia. A pesar de ello, se mantuvieron apasionadamente fieles a su trabajo, a los ideales del arte abstracto y el uno hacia el otro.

El Museo de Arte Contemporáneo Atchugarry alberga una de las mayores colecciones de obras de estos dos artistas. Los fondos del museo se han completado con préstamos de colecciones públicas y privadas en un merecido homenaje a estos dos pioneros del arte moderno uruguayo e internacional.



Primeras obras de José Pedro Costigliolo

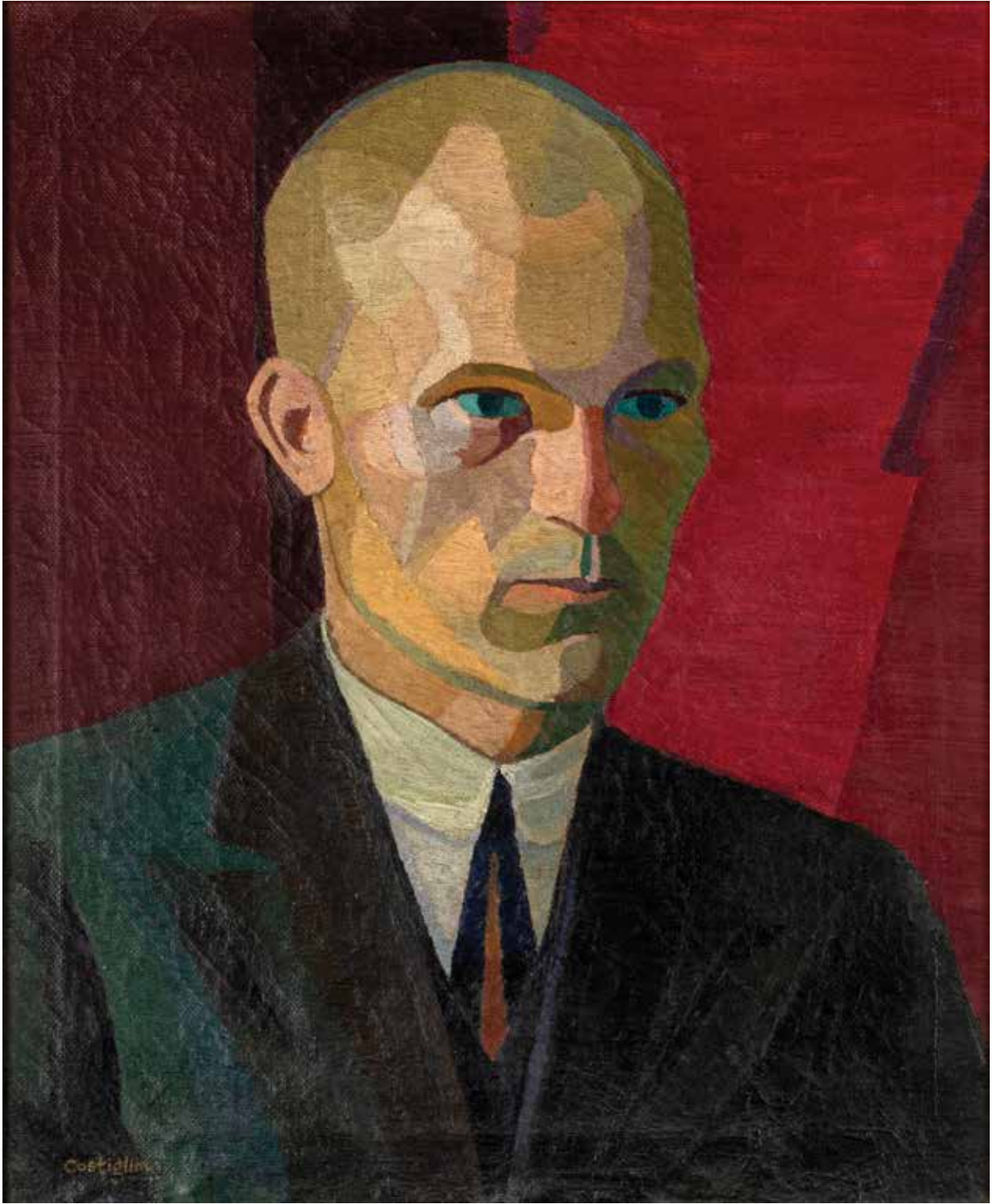
José Pedro Costigliolo estudió en el Círculo de Bellas Artes de Montevideo entre 1921 y 1924. Pronto se sintió insatisfecho con la formación académica y a partir de ese momento fue esencialmente autodidacta. En las décadas de 1920 y 1930 conoció cierto éxito como artista gráfico, adoptando un estilo art déco con un fuerte sentido de la geometría. En los años cuarenta comenzó a desarrollar su propio lenguaje visual, pintando en un estilo que recuerda el purismo europeo, con formas geométricas simples y colores intensos. En esta sección se pueden ver dos tipos de obras: figuras y bodegones. Para las pinturas figurativas a menudo elegía temas históricos, como la Gioconda, las Tres Gracias o Don Quijote y Sancho Panza. En sus bodegones trabajaba con objetos cotidianos, por ejemplo botellas, que entrelazaba para crear composiciones geométricas con un fuerte sentido del color y el dibujo.

José Pedro Costigliolo

El finlandés, 1925

Óleo sobre tela

58 x 49 cm





José Pedro Costigliolo

Abstracción (La Gioconda), 1947

Acrílico sobre madera

32 x 25 cm



José Pedro Costigliolo
Abstracción (Don Quijote y Sancho Panza), 1948
Acrílico sobre papel
45 x 25,5 cm

José Pedro Costigliolo

Abstracción (Don Quijote), 1949

Acrílico sobre papel

56 x 40 cm





José Pedro Costigliolo

Abstracción, 1948

Acrílico sobre madera

61 x 38 cm



José Pedro Costigliolo
Tres figuras (Músicos), 1949
Acuarela sobre papel
107 x 70 cm



José Pedro Costigliolo

Abstracción, 1947

Acrílico sobre madera

45 x 37 cm



José Pedro Costigliolo
Composición maquinista, 1949
Acrílico sobre tela
210 x 120 cm



José Pedro Costigliolo

Abstracción, 1949

Acrílico sobre cartón

41,5 x 70 cm







José Pedro Costigliolo
Abstracción con botellas, 1949
Acrílico sobre cartón
67 x 102 cm

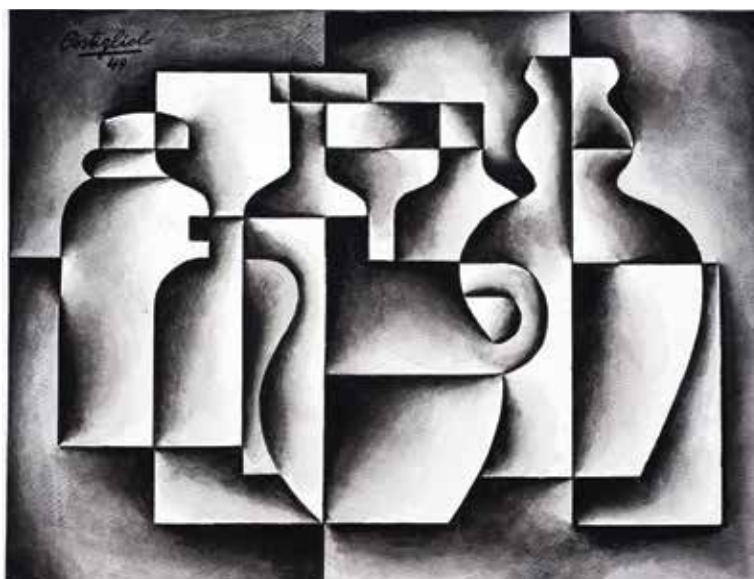


José Pedro Costigliolo

Abstracción, 1949

Acrílico y témpera sobre cartón

46 x 61 cm



José Pedro Costigliolo

Botellas, 1949

Acuarela sobre papel

23 x 30 cm



José Pedro Costigliolo

Formas, 1951

Acuarela sobre papel

13 x 10 cm



José Pedro Costigliolo
Formas, 1951
Acuarela sobre papel
13 x 10 cm



José Pedro Costigliolo

Formas, 1951

Acuarela sobre papel

13 x 10 cm



José Pedro Costigliolo
Formas, 1951
Acuarela sobre papel
13 x 10 cm





Primeras obras de María Freire

A finales de la década de 1940, cuando conoció a Costigliolo, María Freire estaba trabajando en una serie de esculturas inspiradas en máscaras africanas y oceánicas. En ellas se advierte su temprano interés por la geometría. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre con Costigliolo, su geometría está inspirada en otras culturas. En las máscaras vemos su capacidad para incorporar referencias a otras civilizaciones, pero también el nacimiento de una poderosa voz propia. Siguió trabajando en estas obras hasta principios de la década de 1950, cuando abandonó la figuración para crear estructuras radicalmente abstractas.

María Freire

Máscara, c. 1948

Bronce

26 cm de alto





María Freire
Máscara, 1948
Yeso y pátina dorada
20 cm de alto



María Freire
Máscara, c. 1948
Yeso y pátina roja
25 cm de alto



María Freire

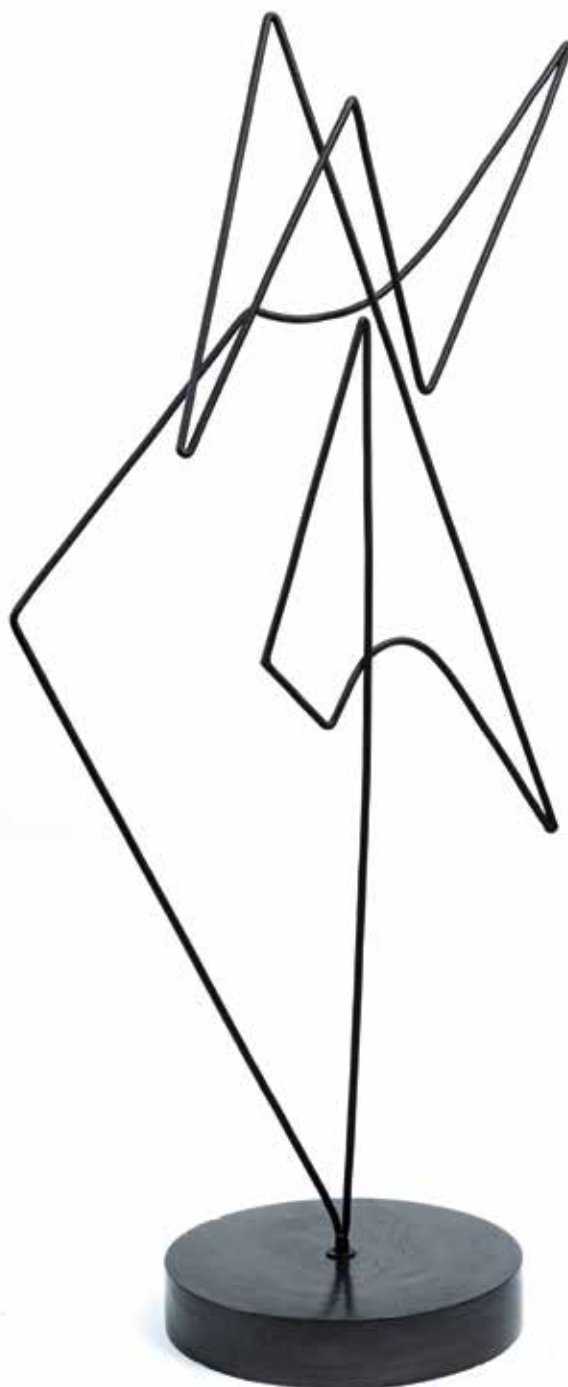
Máscara, c. 1948

Yeso y pátina azulada

26 cm de alto



María Freire
Máscara, c. 1948
Yeso y pátina dorada
22 cm de alto

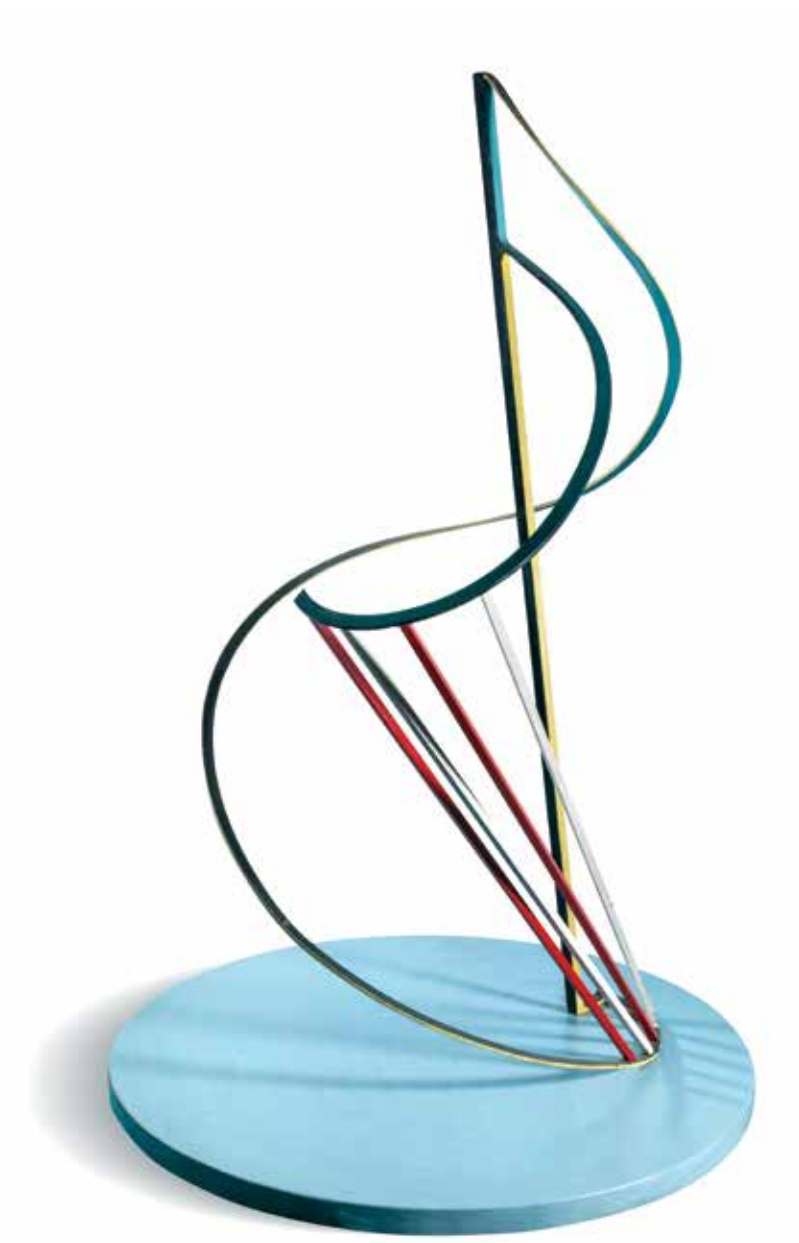


María Freire

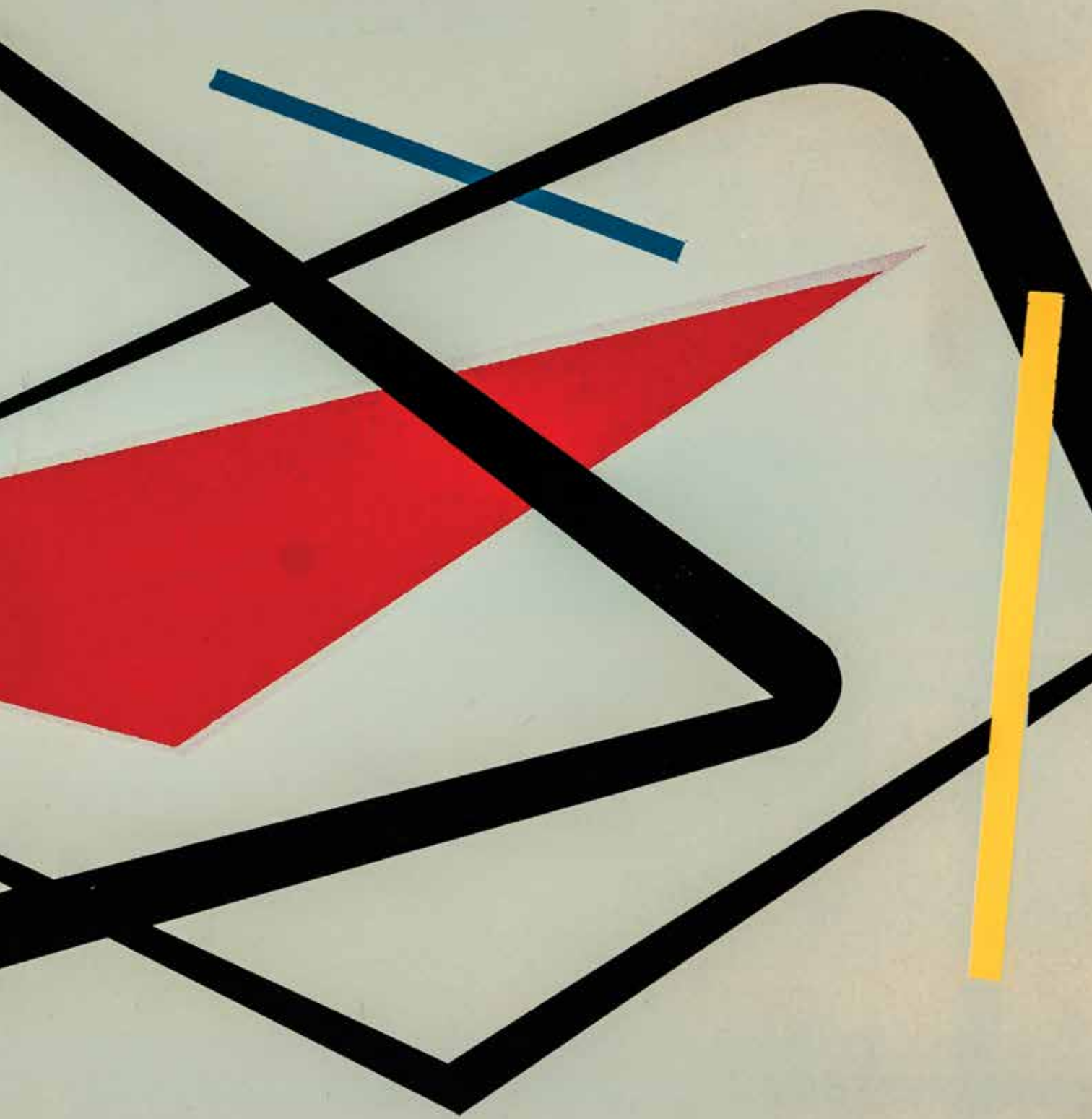
Abstracción, 1953

Hierro

94 cm de alto



María Freire
Construcción - La musica, 1954
Hierro
70 cm de alto



La década de 1950

A principios de los años cincuenta, Freire y Costigliolo abandonaron la figuración y comenzaron a realizar composiciones puramente abstractas. Es la época en la que más se asemejan sus obras, hasta el punto de que a veces resulta difícil distinguirlas. En 1953 visitaron la II Bienal de São Paulo y quedaron impresionados ante la modernidad y el compromiso con el arte abstracto que vieron en Brasil. Sus obras de este periodo se caracterizan por el uso de formas geométricas simples sobre fondos de color plano. Las finas líneas compositivas están cuidadosamente dibujadas a mano, a pesar de que pretendían evocar una estética maquinista. En esta época, Freire y Costigliolo participaron de la fundación del Grupo de Arte No Figurativo de Montevideo, que aglutinó a varios artistas interesados en el lenguaje abstracto. El tipo de abstracción que ambos realizaban se denomina «arte concreto» en referencia a un movimiento surgido en Europa en 1930 en el que los elementos visuales de la composición tenían valor por sí mismos, sin implicaciones espirituales ni políticas.

José Pedro Costigliolo

Forma negra y violeta, 1952

Témpera sobre papel

19,5 x 14 cm

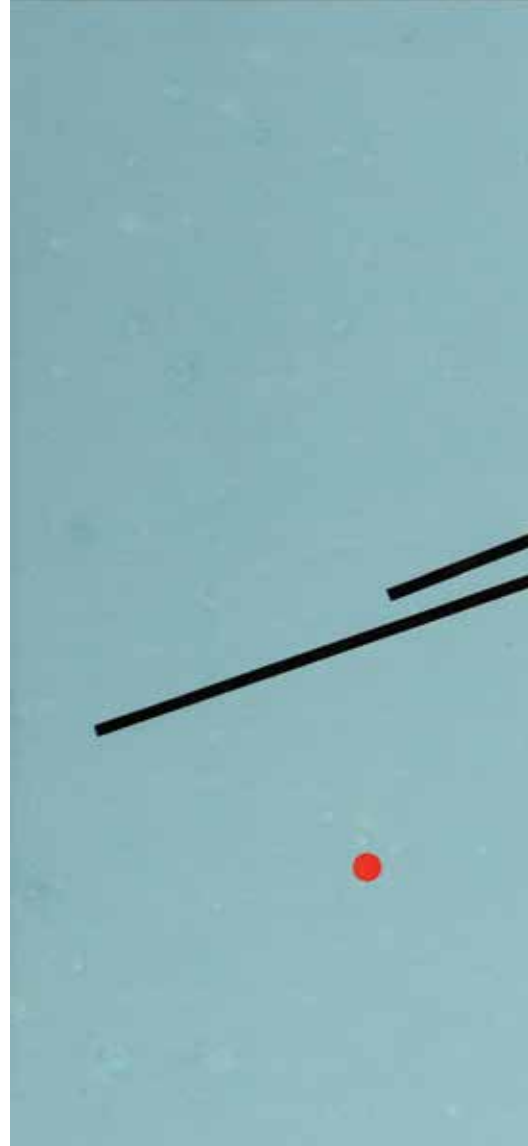




José Pedro Costigliolo
Dos formas y dos planos, 1953
Témpera sobre papel
14,5 x 11 cm



José Pedro Costigliolo
Forma gris, 1953
Collage y témpera sobre cartón
20 x 20 cm



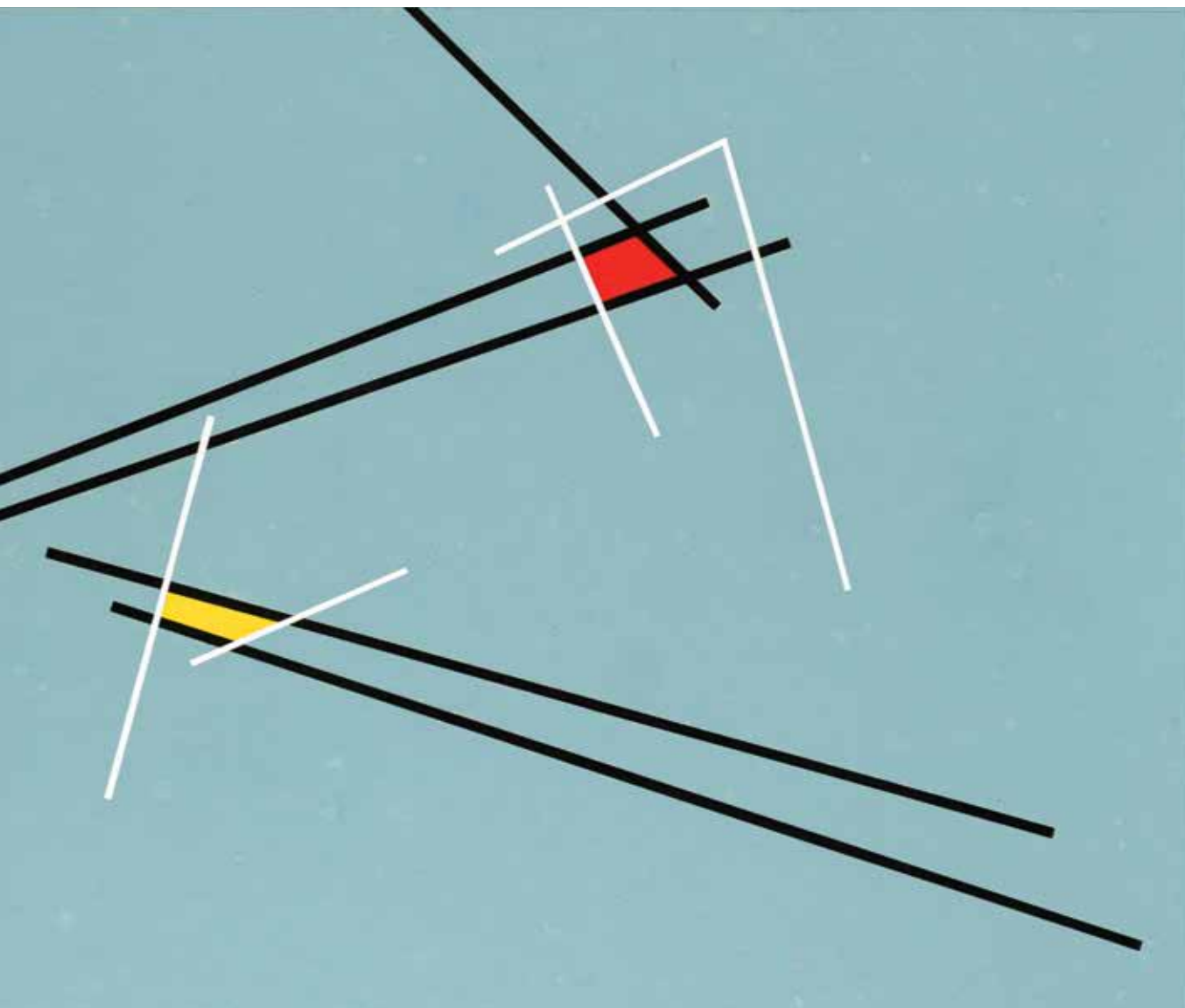
María Freire

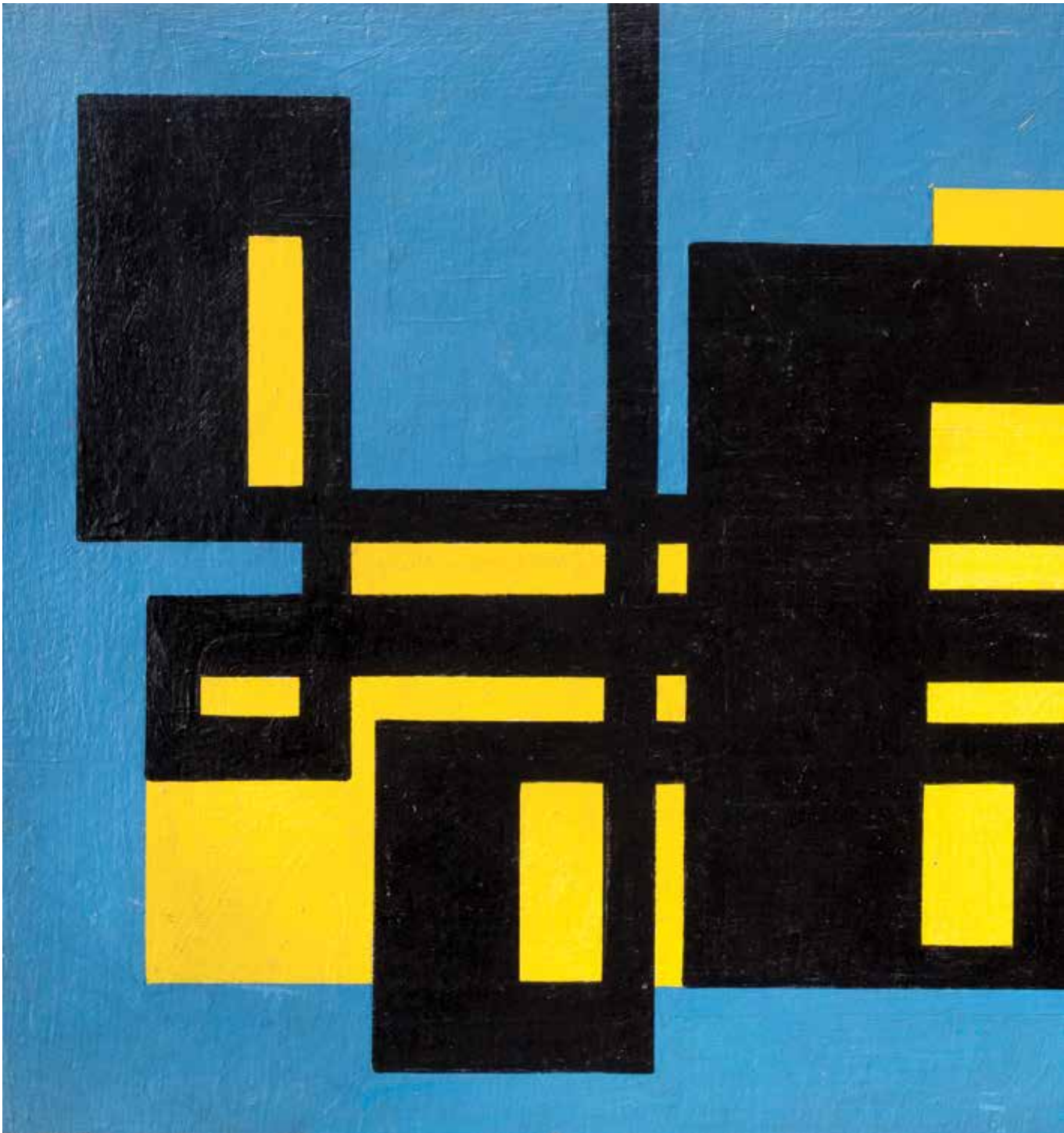
Composición, 1955

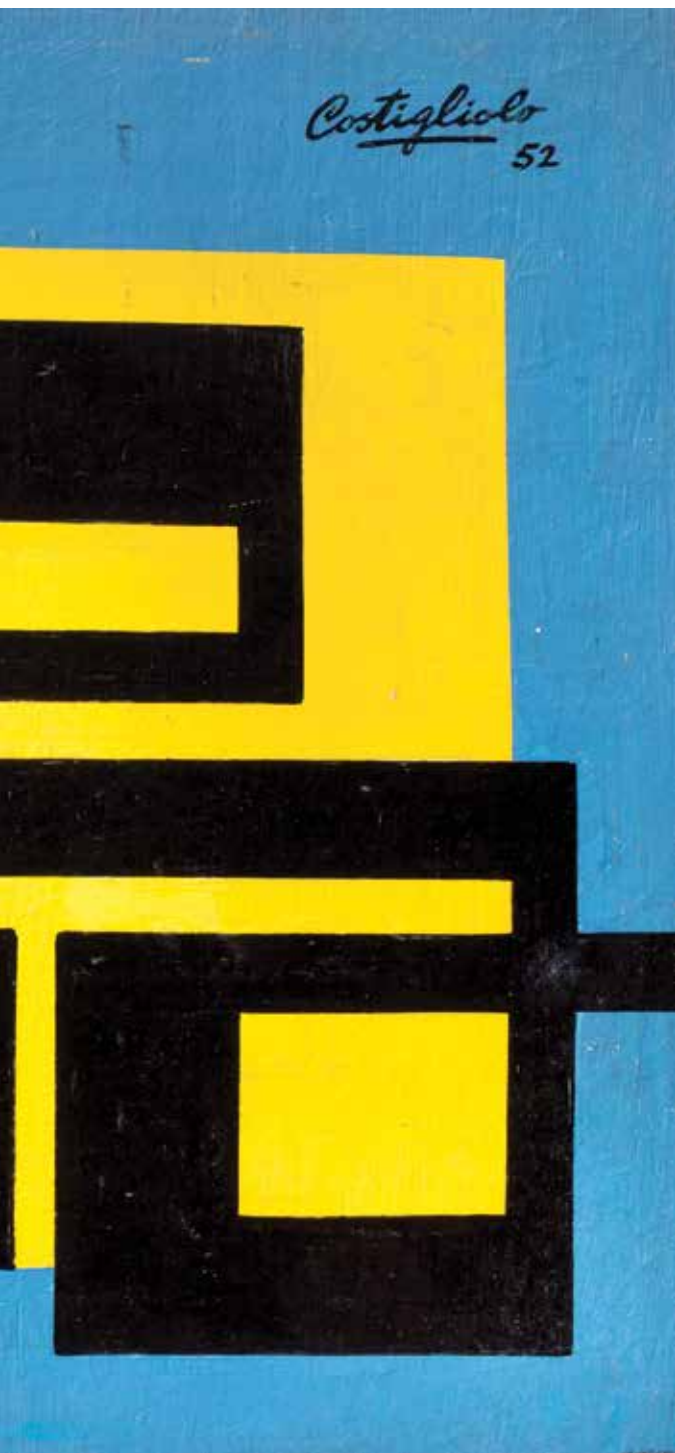
Témpera sobre cartulina

50 x 80 cm

Colección Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV)





