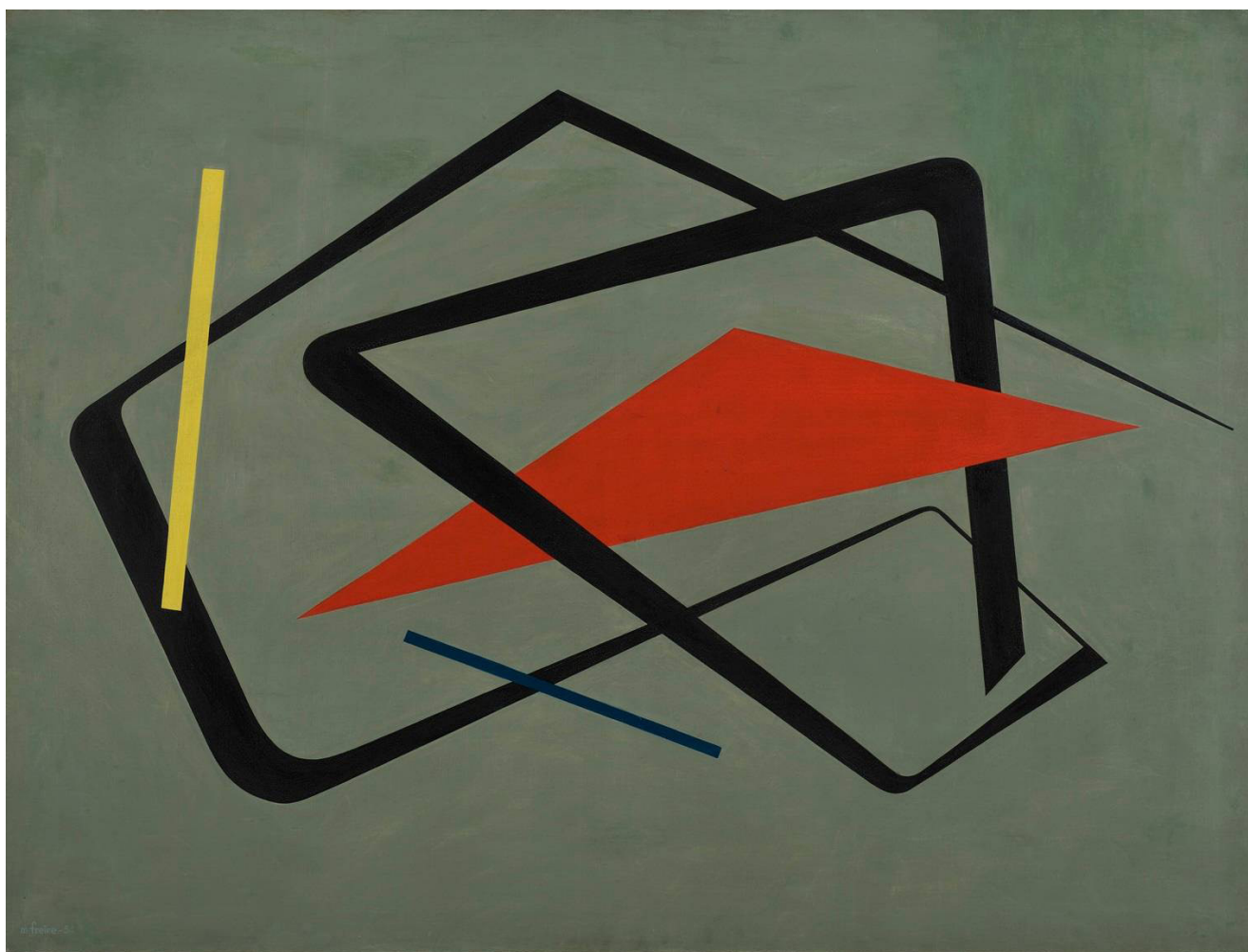


# **Combatiendo los estereotipos: la estética industrialista en el arte concreto de María Freire**

**Instituto Cisneros**



**MoMA**

Entre 1952 y 1955, la artista uruguaya María Freire (1917–2015) presentó al público, en Montevideo, sus esculturas abstractas realizadas con materiales y técnicas industriales (figs. 16–17). Las propuestas de Freire significaron una verdadera revolución en el arte uruguayo. 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 el Uruguay. Más aún, se trataba de la propuesta de una artista mujer que con sus obras desafiaba y rompía los estereotipos de la condición femenina en el país durante la segunda posguerra.