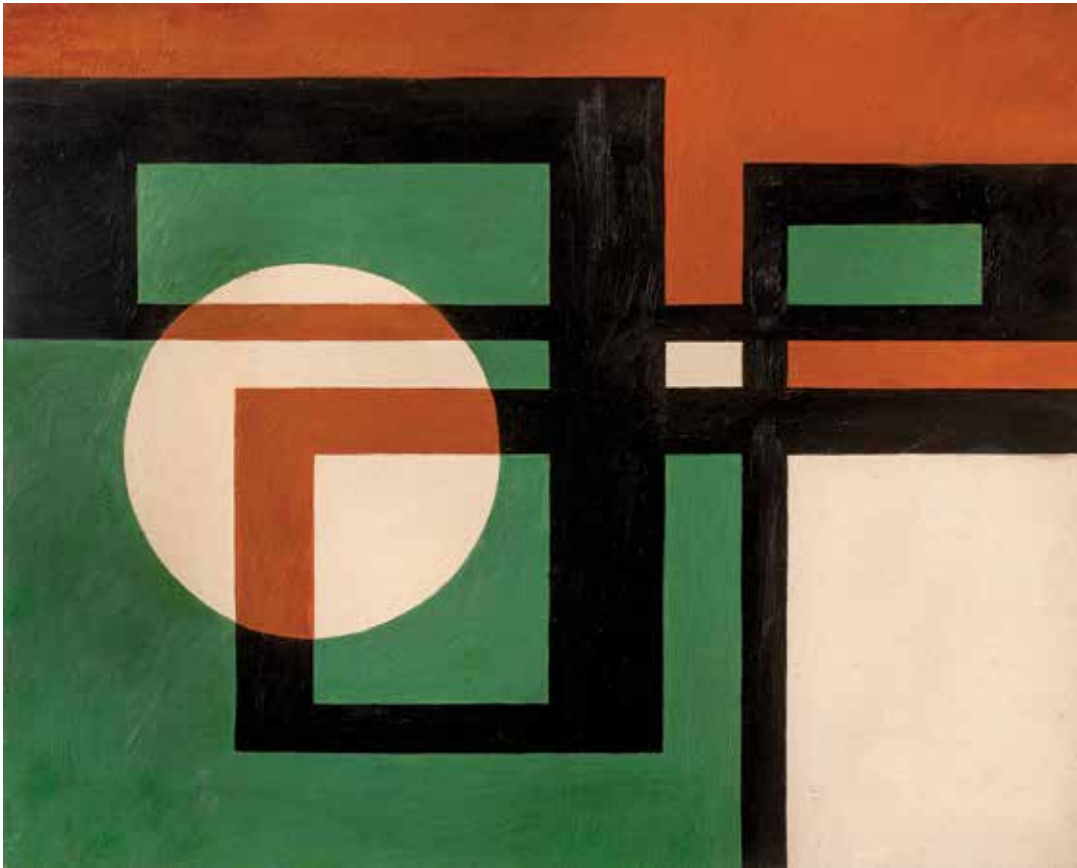


José Pedro Costigliolo

Sin título, 1952

Acrílico sobre madera compensada

32 x 45 cm



José Pedro Costigliolo

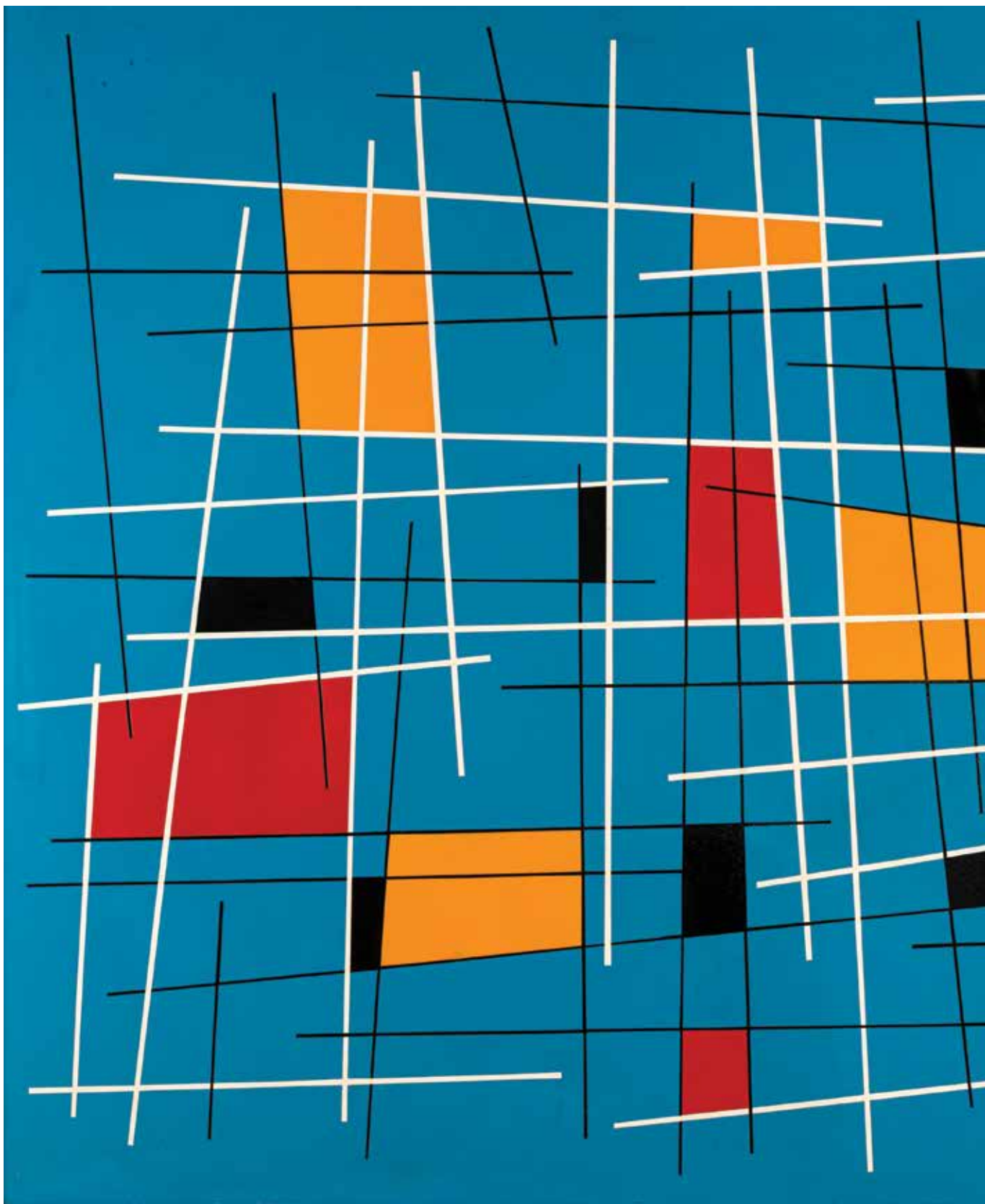
Sin título, 1953

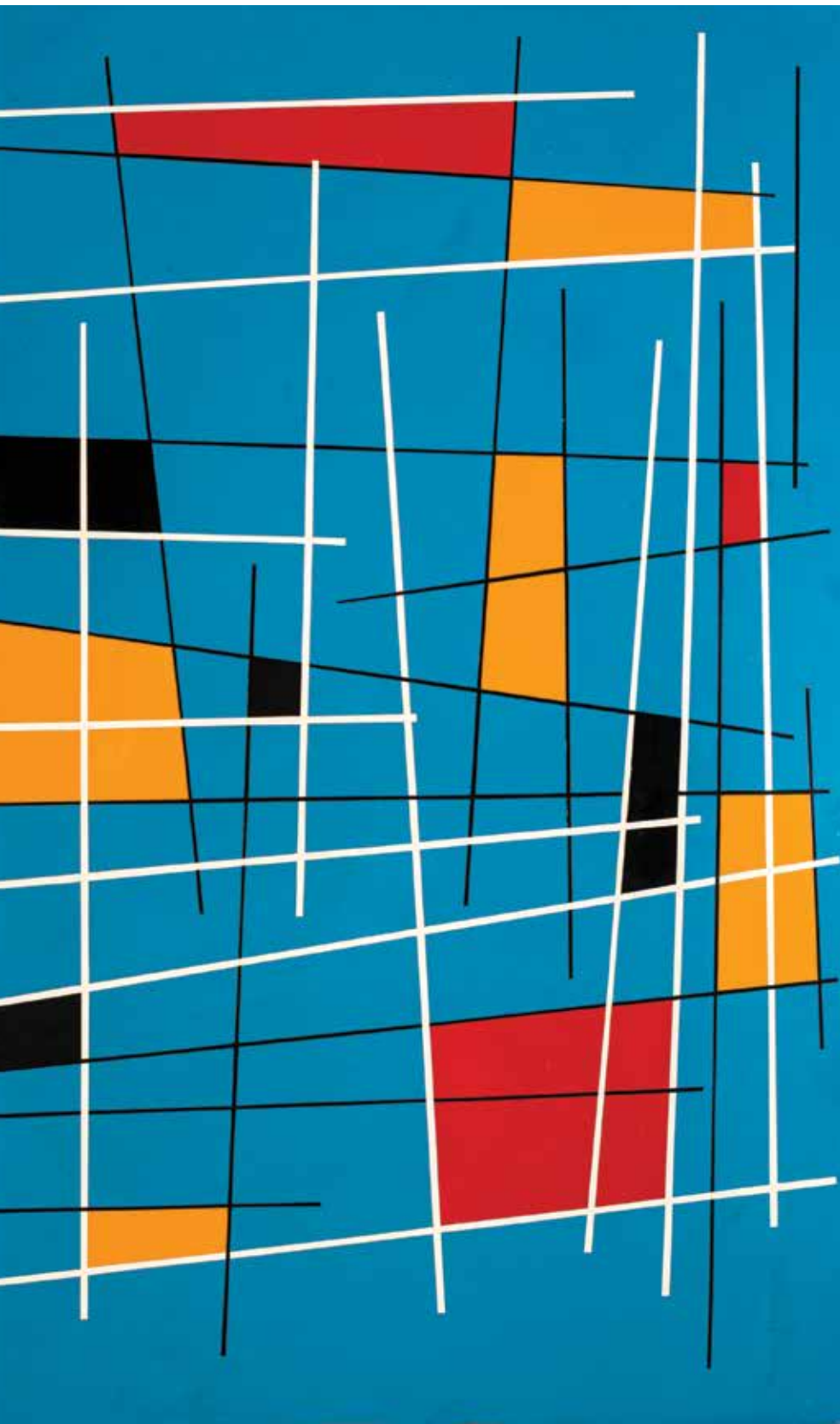
Acrílico sobre madera

33 x 41 cm



José Pedro Costigliolo
Composición con forma en fondo beige, 1953
Témpera sobre papel
23 x 17,5 cm





Maria Freire

Pintura concreta, 1956

Piroxilina sobre metal

92 x 130 cm



José Pedro Costigliolo

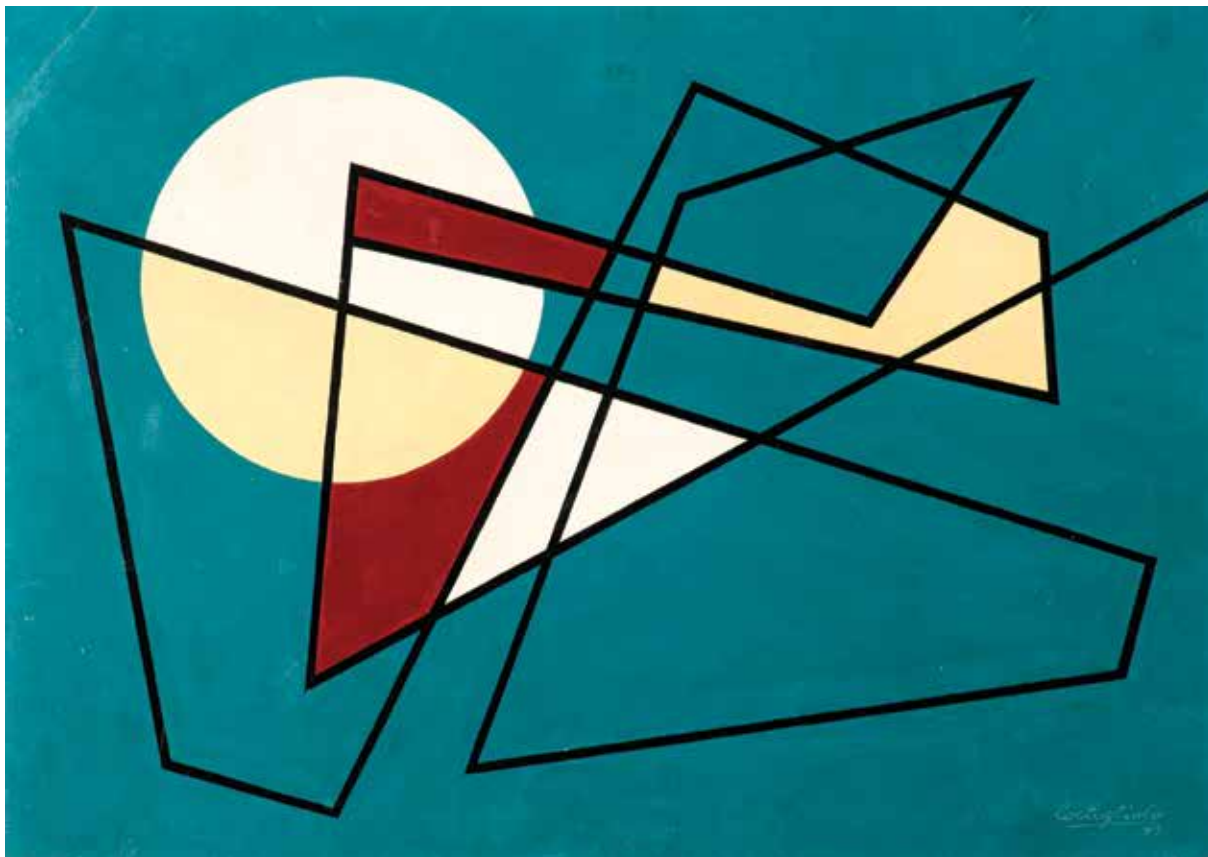
Composición en fondo rosa, 1953

Témpera sobre papel

17 x 23 cm



José Pedro Costigliolo
Forma azul cobalto, 1953
Témpera sobre papel
16 x 23 cm

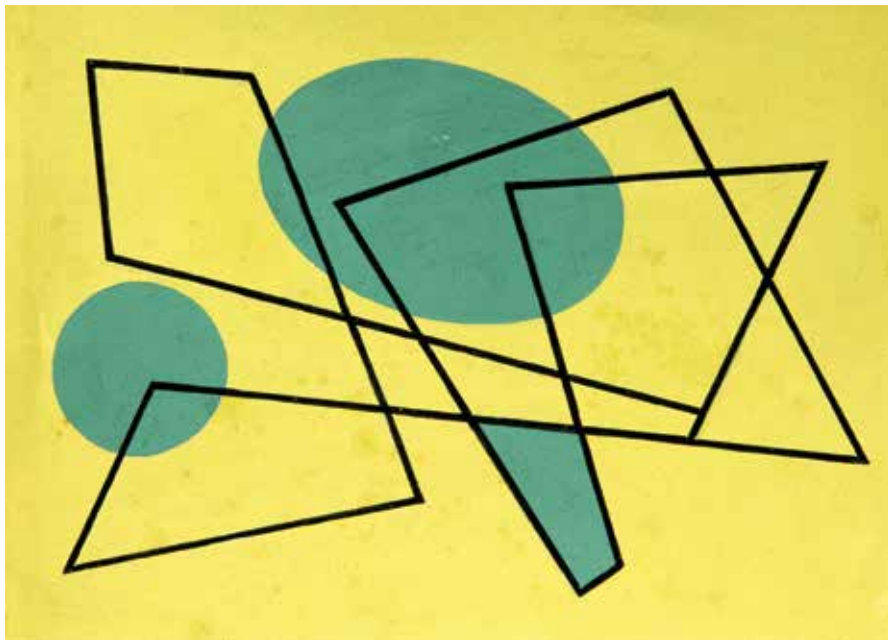


José Pedro Costigliolo

Composición en fondo azul, 1953

Témpera sobre cartón

44,5 x 63 cm



José Pedro Costigliolo

Composición con fondo amarillo y dos círculos verdes, 1954

Témpera sobre papel

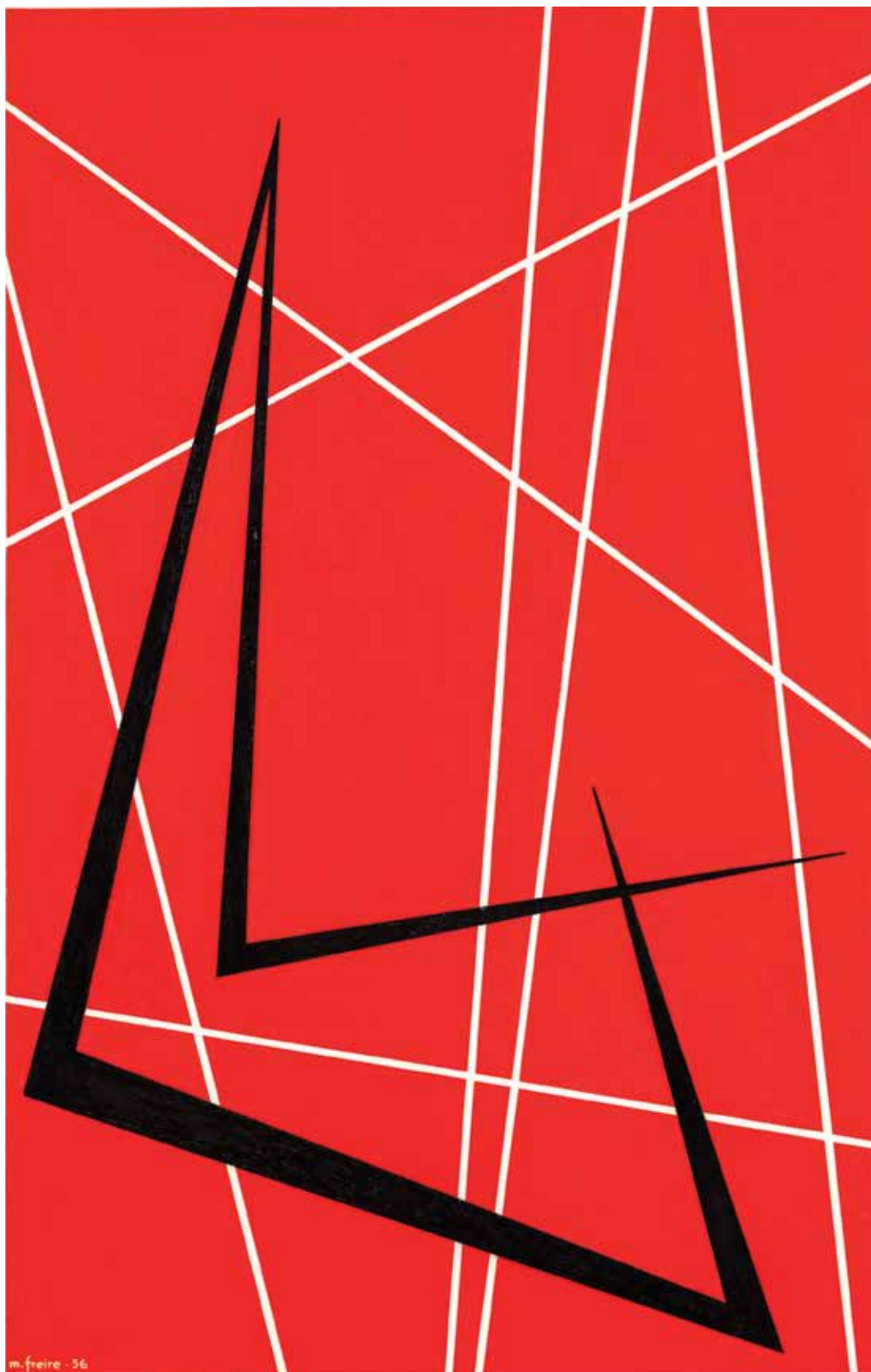
13 x 18 cm

María Freire

Forma negra sobre fondo rojo, 1956

Témpera sobre cartón

75 x 48 cm

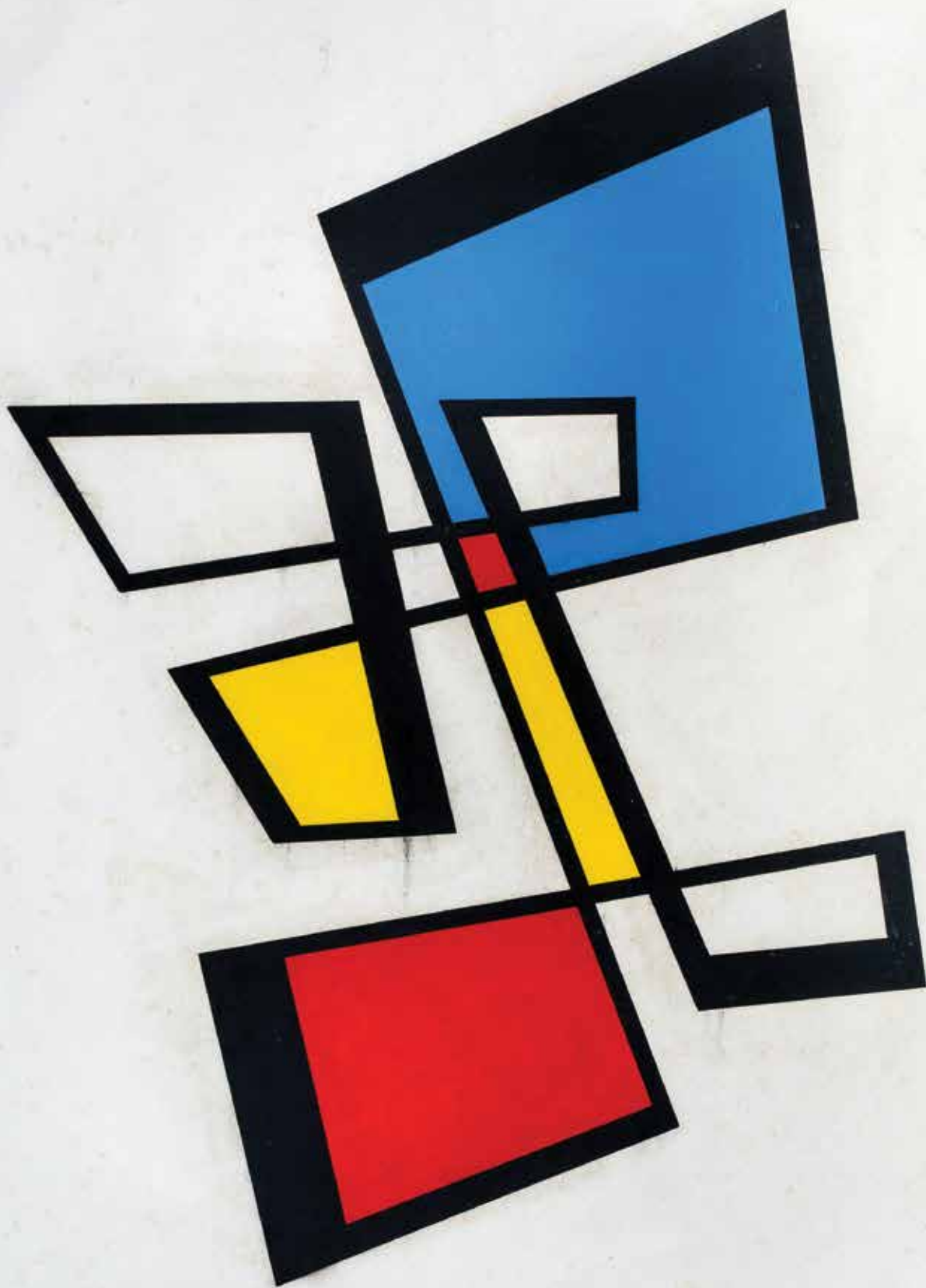


José Pedro Costigliolo

Sin título, 1954

Acrílico sobre madera

64 x 69 cm





José Pedro Costigliolo

Vida de las formas en fondo rojo, 1955

Témpera sobre papel

19 x 14 cm



José Pedro Costigliolo
Sin título, 1958
Acrílico sobre madera
50 x 40 cm

María Freire

Composición, 1959

Témpera sobre papel

52 x 66 cm







Sudamérica

En 1957, Freire y Costigliolo obtuvieron una beca para viajar a Europa. Durante su estancia en Bélgica, visitaron un museo que albergaba una colección de cerraduras y llaves medievales decoradas con motivos geométricos entrelazados que les fascinaron y que pronto incorporaron a sus composiciones abstractas. Cuando expusieron estas obras en 1959, los visitantes decían que les recordaban algunas imágenes del arte precolombino, por lo que Freire y Costigliolo dieron a la serie el nombre de *Sudamérica*.

María Freire

Llaves, 1983

Témpera sobre papel

15 x 15 cm



María Freire

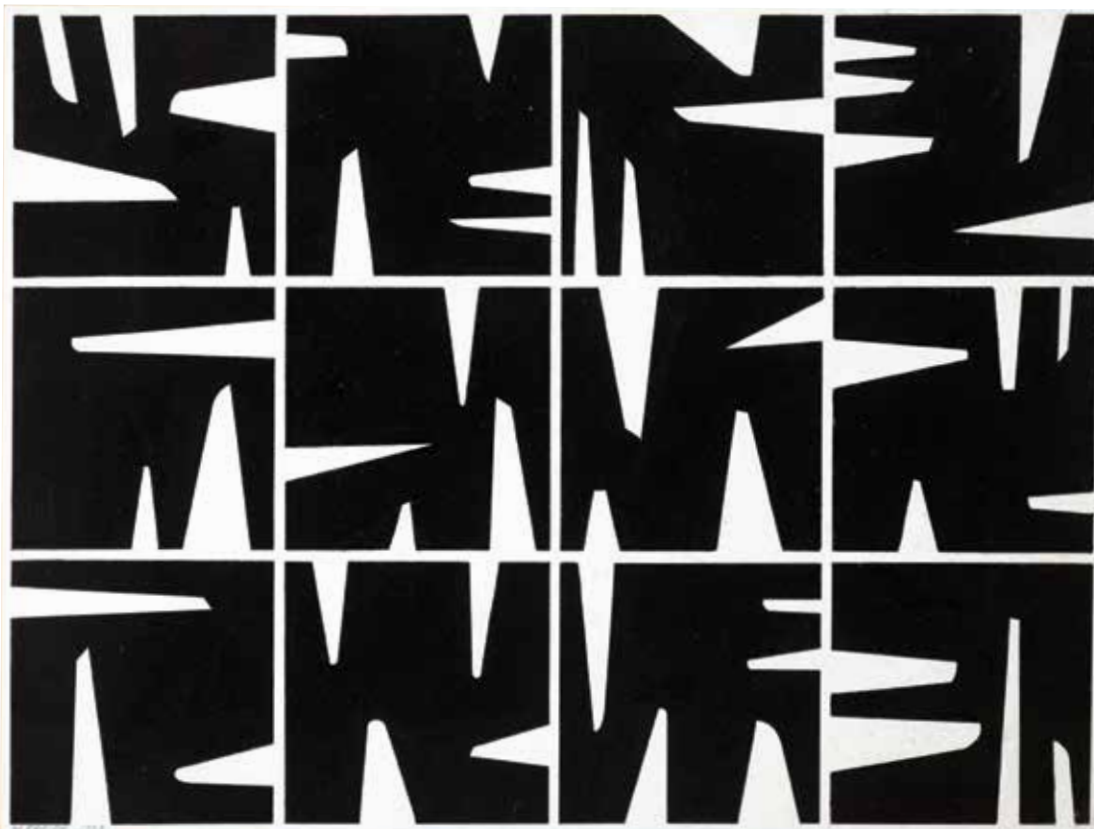
Forma Negra, 1960

Acrílico sobre tela

120 x 90 cm



M. FREIRE - 1940



Maria Freire

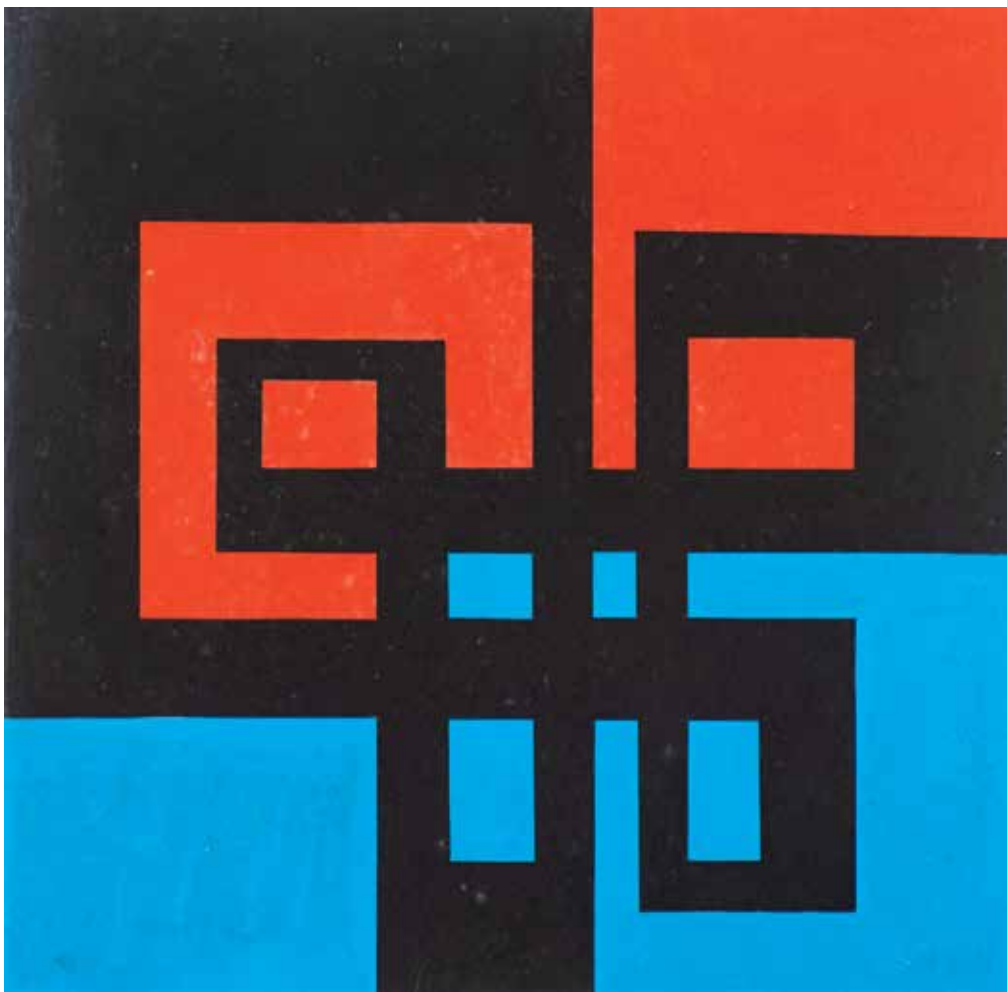
Sudamerica, 1958

Témpera sobre papel

51 x 70 cm



Maria Freire
Sudamerica, 1958
Témpera sobre cartão
40 x 40 cm

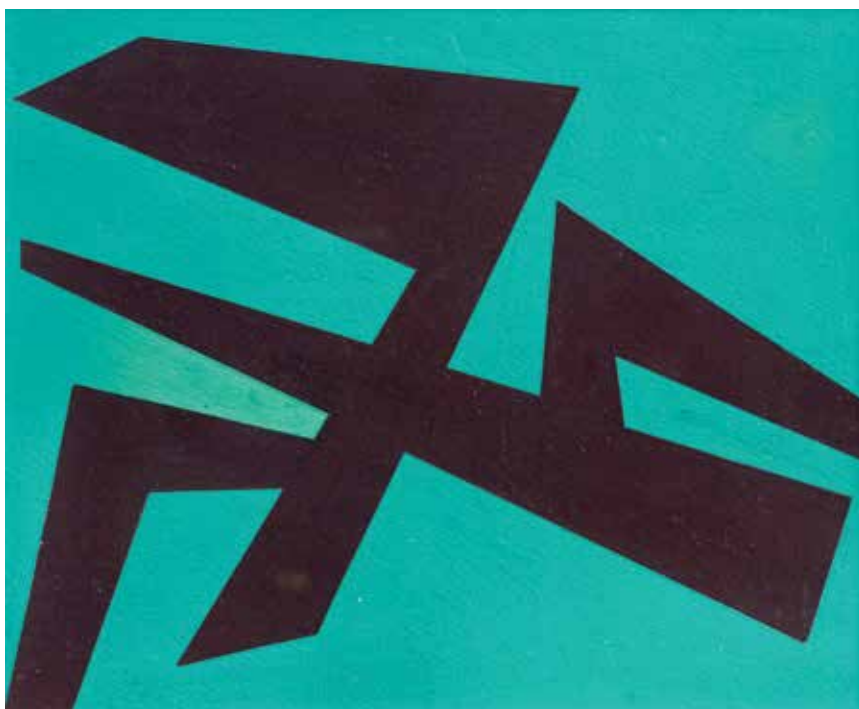


José Pedro Costigliolo

Forma negra con fondo rojo y azul, c. 1959

Témpera sobre cartón

40 x 40 cm



José Pedro Costigliolo
Forma negra en fondo verde, 1959
Témpera sobre cartón
16 x 20 cm

María Freire

Sin título, 1958

Acrílico sobre cartón

39 x 27 cm





Vitrales

La integración de arte y arquitectura fue un objetivo que compartieron muchos artistas de esta época. Durante su periodo de arte concreto, Freire y Costigliolo sintieron una gran fascinación por los vitrales y realizaron varios estudios, aunque ninguno llegó a materializarse. Es posible que se sintieran atraídos por su estructura geométrica, sus colores planos y su utilidad. Estas obras, que se caracterizan por el uso de colores brillantes sobre fondo negro, deben imaginarse a contraluz.



José Pedro Costigliolo

Línea blanca, 1960

Témpera sobre papel

20 x 16 cm



José Pedro Costigliolo
Vital rojo, azul y blanco, 1960
Témpera sobre papel
22 x 18 cm



José Pedro Costigliolo

Vitrail amarillo y celeste, 1960

Témpera sobre papel

19,5 x 16 cm



José Pedro Costigliolo
Vitrail en amarillo y azul, 1960
Témpera sobre papel
21 x 19 cm



José Pedro Costigliolo
Vitrail amarillo y celeste, 1961
Témpera sobre cartulina
34 x 31 cm



José Pedro Costigliolo
Vitrail amarillo y rojo, 1960
Témpera sobre papel
22,5 x 18 cm



José Pedro Costigliolo

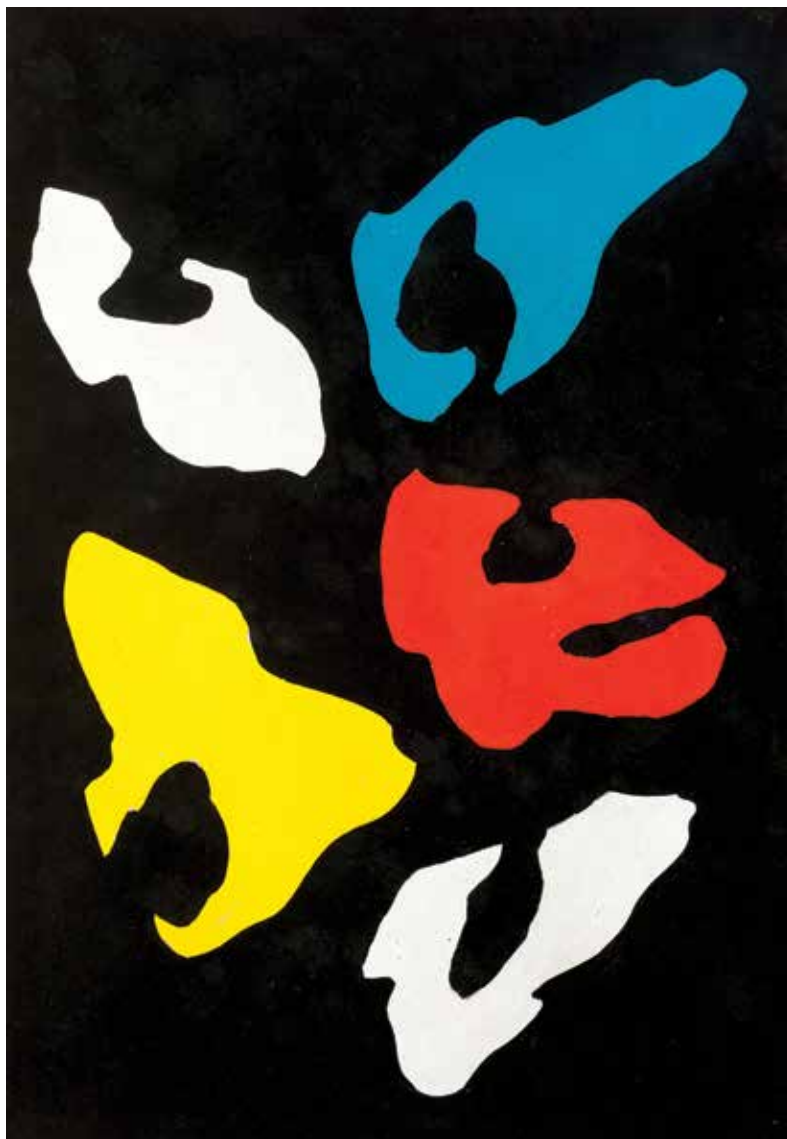
Vitral, 1960

Témpera sobre papel

90 x 70 cm



COSTIGLIOLO-62



José Pedro Costigliolo

Cinco formas, 1960

Témpera sobre papel

20 x 14 cm



José Pedro Costigliolo

Vital, 1960

Témpera sobre papel

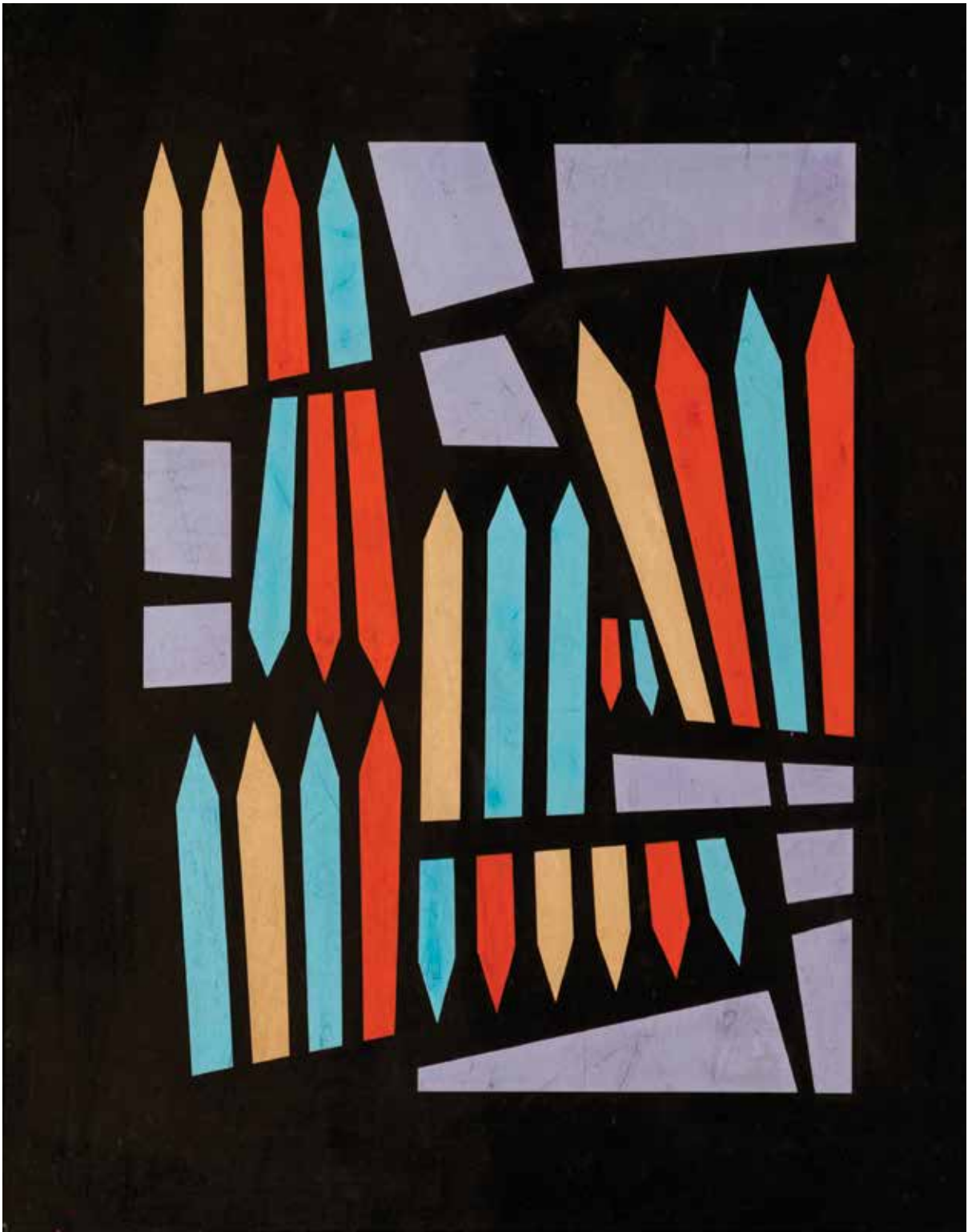
20 x 14 cm

José Pedro Costigliolo

Vitral, 1960

Témpera sobre papel

78 x 64 cm





José Pedro Costigliolo

Forma roja, 1960

Témpera sobre papel

19 x 16,5 cm

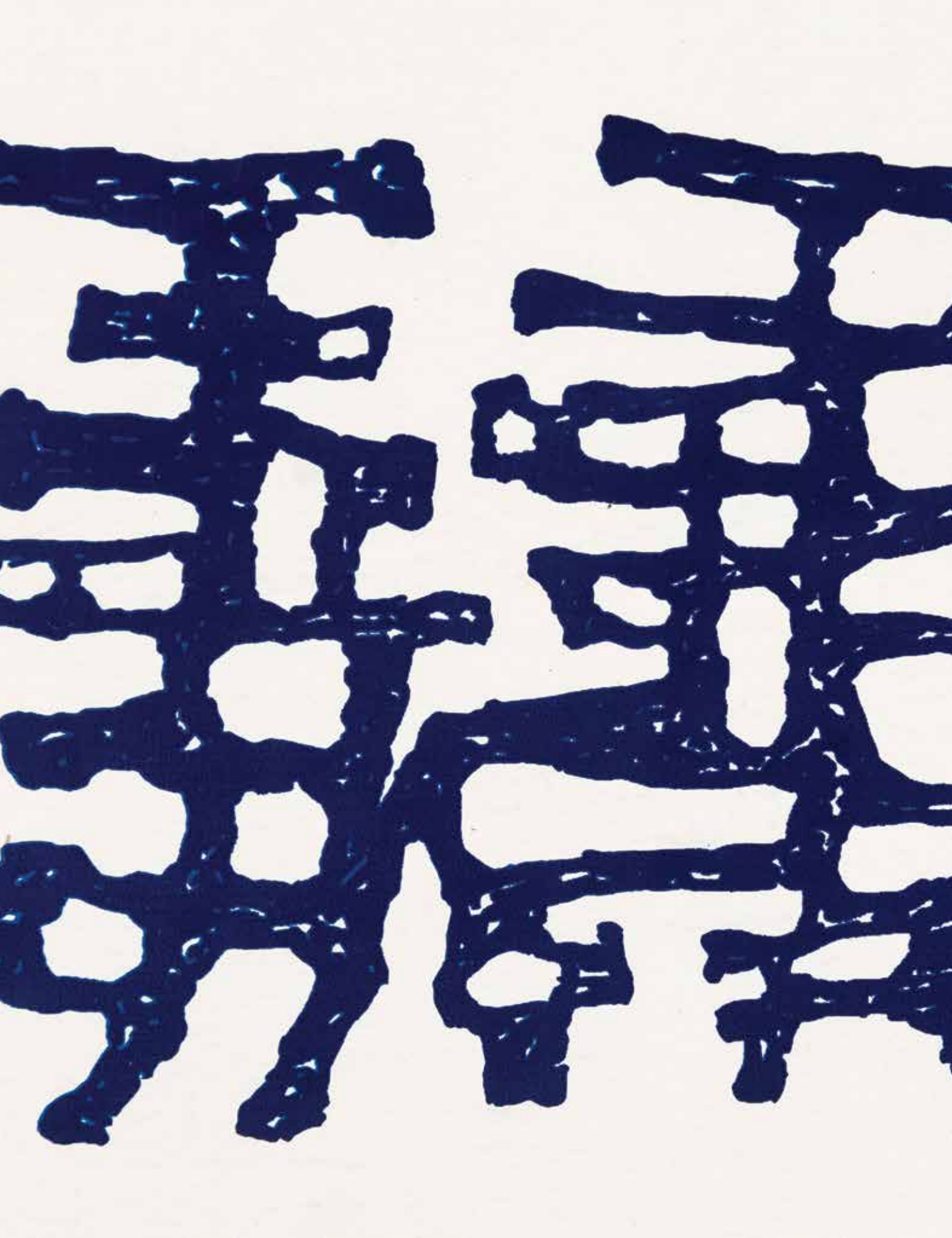


José Pedro Costigliolo

Sin título, c. 1960

Témpera sobre cartón

72 x 92 cm



Matéricos

Cuando a finales de 1959, tras su estancia en Europa, regresaron a Uruguay, Freire y Costigliolo empezaron a abandonar el arte concreto de los años cincuenta, caracterizado por sus contornos nítidos, en busca de un lenguaje más expresivo y sugestivo. La incorporación a sus pinturas de arena y otros materiales supone una decidida ruptura con la clara estética industrial de la década anterior. Además, los colores de este periodo son más tenues y terrosos. Las formas todavía guardan cierta similitud con las de la serie *Sudamérica*, pero la impresión general es de un expresionismo sombrío. Se trata de un periodo relativamente breve en sus carreras, pero les sirvió como experiencia para poner a prueba los límites de su trabajo artístico y constituye, además, un nuevo ejemplo de su experimentación conjunta con estilos y medios similares.

José Pedro Costigliolo

Espiral, 1961

Acuarela plastificada sobre fibra

97 x 66 cm



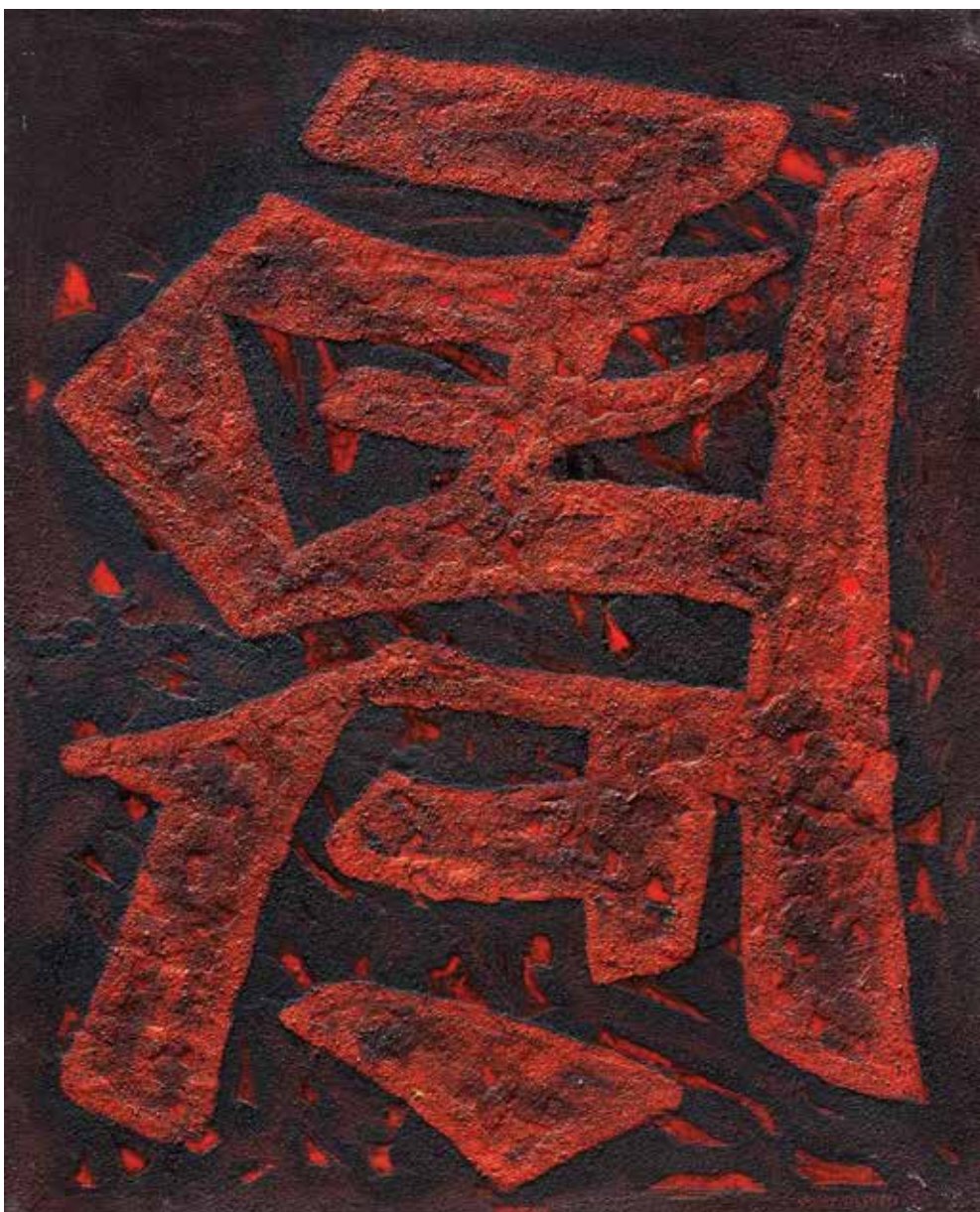
José Pedro Costigliolo

Construcción, c. 1959

Acuarela sobre papel

67 x 40 cm





José Pedro Costigliolo

Abstracto de la serie letras, 1963

Técnica mixta sobre fibra

112 x 90 cm

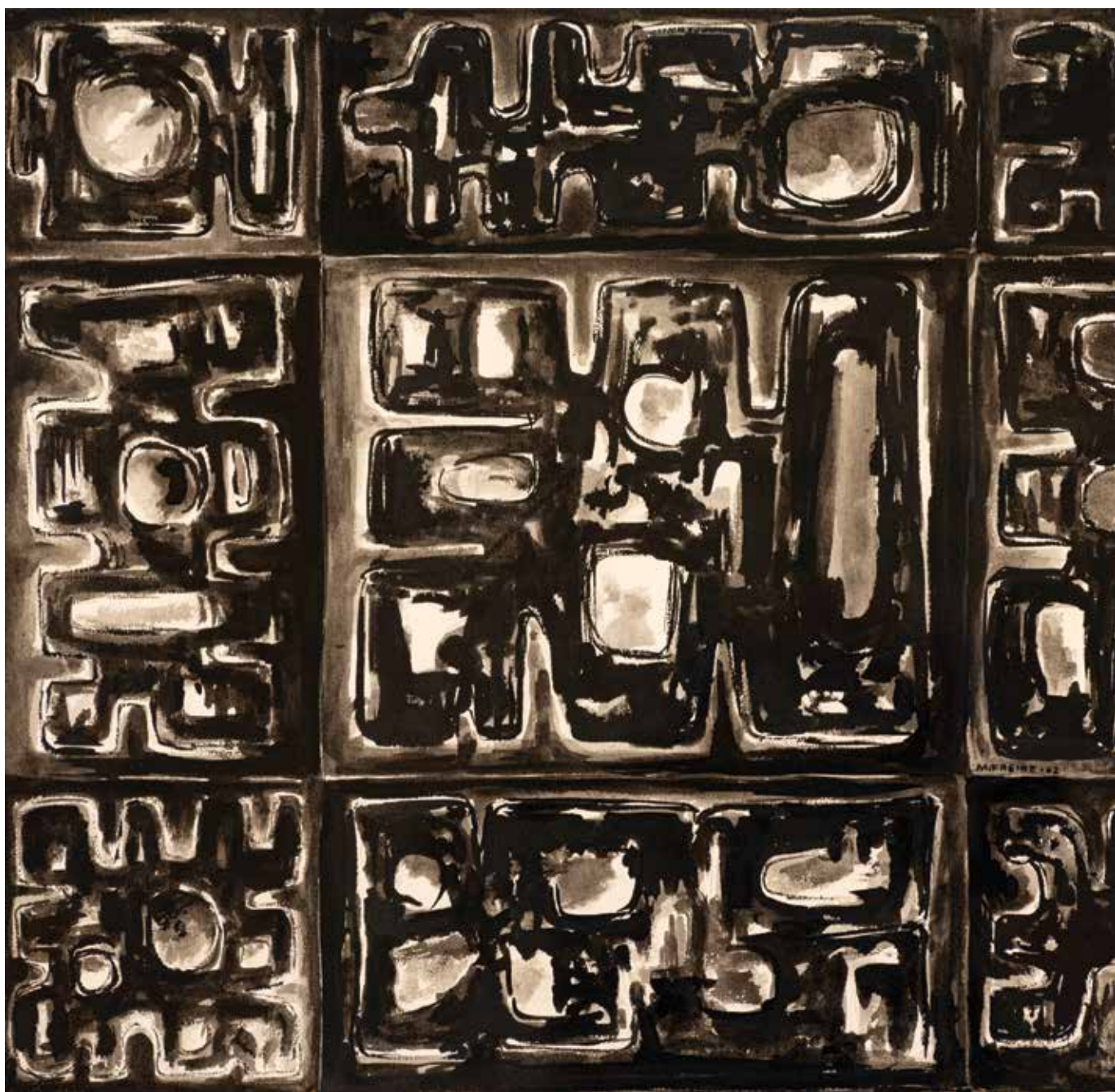


José Pedro Costigliolo

Forma abstracta, 1963

Acrílico, óleo y arena sobre tela

100 x 120 cm





Maria Freire
Sin título, 1962
Témpera sobre papel
50 X 63 cm

María Freire

Sin título, 1962

Técnica mixta sobre fibra

60 x 60 cm





Maria Freire

Pintura, 1963

Acrílico, arena, polvo de marmol sobre tela

115 x 80 cm



Maria Freire

Pintura, 1963

Acrílico, arena, polvo de marmol sobre tela

48 x 60 cm

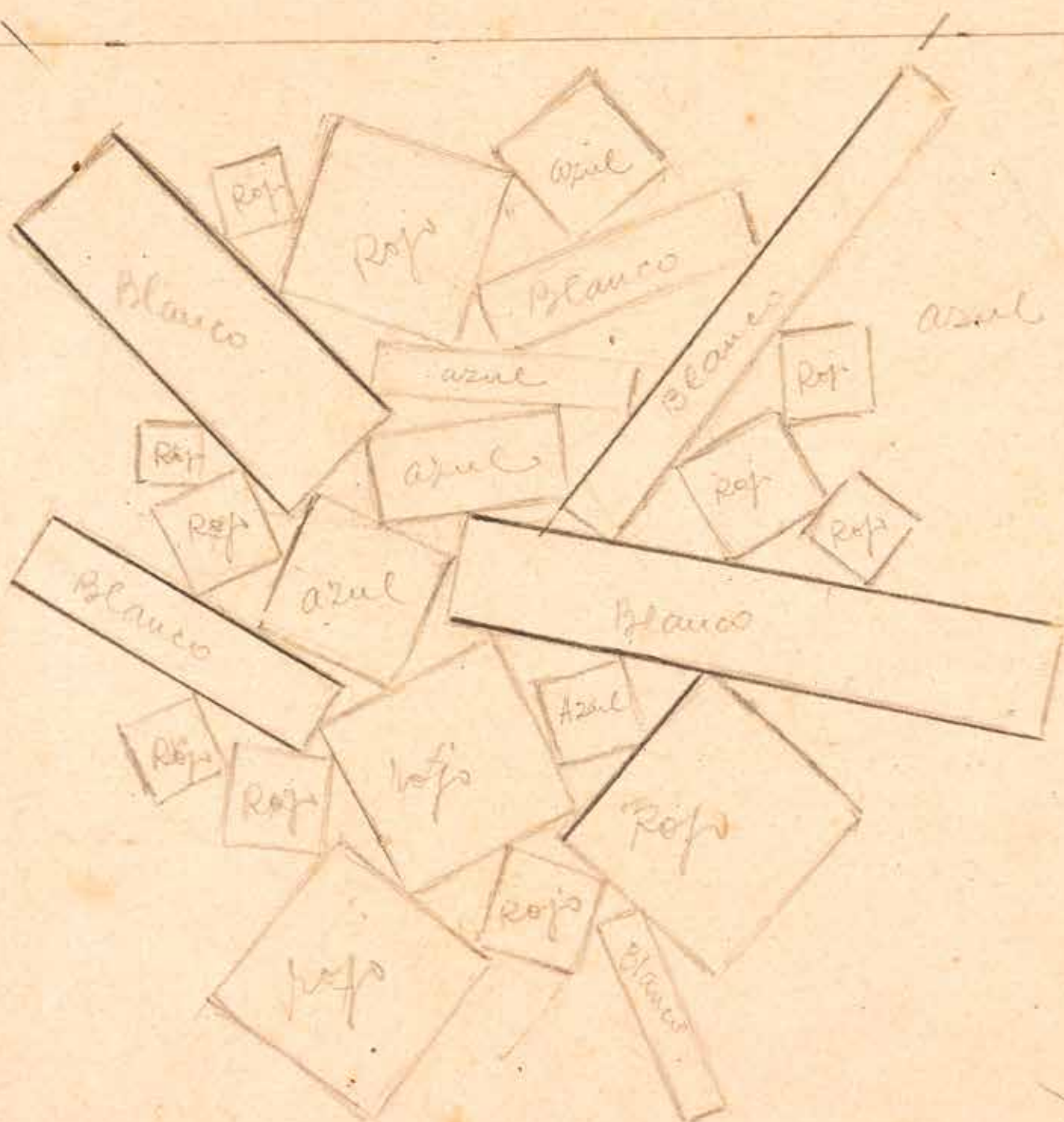
María Freire

Sin título, 1962

Acrílico sobre cartón

35,5 x 46,5 cm





José Pedro Costigliolo, *Rectángulos y cuadrados*

A mediados de la década de 1960, Costigliolo tomó una decisión radical que marcaría su obra hasta que falleció, dos décadas más tarde: limitar su vocabulario formal y trabajar únicamente con rectángulos y cuadrados (más tarde, también triángulos) que disponía en variaciones aparentemente infinitas sobre soportes cuadrados. Creó cientos, si no miles, de estas obras, en una excepcional demostración de creatividad e inventiva. Al limitar sus opciones formales se autoimpuso un reto que ponía a prueba su capacidad para realizar composiciones dinámicas y equilibradas. En esta sala pueden verse algunos ejemplos de su avanzada experimentación, creados con enorme disciplina y libertad.

José Pedro Costigliolo
Triángulos CMXXX, 1971
Acrílico sobre duraboard
105 x 105 cm



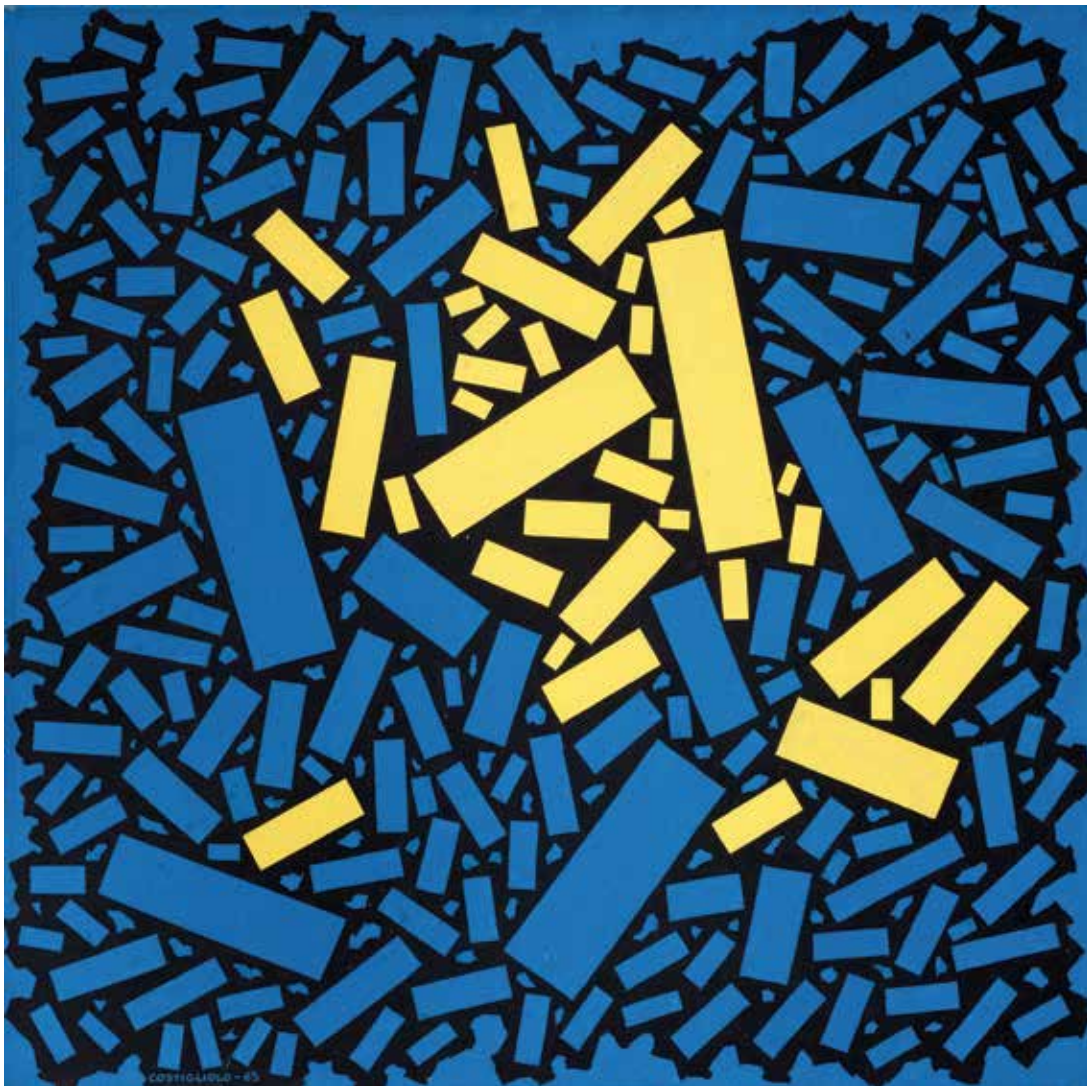


José Pedro Costigliolo

Rectángulos, 1964

Acrílico sobre tela

30 x 30 cm



José Pedro Costigliolo
Rectángulos LXXX, 1965
Acrílico sobre tela
68 x 68 cm



José Pedro Costigliolo

Rectángulos y cuadrados CXII, 1970

Acrílico sobre tela

68 x 68 cm



José Pedro Costigliolo
Rectángulos, 1974
Acrílico sobre tela
68 x 68 cm

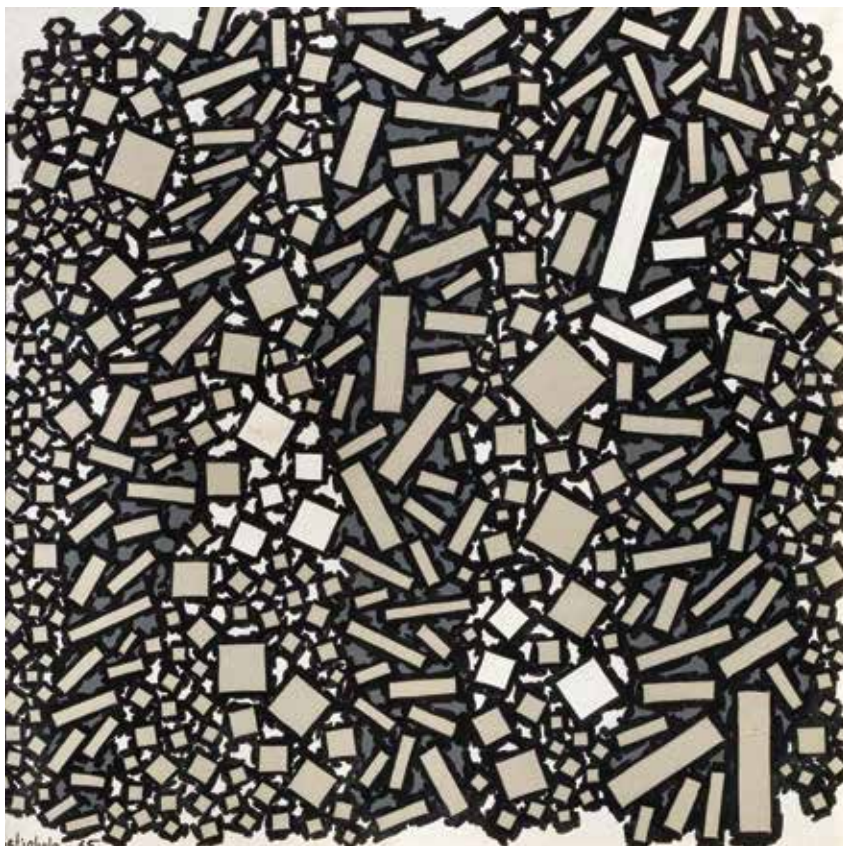


José Pedro Costigliolo

Rectángulos en gris y blanco, 1970's

Témpera sobre papel

23 x 23 cm



José Pedro Costigliolo

Sin título, 1965

Témpera sobre papel

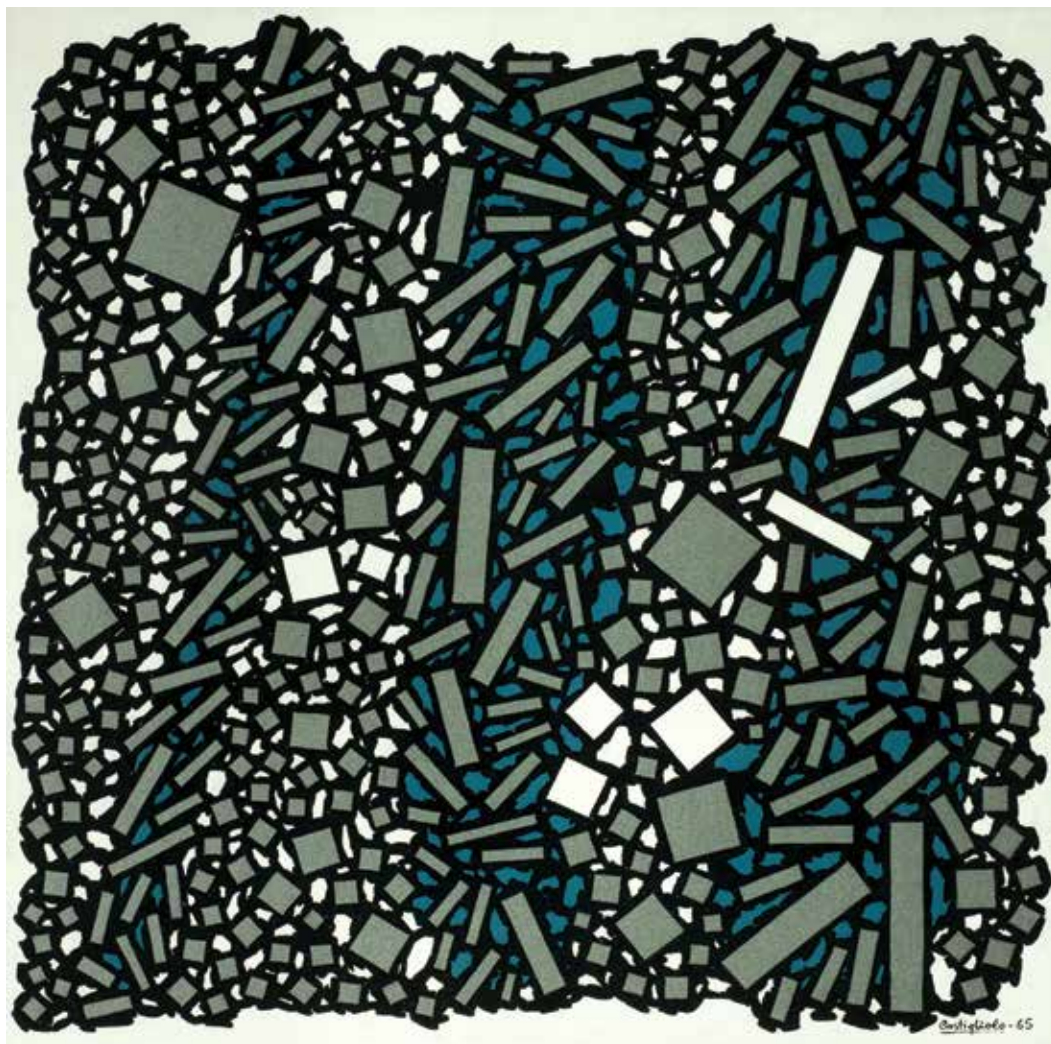
34 x 34 cm

José Pedro Costigliolo

Rectángulos y cuadrados, 1965

Témpera sobre papel

50 x 50 cm





José Pedro Costigliolo

Rectángulos y cuadrados CCXXVI, 1975

Acrílico sobre tela

100 x 100 cm



José Pedro Costigliolo
Rectángulos y cuadrados CCXXX, 1975
Acrílico sobre tela
100 x 100 cm



José Pedro Costigliolo

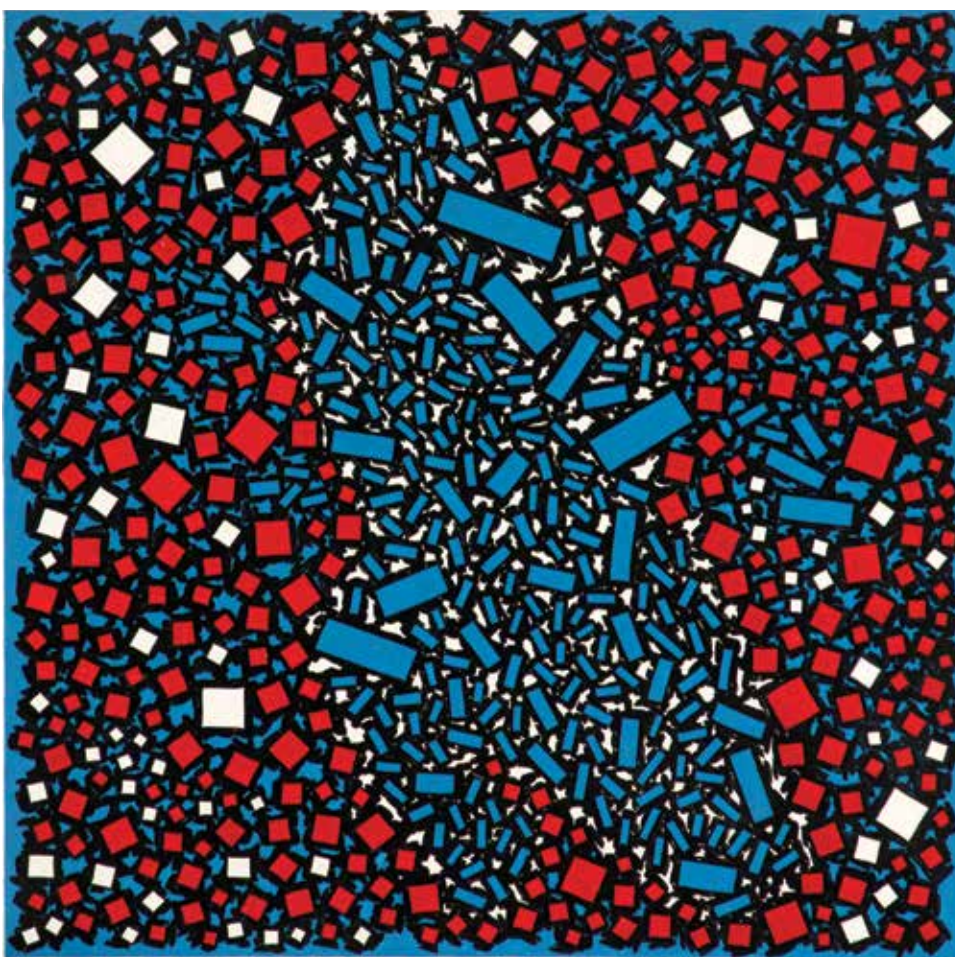
Rectángulos y cuadrados, 1976

Acrílico sobre tela

100 x 100 cm



José Pedro Costigliolo
Rectángulos y cuadrados CCXXXII, 1976
Acrílico sobre tela
100 x 100 cm



José Pedro Costigliolo

Composición azul, rojo y blanco

Témpera sobre cartulina

46 x 46 cm



José Pedro Costigliolo
Rectángulos con fondo rojo y blanco, 1976
Acrílico sobre tela
50 x 50 cm



José Pedro Costigliolo

Rectángulos y cuadrados, 1976

Acrílico sobre tela

100 x 100 cm



José Pedro Costigliolo
Rectángulos y cuadrados CCCLXIV, 1977
Acrílico sobre tela
100 x 100 cm

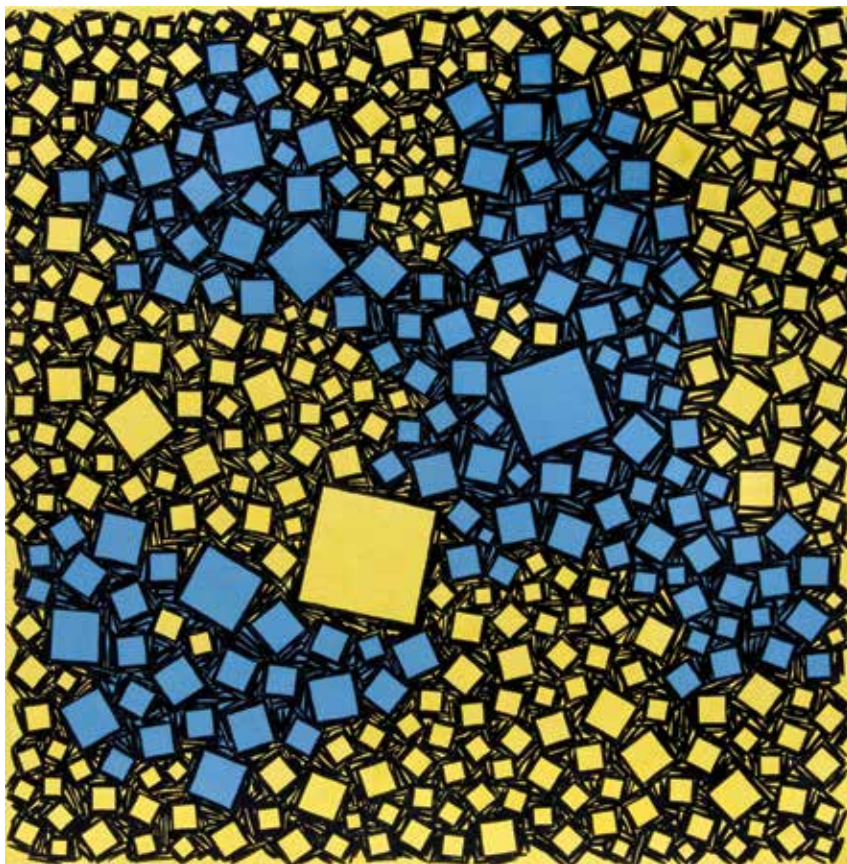


José Pedro Costigliolo

Rectángulos y cuadrados LXXIX, 1979

Acrílico sobre tela

70 x 70 cm



José Pedro Costigliolo
Composición amarilla y azul, 1970's
Témpera sobre cartón
46 x 46 cm





José Pedro Costigliolo

Rectángulos y cuadrados MMXX, 1980

Acrílico sobre tela

100 x 100 cm



José Pedro Costigliolo

Cuadrados, 1980

Acrílico sobre tela

60 x 60 cm



José Pedro Costigliolo
Rectángulos y cuadrados, 1980
Acrílico sobre tela
70 x 70 cm



José Pedro Costigliolo

Triángulos en fondo negro, 1971

Acrílico sobre cartón

20 x 20 cm



José Pedro Costigliolo

Triángulos, 1971

Acrílico sobre madera

69 x 69 cm



José Pedro Costigliolo

Composición, 1974

Acrílico sobre madera

46 x 45 cm



José Pedro Costigliolo
Rectángulos, 1978
Acrílico sobre tela
70 x 70 cm



José Pedro Costigliolo

Rectángulos y cuadrados LXXVIII, 1978

Acrílico sobre tela

50 x 50 cm



José Pedro Costigliolo
Triángulos LXXIX, 1979
Acrílico sobre tela
100 x 100 cm



José Pedro Costigliolo

Rectángulos y cuadrados, 1979

Acrílico sobre papel

27 x 27 cm

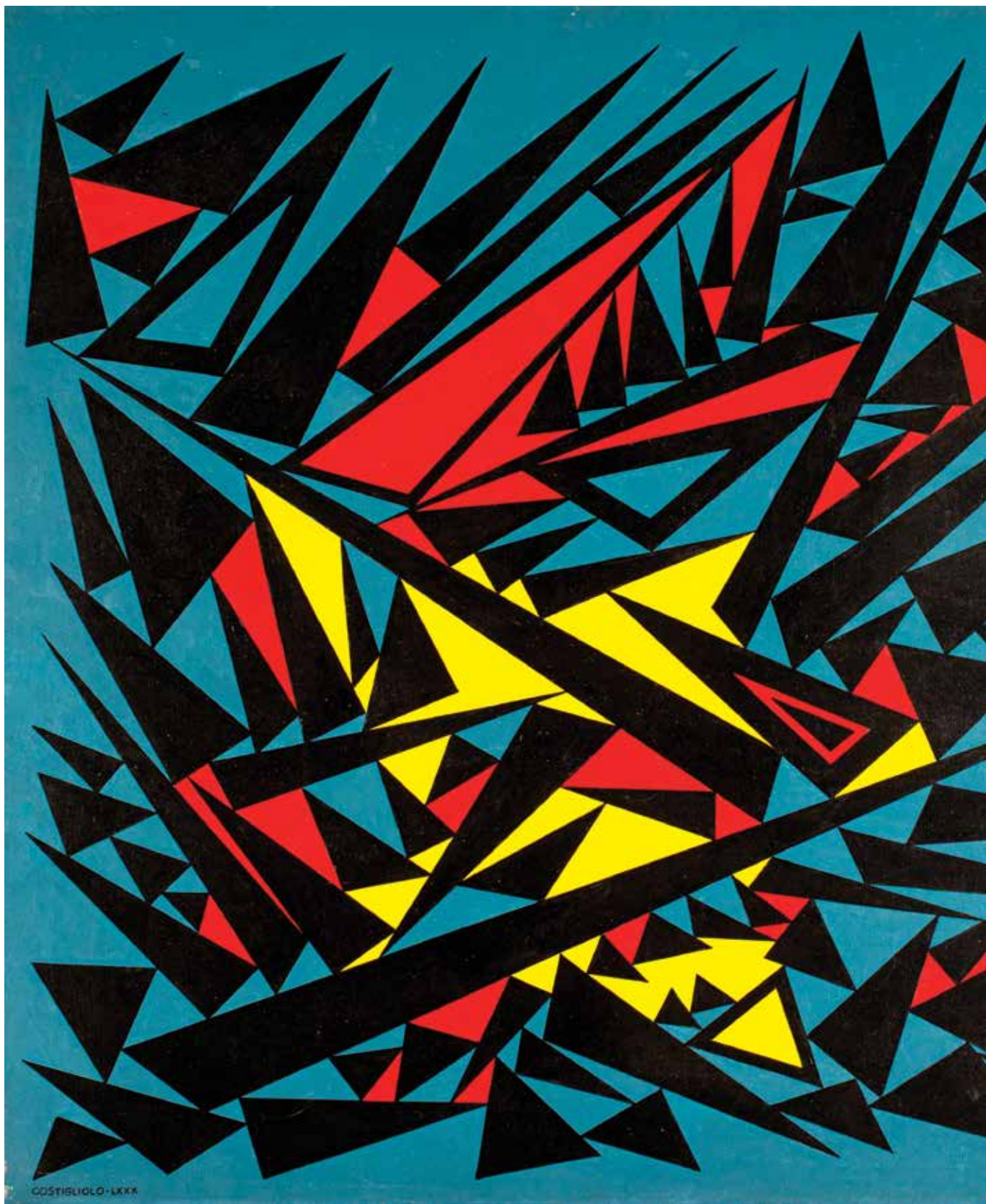


José Pedro Costigliolo

Geométrico, 1979

Acrílico sobre tela

71 x 71 cm





José Pedro Costigliolo
Triángulos MCLXXXI, 1980
Acrílico sobre tela
100 x 100 cm

José Pedro Costigliolo

Rectángulos y cuadrados, 1983

Acrílico sobre tela

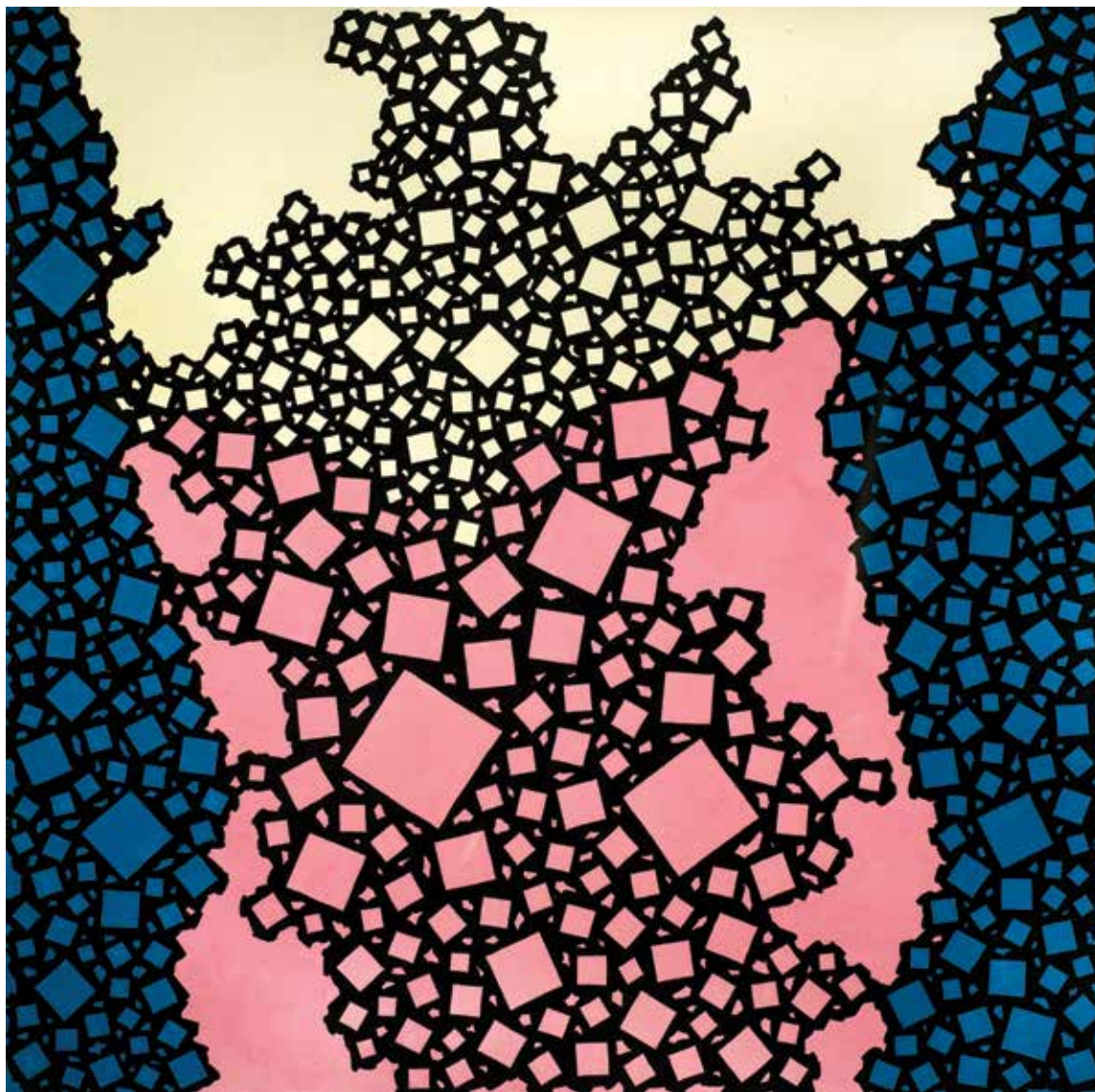
60 x 60 cm



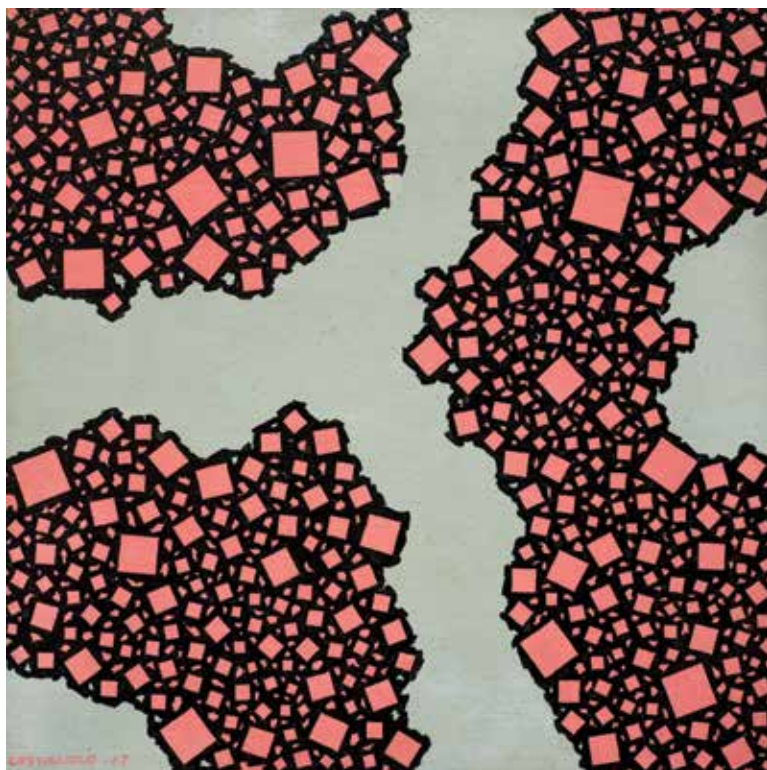




José Pedro Costigliolo
Rectángulos MCXI, 1965
Acrílico sobre tela
100 x 100 cm



José Pedro Costigliolo
Rosazul, 1967
Témpera sobre cartulina
60 x 60 cm



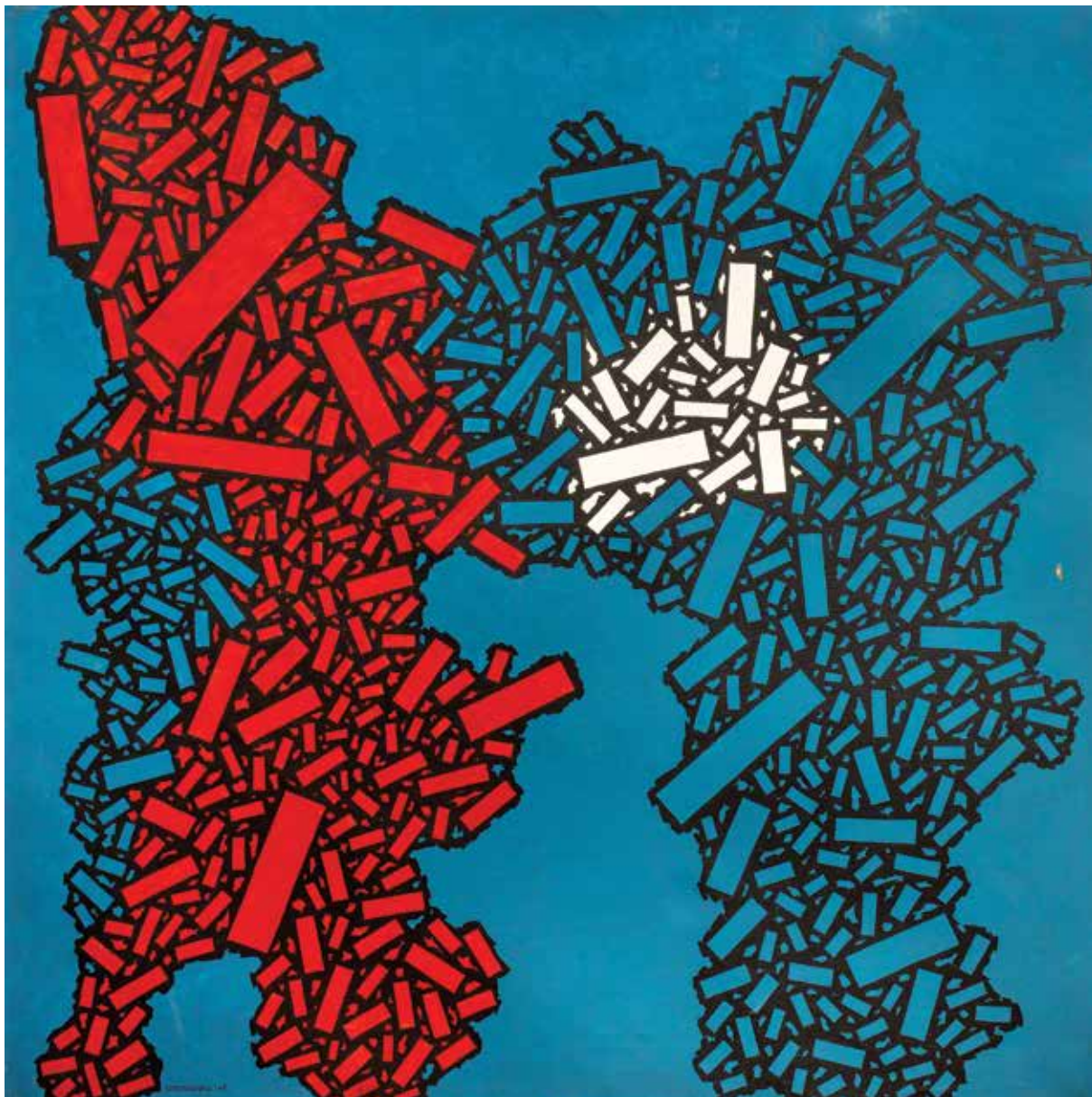
José Pedro Costigliolo
Rosado (De la serie: Córdoba), 1967
Acrílico sobre cartón
34,5 x 34,5 cm

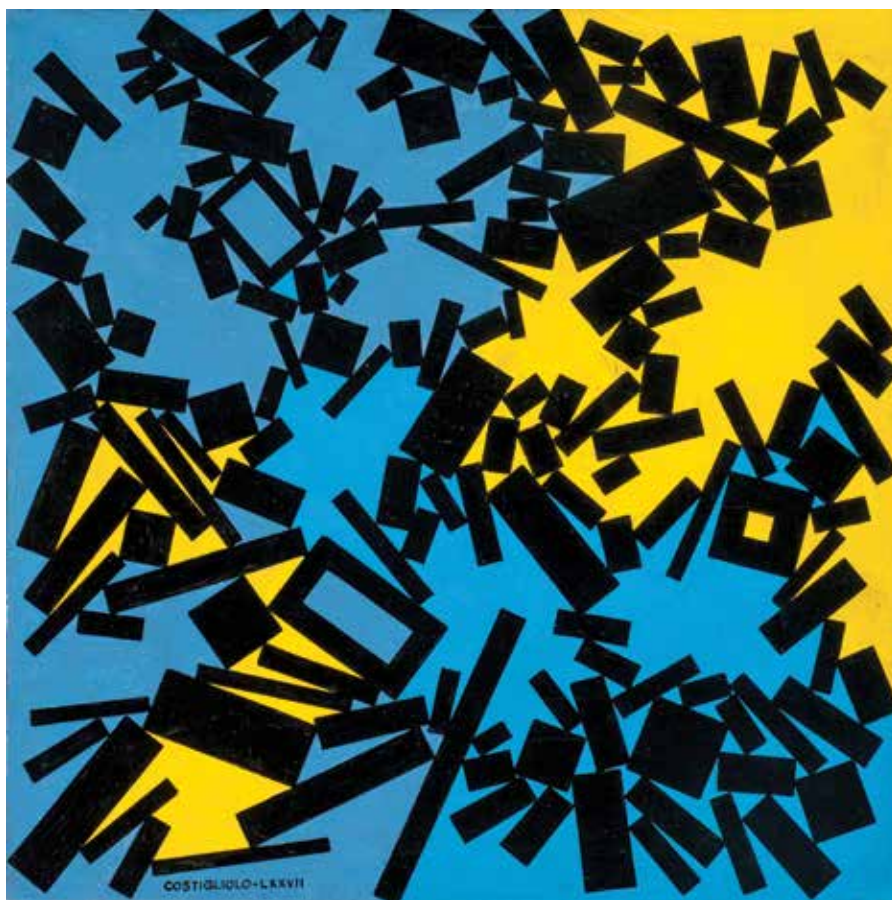
José Pedro Costigliolo

Rectángulos, 1967

Acrílico sobre tela

100 x 100 cm



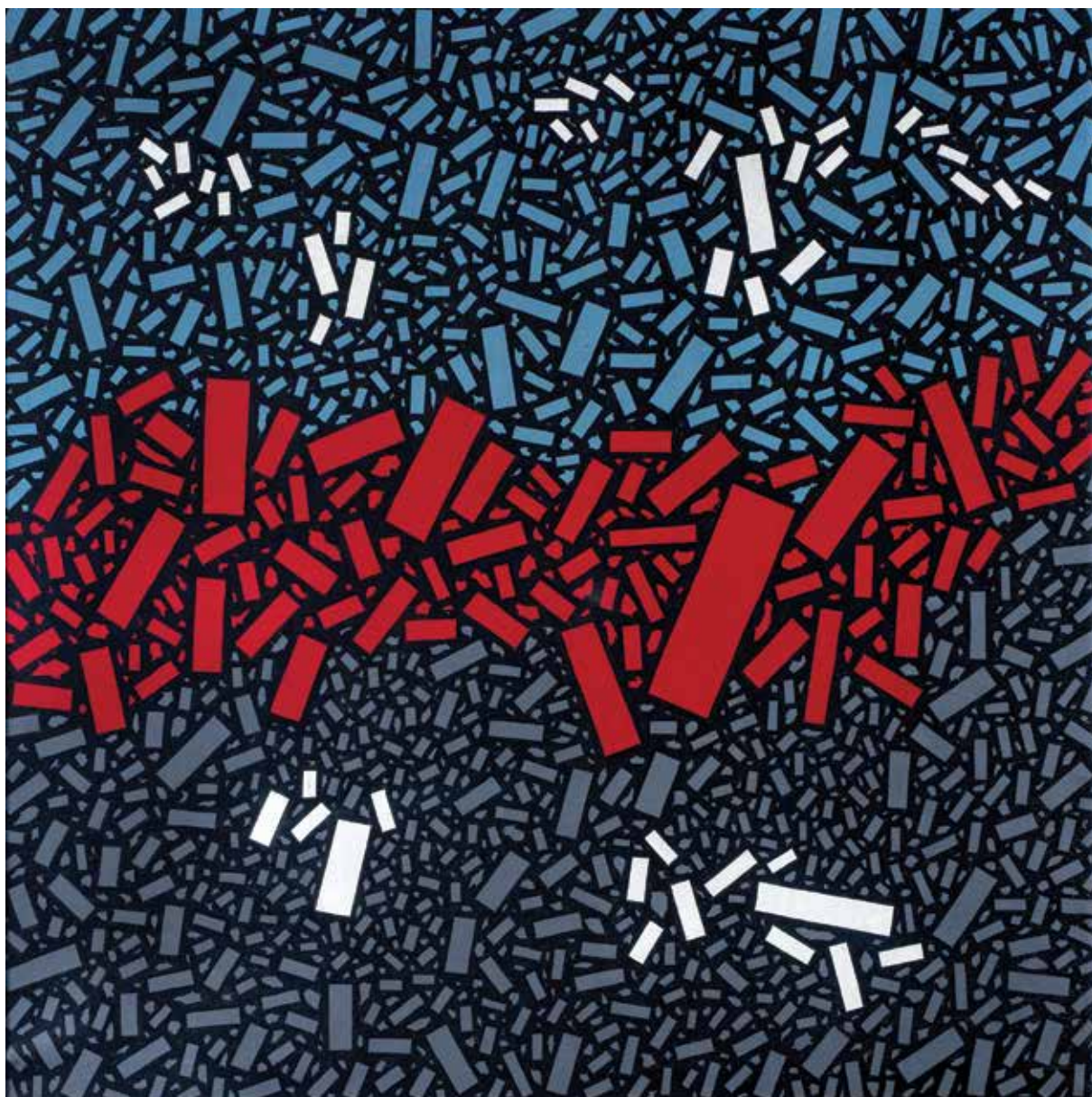


José Pedro Costigliolo

Rectángulos y cuadrados MCCXXXIII, 1977

Acrílico sobre tela

50 x 50 cm



José Pedro Costigliolo
Rectángulos LXXVI, 1966
Acrílico sobre tela
100 x 100 cm



José Pedro Costigliolo

Rectángulos (De la serie: Córdoba), 1967

Acrílico sobre papel

60 x 60 cm

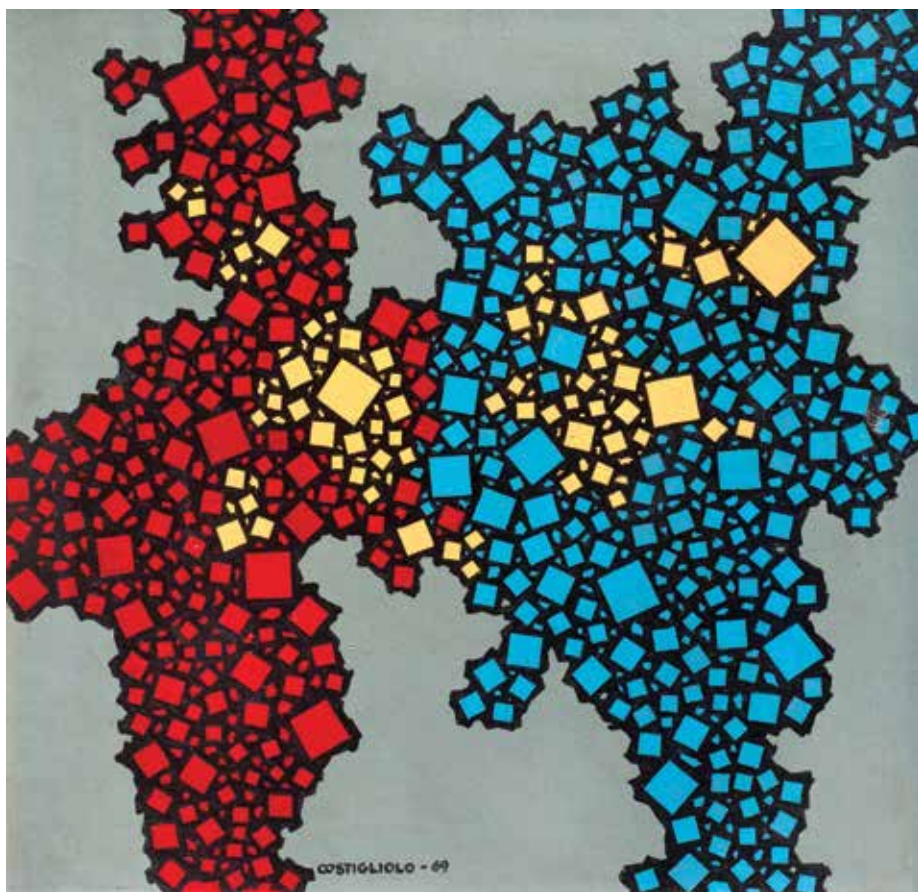


José Pedro Costigliolo

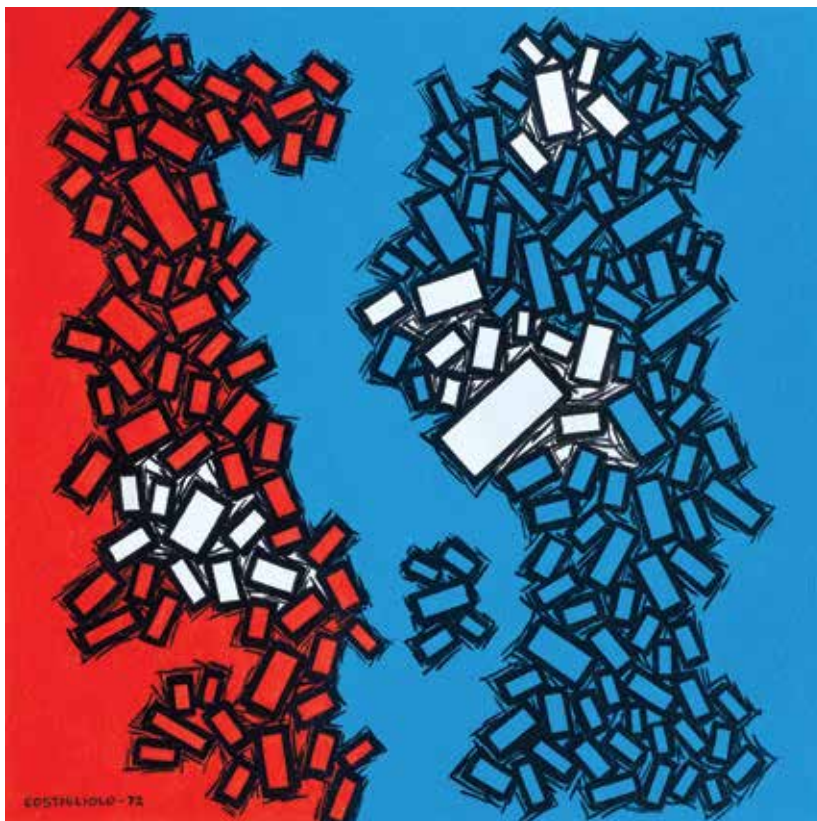
Rectángulos en fondo rosa, 1967

Témpera sobre papel

25 x 25 cm



José Pedro Costigliolo
Cuadrados XXX-LXIX, 1969
Acrílico sobre fibra
34,5 x 34,5 cm



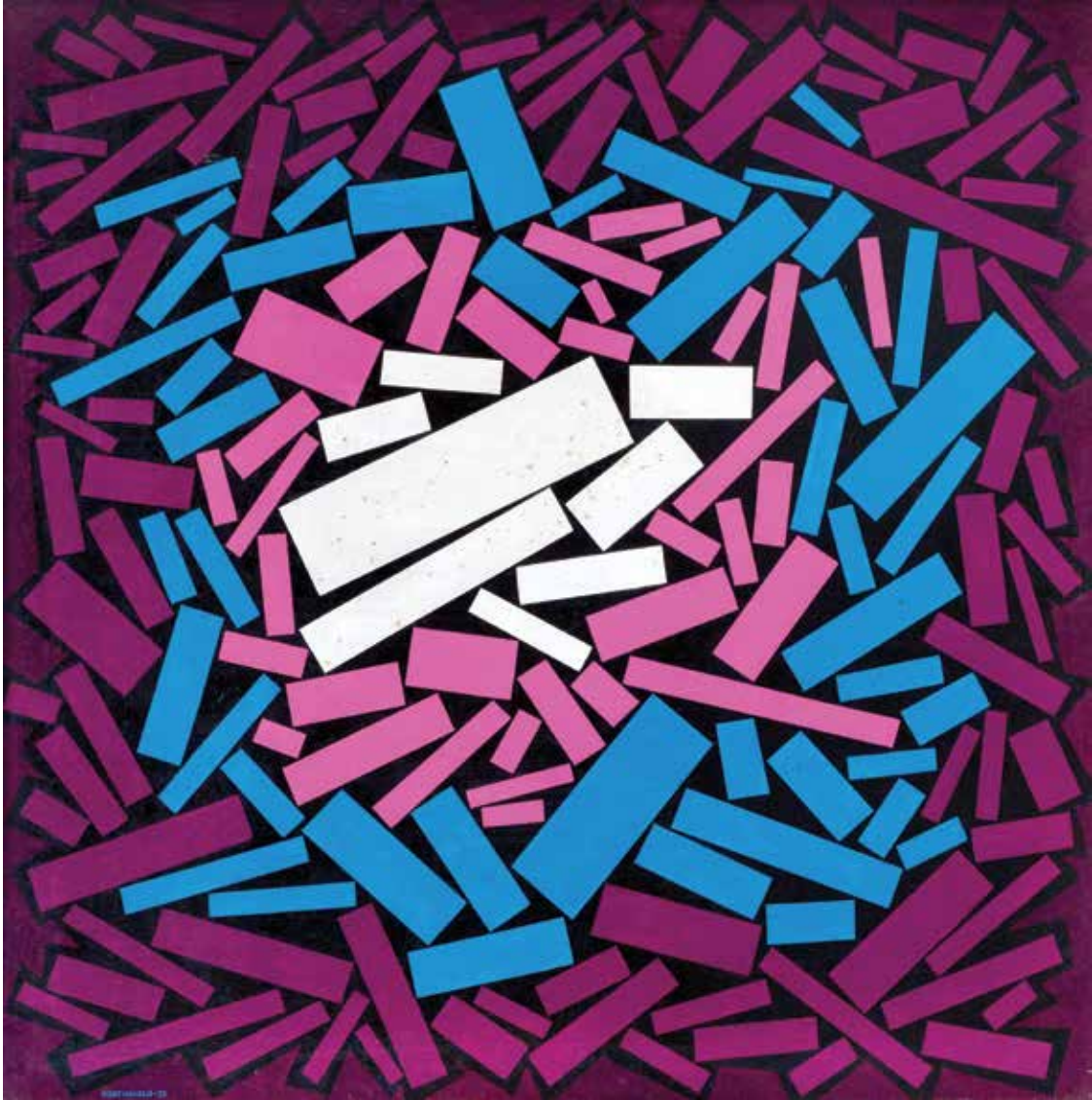
José Pedro Costigliolo
Rectángulos en dos fondos, 1972
Témpera sobre papel
25 x 25 cm

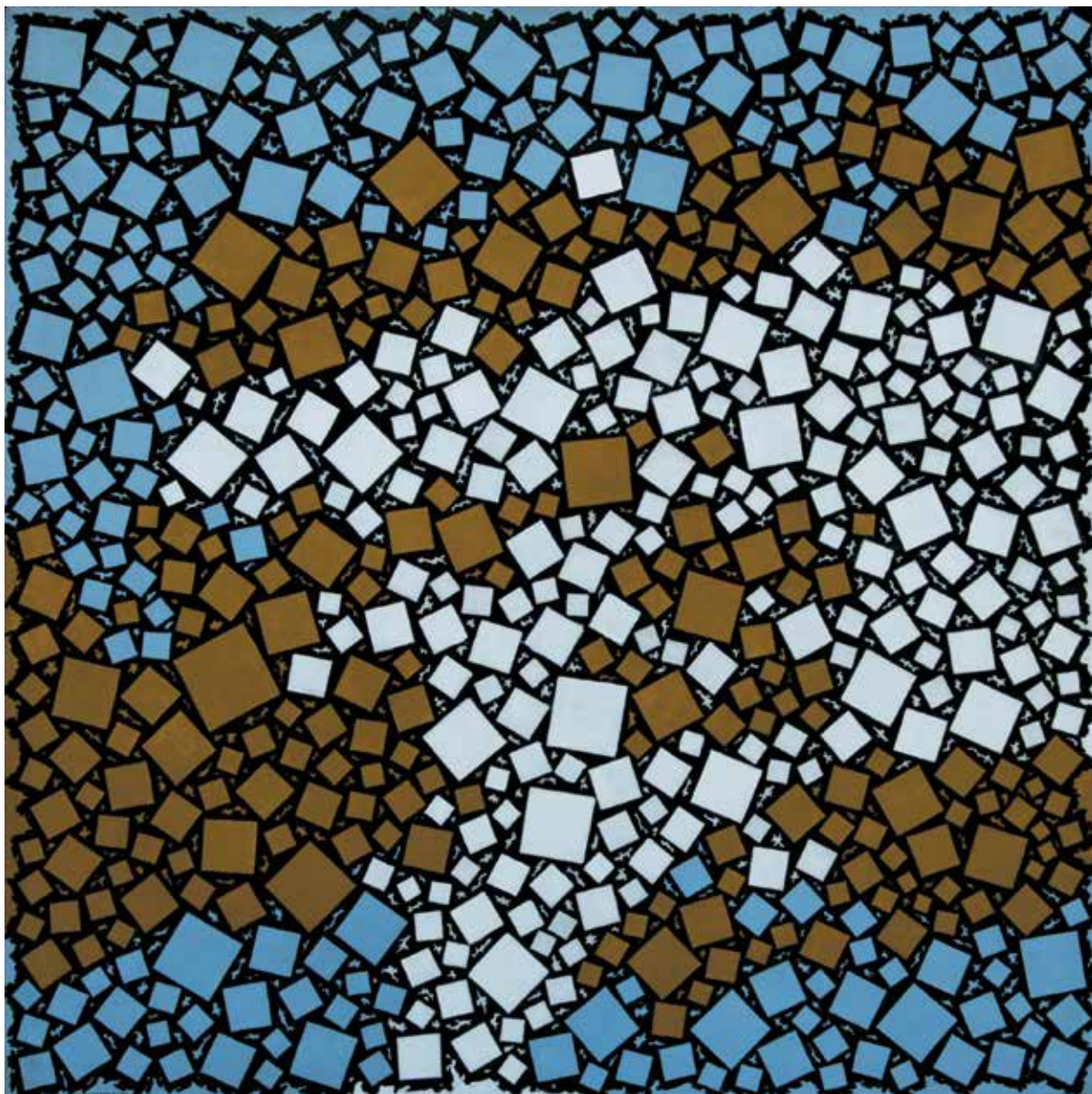
José Pedro Costigliolo

Rectángulos, 1972

Acrílico sobre tela

67 x 67 cm



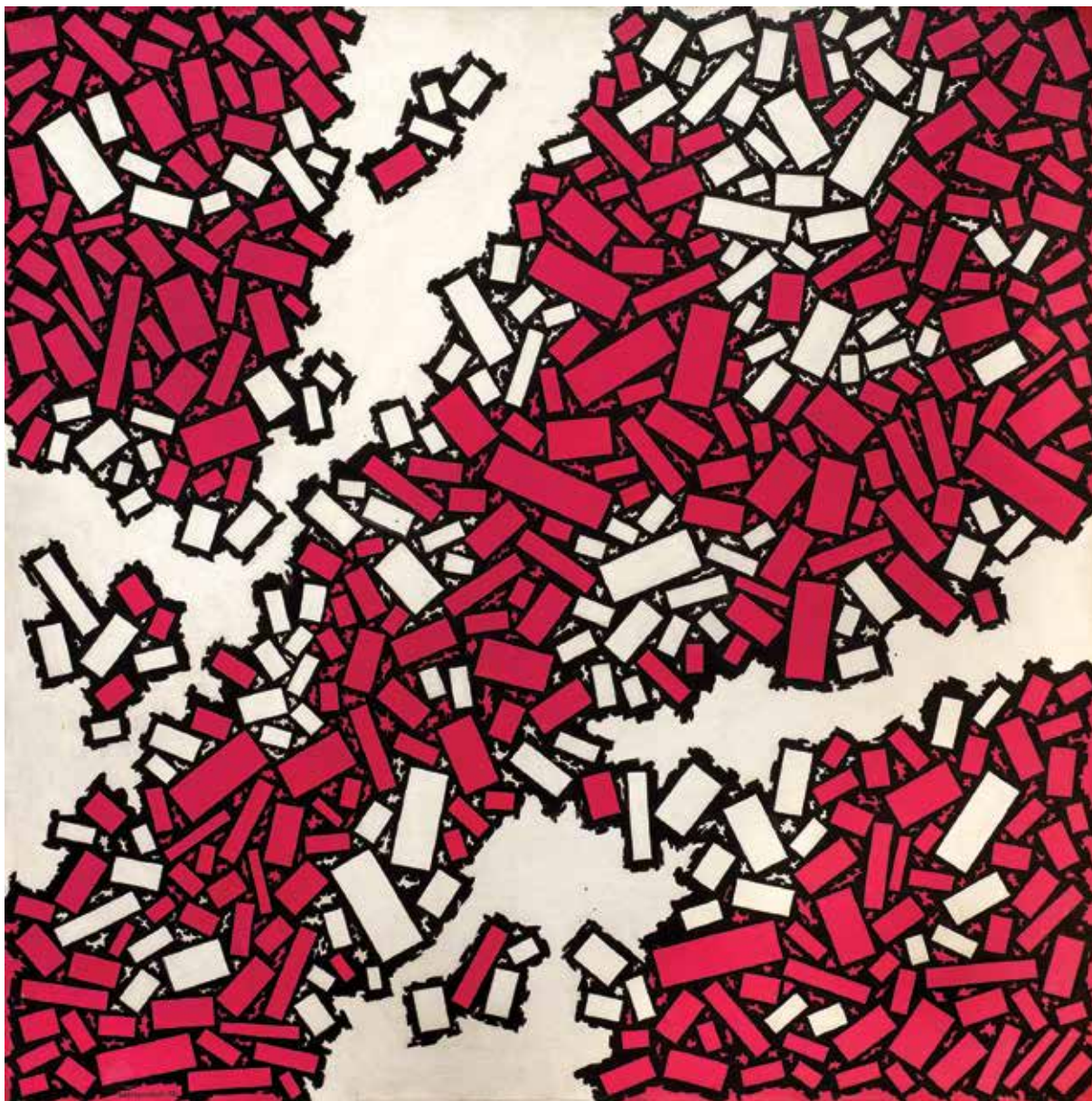


José Pedro Costigliolo

Cuadrados LX, 1973

Acrílico sobre tela

100 x 100 cm



José Pedro Costigliolo
Rectángulos CXXVIII, 1973
Acrílico sobre tela
100 x 100 cm





José Pedro Costigliolo
Rectángulos DCCCXLIII, 1974
Acrílico sobre tela
100 x 100 cm

José Pedro Costigliolo

Rectángulos, 1974

Acrílico sobre tela

66 x 66 cm





M. FREIRE-65

María Freire, *Variantes,* *Capricornio,* *Córdoba*

En los años sesenta, María Freire comenzó a trabajar con formas inspiradas en la serie *Sudamérica*, pero haciendo un uso mucho más libre del color. Frente a la estabilidad y la rigidez anteriores, sus formas se vuelven ahora más dinámicas y fluidas. Las composiciones de la serie *Capricornio*, por ejemplo, recuerdan los cuernos enrollados de los carneros. En *Variantes* y *Córdoba* (un homenaje a la ciudad argentina), Freire juega con la alternancia de franjas de color que parecen avanzar detrás de las imágenes para crear un efecto vibrante e incluso ligeramente desorientador.

Maria Freire

Serie: Capricornio, 1964

Acrílico sobre tela

96 x 60 cm



FIGURE-64

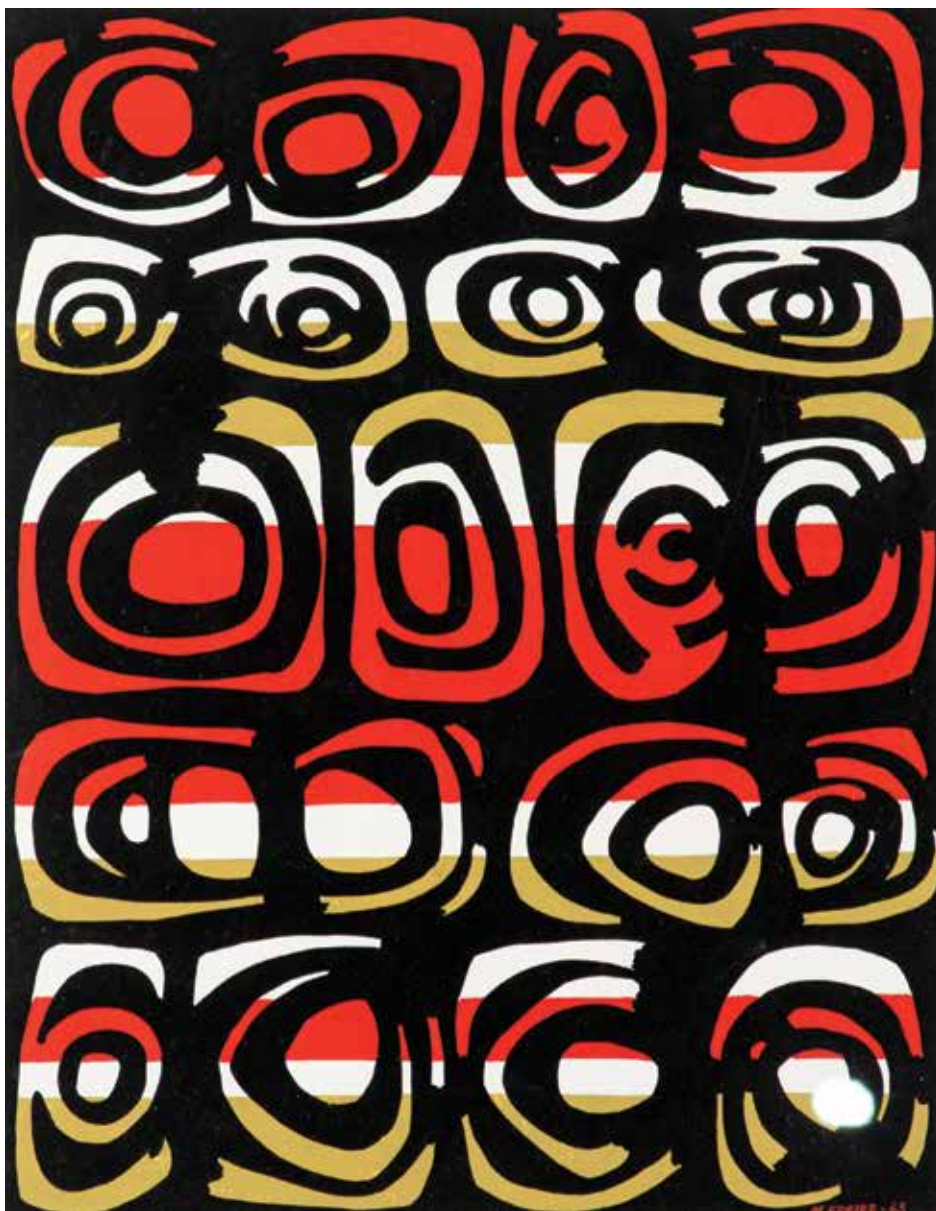
María Freire

Serie: Capricornio, c. 1964

Acrílico sobre papel

96 x 68 cm





Maria Freire

Sin título, 1965

Acrílico sobre papel

50 x 39 cm



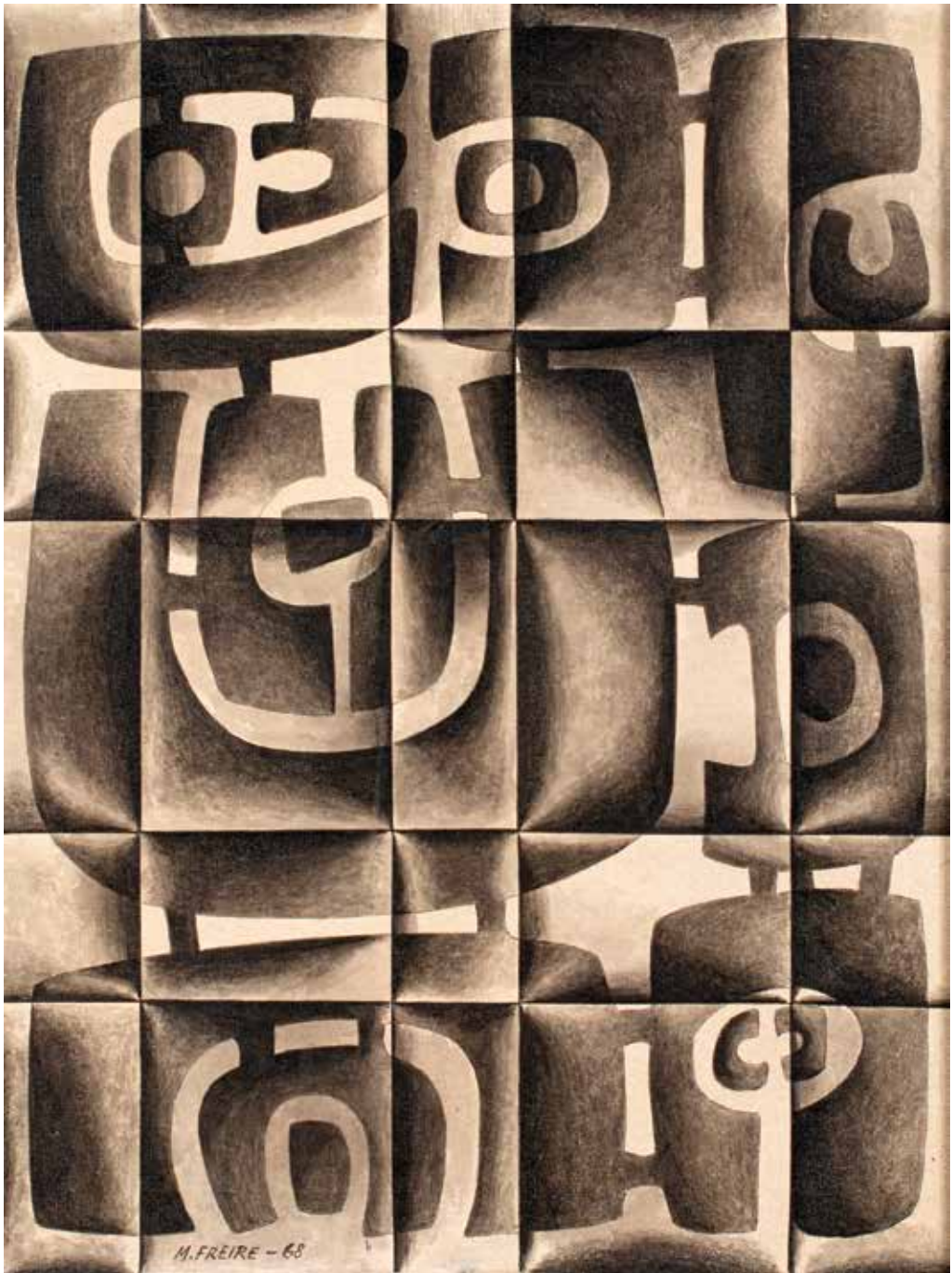
Maria Freire
Sin título, 1965
Acrílico sobre cartón
56,5 x 40 cm

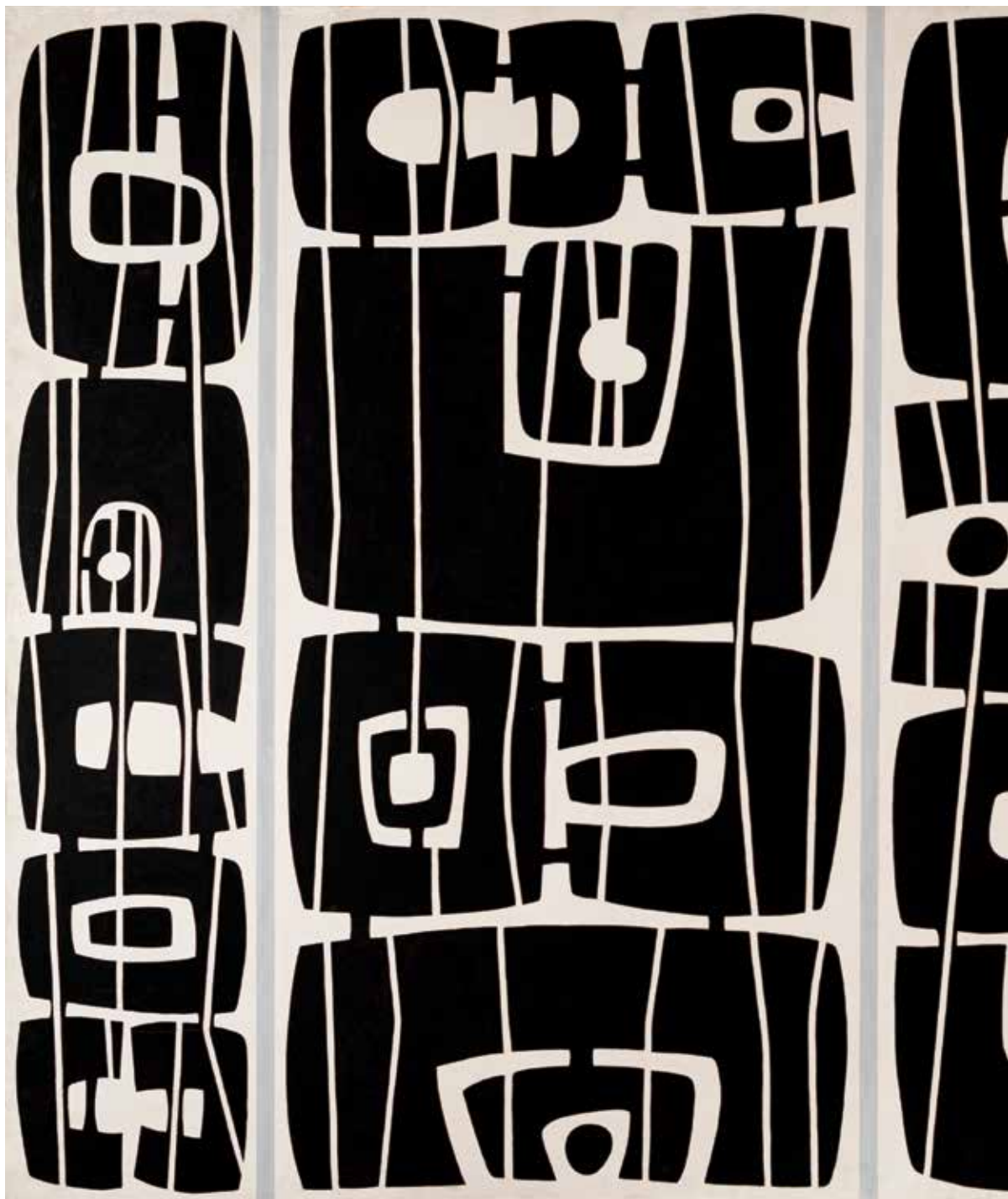
María Freire

Córdoba 18, 1968

Acrílico sobre tela

61 x 46 cm





María Freire

Blanco y negro N°5, c. 1969

Acrílico sobre tela

140 x 250 cm

Colección Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV)



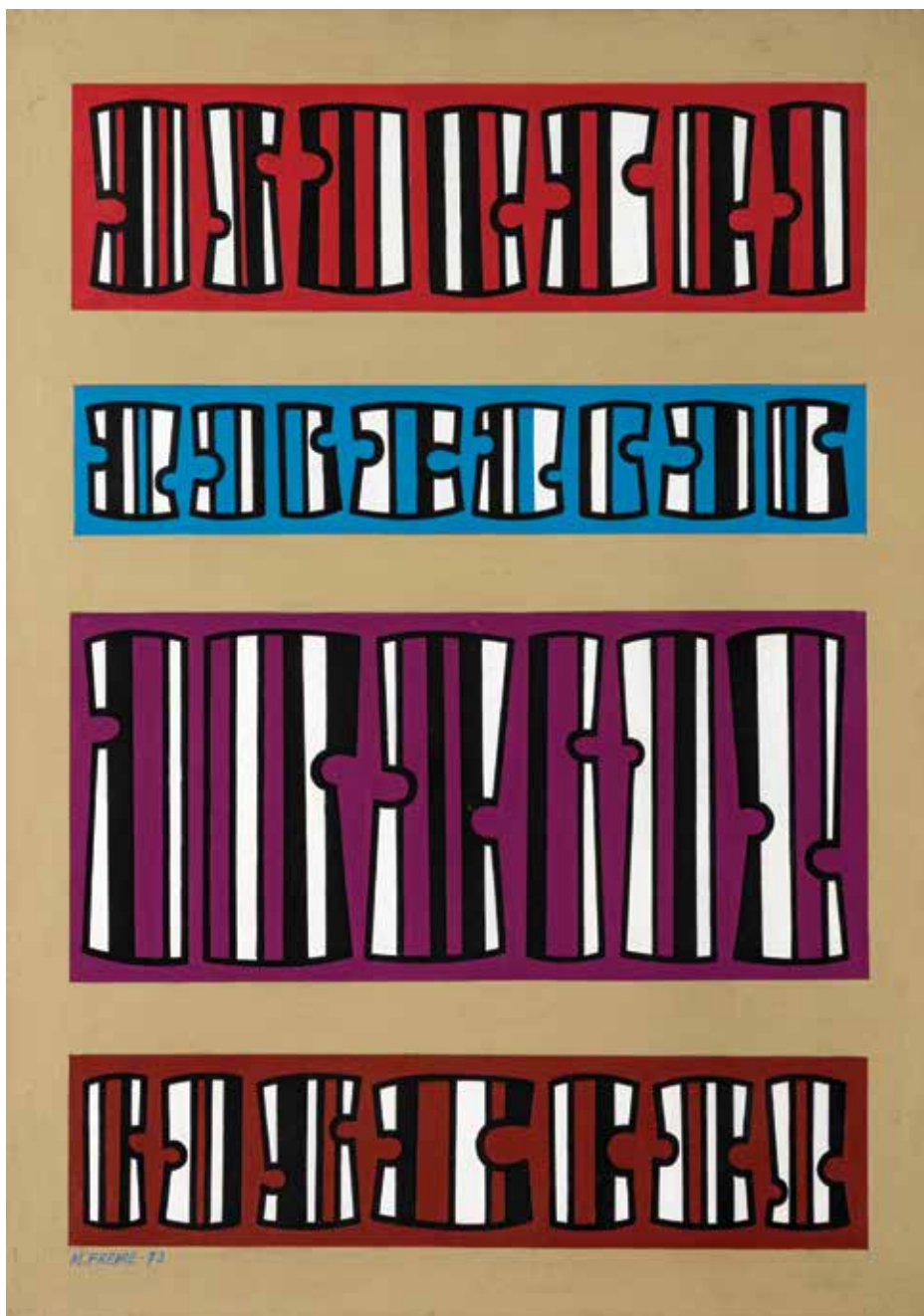


Maria Freire

Córdoba 51, 1969

Acrílico sobre tela

61 x 46 cm



Maria Freire
Sin título, 1973
 Acrílico sobre tela
 70 x 50 cm



Maria Freire

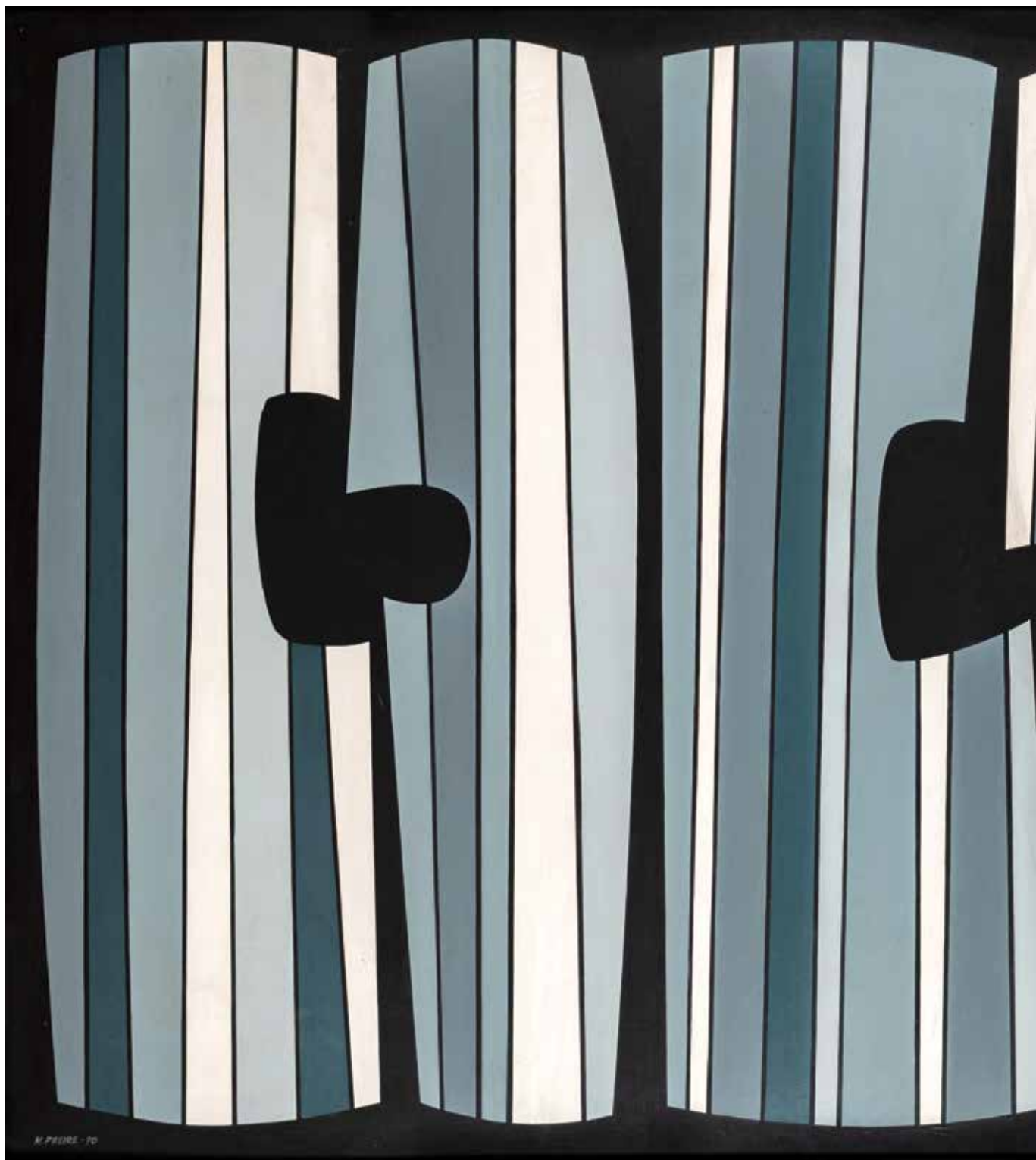
Córdoba 235, 1970

Acrílico sobre tela

61 x 46 cm



María Freire
Córdoba 235, c. 1970
Témpera sobre cartón
30 x 26 cm



M. PIRE - 70



Maria Freire
Córdoba 452, 1970
Acrílico sobre tela
120 x 200 cm

María Freire

Serie: Córdoba, 1975

Acrílico sobre tela

114 x 79,5 cm





María Freire

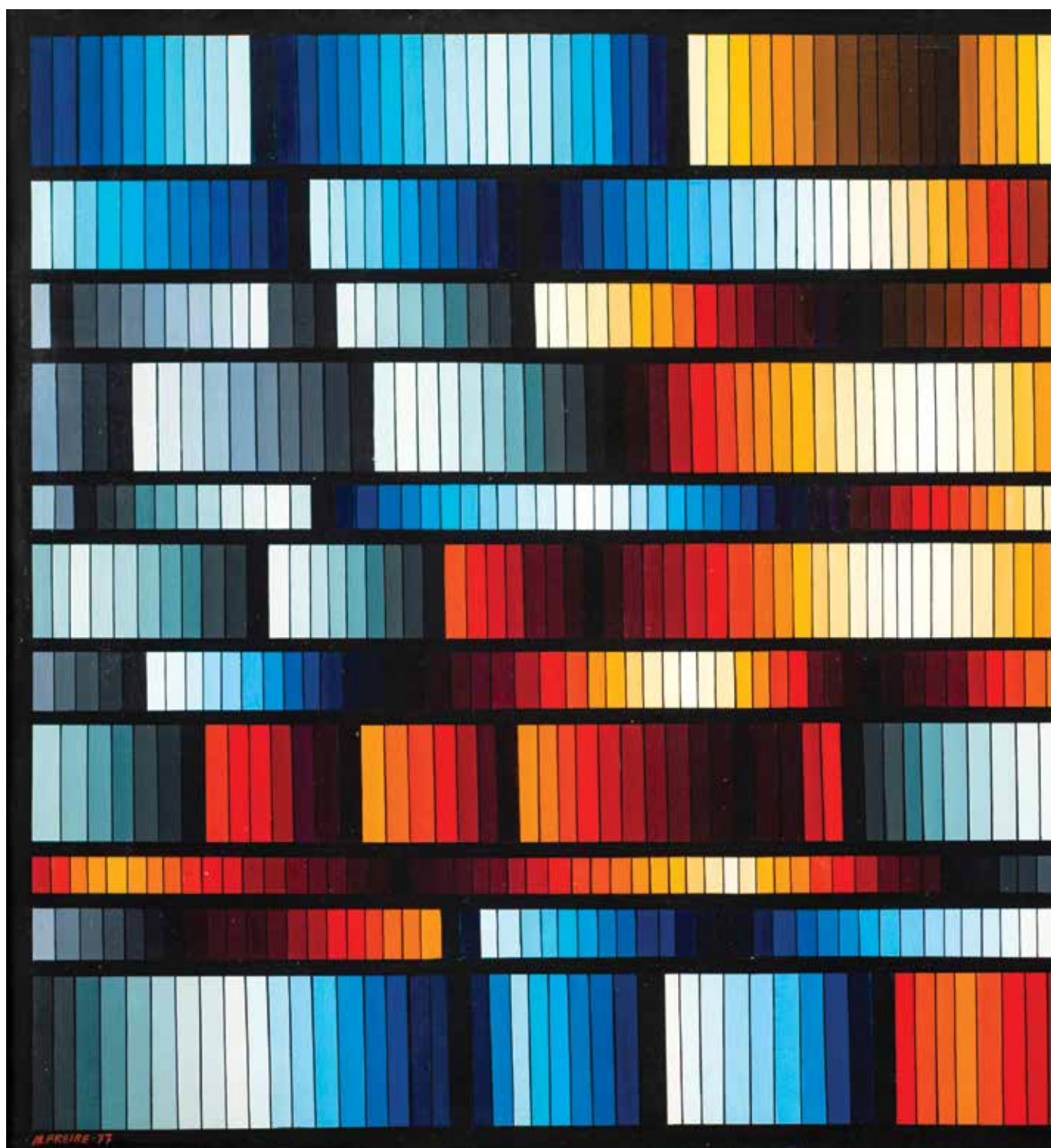
Serie: Córdoba, 1970

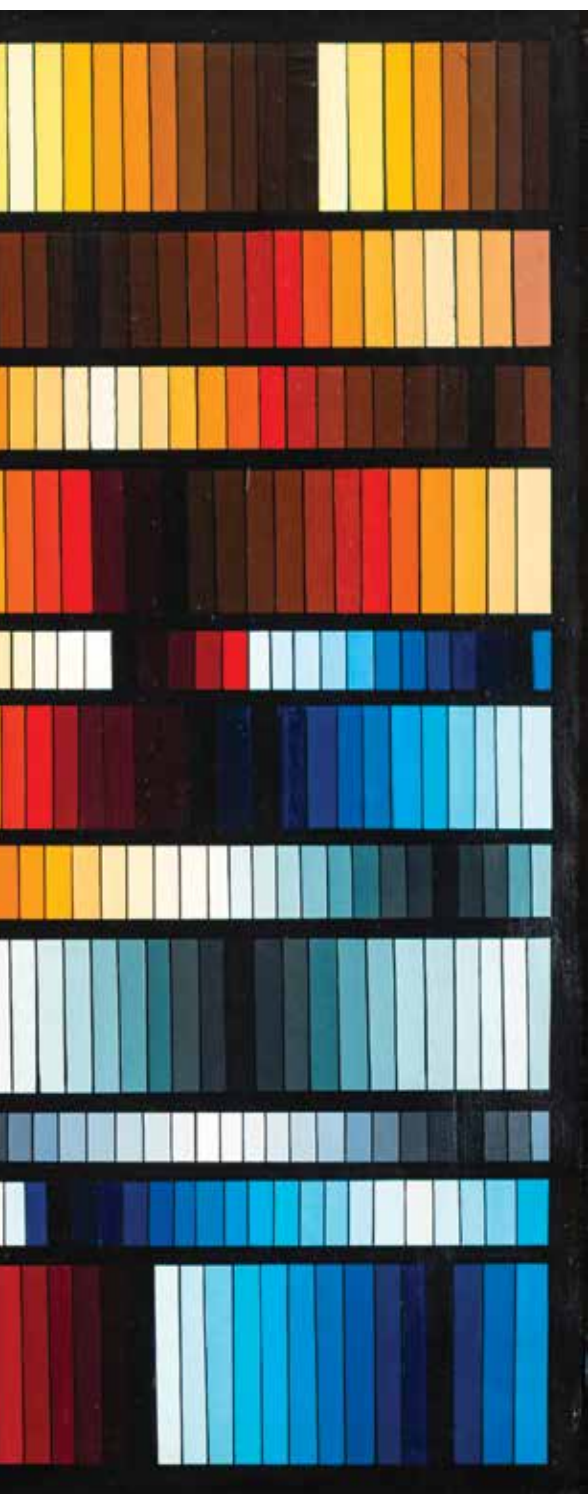
Acrílico sobre tela

200 x 120 cm



Maria Freire
Serie: Córdoba, 1966
Acrílico sobre tela
100 x 65 cm





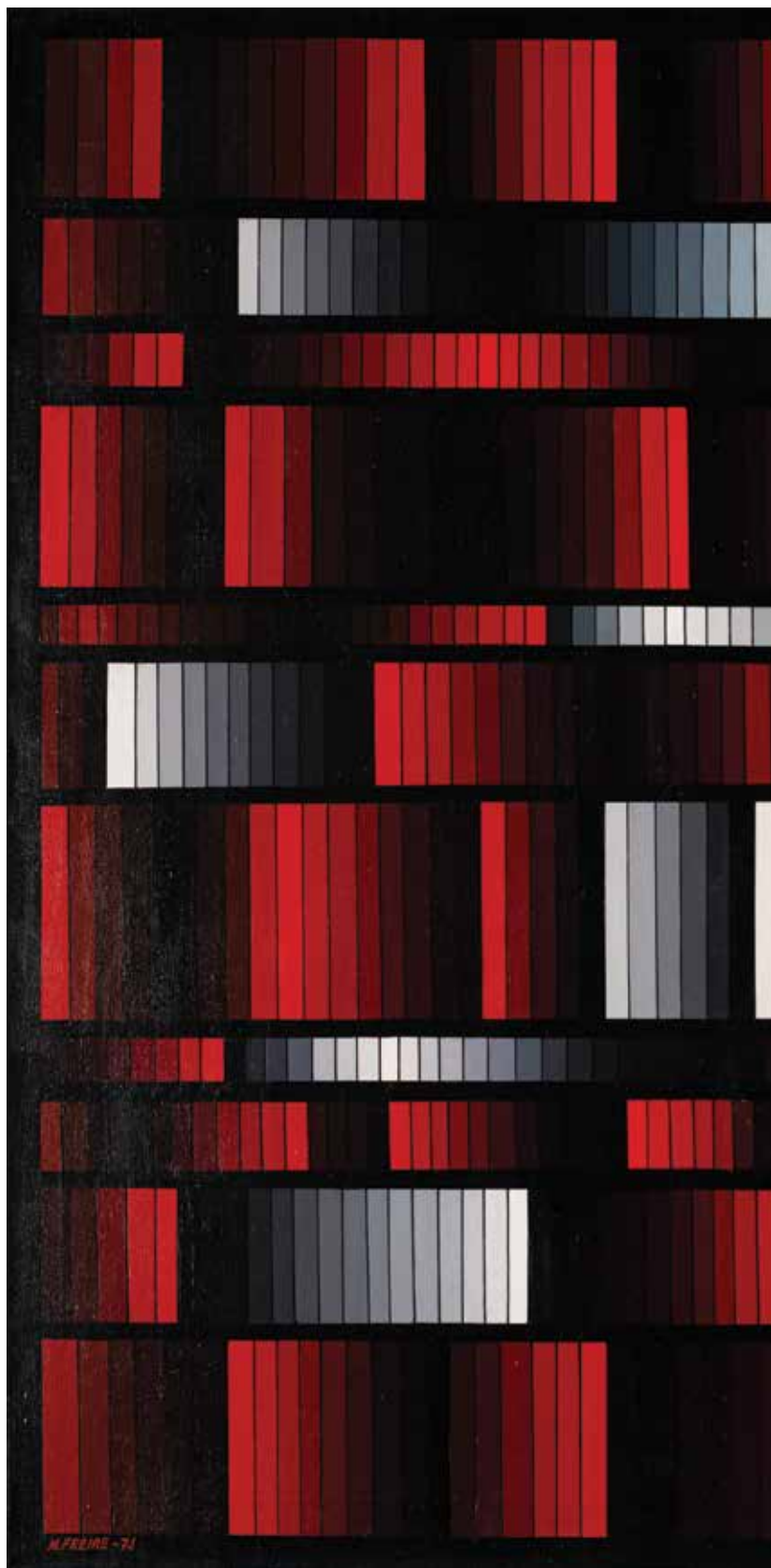
Maria Freire
Vibrante 379, 1977
Acrílico sobre tela
116 x 86 cm

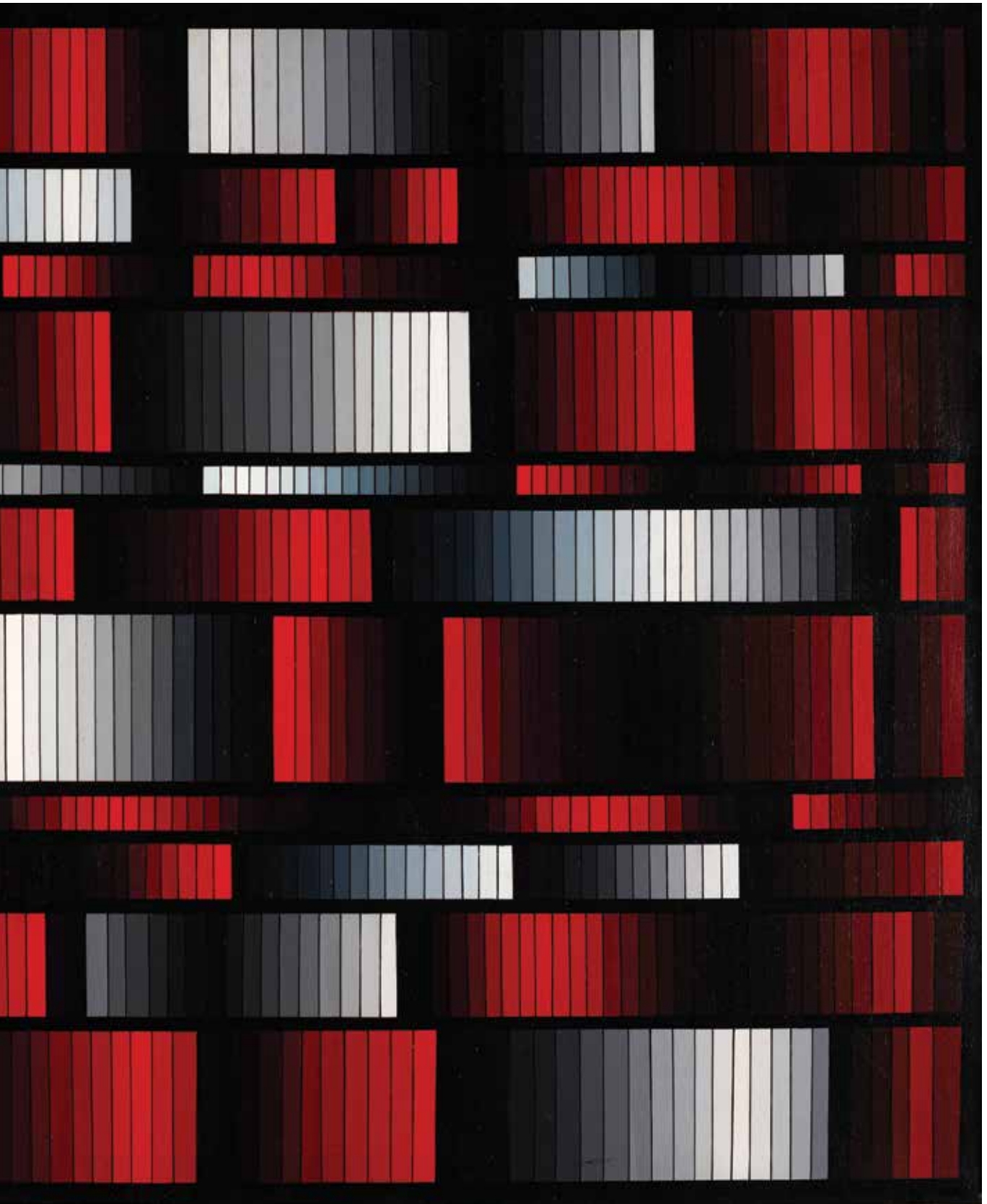
Maria Freire

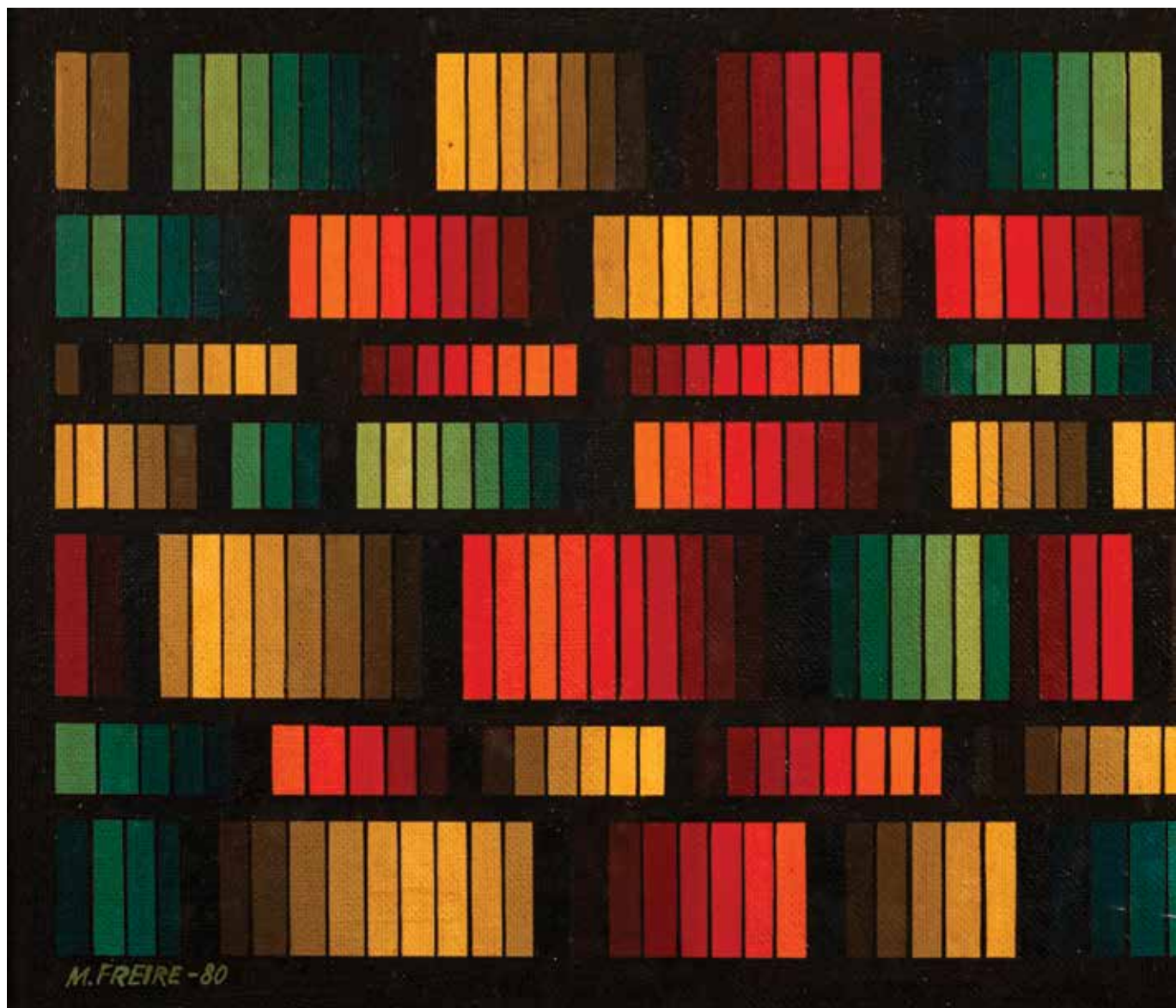
Serie: Vibrante, 1978

Acrílico sobre tela

90 x 115 cm

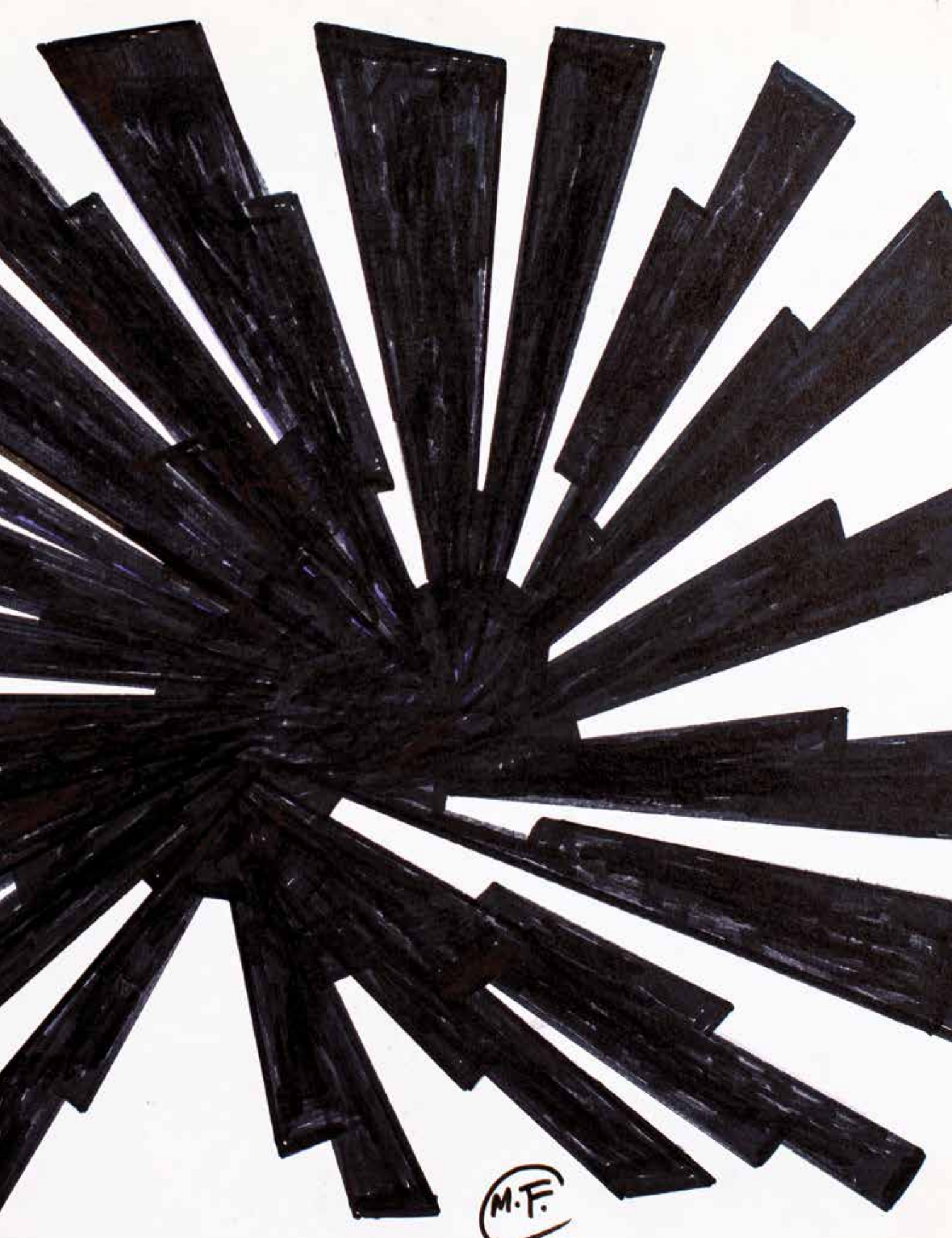








Maria Freire
Vibrante 180, 1980
Acrílico sobre cartón
42 x 30 cm



M.F.

María Freire, últimas obras

Tras la muerte de Costigliolo en 1985, María Freire sufrió limitaciones de movilidad a causa del esfuerzo físico que hubo de realizar mientras lo cuidaba en sus últimos años. A pesar de ello, siguió trabajando casi a diario y retomó muchas de sus series anteriores, reinventándolas y dándoles un nuevo título. Así, por ejemplo, *Sudamérica* se convirtió en *América del Sur* tras una nueva interpretación de las formas características de los años cincuenta. Durante las tres décadas en las que Freire vivió sola, trabajó obsesivamente en su apartamento de Montevideo y siguió creando arte a diario mientras cuidaba del legado de «Costi», su compañero de vida y de arte.

María Freire

Sin título, c. 1990

Bronce

49 x 10 x 4 cm





Maria Freire

Forma amarilla, 1970

Madera pintada

65,5 x 15 x 4,5 cm



Maria Freire
Forma azul, 1970
Madera pintada
65,5 x 15 x 4,5 cm





Maria Freire
Escultura, c. 1990
Bronze
46 X 65 X 10 cm

María Freire

Escultura, c. 1990

Madera

53 x 52 x 9 cm



María Freire

Escultura, c. 1990

Madera

90 x 54 x 7 cm

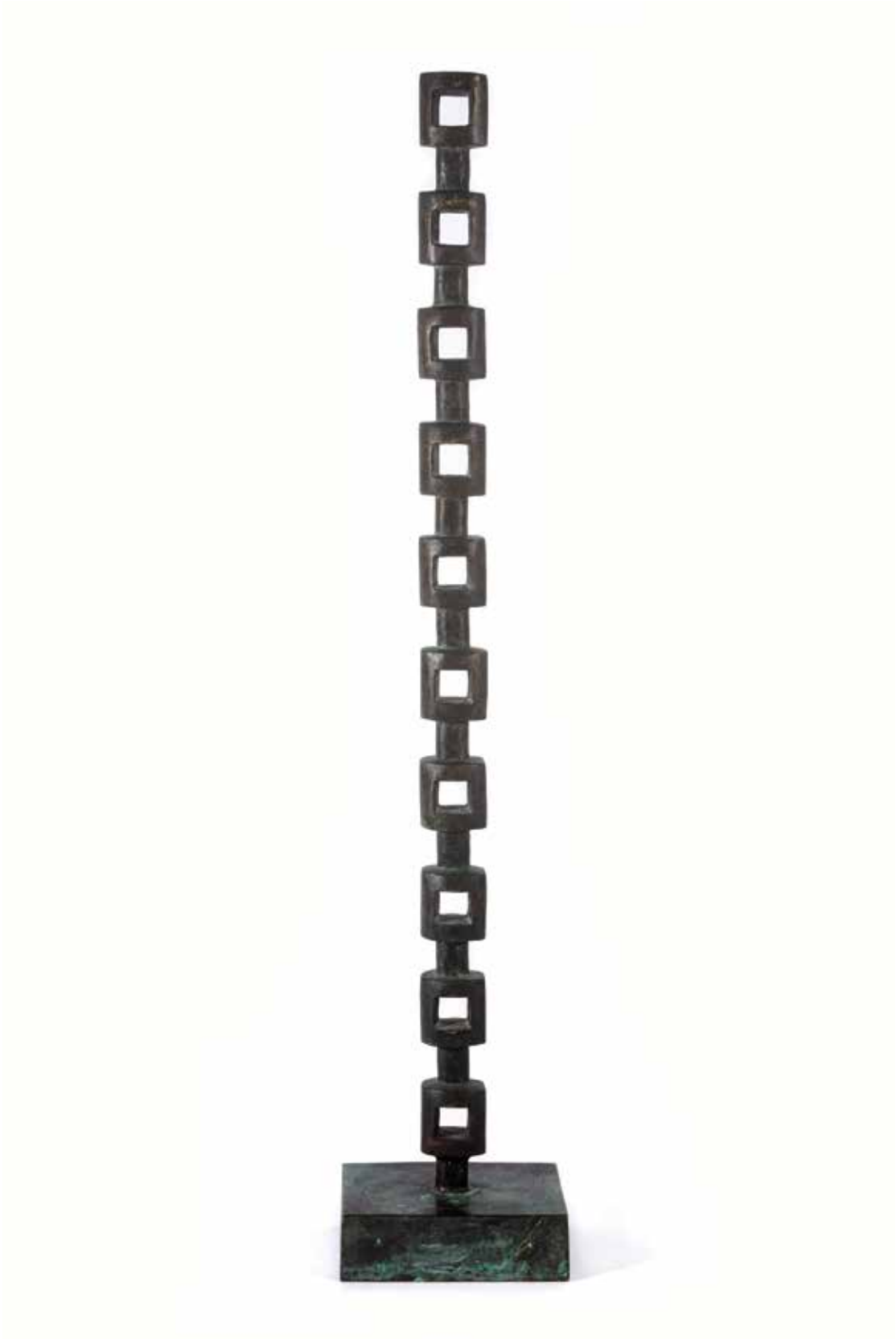


María Freire

Sin título, c. 1990

Bronce

178 cm alto



María Freire

Sin título, 1990

Acrílico sobre tela

160 x 120 cm



María Freire

EL oro de los tigres, 1996

Acrílico sobre tela

190 x 66 cm



María Freire

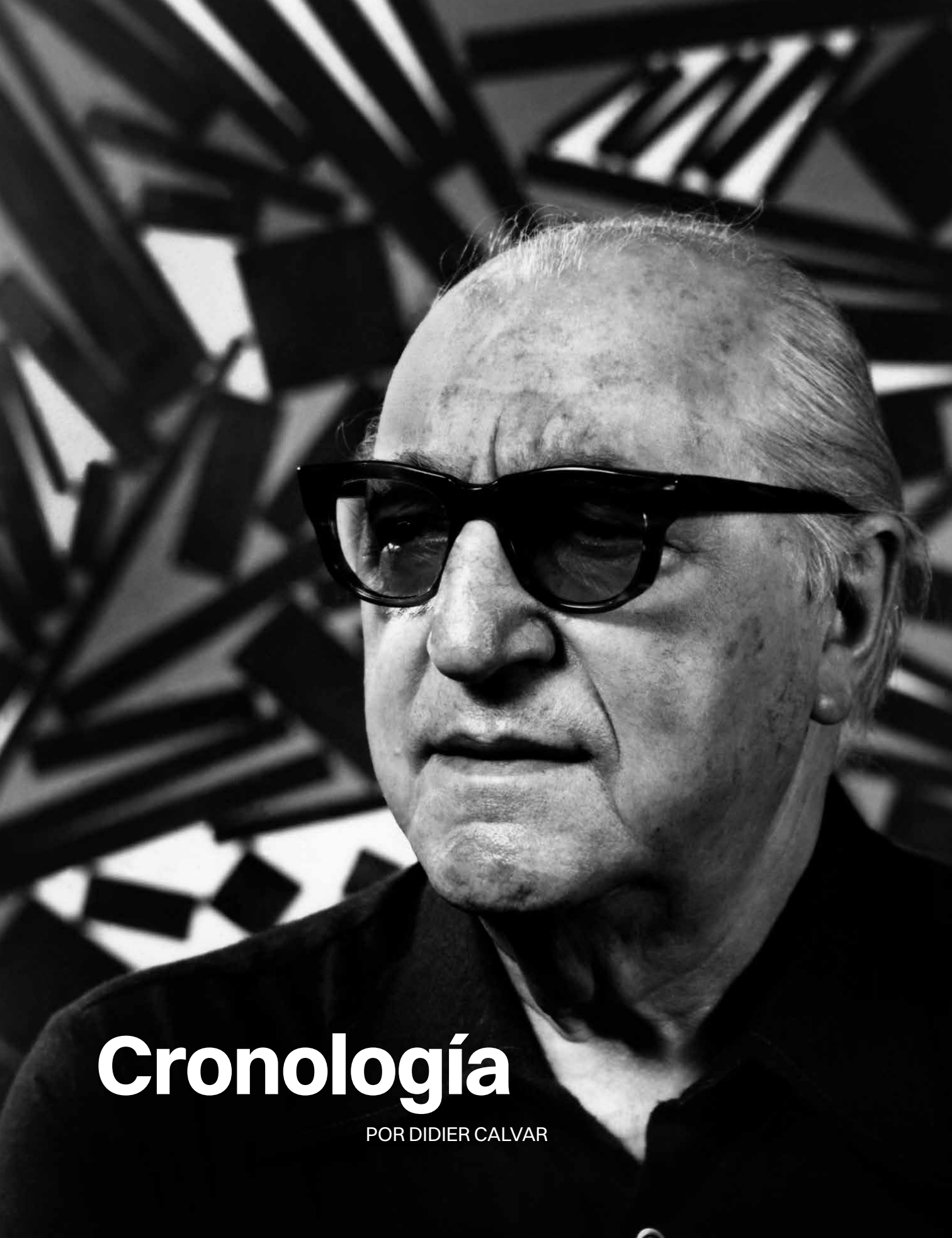
EL oro de los tigres, 1996

Acrílico sobre tela

131 x 111 cm







Cronología

POR DIDIER CALVAR

JOSÉ PEDRO COSTIGLIOLO (1902-1985)

1902

José Pedro Costigliolo Pasolini, hijo de Rafael y Margarita, nace el 6 de noviembre en la calle Isla de Flores 381 del barrio Palermo de Montevideo, descendiente de inmigrantes italianos por ambas ramas, materna y paterna. De padre nacido en el barrio de La Boca en Buenos Aires y madre de Pando, Canelones.

Su padre era funcionario del Banco de Crédito, y como sucedía en la época, esperaba que el único varón de los cinco hijos persiguiese una carrera redituable, continuando los esquemas del momento, del hombre como proveedor de la familia. Sus padres se preocuparon para que completase la educación secundaria y lo que solía llamarse en la época “preparación bancaria”. Don Rafael le consigue un empleo en el Banco de Crédito para que se iniciase en la carrera. Naturalmente que el proyecto familiar no respondía al auténtico plan de vida de José Pedro. Por esa razón y por ciertas desavenencias con sus superiores, acabará abandonando. Se retira del Banco de Crédito a través de un despido acordado con sus empleadores. La situación derivó en conflicto familiar y distanciamiento de los suyos para lograr formarse en arte. Su inclinación por la actividad artística no estimulada en el seno de su familia, y rechazada por las connotaciones prejuiciosas sobre el futuro incierto y salidas laborales, le implicó una constante lucha para poder afianzar su camino. Por mucho tiempo influye de forma sostenida respecto a su actividad creativa. La vivencia respecto a la repercusión de su obra es conflictiva, no siente ser aceptado ni apreciado en esa labor, mayormente al verse excluido de algunas selecciones para salones, exhibiciones y becas de estudios.

c. 1909

Asiste a la Escuela N° 4, hoy “José Gervasio Artigas”, en el barrio del Cordón.

c.1916

Comienza los estudios secundarios, que se hallaban en la órbita de la Universidad de la República, y se desarrollaban en el local del hoy Instituto Alfredo Vásquez Acevedo (IAVA). Por problemas disciplinarios se cambia al recién inaugurado Liceo N° 1 de la calle Colonia y Convención, que en 1918 se denominará como “José Enrique Rodó”.

1918

Se relaciona con la actividad teatral en los Talleres de Don Bosco de Montevideo. Allí conoce a Enrique Centrón y realiza decoraciones, telones, escenografía y cartelería publicitaria para el grupo.



1921-1925

Sin comentarlo a su familia estudia en el Círculo de Bellas Artes en Montevideo. Asiste a los cursos nocturnos a la salida del trabajo en el banco. Allí se relaciona con los maestros de entonces, como el catalán Vicente Puig (1882-1965) y Guillermo Laborde (1886-1840) y con condiscípulos como Luis A. Fayol, pintor y escenógrafo, Héctor Sgarbi, Alfredo De Simone, entre otros. Asiste asimismo a cursos de dibujo con el artista José Luis Zorrilla de San Martín.

La obra planista que realiza en la época fue mayormente destruida por el mismo autor, se conservan apenas algunos retratos.

1923

Presenta obras al Salón de Primavera organizado por el Círculo de Bellas Artes, que generalmente se exhibían en el Ateneo de Montevideo.

1924

Obtiene el premio al diseño del mejor cartel para el III Salón de Primavera del Círculo de Bellas Artes.



1925

Realiza una obra geométrica que el director del Círculo de Bellas Artes, Domingo Bazzurro, opta por no exhibir, por considerarla demasiado osada y que tal vez pudiese incomodar a las autoridades del Ministerio de Instrucción Pública, que subvencionaban a la institución.

Realiza los retratos planistas de los estudiantes de medicina Alfredo Cáceres y su esposa, la célebre escritora y médica Esther Correch de Cáceres.

Se inscribe a un concurso que se realizó en la Escuela República de Chile en Montevideo; estaba organizado por el Círculo de Bellas Artes y el Ministerio de Instrucción Pública. El premio, mayor consistía en un viaje de estudios a Europa. Costi-

gliolo se presentó con el retrato planista de *El Finlandés*, un marino que había recalado en el puerto de Montevideo. La importancia del premio daba lugar a desgarradas luchas internas para conseguirlo. Un concursante denunció a Costigliolo porque, supuestamente, su obra había surgido de un típico muñeco articulado como modelo, de los que se servían los dibujantes. Un "Pinocho". Algo que puede ser muy menor, pero que implicó un gran malestar para el pintor. La polémica se desarrolló a través de la prensa.

Costigliolo realiza un segundo intento en otro certamen con premio beca de estudios que se llevó a cabo en una dependencia militar de El Prado, la temática debía versar sobre "Un soldado y un caballo". Tampoco recibió el premio, sino que resultó victorioso José Cúneo, con una mayor trayectoria en el momento.

Estos episodios decepcionantes lo empujaron a tomar la decisión de dejar de pintar y dedicarse a las artes gráficas y la publicidad. Entre 1929 y 1946 incursiona en este género, probando otra dimensión creativa que concomitantemente le pudiese reportar salidas económicas. De esta manera, se dedica al diseño de carteles y diseño publicitario, actividad que le permitirá luego profundizar su interés por la abstracción. En este nuevo giro consigue trabajar para las agencias publicitarias Bastarrica y Gallardo.

Diseña el cartel publicitario de la Asociación Uruguaya de Protección a la Infancia (AUIPI), con tipografía Art Decó.

1926

Expone en el V Salón de Primavera organizado por el Círculo de Bellas Artes, Montevideo.

1927

Presenta al I Salón de Otoño del Círculo de Bellas Artes el retrato del deportista Carlos María Perelló.

Realiza el *Autorretrato* o *Figura Sentada* en clave planista, sin definición de rasgos faciales, colección MNAV.

1928

Presenta obra al VII Salón de Primavera del Círculo de Bellas Artes un retrato del escultor argentino Luis Falcini.

1929

Se muda a Buenos Aires para trabajar en Diseño Gráfico y publicitario.

Cosecha el primer éxito como artista creativo publicitario. Obtiene el primer premio en el concurso para diseñar un cartel para el afamado *Palacio de la Música* de Montevideo, que se envía a traspasar a serigrafía a EE.UU. en dos formatos, pequeñas dimensiones, como obsequio a los clientes y otro de grandes dimensiones, como cartel publicitario de la empresa.

1929-1930

Realiza trabajos publicitarios junto a Luis A. Fayol.

1933

La llegada a Montevideo desde México de David Alfaro Siqueiros - junto a su pareja: la uruguaya Blanca Luz Brum- como exiliado, resulta un revulsivo que impulsa el realismo social en el ambiente artístico montevidiano. Costigliolo participa de la formación de La Confederación de Trabajadores Intelectuales del Uruguay (C.T.I.U.) promovida por Siqueiros y artistas locales de izquierda.

1942

Entre idas y vueltas entre la actividad pictórica y la gráfica, se presenta a la Sección Pintura del VI Salón Nacional de Uruguay, con el retrato planista de su amigo Clerici, titulándolo *Ídolo*.

1945

Se dedica a la lectura del libro de Le Corbusier *L'Esprit Nouveau*, publicada en París de 1920 a 1925, volcándose a un tipo de pintura neopurista. Comienza el tránsito a la abstracción geométrica y titula sus obras como *Abstracciones*.

1946

Se concentra en obras maquinistas y neopuristas, a través de formas que avanzan en la abstracción y

denotan ciertos puntos de contacto con síntesis cubistas y constructivistas, que absorbe a través de obras y lecturas teóricas postcubistas de corte purista, como las de Amédée Ozenfant, Le Corbusier y Ferdinand Léger en su tendencia maquinista. De este contacto surgirán obras neopuristas como *Don Quijote* [1948], *La Gioconda* [1947], *El Moisés*, *Las Tres Gracias*, *La Venus Dorada*.

1948

Diseña el cartel del XII Salón Nacional, Uruguay.

1949

A través del contacto establecido con Pettoruti, Costigliolo realiza su primera muestra individual, en la Galería Antú, Florida 640, Buenos Aires. Expone 30 obras abstractas que basculan entre el neopurismo y lo que él llama "maquinismo".



La misma muestra de la Galería Antú de Buenos Aires se traslada a la sala de la *Librería Anahí* en la ciudad de Concepción del Uruguay, Entre Ríos, Argentina.

1951

Diseña el cartel de la edición XV del Salón Nacional, Uruguay

Dos obras de J.P. Costigliolo resultan seleccionadas por un jurado ad hoc constituido por Edmundo Prati, Adolfo Pastor y José Cúneo para participar de la I Bial de San Pablo, No constan que se haya efectivizado el envío, considerando que no figura Costigliolo en la sección Uruguay del Catálogo oficial editado para el evento.

1952

Se publica una obra de Costigliolo en el número 6 de la revista *Arte Madí Universal* (1947-1954), del movimiento Madimensor, dirigida por Gyula Kosice.

Funda junto a otros artistas el Grupo de Arte No Figurativo.

1953

Segunda Muestra de Arte No Figurativo en la Asociación Cristiana de Jóvenes, Montevideo. Participan: Costigliolo, Freire, Llorens, Berdía, Verdié, Zannoni. El catálogo de la exposición es diseñado por J.P. Costigliolo.

Obtiene el 3er Premio, Banco de Seguros del Estado, en categoría Acuarela, Aguazo y Pastel, por *Composición* en gouache, XVIII Salón Nacional, Uruguay.

Expone en la II Bienal de San Pablo, Brasil, dos composiciones al acrílico sobre cartón, una data de 1952 y otra de 1953.

1955

Presenta en el XIX Salón Nacional, Sección Dibujos, Grabados e Ilustraciones para Libros, Composición en collage e ilustración para la edición de la obra de Henri Focillon *La Vida de las Formas*, por esta última gana el tercer premio Medalla de Bronce, pero su diseño no es elegido para imprenta por parte de la editorial.

Se publica un álbum con cinco obras de María Freire y cinco de J.P. Costigliolo, con serigrafías de alta calidad realizadas por Raúl Pavlotzky, y texto crítico de Celina Rolleri.

Expone en la III Bienal de San Pablo, Brasil, tres obras de laca con piroxilina, dos de 1954 y una de 1955. Diseña el cartel de la muestra de Arte Abstracto del Subte Municipal, Montevideo.

Se jubila como diseñador gráfico, aunque continúe en la actividad artística.

1956

Realiza la *Composición 332* y la *Composición 333*. Con la primera obtiene un premio y pasa a formar parte de la colección del MAM de Río de Janeiro, Brasil.

Exposición monográfica de obra realizada entre 1947 y 1955 en el *Club de Teatro*, Rincón 516, Montevideo.

Obtiene el Primer Premio Medalla de Oro en la Sección Acuarela, XX Salón Nacional, Uruguay, por *Composición* (1947). Este galardón le permite acceder posteriormente a la III Bienal de Arte, donde obtiene el primer premio en pintura que le significó una beca de estudios en Europa.

1957

Expone en la IV Bienal de San Pablo, Brasil, dos obras de laca a la piroxilina de 1956: *Composición 333* y *Cuatro Triángulos*.

Exposición Monográfica en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, Brasil

Obtiene el premio del III Salón Municipal de Artes Plásticas de Montevideo.

Exposición dedicada al autor en la Comisión Nacional de Bellas Artes, que funcionaba en una de las alas del Teatro Solís, se presentan 82 obras realizadas entre 1946 y 1957, Montevideo.



Participa de la muestra *Pintura Mural* organizada por el Instituto de Estética de la Facultad de Arquitectura, Udelar.

Diseña dos carteles para publicitar la IV Bienal de San Pablo, Brasil.

Presenta cinco acuarelas en la III Bienal de Artes Plásticas realizadas entre 1947 y 1948, resulta ganador y obtiene como premio la beca para completar estudios en el extranjero. Elige la técnica del vitral como objetivo de su formación.

Es invitado a exponer en *Amigos del Arte*, Bartolomé Mitre 1387, Montevideo, en la muestra *15 Artistas de Hoy*.



1957-1959

Viaje de estudios a Europa luego de obtener una beca junto a su compañera María Freire en el buque *Tacoma*. Desembarcan en el puerto de Hamburgo. El propósito central de la beca radicaba en el estudio de las técnicas del vitral, en el caso de Costigliolo. Europa le brindaba la oportunidad de ver un amplio espectro de ejemplos de vitrales desde la Edad Media al siglo XX. El capitán del buque les permite utilizar un camarote como taller.

Recorren un sinnúmero de ciudades europeas y tienen la oportunidad de conocer personalmente a afamados artistas del momento: Hans Hartung, Max Bill, Henry Moore, Antoine Pevsner, Hans Arp, Lucio Fontana y Friedrich Vordemberge-Gildewart, entre otros.

1961

Participa de la muestra colectiva *Pintores Sudamericanos*, Galería Sudamericana, Nueva York, EE.UU.

Exposición *Pinturas 1925-1961*, en *Amigos del Arte*, Montevideo.

Expone *Cartones para Vitrales*, Centro de Artes y Letras de *El País*, Pza. Cagancha 1168, Montevideo.

Participa de la denominada Segunda Exposición de Arte No Figurativo en la Asociación Cristiana de Jóvenes de Montevideo, que en realidad es la tercera, ya que se habían realizado otras dos, en 1952 y 1953.

Es seleccionado para participar en la sección uruguaya con cinco obras en pintura plástica de informalismo matérico [Pintura 32, 39, 47, 48 y 49] en la VI Bienal de San Pablo, Brasil.

1962

Participa de la exposición *Algunos Pintores Abstractos*, junto a Agustín Alamán, Guiscardo Améndola, Norberto Berdía, y José Echave, Centro de Artes y Letras de *El País*, Montevideo.

Exposición Monográfica en el Instituto General Electric, 18 de Julio 1030, Montevideo.

1965

Se edita el primer libro de José Pedro Costigliolo con obra litografiada y texto crítico del belga Maurits Bilcke.

1966

Exponen en una muestra colectiva *Privé-Kunst-bezit Te Tervuren en Omgeving*, Bélgica.

1970

Gran Premio de pintura por obra *Cuadrados LXXXIX*, XXIV Salón Nacional, Uruguay.

Exposición monográfica en la Galería Imagen, Sala I, Paraguay 867, Buenos Aires, auspiciada por la Embajada Uruguaya en Argentina.



Presenta tres obras en acrílico en la Sección Pintura: *Rectángulos CXXII*, *Rectángulos CXX* y *Cuadrados LXXXIX*, por esta última obtiene el Gran Premio de Pintura, XXXIV Salón Nacional, Uruguay.

Exposición individual Galería *Imagen*, texto crítico de Aldo Pellegrini, doce obras: nueve *Rectángulos* y tres *Cuadrados*, Buenos Aires.

1971

Integra la exposición colectiva *7 Pintores Uruguayos*, Museo Municipal Dámaso Arce, Olavarría, Provincia de Buenos Aires, texto crítico de María Luisa Torrens.

Recibe Premio Adquisición por *Rectángulos CMLXVIII*, compuesta por nueve piezas, Salón Municipal de Artes Plásticas, Montevideo.

1972

Participa de muestra colectiva en el Salón Knoll de Arte, junto con Gustavo Alamón, Miguel Bresciano, María Freire, Óscar García Reino, Hugo Longa, Vicente Martín, Luis A. Solari, San José 1028, Montevideo.

1973

Muestra monográfica en la Alianza Cultural Uruguay-EE.UU., Montevideo.

1975

Muestra conjunta Costigliolo-Freire en la Galería Aramayo, Montevideo.

1976

Exposición individual en Club de Arte, Galería *Bruzzone*, Sarandí 668, Montevideo.

Exposición conjunta con María Freire en la Galería *La Jaula*, Punta del Este.

Exposición *Costigliolo-María Freire*, Galería *María Teresa Bonomi*, Club de Golf del Uruguay, Montevideo.

El Museo de Arte Contemporáneo de San Pablo, Brasil adquiere la obra *Rectángulos y Cuadrados LXXVI*, realizada en ese mismo año.



1977

XIV Bienal de San Pablo, Brasil, Presenta 10 obras de la serie *Rectángulos y Cuadrados* realizados entre 1973 y 1977, pintura acrílica sobre tela.

Diseña la cubierta del catálogo para una muestra del MAM de Río de Janeiro.

Seleccionado para representar a Uruguay en la XIV Bienal de San Pablo, presenta dos obras de acrílico sobre tela de la serie *Rectángulos y Cuadrados*, una de 1973 y otra de 1977. La carátula del pequeño catálogo de la delegación uruguaya fue diseñada por Costigliolo.

1978

Expone en la *Muestra Pintores Uruguayos*, Cuartel de Dragones, Maldonado, Uruguay.

Exposición *José Pedro Costigliolo- María Freire*, Estudio Acordagoitia, Gorlero 941, Punta del Este, Uruguay.

Exposición *12 Pintores Uruguayos*, con motivo del 60° Aniversario del diario *El País*, Subte Municipal de Montevideo.

Forma parte de la muestra colectiva *Artistas Uruguayos*, Centro Cultural Paraguayo-Americano, Asunción, Paraguay.

Es afectado por la enfermedad de Parkinson, se encontró impedido de trabajar en precisiones geométricas, y se debió dedicar mayormente a hacer tintas chinas sobre cuadrados de papel.

1980

Premio Adquisición por la obra *Rectángulos y Cuadrados MCMXCIV*, XLIV Salón Nacional, Uruguay.

1981

Gran Premio el Azahar de Pintura por la obra *Rectángulos y Cuadrados MMXXXII*, en la 1ª Bienal de Primavera de Salto, Uruguay.

1982

Avanza la dolencia producida por el mal de Parkinson.

1983

Exposición individual en la Alianza Francesa, Montevideo.



Muestra monográfica en el Centro de Exposiciones del Palacio Municipal, Montevideo. Se exhibe la mayor cantidad de obra del autor, luego de la realizada en las salas de la Comisión Nacional de Bellas Artes en el Teatro Solís (1957).

1984

Ya deja de trabajar en el taller de la calle Ejido por su precario estado de salud, pero continúa trabajando en su casa.

1985

Fallece el 2 de junio en su apartamento de la calle Joaquín Requena 1268 apto. 10, Montevideo, luego de la larga enfermedad de Parkinson, que lo fue paulatinamente limitando en su trabajo plástico.

1986

Exposición individual en la Embajada Uruguaya en Argentina, Buenos Aires.

1987

Exposición monográfica en la Galería Bruzzone, Montevideo.

1988

Exposición antológica en el Museo de Arte Contemporáneo *El País*, Montevideo.

Retrospectiva de J.P. Costigliolo en el Subte Municipal, Montevideo.

1995

1er. Salón del Sur, Homenaje al Maestro José Pedro Costigliolo, Museo del Gaucho y de la Moneda, Montevideo.

2006

Exposición Antológica de Costigliolo- Freire en GTS Art Gallery, Tejería Loppacher, Punta del Este.

2019

Se realiza exposición monográfica sobre el autor titulada *Costigliolo La Vida de las Formas*, Fundación Pablo Atchugarry, Manantiales, Maldonado, Uruguay.

MARÍA FREIRE MARTOS (1917-2015)

1917

Nace en la calle Isla de Flores de Montevideo el 7 de noviembre, fruto del matrimonio entre Consuelo Martos y Domingo Freire

c.1926

Inicia sus estudios de enseñanza primaria en la Escuela *República del Perú*, en la Avda. 18 de Julio 2083.

1926-1938

En la infancia ya se dedica a dibujar flores y retratos, algunos de poetas en grafito (Pablo Neruda, Antonio Machado, Rubén Darío), pero también de Carlos Gardel.

1933

La familia Freire- Martos se muda del barrio montevideano de El Cordón a Pocitos, cerca del entonces Museo de Bella Artes, donde se exponían entonces calcos de grandes obras de la Historia del Arte.

c. 1934

Cursa bachillerato de Derecho. Los estudios secundarios se realizaban en la "Sección Secundaria y Preparatoria para Mujeres", conocida como Universidad de Mujeres. Por las mañanas completaba estudios secundarios y por las tardes asistía a clases de Dibujo y Modelado en la Escuela Industrial de la calle Maciel. En ese momento comienza el modelado de máscaras de yeso y arcilla en su casa, actividad que continuó desarrollando en diferentes etapas de su carrera artística.

1938

Comienza las clases de escultura con Antonio Pena en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad del Trabajo.

1943

Abandona el taller de Antonio Pena con el propósito de adquirir ciertos conocimientos de forma autodidacta.

1944

Aprueba con el Primer Puesto el Concurso de Oposición y Méritos para dictar clase de Dibujo (hoy Comunicación Visual, Plástica y Dibujo) en Enseñanza Secundaria. Trabaja en el liceo de Colonia del Sacramento, donde conoce a Rhod Rothfuss que había llegado a Colonia para dictar clases de Dibujo en la Universidad del Trabajo (UTU).

Además de Docente de Dibujo en diferentes niveles de enseñanza secundaria ejerce como profesora de Historia y Cultura Artística (equivalente a lo que hoy es la materia Historia de las Artes Visuales) en el Bachillerato de Arquitectura. Desarrolla esta actividad docente hasta 1966.

1945

Apenas se abrieron los estudios preparatorios de bachillerato en la ciudad de Colonia del Sacramento, María Freire se traslada para dictar clases de Dibujo e Historia y Cultura Artística en esa ciudad.

1951

Realiza una exposición con obras relacionadas con el cubismo y el Madi en el liceo de Colonia.



1953

Seleccionada para la II Bienal de San Pablo, expone dos obras, una *Composición* en gouache de 1952 y otra en esmalte sobre madera de 1953.

Recibe el Primer Premio en Artes Aplicadas por el proyecto para mural principal de la Boite "El Cas-cabel", XVII Salón Nacional, Uruguay.

1954

Participa del Salón Municipal de Artes Plásticas, Montevideo.

Integra la exposición colectiva *Retrospectiva de la Pintura Uruguaya*, Homenaje a la UNESCO, Museo Blanes, Montevideo.



1955

Presentación de María Freire *Composición* y Costigliolo al XIX Salón Nacional, Uruguay.

Exposición Monográfica de María Freire en la Facultad de Arquitectura, Udelar, organizada por el Instituto de Estética de esa casa de estudios.

Premio Adquisición Salón Municipal de Artes Plásticas, Montevideo.

Recibe el Segundo Premio Medalla de Plata en Acuarela por *Composición* en gouache, XIX Salón Nacional, Uruguay.

Recibe el Segundo Premio Medalla de Plata en la Sección Acuarela, Aguazo y Pastel, por obra denominada *Composición*, en gouache.

Premio Adquisición Salón Municipal, Montevideo.

Expone en la III Bienal de San Pablo.

1956

Participa en la exposición colectiva Salón de Pintura de la Galería Sureña, recibe el 2º Premio, Palacio Salvo, Montevideo.

1957

Obtiene la Beca Gallinal otorgada por el Ministerio de Instrucción Pública uruguayo para la formación de artistas, docentes y científicos en el extranjero, en este caso se dirige a completar su capacitación como profesora de la Sección Enseñanza Secundaria y Preparatoria. A través de la beca realiza estudios de arte en Europa hasta 1960 para luego volcarlos a la tarea docente.

Obtiene una beca de estudios del Ministerio de Relaciones Exteriores de Brasil para permanecer estudiando en Europa.

Realiza estudios en Madrid sobre arte español.

1957-60

Realiza estudios de Historia del Arte en el Museo Municipal de Ámsterdam y en la Escuela del Museo del Louvre con los profesores André Varagnac y Bernard Dorival.

Premio de Honor en la IV Bienal de San Pablo, Brasil, expone dos obras en laca con piroxilina: *Forma Negra* de 1956 y *VNA 57* de 1957.

1959

Se expone obra suya en la muestra *19 Artistas de Hoy*, Salón Municipal de Arte, Montevideo.

1960

Obtiene el Premio Shell, Medalla de Bronce, por la obra en gouache *Formas*, Sección Pintura, XXIV Salón Nacional, Uruguay.

1961

Presenta en la Sección Dibujos, Grabados e Ilustraciones para Libros la obra *Dibujo XXV*, y en la Sección Acuarelas, las obras *Acuarela 106* y *Acuarela 108*, obtiene el Primer Premio Medalla de Oro por la obra *Acuarela 108*, XXV Salón Nacional, Uruguay.

Participa en la exposición colectiva *De Blanes a Nuestros Días*, organizada por la Comisión Nacional de Bellas Artes, Punta del Este, Uruguay.

1962

Traslada su actividad docente en Enseñanza Secundaria de Colonia a Montevideo.

1962-1973

Realiza Crítica de Arte en el diario neobatllista *Acción*.

1962

Expone en la Galería del Semanario *Marcha*, Rincón 577, Montevideo, con el grupo de Artes Plásticas en la Enseñanza Media, a partir de la misma se realizan ponencias sobre metodología de la enseñanza de las artes visuales.

Participa de la exposición colectiva *Forma y Espacio*, con pintores geométricos del Cono Sur, Por Uruguay se presentaron también María Freire y Antonio Llorens. La invitación fue cursada por el artista geométrico chileno Ramón Vergara Grez, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile.

Premio Banco República, Medalla de Bronce, Sección Escultura, por obra *Escultura Frontal*, en yeso patinado, XXVI Salón Nacional, Uruguay.

1963

Obtiene el Premio Cinzano, Medalla de Bronce por la obra en témpera, *Estructura Blanca*, Sección Pintura, XXVII Salón Nacional, Uruguay.

1964

Expone en el Primer Salón de Pintura del Instituto General Electric, Av. 18 de Julio 1030, Montevideo.

Participa de Jornadas de Artes Plásticas en la Enseñanza Media, celebrada en la Asociación Cristiana de Jóvenes, Colonia 1870, Montevideo.

1965

Premio Medalla de Bronce del Banco República por obra *Capricornio XXV*, acrílico, Sección Pintura, XXIX Salón Nacional, Uruguay.

1966

Premio Medalla de Oro Sección Tema Libre, *Composición*, tinta china, XXX Salón Nacional, Uruguay.

1967

Exposición Monográfica de María Freire en la Galería *Lirolay*, Esmeralda 869, Buenos Aires, Argentina.

Participa del Salón Municipal de Artes Plásticas, Montevideo.

1968

Obtiene el Gran Premio de Pintura por la obra *Composición 17 de Julio*, XXXII Salón Nacional, Uruguay.

1969

Premio Adquisición por obra *Blanco y Negro N°5*, XXXIII Salón Nacional, Uruguay.

1970

Exposición monográfica en la Galería *Imagen*, Sala II, Paraguay 867, Buenos Aires.

Exposición monográfica en la Galería *Moretti*, Montevideo.

Participa de la Primera Bienal de Pintura de Uruguay, Punta del Este.

1971

Premio Adquisición en el Salón Municipal de Artes Plásticas, Montevideo.

1975

Exposición monográfica en la Galería *Aramayo*, Montevideo.

1976

Premio de la Crítica, *Ediciones El Trébol*, Montevideo.

1977

Exposición monográfica Galería *Bruzzzone*, Sarandí 668, Montevideo

Muestra *Doce Aristas Uruguayos*, Club de Golf del Uruguay, Montevideo

Exposición monográfica en el Club de Golf de Punta del Este, Uruguay

Gran Premio en el VIII Salón de Primavera de Pintura de Salto, Uruguay, por obra en acrílico, *Vibrante XIX 29*, de 1977.

1978

Participa de la *Muestra de Arte Uruguayo*, Cuartel de Dragones, Maldonado, Uruguay.

1979

Participa de la exposición colectiva en la Sala Vieytes, Escuela de Danza de Hebe Rosa, Montevideo.

1980

Muestra *Cuatro Pintores Latinoamericanos*, Galería *Bafisud*, San Pablo, Brasil.

Salón de la Mujer, muestra organizada para el Congreso de WIZO (Women's International Zionist Organization), Montevideo.

1982

Participa de la Muestra *Embajada de Mujeres de América*, Palacio Municipal, Montevideo.

1983

Participa de la exposición *Pintores Uruguayos*, Alianza Francesa, Montevideo.

1987

Exposición monográfica en la sala de la *Cátedra Alicia Goyena*, Consejo de Educación Secundaria, ANEP, Pablo de María 1079, Montevideo.

1990

Exposición retrospectiva de María Freire, Galería Bruzzone, Montevideo

Participa de la muestra *La Mujer en el Arte*, Cámara Uruguaya del Libro, Montevideo.

1992

Integra la exposición *From Torres García to Soto*, Museo de las Américas, OEA, Washington DC., EE.UU.



Muestra de María Freire en el Instituto Goethe, Montevideo. Exhibe obras de la serie *Sudamérica*, (1957-1958) y de la Serie *América del Sur* (1991-1992).

Expone en *Círculo Miró*, Cámara Uruguaya del Libro, Montevideo.

Enrique Aguerre realiza el documental "María Freire, testimonio de una trayectoria"

1993

Primer Premio de Pintura en el *Salón de Arte del Círculo Miró*, Cuartel de Dragones, Maldonado, Uruguay.

1995

Participa de la muestra *90 Años en el Arte Nacional*, Círculo de Bellas Artes, Montevideo

1996

2ª Edición del Premio Pedro Figari otorgado a Manuel Pailós, María Freire y Nelson Ramos, Banco Central del Uruguay.



1997

Integra la exposición Arte *Madí* en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

1997-1998

La misma muestra de *Arte Madí* del MNCARS se expone en el Museo Extremeño de Arte Iberoamericano y Contemporáneo, Badajoz, España.

1998 – Nov.

Retrospectiva de María Freire el Museo de Arte Contemporáneo del diario *El País*.

2000

Una obra suya se suma al Parque de Esculturas de la Avda. Luis Alberto de Herrera en Montevideo, inaugurado en 1996, la obra de gran porte de María Freire *Construcción Espacial*, en hierro pintado de celeste.

2001

Muestra *Abstract Art in the Río de la Plata: Buenos Aires and Montevideo 1933-1953*, The Americas Society, Nueva York.

Publicación de la monografía *María Freire* de Gabriel Pérez-Barreiro por la editorial Cosac Naify de San Pablo.



2002

Exposición *Arte Abstracto en el Río de la Plata: Buenos Aires y Montevideo, 1933-1953*, organizada por The Americas Society, replica la realizada en Nueva York. Museo Tamayo, Ciudad de México.

2003

Su obra participa de la IV Bienal del Mercosur en Porto Alegre, Brasil.

2004

Participa de la muestra *Latin American Art: Contexts and Accomplices*, Sainsbury Centre, Norwich, Gran Bretaña.

2005

Integra la colección de Arte Latinoamericano *Dados Latinamerica Collection*, Zurich, Suiza.

2006

Exposición monográfica, Galería de las Misiones, Punta del Este.

A la LII edición del Premio Nacional de Artes Visuales se la denomina como *María Freire*.

2008

Integra muestra *The Sites of Latin American Abstraction*, CIFO Art Space, Miami, Florida, EE.UU.

2010

Forma parte de la muestra *The Sites of Latin American Abstraction*, Museum of Latin American Art, Long Beach, California, EE.UU.

Integra la muestra *Bright Geometry*, Cecilia de Torres Ltd., Nueva York.

2015

Fallece el 19 de Junio en Montevideo.

2016

Muestra *María Freire*, Museo Juan Manuel Blanes, Montevideo.

Forma parte de la muestra *The Illusive Eye*, Museo del Barrio, Nueva York.

2020

Antología de obras sobre papel de Costigliolo y Freire, Galería de las Misiones, Montevideo, Sammer Gallery, Miami.

BIOGRAFÍA COMPARTIDA

JOSÉ PEDRO COSTIGLIOLO Y MARÍA FREIRE

1951

Reciben la invitación del Instituto de Estética de la Facultad de Arquitectura, UdelAR, para preparar una exposición de Arte No Figurativo que se exhibió en un salón de esa casa de estudios. Participaron, Rhod Rothfuss, Lincoln Presno, Juan Zanoni, José Saint-Romain, Ruben Gary, Julio Verdié, Juan Ventayol, Óscar García Reino, Federico Orcajo Acuña.

1952

Fundación del movimiento de Arte No Figurativo integrada por José Pedro Costigliolo, María Freire, Antonio Llorens, Federico Orcajo, Rhod Rothfuss, Rodolfo Uricchio, Julio Verdié Juan José Zanoni.

En setiembre se lleva a cabo otra muestra de Arte No Figurativo en una sala de la Asociación Cristiana de Jóvenes, en su antigua sede de Colonia y Río Negro, Montevideo. Allí exponen con Llorens, Orcajo, Rothfuss, Uricchio, Verdié y Zanoni, El diseño del catálogo corre por cuenta de Costigliolo.

Luego de las reuniones preparatorias de artistas abstractos y exhibición informal en uno de los salones de la Facultad de Arquitectura, UdelAR se realiza la primera muestra colectiva de artistas de la abstracción geométrica, auspiciada por su Instituto de Estética y el taller del arquitecto Ruben Dufau de la misma facultad. En este evento se conocen María Freire y Costigliolo. María Freire había sido invitada por Rhod Rothfuss a exponer como escultora, y ambos se conocían como docentes en Colonia, María como docente de secundaria y Rothfuss de la UTU.

1953

Al poco tiempo de conocerse, María y Costigliolo, alquilan un taller juntos para trabajar en la calle Claudio Williman 622 en Pocitos.

Segunda *Muestra de Arte No Figurativo* en la Asociación Cristiana de Jóvenes, Montevideo. Participan: Costigliolo, Freire, Llorens, Berdía, Verdié, Zanoni. El catálogo de la exposición es diseñado por J.P. Costigliolo.



1954

La pareja se instala en un taller de Pocitos, en la calle Montero 2790 esquina Cnel. Mora, allí cuentan con mayor espacio para aplicar técnicas diferentes, sin que cada uno entorpezca la labor del otro. El anterior taller era también compartido con Antonio Llorens.

1955

Muestra conjunta Freire- Costigliolo, en la Facultad de Arquitectura, UdelAR.

Participa de la exposición colectiva *19 Artistas de Hoy*, junto a Guiscardo Améndola, Germán Cabrera, José Echave, Óscar García Reino, Bent Hellgren, Antonio Llorens, Hugo Mazza, Margarita Mortarotti, Ofelia Oneto y Viana, Raúl Pavlotzky,

Lincoln Presno, Rhod Rothfuss, José Saint-Romain, Elizabeth Thomson, Teresa Vila, Julio Verdié, Juan José Zanon, Subte Municipal, Montevideo, Costigliolo diseña la cubierta el cartel y el catálogo de la muestra.

El artista Raúl Pavlotzky realiza una carpeta de obras de María Freire y José Pedro Costigliolo. Muestra conjunta Freire- Costigliolo, Auspiciada por la Comisión de Cultura de la Facultad de Arquitectura, Udelar.

1956

Muestra dedicada a María Freire y Costigliolo en el Museo de Arte de Moderno de San Pablo, y en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, Brasil.

Participan de la exposición colectiva *Seis Pintores Modernos* en la que intervienen Pedro Freire, Raúl Pavlotzky, Óscar García Reino y Américo Spósito, organizada por el Centro de Estudiantes de la Facultad de Humanidades y Ciencias, Udelar, Montevideo.



1958

Exposición *Freire - Costigliolo Gouaches 1953-1958*, 10 obras abstractas cada uno, Auspiciada por la Delegación Provincial en Barcelona del Ministerio de Información y Turismo del Estado Español y el Consulado General del Uruguay en Barcelona, Ateneo Barcelonés, Calle Canuda, 6, Barcelona, España.

1959

Exponen en la Galería *Les Contemporaines*, 18, rue de L'Hopital, Bruselas, Bélgica, auspiciado por la embajada uruguaya en Bruselas.



1960

Alquilan un taller en un sótano de la calle Ejido 1245 esquina Soriano, Montevideo.

Regresan ambos a Uruguay, aunque a instancia de J.P. Costigliolo y a pesar de María Freire, que hubiera preferido permanecer en Europa. María continúa con su labor docente en Colonia del Sacramento.

1964

Integra la muestra colectiva titulada *Pintura Moderna Uruguaya* conjuntamente con, Américo Spósito, Amalia Nieto, José Gamarra y Manuel Espínola Gómez, Jockey Club del Uruguay.

1965

Contraen matrimonio oficialmente, luego de varios años de pareja.

1966

Exposición colectiva en la Unión Panamericana de Washington DC, EE.UU., invitación del Director de Artes Visuales de la institución, el cubano José Gómez Sicre.

María Freire y José P Costigliolo concurren a la XXXIII Bienal de Venecia. Sus obras integran la representación oficial uruguaya junto con las de Manuel Espínola Gómez y Jorge Páez Vilaró. La misión

consistía en que luego debían rendir información a la Comisión Nacional de Bellas Artes sobre la situación del arte internacional.



1976

Exposición de *Pintura Uruguaya* en el Molino de Pérez, Rambla O'Higgins y Alejandro Gallinal, Montevideo, expositores: José P. Costigliolo, María Freire, Oscar García Reino, Jaime Nowinski, Ofelia Oneto y Viana, Jorge Páez Vilaró, Raúl Pavlotzky, Lincoln Presno, Américo Spósito, Humberto T. Tomeo, Denry Torres y Julio Verdié.

Exposición Galería Portal, San Pablo, Brasil, exponen con artistas geométricos locales: Hermelindo Fiamingli, Arcangelo Ianelli, Lothar Charoux, Emanoel Araújo.

Exposición *Costigliolo-María Freire*, Galería *María Teresa Bonomi*, Club de Golf del Uruguay, Montevideo.

1977

Exponen *Dos Maestros Uruguayos*, consta de 19 obras realizadas entre 1975 y 1976, Galería Portal, San Pablo, Brasil.

Exposición *Pintores Geométricos*, Instituto Cultural Anglo- Uruguayo, donde también exponen Eduardo Acosta Bentos, Miguel Battegazzore, Carlos Caffera, Miguel Ángel Guerra, Antonio Llorrens, Héctor Spósito.

1978

Exposición *José Pedro Costigliolo- María Freire*, Estudio Acordagoitia, Gorlero 941, Punta del Este, Maldonado, Uruguay.

1979

Son seleccionados por la Intendencia de Maldonado para diseñar el pavimento de veredas de la Rambla de Circunvalación de Punta del Este, con extensión a Piriápolis y posiblemente Montevideo.

1981

Forman parte de muestra colectiva *4 Maestros de Arte Geométrico Latinoamericano* junto a Lothar Charoux y Odetto Guersoni, Galería *Bafisud*, San Pablo, Brasil.

1994

Participan en la Exhibición *Constructivism in Latin America*, Essex Collection of Art from Latin America, Universidad de Essex, Gran Bretaña.

1996

Exhibición *A Selection of Works from the University of Essex Collection of Latin American Art*, Bolívar Hall Cultural Centre, Embajada de Venezuela en Londres, Gran Bretaña.

1997

Participan de la exposición *Firstsite at the Minorities*, Municipalidad de Colchester, Essex, Gran Bretaña.

2006

Exposición Antológica de Costigliolo- Freire en GTS Art Gallery, Tejería Loppacher, Punta del Este.

2011

Participan en la muestra *América fría: la abstracción geométrica en latinoamérica, 1934-1973*, Fundación Juan March, Madrid.







**English
Version**



The Museo de Arte Contemporáneo Atchugarry – MACA – is deeply honored to present the exhibition ***María Freire and José Pedro Costigliolo: a constructive relationship***, produced specially for our museum, and curated by Gabriel Pérez-Barreiro.

Since it was created in 2007, the Fundación Pablo Atchugarry, and since 2022 the MACA, have dedicated particular attention to national art. The quantity and the quality of domestic artists is a miracle that warrants projection, and with this goal in mind we have staged more than fifty exhibition projects and produced more than ten publications dedicated to Uruguayan artists.

Although the work of María Freire (1917-2015) and José Pedro Costigliolo (1902-1985) has been covered in several of these exhibitions and commands a major presence in this institution's heritage, this exhibition is the first-ever presentation of a peer-to-peer dialog between creators who also shared a life together as a couple. An Intimist look at each one of their stages: early works, the 1950s, Sudamérica series, stained-glass, matter, Costigliolo: squares and rectangles series, Freire: Vibrantes, Capricornio and Córdoba series, and Freire: final works.

I would like to convey my heartfelt gratitude to the curator, Gabriel Pérez-Barreiro, who has honored us with his participation in this project. He has always maintained a deep professional and emotional bond with our country's art. In 2001, he authored the first-ever publication about María Freire in collaboration with the Brazilian publishing house Cosac Naify, which heralded the somewhat late acknowledgment of Freire, a book which since then has become a cult object among collectors. He has curated, researched and promoted the study of Uruguayan artists and played a decisive role in María Freire being represented in the MoMA of New York.

Moreover, this catalog is graced with the participation of Prof. Ana María Franco and María Amalia García, chief curator of the Malba museum, both of whom provide valuable insights into the couple's life and work, and further complemented by an extensive biography by Prof. Didier Calvar. Our thanks go out to them all, as well as to Ángel Kalenberg, a permanent collaborator of this museum. I would also like to convey our gratitude to the people and the institutions whose generous loans made this exhibition possible.

Finally, I would invite our audience to visit this celebration of art and affection. With more than one hundred and fifty works on exhibit, it constitutes an unmissable journey through the immense trajectory of this unique artist couple, who shared their lives exploring abstraction. It takes in their professional ties, coupled with a look at the relevance of bonds, feelings and everydayness in the creative process. Ultimately, it is a reflection upon the power of love as a source of creativity.

Leonardo Noguez
Artistic director MACA

María Freire y José Pedro Costigliolo: Camino al andar

GABRIEL PÉREZ-BARREIRO

While the works of the artists María Freire [1917–2015] and José Pedro Costigliolo [1902–1985] have become more visible in recent years, this exhibition at the Museo de Arte Contemporáneo Pablo Atchugarry marks the first time that their art is presented in the vital dialogue in which it was produced. Although Costigliolo had been making graphic and artistic work for several years before he met Freire, and she continued to work alone for several decades after his death, theirs is a story of artistic companionship, and most of their work was produced in physical and intellectual proximity. According to Freire (and to the evidence of their vast production), their days were filled with little other than obsessive painting, a fact made more remarkable by their relative lack of commercial or critical success during their lifetimes.

Not only were their personal lives intertwined, but their artistic development also ran along parallel, and sometimes converging, tracks. While Costigliolo had been working in a Purist, almost Art Deco style in the 1930s and 1940s, and the younger Freire had been experimenting in sculpture based on her interest in African masks, when they met in the late 1940s, they quickly synchronized their visual

styles. Their paintings from the early 1950s are almost indistinguishable from each other. Both artists were excited by the possibilities of Concrete Art and hard-edge abstraction, an enthusiasm that was validated by their visit to the 2nd Bienal de São Paulo in 1953, where they were able to feel themselves part of an international avant-garde. The sporadic contact they had with international artists was extremely important to them, and Freire was very fond of recalling their visits to São Paulo, and later to Europe, as well as the international art magazines they consumed voraciously.

The Concrete Art they both produced in the early to mid 1950s was itself an expression of internationalism. The idea that abstract art had been reduced to its most universal and fundamental forms meant that it could be free of localisms or regionalist tendencies. In Uruguay, Joaquín Torres-García and his concept of Constructive Universalism had made a significant mark, but Freire and Costigliolo made a decisive and clean break with his philosophy. Freire and Costigliolo were happy to adopt a clean and apparently cosmopolitan visual language, and thus feel themselves part of a movement with hubs in Switzerland (Max Bill), Belgium (Georges Vantongerloo), France (César Domela),

Brazil (Arte Concreta) and other locations. Rather than trying to fuse the regional and the global as Torres-García had done, theirs was an art that rejected (at least initially) any kind of localism.

Of course, it could be argued that cosmopolitanism is itself a form of localism, in that it posits a community of like-minded people who share common, unquestioned beliefs. That these individuals are distributed across the physical globe does not make them any less of a community. It is quite possible that Freire and Costigliolo felt more 'at home' walking through the Mondrian room at the 2nd Bienal de São Paulo or reading books on Russian Constructivism than in their city Montevideo. Geometric abstraction, with its commitment to universalism, was especially attractive to those who felt that they were misunderstood in their own 'backward' and conservative context.

Yet the unity of geometric abstraction can be something like a mirage that starts to disappear as one looks closer at it. At first glance, all of these artists working in different contexts seemed to be doing the exact same thing: making hard-edge compositions with geometric shapes and plain colors. However, once we look at their specific intentions and contexts, we start to see quite different, and often contradictory, principles and beliefs. Piet Mondrian's theosophy is at odds with Max Bill's rationalism; Rodchenko's industrial productivism has very little to do with Malevich's concepts of Suprematism, and so on. One of the interesting features of 20th century geometric abstraction is that it was a container for so many diverse ideologies and beliefs, and yet to many it appeared as a movement of remarkable coherence and consistency.

The question, then, is how did these two Uruguayan artists see themselves in this constellation of visual style and ideological beliefs? Neither Freire nor Costigliolo wrote manifestos or state-

ments about their works. In her correspondence, Freire spoke with enthusiasm about abstraction and about the work of other artists like Alexander Calder, Henry Moore, or Jean Arp, but she did not position herself or Costigliolo in any dogmatic position vis à vis these other artists. For both artists, it appears that abstraction appeared simply as a better option than figuration, and that this broad distinction was enough to keep them committed to the language over many decades.

This non-ideological embrace of abstraction may be what allowed them to have such a long and varied artistic career. It may be instructive to look at a more or less contemporary case study across the Rio de la Plata in Buenos Aires. In 1944 a group of artists gathered around the single-issue magazine *Arturo*. These artists, in common with many avant-garde movements, were initially more concerned with their ideological and rhetorical principles than with the actual works they produced. We can see this discrepancy clearly in the virulence of the theoretical texts printed in *Arturo* unsubstantiated in the relative tameness of the works published. For example, the Uruguayan Rhod Rothfuss published a manifesto in support of rigorously shaped canvas artworks, rejecting all romantic overtones, yet the wood relief he reproduced alongside this text is remarkably similar to a Torres-García piece, with handmade and semi-figurative references. For this generation, ideological positioning was everything. As most of these artists were on the far left, the stakes of their art was little else than the survival of civilization after Fascism. This ideology-first approach meant that within a matter of months the founders of *Arturo* were fragmenting into opposing groups (Movimiento de Arte Concreto-Invencción, Arte Madí, Asociación de Arte Concreto-Invencción, Perceptismo), the differences between which were hard to discern for most. A mere four years later most of the groups

had essentially fallen apart, leaving behind a pile of manifestos and statements, but precious little in terms of artworks.

This exemplary tale appears many times throughout the 20th century. The inherent difficulty of supporting visual production through the written word meant that the supposed universality of abstraction was actually held hostage by attempts to describe what it was supposed to do. Ironically, many pages were written explaining why visual art did not need precisely this kind of textual support. This contradiction lies at the heart of 20th century art history, as artists tried to position their production in ideological terms, while also insisting on the autonomy and non-literality of visual forms.

Freire and Costigliolo stayed away from these political and philosophical disputes. Even their disagreements with Torres-García and his followers were more implicit than explicit. For a brief moment in 1951, Freire associated with the *Madí* Movement, probably through her compatriot Rothfuss, and organized a *Madí* exhibition at the Liceo de Colonia. Freire was somewhat put off by *Madí*, and in conversation referred to the theatrical and pretentious manner in which Rothfuss and Gyula Kosice behaved. For her, this was a movement with more bark than bite, and her involvement was short-lived, reflected in a tiny number of works with irregular frames. It is worth remembering that *Madí*, especially under Kosice's leadership, was legendary in appropriating artists into its cause, listing and featuring them in the magazine *Arte Madí Universal*, sometimes with little real connection between the artists and the stated precepts of the movement.

The concrete period in Freire and Costigliolo's work culminated with their visit to Europe in 1957. They were able to visit museums and artist studios, and complete the firsthand experience of

Concrete art that started with their visit to São Paulo in 1953. An important moment on this trip was their visit to a museum in Belgium where they saw a collection of Medieval keys and locks, and both artists were fascinated by their geometric interlocking forms. They each started a series that explored the figure-ground relationships with black forms against white or red backgrounds. When they exhibited these works, visitors saw references to pre-Columbian forms, perhaps expecting this from South American artists. The artists' response was good-humored, naming the series '*Sudamérica*'. Here we have another example of how non-partisan their work was: an old European motif incorporated into the universalising abstraction of two visiting Uruguayan artists, who take an audience comment to add another layer of meaning to their work. We can imagine other artists either taking offense at the 'primitivization' of their work, or embracing it as a form of countercultural alterity, yet they did neither.

On their return to Uruguay in 1960, both artists abandoned hard-edge abstraction in favor of works that incorporated texture and more organic forms. These '*matérico*' paintings still recall some of the forms of the *Sudamérica* series, but now with an expressive surface that seems in direct contrast to the pure colors and hard edges of their 1950s works. On the evidence of the works, Freire was much more comfortable in this new medium, and Costigliolo seemed to struggle with this new-found freedom. It is of course possible that Freire's background in sculpture made her more comfortable with relief forms, while Costigliolo's inherent sense of geometry and proportion was so strong that this experiment went against his very essence. In any case, this brief moment marks the point where their individual artistic paths start to diverge.

As of the early 1960s, Costigliolo started to work insistently on his series "*Rectángulos y cuadra-*

dos", in which, as the name suggests, he limited his formal vocabulary to simple geometric shapes which were subjected to a seemingly infinite number of formal and chromatic variations. Freire described his decision in the following terms:

De regreso al Uruguay comienza a pintar con ímpetu incontenible, toma conciencia de que está en posesión de una idea nueva que ha de materializar. Se forja un vocabulario propio con una sintaxis visual. Con formas geométricas —cuadrados, rectángulos y triángulos— compone durante dos décadas obras infinitamente variadas sobre superficies cuadradas y ejes constructivos oblicuos. Es una serie nacida del dominio absoluto de la imaginación y la reflexión.¹

At this point Freire consciously does not follow his lead, and they start to develop quite different bodies of work, although by all accounts they remain fully committed to each other and to one another's work. While Costigliolo fully committed his practice to these formal choices and compose effectively with self-imposed discipline, Freire took the opposite path, allowing her interests to develop through various different series.

This bifurcation in their personal styles could be seen as the result of their different personalities: Costigliolo more rigorous and methodical; Freire more impulsive and unconstrained. It also points to a definition of abstraction in which personal choice could make a difference. Many theories of abstraction, especially those related to the Concrete Art tradition, tend to insist on an external and objective system for making art. In the words of the 1930 Concrete Art Manifesto: "technique should be mechanical, in other words, exact", suggesting that personality should have nothing to do with it.² The depersonalization of art was of-

ten implicit (sometimes explicit) in the works of abstract artists. For example, the aforementioned Asociación de Arte Concreto-Invención insisted that artists not sign their works, as this was contrary to the collectivist and socialist ambitions of the group. In contrast, Freire and Costigliolo both signed their works on the front, not hiding their identities from the viewer.

While Costigliolo was producing his Rectángulos y Cuadrados series, Freire worked through a quite different set of issues. In Costigliolo's works, the forms interact with each other in compositions that seem to be floating in space. The multiple forms create a complex and dynamic ecosystem of interactions, in which the spaces between them become charged with visual energy. In Freire's subsequent series she does almost the opposite, focussing on how contiguous forms touch and overlap each other. For example, in works from her Córdoba, Capricornio, Variantes, or Vibrantes series, the forms are overlaid with different colored stripes, creating a tension between the shapes and the colors which suggest continuity over or beneath the forms. Freire plays with our expectations, creating visual schema that seem to contradict each other. We search in vain for a unified pattern through the 'windows' created by the forms, but the colored stripes appear to have a life of their own. For Freire, color becomes the life-force of her work. She masters the use of hot and cold colors in close proximity, and the stripes of colors make syncopated patterns that appear and disappear, almost like a free jazz composition.

Costigliolo meanwhile was working within his self-imposed limitation of only two geometric forms (later three, with triangles), unleashing a remarkable wave of creativity that resulted in hundreds, if not thousands, of works, each one quite different. This mature period of Costigliolo recalls Theodor Adorno (and then Edward Said) in his discussion of 'late style'. Adorno discussed

Beethoven's late works in terms of the freedom and also the isolation of a composer with a full life of artistic achievement behind him. Late Beethoven, according to Adorno, "No longer [gathers] the landscape, deserted now, and alienated, into an image. He lights it with rays from the fire that is ignited by subjectivity, which breaks out and throws itself against the walls of the work, true to the idea of its dynamism."³ In other words, the knowledge gained from a lifetime of experience can now be freed to act with its own energy, testing only the limits of the medium. This is a good description of Costigliolo's final period, in which he seems engaged in an intense conversation between his hand, eye, and the canvas, apparently unconcerned with anything else. To use another musical metaphor, we can think of these works as a theme with variations—a systematic, but also creative, exploration of the many possibilities contained in a simple phrase, or in this case, a geometric shape.

For Freire, her late period can be said to start with the death of Costigliolo in 1985, and the physical disability she endured as a result of caring for him (she had to physically lift him, which damaged her spine as a result). For the next 30 years she was physically restricted to her apartment overlooking the Rio de la Plata but continued to paint almost every day, surrounded by a lifetime of her artworks and those of her late husband. In her case, the late style involved revisiting previous works. So, for example, around 1990 she re-worked the forms of the *Sudamérica* series and called them *América del Sur*. She also made a new series called *El oro de los tigres* (the title of a story by Jorge Luis Borges) which returned to the forms of the *Capricornio* series, and so on. As with Costigliolo, these last decades gave a great amount of freedom to experiment with formal languages, but also in her case with memory. It is as though she were rewinding her life and going over her experiences again, but now from the vantage point of older

age and also limited mobility. Where Costigliolo's last works were a forward-moving investigation, one work spawning the next, Freire's later works seemed to look back on a lifetime of art by reliving and reworking certain moments to bring them into the present. In addition to her artistic work, Freire was also left with the burden of managing her husband's estate and her own legacy, in a largely indifferent context.

By the mid 2000s, Freire's work started to become better known internationally. She donated works by Costigliolo and herself to the new Essex Collection of Latin American Art in 1994, where they were regularly on view, and Cosac Naify in Brazil published her monograph in 2001. Although she may arguably have been slightly eclipsed during her lifetime by her husband, her international exposure was significantly more than that of Costigliolo. Her work has been shown several times at MoMA and at the Museo Reina Sofia, yet that of Costigliolo has not. In part this might be because of the general revision of the work of women artists during recent decades, but in any case, it remains a curious fact.

Freire and Costigliolo lived by all accounts a full and happy life, producing art that they each understood and supported in the other. Many theories of the avant-garde, especially those of Peter Burger and Renato Poggioli point to the need for a sense of alienation. According to this account, the artist needs to feel isolated and misunderstood in order to develop a sense of moral and aesthetic superiority to the general public. In the case of these two artists, that sentiment is notably absent. Both Costigliolo and Freire seemed perfectly content to produce work for their own satisfaction, and for each other. Their home in that sense was something of a self-contained artistic ecosystem, in which production, critique, and appreciation were contained within the domestic unit. Of course this might be an overly idealistic vision, and external

pressures were almost certainly a part of their everyday life, yet with their non-confrontational manner, their work ethic and artistic convictions, we are left with a model of modernism that left aside many of the more belligerent and aggressive aspects of this movement. This might be the reason that their artistic careers were so long, and so able to adapt to their interests. By not sticking to a set of rigid beliefs, they were able to explore the full range of possibilities in abstract art, with no other guardrails than their own interests and judgements. Looking over their many decades of rich and stimulating work, we might wonder if they were in fact quite onto something that many other modernists missed: an ethics and aesthetics of self-containment and selective companionship; as Antonio Machado said, a camino al andar, a path made by walking.⁴

- 1 Quoted in Enrique Aguerre, "Costigliolo, la vida de las formas", in *Costigliolo: La vida de las formas* (Manantiales y Miami: Fundación Pablo Atchugarry, 2018), p.17.
- 2 Carlsund, Doesbourg, Helion, Tutundjian and Wantz, "Art Concret" 1930, https://monoskop.org/images/9/91/Concrete_Art_Manifesto_1930.pdf [accessed January 2, 2023].
- 3 Theodor Adorno, "Late Style in Beethoven", in *Essays on Music*, ed. Richard Leppert (Berkeley: University of California Press, p. 567.
- 4 Antonio Machado, "Caminante no hay camino", in Campos de Castilla, 1912.

WALL TEXTS

María Freire and José Pedro Costigliolo were two artists united by their commitment to geometric abstraction, and also by their lives together as husband and wife. Costigliolo, fifteen years older than Freire, started working as an artist and graphic designer in the 1920s, while Freire trained as a sculptor. They met in the late 1940s, and started a life together, dedicated to a continuous exploration of abstract form and color. At times their work was almost indistinguishable, but at others they developed along quite individual directions. After Costigliolo's death in 1985, Freire continued to work in isolation for several decades, also caring for his legacy.

This exhibition is the first to present their works in the vital dialogue in which it was produced, tracing their artistic development individually and as a couple over seven decades. Although their work has only received critical and institu-

tional attention more recently, they navigated a context of indifference throughout their lifetimes. In spite of this, they remained passionately attached to their art, to the ideals of abstract art, and to each other.

The Museo de Arte Contemporáneo Pablo Atchugarry holds probably the most comprehensive collection of the work of both artists. The museum's holdings have been complemented by loans from public and private collections in a well-deserved homage to two pioneers of Uruguayan and international modern art.

José Pedro Costigliolo early works

José Pedro Costigliolo trained at the Circulo de Bellas Artes in Montevideo from 1921-24. He soon expressed his dissatisfaction with his academic

training and from that point on was essentially self taught. Through the 1920s and 1930s he achieved some success as a graphic artist, adopting an Art Deco style with a strong sense of geometry. In the 1940s he started to develop his own visual language, painting in a style that recalls European Purism, with simplified geometric forms and rich colors. In this section we see two types of work: figures and still lifes. In the figurative paintings, he often chose subjects from history, like the Mona Lisa, the Three Graces, or Don Quixote and Sancho Panza. In his still lifes, he worked with everyday objects like bottles, composing them into interlocking geometric compositions with a strong sense of color and design.

Maria Freire early works

In the late 1940s, at the time she met Costigliolo, Maria Freire was working on a series of sculptures inspired by African and Oceanic masks. In these works we see her early interest in geometry. But unlike Costigliolo, her geometry was inspired by the forms of other cultures. In her masks we see her ability to incorporate learnings from other civilizations, while we also see an emerging strong voice of her own. She continued to work in sculpture into the early 1950s, when she abandoned any remnants of figuration to make completely abstract sculptures.

The 1950s

In the early 1950s Freire and Costigliolo both abandoned any figuration in their works, and made completely abstract compositions. This was the time when their work was most similar, and it can be difficult to tell them apart sometimes. In 1953, they visited the 2nd Bienal de São Paulo, and were impressed by the modernity and commitment to abstract art that they saw in Bra-

zil. The works of this period are characterized by simple geometric forms on solid-colored backgrounds. The thin compositional lines were drawn carefully by hand, even though they were supposed to evoke a machine-made aesthetic. Freire and Costigliolo were co-organizers of the Arte No-Figurativo group in Montevideo, which brought together several artists interested in abstraction. The type of abstract practiced by Freire and Costigliolo was called “Concrete Art”, in reference to a movement started in Europe in 1930, in which visual compositional elements were valued for their own sake, with no spiritual or political implications.

Sudamérica

In 1957, Costigliolo and Freire won a grant to travel to Europe. On a visit to Belgium, they visited a museum where they were fascinated with Medieval locks and keys. They took the interlocking geometric shapes from these ancient pieces and incorporated them into their abstract compositions. When they showed these works in 1959, visitors commented on how they recall certain pre-Columbian forms, and so the artists decided to title the series “Sudamérica”.

Vitrales

The integration of art into architecture was a common goal for many modern artists. During their Concrete Art period, Freire and Costigliolo became fascinated by stained glass windows and produced several studies, although none were actually realized. The form of stained glass might have appealed to them because of its geometric structure, plain colors, and also because of its utility. In these works, we see black backgrounds with bright colors, and should imagine them being backlit.

Matéricos

On their return to Uruguay from Europe in late 1959, Costigliolo and Freire began to abandon the hard-edge Concrete Art of the 1950s in favor of a more expressive and suggestive language. By incorporating sand and other materials into their paintings, they made a clear break from the clean and industrial aesthetic of the previous decade. The colors of this period are also more subdued and earthy. The forms still recall the Sudamérica series to some extent, but the overall impression is one of somber expressionism. This was a relatively short period in their careers, but served as an experience to test the limits of their artistic practice, and stands as another example of how they experimented in similar styles and media together..

José Pedro Costigliolo, Rectángulos y cuadrados

In the mid 1960s, Costigliolo made a radical decision that would shape his work until his death two decades later. He decided to limit his formal vocabulary to just work with squares and rectangles (and later triangles), which he would arrange in apparently infinite variations on square supports. He produced hundreds, if not thousands, of these works, which demonstrate his remarkable creativity and inventiveness. By limiting his formal choices, he created a self-imposed challenge that would test his ability to make dynamic and balanced compositions. In this room we see examples of his dizzying experimentation, created with tremendous discipline and freedom.

María Freire, Variantes, Capricornio, Córdoba

In the 1960s, María Freire started to work with forms derived from the Sudamérica series, but now incorporating a much freer use of color.

Where the Sudamérica works were stable and rigid, her forms now are more dynamic and fluid. For example, in the Capricornios series, the shapes recall the swirling horns of rams, hence the name. In Variantes and Córdoba (named after the city in Argentina), she played with alternating bands of color that appear to run behind the images, producing a vibrant and even slightly disorienting effect.

María Freire, late works

Following Costigliolo's death in 1985, María Freire suffered from limited mobility due to the physical effort in caring for him in his last years. She nonetheless continued to work almost every day, and revisited many of her previous series, reinventing them and giving them new titles. Thus, for example, Sudamérica became América del Sur as she further developed the key-like forms of the 1950s. In the three decades she was alone, working intently in her apartment in Montevideo, Freire continued to produce art daily, while also caring for the legacy of her life companion, "Costi".

Parallel paths.

The concrete art of María Freire and José Pedro Costigliolo

ANA M. FRANCO

Associate Professor Department of the History of Art University of the Andes

In 1952, a group of Uruguayan artists presented, for the first time ever, to the public of Montevideo, a series of paintings and sculptures which shook the existing artistic parameters in Uruguay: they were the first works in the strictest language of concretism and heralded the introduction of an industrialist aesthetic hitherto unexplored in Uruguay [IMAGEN 1]. This group's most prominent figures included the wife and husband couple María Freire (1917-2015) and José Pedro Costigliolo (1902-1985) who, as of the moment they met, and throughout their artistic career, maintained a close professional relationship and became points of reference in Uruguayan abstract art.

The phenomena of geometric abstraction and concrete art enjoyed extensive dissemination in South America in the post-Second World War period. In recent decades, Latin American history of art has conducted an in-depth study of these developments, mainly in Argentina, Brazil and Venezuela, demonstrating the complexity and sophistication of the artists in the way they appropriated and transformed European concrete art. Although Uruguay was also party to these movements in the 1950s, the contributions of artists such as Freire and Costigliolo have barely been touched upon in such research. The main objective of this text is to

examine the concretist proposals of Freire and Costigliolo in the course of the 1950s and to analyze how this couple traveled a parallel path in defining the new directions of Uruguayan abstract art. At the same time, it seeks to set the artistic projects of Freire and Costigliolo from the 1950s within the broader context of concretism in Argentina and Brazil, and in doing so bring to light a relatively unknown chapter in the history of abstract art in Latin America.

Moreover, when the artistic paths taken by Freire and Costigliolo together are examined, new ways of understanding creativity within the framework of an intimate relationship emerge. The history of art contains no few cases of couples of artists who were both professionally and intimately involved.¹ Studying these relationships is particularly interesting, because it reveals alternative ways of conceiving creative processes: in this intimate context, creativity does not consist of the individual effort of a single subject (typically male) but rather becomes a nexus of exchange, dialog and reciprocal influences. Therefore, studying the creative project of both parts of a couple together reveals more complex and heterodox realities in gender relationships and the stereotypes of masculinity and femininity.² This was the specific case of Freire and Costigliolo as a

spouse and artist couple: throughout their careers, we see a side-by-side relationship in which each one's creative project is nourished by their relationship with the other. This was particularly evident in the 1950s, when both artists developed their concretist proposals in an equitable meeting between them both.³

Freire before Costigliolo; Costigliolo before Freire

Even before they actually met, and although Costigliolo was 15 years older than Freire, the artist couple shared similar contexts and interests. For example, both of them were young rebels at one point. Costigliolo stood up to family pressure and decided to take up art professionally: he took classes in painting on the sly and gave up a career in banking to dedicate himself, heart and soul, to art and graphic design.⁴ Freire left the family home in the 1940s to live alone in Colonia and explore her artistic interests well away from the controlling surveillance of her family.⁵ Freire and Costigliolo also shared the same artistic education, as both were taught by Guillermo Laborde, who introduced them to the principles of planismo. Finally, both of them evinced, from a very early age, an interest in the more modern artistic languages and a penchant for the simplification of forms and geometrization.

In the course of the 1920s, Costigliolo attended evening classes at the Circle of Fine Arts, where he followed the teachings of his *maestros*. However, it soon became evident that his inclinations were too modern and, as Freire explained, his works were radically different from the pictorial traditions of the epoch.⁶ The portrait *El finlandés* [The Finn] (1925) [IMAGEN 2] is paradigmatic of this type of work, evincing Costigliolo's leanings towards the simplification of forms and the abandonment of naturalism. Although by the mid-

1920s Costigliolo had already consolidated an avant-garde pictorial language, the negative criticism of his work and the failure of his exhibitions in Uruguay prompted him to give up his career as an artist. In 1927, he decided to give up painting for good and began to focus on graphic design. During this spell, Costigliolo lived and worked between Montevideo and Buenos Aires, and his work denotes a knowledge of the early European avant-gardes. This much is evident in his commercial output of the time, such as the poster for the Music Palace (1929) [IMAGEN 3], reminiscent of the synthetic Cubism compositions of Pablo Picasso and Georges Braque in the use of fragmented planes of color, as well as the abstract figure of the musical instrument and the inclusion of letters.

Towards the mid-1940s, Costigliolo took up painting again, alternating between it and advertising work. This return was colored by two key events: reading the *L'Esprit Nouveau* journal and his friendship with the Argentinian painter Emilio Pettoruti.⁷ His paintings from the end of the 1940s clearly mirror his interest in the language of purism and Cubism, as rendered evident in *Abstracción con botellas* [Abstraction with bottles], dating from 1949 [IMAGEN 4]. At the beginning of the 1950s, Costigliolo turned his hand to completely non-objective compositions in his *Estructuras* [Structures] and *Composiciones maquinistas* [Machinist Compositions] [IMAGEN 5] which depict complex pictorial constructions based on planes of solid color in clear geometric figures or allusions to machine gears.

Freire, on the other hand, 15 years younger than Costigliolo, began her training as an artist later. Initially, she studied at the School of Plastic Arts of the Labor University in Montevideo between 1938 and 1940, and subsequently at the School of the Circle of Fine Arts. Freire focused on sculpture from the outset. *Cabeza* [Head] (1939) [IMAGEN 6] is an example of her early academic works:

it denotes a clear interest in naturalism and an attachment to sculptural traditions. Nevertheless, Freire quickly took on a rebellious attitude towards her academic training. As the cultural journalist Miguel Carbajal explained: “A rebellious student, she is never satisfied with what she is taught. She learns how to formulate a sculpture—they give her the technical elements she needs—but she knows intuitively that the essence of art lies elsewhere”⁸.

Freire’s rebellious nature led her to relocate to the city of Colonia, where she took up a position as a drawing teacher. Her decision to leave the capital city was motivated by the need to help support her family, but also undoubtedly by her desire to cast off their yoke and to live more freely.⁹ During the years she spent in Colonia, Freire formed part of a group of poets and intellectuals, “a sort of Bohemia far from home” (she was known to that group as “Inte”)¹⁰. One of her closest friends at that time was the Uruguayan artist Rhod Rothfuss, who introduced her to the languages of Argentinian concretism, particularly the principles of the Madí group.

During her spell in Colonia, Freire embarked upon on a more personal quest, nurtured by the art journals that reached her from Europe. The artist herself explained that during that period she began to experiment with the French avant-gardes of the beginning of the 20th century, particularly Cubism and, through the latter, “the Black Art of Africa and Oceania. Primitive art was what gave me my first lesson in modernity.”¹¹. This yielded her “primitivist”¹² masks and sculptures, which attest to the impact of these sources and her inclination towards modernist languages. This much is evident in the *Máscara* [Mask] (1948) and *Negroides* [Negroids] sculptures (1950) [IMAGEN 7] (both of them executed in bronze) in which Freire moves away from the naturalist representation of her subjects and turns to the simplification and abstraction of the human figure.

Freire and Costigliolo, parallel paths: the concrete art of the 1950s

Costigliolo and Freire met in 1951 at the first exhibition of Nonfigurative Artists of Uruguay, held in the School of Architecture of the University of Montevideo. Freire said that the group met expressly to “evidence the existence in Uruguay of an art different from the art practiced at the Taller Torres-García,”¹³ and to demonstrate the versatility and variety of the Uruguayan abstract languages. Besides Costigliolo and Freire, the event was also attended by Rothfuss, Guiscardo Améndola, Antonio Llorens, Oscar García Reino, Julio Verdié and Juan Ventayol, among others. One of the photographs that remains from the meeting shows Freire’s *Negroides* sculpture and some cut-out frame paintings. This confirms the importance of the Madí aesthetic and Argentinian concrete art among the nonfigurative artists of Uruguay [IMAGEN 8].

Freire was the only female artist in the group. Costigliolo was the oldest. Although we do not have the details of how their relationship began, Freire explained that “we met at that exhibition and became colleagues in plastic research, then Costi [which is how Freire called Costigliolo] suggested that we live together. I was a sculptor. As time went by, we realized that our lives were inseparable. We were truly happy!”¹⁴ From that moment on, Freire and Costigliolo presented themselves to the world of art as a couple: they shared studio, techniques and languages, and also exhibited together, both in Uruguay and abroad.

After their initial meeting, the Nonfigurative Art Association met at the Young Men’s Christian Association of Montevideo in September 1952. By then, Costigliolo had simplified his geometric compositions: his paintings now consisted of solid planes of color on which he deployed a structure of black bars [IMAGEN 9]. These compositions

approach the abstract geometric proposals of European artists of the first half of the 20th century. However, unlike them, Costigliolo's compositions do not fix a rigid grid but rather move flexibly over the pictorial plane. In this regard, his paintings denote a greater affinity with the proposals of the Argentinian colleagues of the *Arte Concreto Invención* [Concrete-Invention Art] group, and more particularly, Madi.

In that same year, 1952, Freire also experimented with compositions close to the Madi ascetic, particularly Rothfuss' proposals. For example, in *Composición* [Composition] (1952) [IMAGEN 10], the artist states her interest in the ideas related to the cutout frame advocated by the Argentinian avant-garde of the 1940s. The composition is dominated by the form of the square, in different sizes and with solid colors. This combination is also reminiscent of the Dutch neo-plasticism aesthetic, albeit following the proposal of Argentinian concretism, and the cutout frame departs from the strict limitation of the square format. However, Freire also expanded upon the Argentinians' proposals: instead of cutting the pictorial plane to adjust it to the composition, as Rothfuss and his Argentinian colleagues did, she assembled a framework of rods on the substrate. For the group's next exhibition, Freire and Costigliolo embodied their links to the languages of concretism even more explicitly. This second exhibition was also staged in the Young Men's Christian Association in 1953. In the introductory leaflet, they included a quote from the French artist Auguste Herbin, one of the main figures of concrete art in Paris and co-founder of the *Abstraction-Création* group and the *Salon Realités Nouvelles*. Although this was the Nonfigurative Art Association's final exhibition under this name, in subsequent years, several of the Group's members participated jointly in exhibitions in Montevideo at which Freire and Costigliolo were key figures. For example, in July 1954 they exhibited

alongside Antonio Llorens at the Salamanca Gallery, this time choosing a quote by Theo Van Doesburg to accompany the exhibition catalog.

They also participated in the *19 artistas de hoy* [Nineteen artists of today] exhibition at the Subte Municipal, an event considered a watershed in Uruguayan modern art since it consolidated what had been taking shape in the sphere of abstraction.¹⁵ Finally, Freire and Costigliolo participated in the *6 pintores modernos* [Six modern painters] exhibition at the School of Humanities and Science. The couple's participation in these exhibitions confirmed their key role in defining a new abstract language in Uruguay, far removed from the precepts of Torres Garcia, and aligned with the stricter languages of the Concretism practiced in the region's other artistic centers.

The work produced by Freire and Costigliolo between 1953 and 1957 attests to their bond with concrete art. In the course of those years, both of them employed a precise geometric language and steered well clear of any expressionist streaks in their art, as may be gathered from their *Composiciones* [Compositions] from 1953-54 [IMAGEN 11 and 12]. These works show a repertoire of forms limited to straight or diagonal lines and simple geometric figures deployed on a solid plane of color that heightens the sensation of a depersonalized and anonymous aesthetic. In this regard, the works of Freire and Costigliolo resemble the proposals of their Argentinian colleagues from the Concrete-Invention Art group, particularly the work of Tomás Maldonado, Lidy Prati or Alfredo Hlito.

In the course of these years, the artist couple also experimented with the industrialist aesthetic of concretism through the use of industrial techniques and materials.¹⁶ More particularly, they explored the pyroxylin blowtorch technique, which erased all the artists' manually-rendered

brushstrokes or gestures. Pyroxylin, or Duco, is a lacquer used mainly in the automotive industry, and the concretist artists applied it on Eucatex (a kind of industrially-manufactured hardboard) or substrates other than the traditional canvas.¹⁷

Arte Concreto (1953) by Costigliolo [IMAGEN 13] and *ABN* (1957) by Freire [IMAGEN 14] are examples of the industrialist aesthetic and the use of the Pyroxylin blowtorch technique. In both works, the artists experimented with the traditions of neo-plasticism and suprematism that influenced post-War concrete artists. For example, Costigliolo refers once again to the grid that permeates the compositions of the Dutch artists Mondrian and Van Doesburg, although his use of this resource is somewhat unorthodox: the Uruguayan destabilizes the grid by releasing it from the limits of the substrate, causing it to float diagonally in the center of the composition. On the other hand, Freire plays with the notions of progression and repetition of a geometric figure that were fundamental in Van Doesburg's concrete work. However, and unlike the Dutch artist, Freire's application of these geometric and mathematical principles is not so rigorous: in his work, the squares float freely over the pictorial plane without following any precise rule, as also occurs with the grid in her spouse's work.

In these works, Freire and Costigliolo are close to the Brazilian concretist proposals with which they made contact at the São Paulo biennials between 1953 and 1957. Both artists participated in those early versions of the biennial, where they furthered their knowledge of concretism. They also met the up-and-coming concrete artists in São Paulo, and their works share the rigorous industrialist and geometric aesthetic of figures of the likes of Geraldo de Barros and Judith Lauand. They also approached the more sensitive proposals of the Brazilian Frente group and its neo-concretism, particularly its inclination towards more flexible compositions and less rigid grids.

Freire's and Costigliolo's presence in Brazil was not limited solely to their participation in the biennials. They also exhibited at the Modern Art Museums of São Paulo and Rio De Janeiro in 1956 and 1957, respectively. The presence of both artists at the most prestigious modern art museums in Latin America at that time was important. It confirms their centrality as avant-garde artists using cutting-edge Concrete language—a sort of lingua franca in the region during the industrialist postwar period.¹⁸ What is more, and just like their Argentinian and Brazilian colleagues, in the 1950s, the concretism of Freire and Costigliolo became a symbol and a mirror of the country's drive towards modernity: the years spanning 1945 and 1956 have been regarded as the golden age of industrialization in Uruguay.¹⁹ In this way, the concretism of Freire and Costigliolo, and particularly their industrialist aesthetic, is both the outcome and a reflection of the industrialization processes undertaken in Uruguay in the 1950s.

In this regard, the work of Freire and Costigliolo in the 1950s forms a part of the general concretism project in which their colleagues from other parts of America's participated, and in doing so forged new paths in the Uruguayan post-war artistic world. What is interesting is how they managed to do so as a couple, not only professionally, but also intimately. And in doing so, they redefined the limits of creativity as a collective activity: a nexus of exchange, dialog and reciprocal influences. At the same time, the way in which Freire and Costigliolo worked on a kind of parallel path throughout the 1950s reveals more fluent gender relationships in which alternatives to the established female and male stereotypes are proposed. At least during those years, this artist couple worked in an atmosphere of equality, challenging the prevailing stereotypes that defined both creative processes and intimate relationships.

- 1 In the context of 20th-century abstract art, we find the figures of Sonia and Robert Delaunay, Sophie Taeuber Arp and Hans Arp, Varvara Stepanova and Alexander Rodchenko, Anni and Joseph Albers, Lee Krasner and Jackson Pollock, Lidy Prati and Tomás Maldonado, Yente and Juan del Prete, Maria Leontina and Milton Dacosta, to mention but some cases.
- 2 For a detailed study of this phenomenon, see Whitney Chadwick and Isabelle de Courtivron, *Significant Others* (New York: Thames and Hudson, 1993; 2018).
- 3 However, and at the same time, some of the social stereotypes associated with femininity and masculinity persisted in Freire and Costigliolo's intimate and professional relationship. For example, after they were married, Freire gave up her work as a sculptor to avoid interrupting and inconveniencing her husband's own work process with her constant hammering. Generally speaking, and although she did continue to engage as an artist, she put her husband's work before her own. For a more detailed analysis of these issues, see Ana M. Franco, "Combatiendo los estereotipos: la estética industrialista en el arte concreto de María Freire", *Instituto Cisneros, Museum of Modern Art, New York* (2020). <https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/research-and-learning/cisneros/cisneros-fighting-stereotypes-spanish.pdf>.
- 4 See "Cronología", in Nelson Di Maggio, *Costigliolo. Homo Geometricus* (Montevideo: Ignacio Pedronzo Dutra, 2010).
- 5 See "Cronología", in Peluffo Linari, *María Freire. Vida y deriva de las formas* (Montevideo: Ministry of Education and Culture; Juan Manuel Blanes Museum of Fine Arts: 2017); and Franco, "Combatiendo los estereotipos".
- 6 According to Freire "he left the Circle in 1925, became a *planismo* artist and focused on abstraction." María Freire in Sonia Brandymer, "Interview with María Freire, May-June 2008". In Nelson Di Maggio, *Costigliolo. Homo Geometricus* (Montevideo: Ignacio Pedronzo Dutra, 2010), 250.
- 7 See Di Maggio, *Costigliolo. Homo geometricus*.
- 8 Miguel Carbajal, "María Freire enfrenta el espejo. Una señora que dará de qué hablar", *El País de los Domingos* (February 18, 1990). Uncatalogued press cutting, María Freire Archive, Juan Manuel Blanes Museum, Montevideo, Uruguay.
- 9 See Franco, "Combatiendo los estereotipos".
- 10 Carbajal, "María Freire enfrenta el espejo".
- 11 María Freire, "Declaración de la artista", in *María Freire* (Goethe Institut: Montevideo, 1992).
- 12 The use of the term "primitive" in reference to the cultural output from Africa, Oceania and the Americas during the 19th and 20th centuries, as well as European prehistoric art and the pre-Colombian art of the three Americas, has proved to be highly problematic in modern times: the term is closely related to the history of European colonialism, racism and economic inequality between the so-called first and third worlds. I use the term "primitive" in its historical sense: in other words, the meaning given to it by artists, critics and researchers of the post-war period studied here. For a study of primitivism in modern art, see Jack Flam and Miriam Deutsch, *Primitivism in Twentieth Century Art: A Documentary History* (Berkeley: University of California Press, 2003); Gill Perry, "Primitivism and the 'Modern'", in *Primitivism, Cubism, Abstraction*, Charles Harrison, et. al. (New Haven: Yale University Press, 1993), 8-82; and Susan Hiller, *The Myth of Primitivism* (Abingdon, Oxon: Taylor and Francis, 2005). For a discussion on the phenomenon of primitivism in Latin American abstract geometric art, see Ana M. Franco, *Neoclásicos: Edgar Negret y Eduardo Ramírez Villamizar entre París, Nueva York y Bogotá, 1944-1964* (Bogotá: Ediciones Uniandes, 2019).
- 13 María Freire quoted in *Costigliolo: la vida de las formas* (Miami: Fundación Pablo Atchugarry, 2018), 26.
- 14 María Freire in Brandymer, "Entrevista a María Freire, mayo-junio 2008", 253.
- 15 Gabriel Peluffo Linari, *Historia de la pintura uruguaya, Tomo 2* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1999), 105.
- 16 For a detailed study of Freire's sculptural output and how she appropriated an industrialist aesthetic, see Franco, "Combatiendo los estereotipos".
- 17 According to Manuel Neves, Costigliolo learnt the Pyroxylin technique through the Uruguayan artist Guillermo Laborde, who employed it in stage set decoration. Manuel Neves, "La vida abstracta. Antología de obras sobre papel de María Freire y José Pedro Costigliolo", in *Freire-Costigliolo. La vida abstracta* (Montevideo: Galería de las Misiones; Miami: Sammer Gallery, 2020), 15.
- 18 There are numerous studies that deal with the relationship between concretism/geometric abstraction and industrialism. For the case of Argentina and Brazil, see, for example Aleca Le Blanc, "The Material of Form: How Concrete Artists Responded to the Second Industrial Revolution in Latin America", in *Making Art Concrete: Works from Argentina and Brazil in the Colección Patricia Phelps de Cisneros* (Los Angeles: Getty Conservation Institute; Getty Research Institute, 2017). Lisa Blackmore produced an in-depth study of the relationships between Venezuelan kinetic art and the industrialization processes undertaken during Marcos Pérez Jiménez's dictatorship in the 1950s. See Lisa Blackmore, *Spectacular Modernity: Dictatorship, Space and Visuality in Venezuela, 1948-1958* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2017). Moreover, in my essay "The Politics of Abstraction in Colombian Art During the Cold War", I examine the political implications of geometric abstract art in Colombia in the light of the projects targeting modernization and industrialization at the beginning of the 1960s. See Ana M. Franco, "The Politics of Abstraction in Colombian Art During the Cold War", in Mariola V. Alvarez and Ana M. Franco (eds.), *New Geographies of Abstract Art in Postwar Latin America* (London and New York: Routledge, 2019).
- 19 Luis Rodrigo Arnabal, Magdalena Bertino, Sebastián Fleitas, "Una revisión del desempeño de la industria en Uruguay entre 1930 y 1959", *Revista de Historia Industrial* no. 53, year XXI (2013): 143; Silvana Maubrigades, "Mujeres en la industria. Un enfoque de género en el mercado", Master's thesis, University of the Republic, Montevideo, Uruguay, 2002, 30.

María Freire and José Pedro Costigliolo in the abstract love story of Uruguay

MARÍA AMALIA GARCÍA

As a rule, when groups of artists exhibit in the same gallery, it suggests that they share a common aesthetic that affords their work cohesion; this is the case of different groups of artists of abstraction united under different titles, be it in Buenos Aires or Montevideo, Rio de Janeiro or São Paulo. An artistic partnership implies kindred ideas, forms of addressing plastic art, as well as sharing a type of image that represents each artist's own identity. These forms of sociability, something of a norm among vanguard groups, proposes a collective approach that transcends the purely individual.

That said, if besides the exhibition room these artists also share a bed... to wit, they are romantically involved: Should we read their output taking the private dimension into account? Should our analysis include the romantic side? When, besides being colleagues in the avant-garde echelons, they are also family and share both house and library, "everydayness" permeates both of their outputs. The visuality and the materiality of the domestic are brought into play in an unprecedented way in their work. More often, besides the home, they also share a workshop, and therefore the materials of their profession: paint, tools and techniques.

If we take all this into account, there is no denying that we are obliged to seek a new narrative that leads us to revisit the work and the life of artists whose paths were shared. Although the artistic circuit still tends to understand creation based on single and solitary individuals, the social structures that give rise to any type of output involve interpersonal bonds of affection, love and the family. New historiographic narratives consider precisely the need to take a more complex approach to artist couples. This means questioning the persistent notions associated with individual male artistic heroism in order to consider the ebbs and flows (with all their shortcomings and rich nuances) of private interactions.¹ The contributions made by the feminist theory of art are essential, for example, in rendering the role of the "artist's wife" more visible and in discovering great figures who "gave up" their place in their professional career to the benefit of their husbands.

The contribution of feminisms, activisms and queer theories activated the "affective turn" to think about emotions analytically. The relevance of affection and feelings obliges us to address the problem of how they interfere in artistic output; this in turn makes it possible to revert the deval-

uation of feelings and affection -seen as mere psychological strata- and to include the emotional aspects of social life in the analysis.² Understanding creativity not as something exclusively individual, nor as a lone struggle to express it, allows us to rescue the centrality of bonds of affection in the processes and the scenes of art.

María Freire and José Pedro Costigliolo met through Rhod Rothfuss towards the end of 1951 at the gatherings of the Nonfigurative Art Association held in the Institute of Aesthetics of the School of Architecture of the University of the Republic.³ He was born in 1902 and was 15 years her senior. Their relationship became steady in 1952, and they were married in 1957 before traveling to Europe. It is interesting to note that unlike other artist couples who focused on abstraction, Freire was already working in the ranks of the avant-garde before she met her husband-to-be. Not only had she made contact with Joaquín Torres-García (about whom she held ambivalent opinions), but also, in 1944, she settled in the city of Colonia to work as a drawing teacher in the high school there. There, she met Rothfuss, who played a key role in the abstract renovation of the River Plate region through his participation in the Arturo Journal and the cutout frame proposal.⁴ Unlike Yente (Eugenia Crenovich), Lidy Prati or Diyi Laań, who got into abstract art through the interaction of their partners (Juan Del Prete, Tomás Maldonado and Gyula Kosice, respectively), Freire established these connections through her own path and her own decisions. Her desire to live alone in Colonia for more than six years -in the Hotel Colonial- points to the model of woman that Freire aspired to adopt: artistic positioning, determination and the capacity to navigate the waters of modernity based on personal experience.

Nevertheless, Freire and Costigliolo, like the other couples mentioned, were not immune to the social stereotypes of gender or the rules that con-

ditioned a relationship in those times. Like many female artists of her generation, Freire actively accompanied her husband in his career and put his development before her own. Although she managed to maintain a constant output and exhibited on numerous occasions in the course of her life, to her mind “she did painting, but not art”.⁵ Just as Yente, in Italy, only made collages of the size imposed by the lamp table on which she worked (because the space in the workshop was reserved for Del Prete),⁶ Freire gave up sculpture halfway through the 1950s “because her husband would listen to classical music while painting and she didn’t want to break the harmony with the blows of her hammer.”⁷ These are delicate aspects in relationships which call for a more in-depth analysis of romantic bonds and artistic contexts to avoid over-simplifying the problems of women’s secondary roles as opposed to their husbands’ careers.

Just like other couples, abstraction brought Freire and Costigliolo together in a common path, delving into the innards of art, its languages and procedures. “Even although nobody bought anything from us, we did not give up. We had to put up with a lot of hostile attitudes, people laughed at abstract art. ‘Costi’ was very self-confident. I admired him as a person and as an artist. He lived for his art”.⁸

Exhibiting the couple’s trajectory in the same space, this exhibition, is very productive, since it unites all the things that were always together anyway. For example, in Freire’s spatial works (*Abstracción* [Abstraction] and *Construcción* [Construction], both from 1953), lines -segments of iron- propose an airy rhythm, of strong upward-moving and diagonal directions in which space takes pride of place. In these years, Freire also used color in her sculptures and rhythmic contrast between straight and curved line. These same force-lines appear in Costigliolo’s output,

who abandoned the orthogonality of the grid of his compositions of figurative unpleasant aftertastes to give himself over to an abstract image with a marked use of the diagonal line as a compositional axis.⁹

More precisely, this exhibition enables us to discover the dialogs between the couple, the signs of the language that they share. Freire and Costigliolo meet up once again in this room. It is time to be reunited: the story of one without the other and vice versa is untellable. As we have shown, the onward march of new forms of conceptualizing art obliges us to consider the path they walked together from the standpoint of their everyday reality and their output.

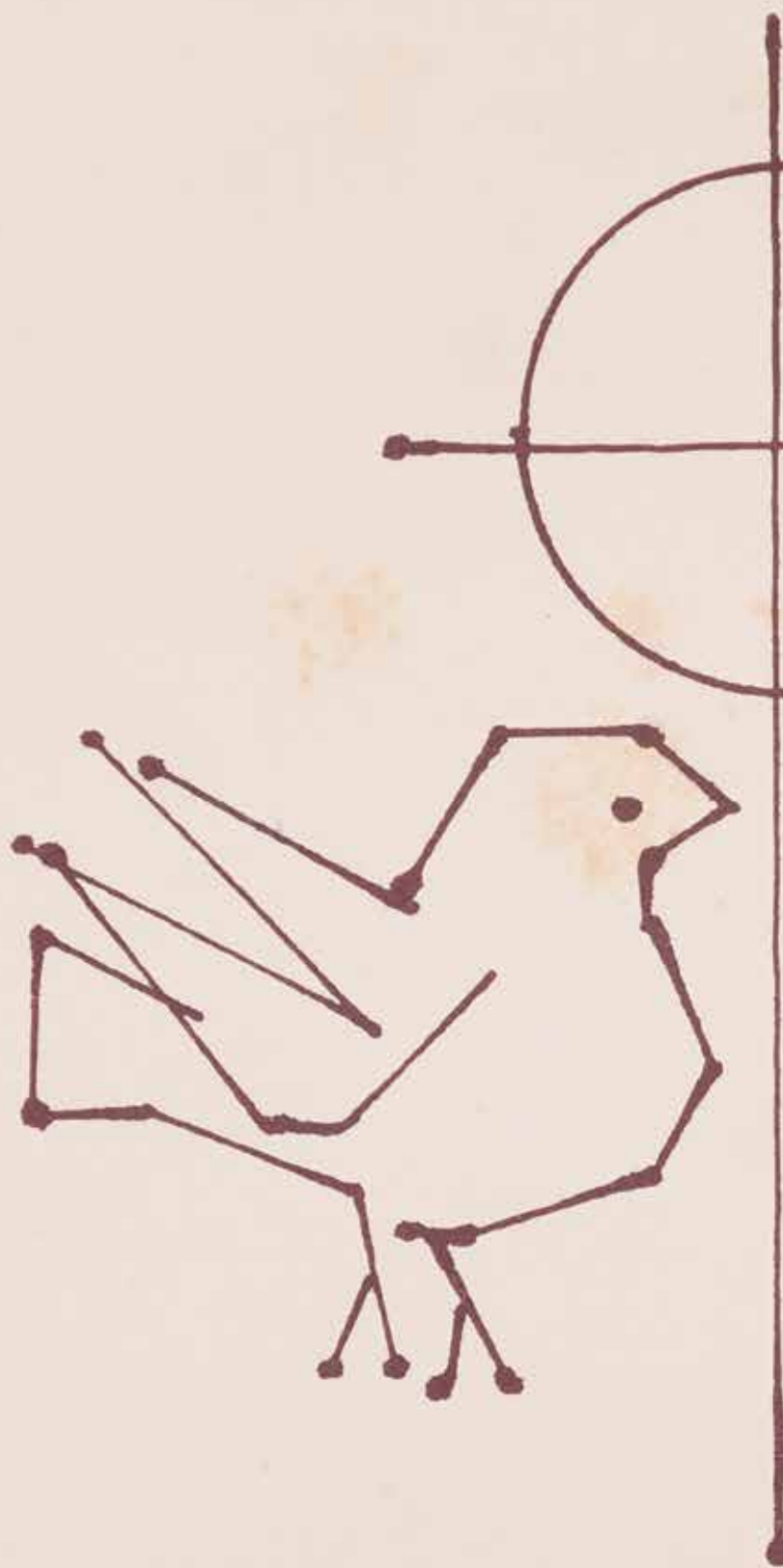
Considering this perspective is not only conducive to rethinking the output of female artists in parallel to masculine developments, but also in addressing bonds of affection beyond heteronormativity. I am referring, for example, to the relationship between the Colombians Edgar Negret and Eduardo Ramírez Villamizar, and the Brazilians Hércules Barsotti and Willys de Castro, whose homosexual bonds of affection have been either negated or disguised with the euphemism of friendship. Is it not ultimately the power of love that is projected in creative thought, and is embodied in the productions that we admire nowadays?

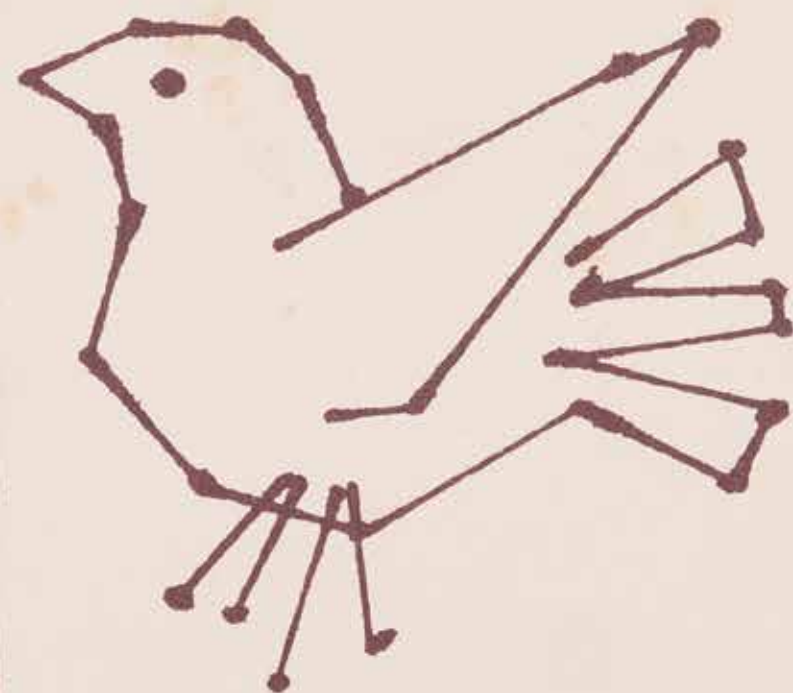
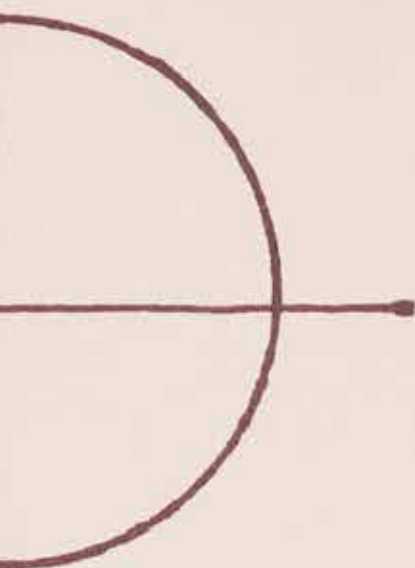
- 1 Whitney Chadwick and Isabelle de Courtivron, *Significant Others. Creativity and Intimate Partnership*, London, Thames & Hudson, 2018; Emma Lavigne, Elia Biezunski and Cloé Pitiot (eds.), *Couples modernes* [cat. exp.], Paris, Centre Pompidou-Metz, 2018; Marcela Lagarde, *Claves feministas para la negociación en el amor*, Managua, Puntos de Encuentro, 2001; Eva Illouz, *El consumo de la utopía romántica*, Buenos Aires, Katz, 2009.
- 2 Sara Ahmed, *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*, Buenos Aires, Caja Negra, 2019. See, in this book, Nicolás Cuello, "Presentación. El futuro es desilusión".
- 3 Gabriel Peluffo Linari, *María Freire: vida y deriva de las formas Montevideo*, Blanes Museum, 2017; Ana Franco, "Combatiendo los estereotipos: la estética industrialista en el arte concreto de María Freire", available at <https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/research-and-learning/cisneros/cisneros-fighting-stereotypes-spanish.pdf>.
- 4 Gabriel Pérez-Barreiro, *María Freire*, San Pablo, Cosac & Naify, 2001; María Amalia García, "Rhod Rothfuss and the Cutout Frame: A Synthesis of Cultural Traditions from the Rio de La Plata", in Zanna Gilbert and Andrew Perchuk (ed.), *Purity is a Myth. The Materiality of Concrete Art from Argentina, Brazil and Uruguay*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2021, pp. 27-45.
- 5 Ana Franco, "Combatiendo los estereotipos...", *op. cit.*
- 6 Ayelén Pagnanelli, "Entre el amor y el arte: una mirada feminista de la pareja", in María Amalia García (ed.), *Yente-Del Prete. Vida Venturosa* [exp. cat.], Buenos Aires, Malba, 2022.
- 7 Malena Rodríguez, "La vida en un universo de líneas y color", cited in Ana Franco, "Combatiendo los estereotipos...", *op. cit.*
- 8 Sonia Bandrymer, "Entrevista a María Freire", in AA. VV., *Costigliolo. La vida de las formas*, Montevideo, Fundación Pablo Atchugarry-Museo de Artes Visuales, 2019, p. 346.
- 9 AA. VV., *Costigliolo. La vida de las formas*, *op. cit.*



11/50

Boothby - 05





María Freire y José Pedro Costigliolo:
una relación constructiva

Exhibición en MACA / 2023

Curador

Gabriel Pérez-Barreiro

Diseño gráfico

Orbita Estudio

Edición de Arte

Adriana Fernandes

Daniel Kondo

Fotografías

Carly Angesnscheidt

Daniele Cortese

Arq. César Loustau

José Risso

Nicolás Vidal

Archivo Fundación Pablo Atchugarry – MACA

Traducciones

Caleidos Translations S.L.

Impresión

Gráfica Mosca

Depósito legal: 382.824

Edición

© 2023 MACA / Fundación Pablo Atchugarry

ISBN: 978-9915-9489-5-9



Ruta 104 Km 4,5 – Manantiales

Maldonado / Uruguay

Tel: +598 42 77 55 63

www.macamuseo.org

Este catálogo es publicado gracias a la ayuda de individuos e instituciones.

Un agradecimiento profundo a:

Gabriel Pérez-Barreiro

Ana María Franco

María Amalia García

Didier Calvar

Ángel Kalenberg

Mariana Wainstein

Enrique Aguerre

Enrique Manhard

Martín Cerruti

José Enrique Maiorano

Eduardo Maiorano

Mercedes Sader

Patricia Fernández

Martin Castillo

Martín Vecino

Marcel Loustau

Pablo Pedronzo

Ignacio Pedronzo

Museo Nacional de Artes Visuales

Galería Sur

Black Gallery

Galería de las Misiones

Piero Atchugarry Gallery

Y muchos otros que prefieren permanecer anónimos.

Todos los derechos reservados

© de los textos:

Gabriel Pérez-Barreiro

Ana María Franco

María Amalia García

Didier Calvar

© de las fotografías:

Carly Angesnscheidt

Daniele Cortese

Arq. César Loustau

José Risso

Nicolás Vidal

Archivo FPA – MACA

Otras obras:

pág. 2: María Freire, Sin título, s/f, Tinta sobre papel.
Archivo FPA – MACA.

pág. 6: María Freire, Sin título, s/f, Collage.
Archivo FPA – MACA

pág. 8: María Freire, Sin título, 1958, Tinta sobre papel.
Archivo FPA – MACA.

pág. 42/43: José Pedro Costigliolo, Sin título, s/f,
Tinta sobre papel. *Archivo FPA – MACA.*

pág. 48: José Pedro Costigliolo, Sin título, 1946,
Tinta sobre papel. *Archivo FPA – MACA.*

pág 70: Detalle: María Freire, Abstracción, 1953, Hierro.
Colección particular.

pág. 80: José Pedro Costigliolo, Sin título, s/f,
Acrílico sobre papel. *Archivo FPA – MACA.*

pág 106: Detalle: María Freire, Forma Negra, 1960,
Acrílico sobre tela. *Colección particular.*

pág. 118: José Pedro Costigliolo, Sin título, s/f,
Acrílico sobre papel. *Archivo FPA – MACA.*

pág. 135: María Freire, Sin título, s/f, Tinta sobre papel.
Archivo FPA – MACA.

pág. 151: José Pedro Costigliolo, Sin título, s/f,
Lápiz sobre papel. *Archivo FPA – MACA.*

pág. 209: María Freire, Sin título, 1965,
Acrílico sobre papel. *Archivo FPA – MACA.*

pág. 237: María Freire, Sin título, s/f, Tinta sobre papel.
Archivo. FPA – MACA.

pág. 274/275: María Freire, Sin título, s/f,
Tinta sobre papel. *Archivo FPA – MACA.*

pág. 276: María Freire, Sin título, s/f, Tinta sobre papel.
Archivo FPA – MACA.

pág. 295: José Pedro Costigliolo, Sin título, 1959,
Acrílico sobre papel. *Archivo FPA – MACA.*

pág. 297/297: María Freire, Sin título, s/f,
Tinta sobre papel. *Archivo FPA – MACA.*

pág. 299: María Freire, Sin título, s/f, Tinta sobre papel.
Archivo FPA – MACA.

Otros textos:

pág. 46, 47, 49, 71, 81, 107, 119, 135, 151, 209, 237:
por Gabriel Pérez-Barreiro.







M A C A MUSEO DE ARTE
CONTEMPORÁNEO
ATCHUGARRY

ISBN: 978-9915-9489-5-9



9 789915 948959