Aunque la contribución de Freire al desarrollo de la abstracción geométrica en el Uruguay es indudable, su nombre es virtualmente desconocido fuera de los círculos más especializados. De hecho, la contribución de mujeres artistas a la historia de la abstracción en América Latina ha sido en general ignorada.<sup>1</sup> Con excepción de algunas figuras –notablemente las brasileñas Lygia Clark y Lygia Pape, la venezolana Gego y, en menor medida, la argentina Lidy Prati<sup>2</sup>– los aportes de mujeres artistas a los desarrollos del arte abstracto geométrico en la región no han sido suficientemente estudiados e incorporados. El propósito de este trabajo es examinar en detalle la contribución de Freire a la historia de la abstracción geométrica en Uruguay y América Latina, analizando la adopción y transformación de los lenguajes del concretismo en sus obras producidas entre 1950 y 1957. Este proyecto se enmarca dentro de un objetivo más general: analizar detenidamente las historias ocultas de mujeres artistas de América Latina, con el fin de reconocer la heterogeneidad y multiplicidad de prácticas abstractas en la región y dar voz a estas mujeres como motores de dichas prácticas.

El propósito aquí es doble. Me interesa recuperar el nombre y el arte de Freire para la historia del concretismo en el Cono Sur y señalar la importancia de incorporarla al canon existente. Al mismo tiempo, siguiendo el proyecto de la historiadora del arte feminista Griselda Pollock, me interesa “buscar los signos de la diferencia” en el arte producido por una artista identificada como mujer.<sup>3</sup> De aquí resulta una lectura “diferenciada” de ese canon que registra la voz de sujetos reconocidos como mujeres y las implicaciones que esto tiene en su arte. En este sentido, este trabajo acepta (y no intenta resolver) el “aparente conflicto entre la teoría feminista (en gran medida escéptica de los tratamientos monográficos [y canónicos]) y la necesidad que muchxs historiadorxs sienten de proveer a las mujeres artistas de la visibilidad y el estatus que una monografía confiere”.<sup>4</sup>

Así, este ensayo reconstruye la historia de Freire dentro del contexto del concretismo en el Uruguay recurriendo a datos biográficos de la artista y su trayectoria durante los años cincuenta. A la vez, examina en su obra temprana esos “signos de la diferencia” señalados por Pollock. Para ello, me centro en el empleo de técnicas y materiales industriales en el trabajo concretista de la artista y las implicaciones que esto tuvo en el contexto del Uruguay de la segunda posguerra. Mi argumento central es que la *estética industrialista*<sup>5</sup> adoptada por Freire implica una noción de género diferenciada: involucra un rechazo de los estereotipos de lo femenino y, a la vez, encarna un nuevo ideal de mujer en el Uruguay –una mujer que habita los nuevos espacios de la modernidad (esto es, la industria), más allá del ámbito de lo doméstico–.

El ensayo se divide en cinco secciones. La primera de ellas introduce la figura del artista Joaquín Torres-García como el referente dominante de la abstracción geométrica en el Uruguay y describe brevemente el proceso de “canonización” de esta figura, mostrando cómo este ha resultado en la invisibilización de la obra de Freire. La segunda sección presenta y examina la trayectoria de Freire y su lugar en los desarrollos del concretismo en el Uruguay, y en particular dentro del Grupo de Arte No Figurativo, al que perteneció en los primeros años cincuenta. Aquí se discute su relación sentimental con José Pedro Costigliolo, otra de las figuras centrales de la abstracción geométrica en ese país y quien contribuyó también al proceso de invisibilización de la artista. En tercer lugar, se analiza en detalle la obra abstracta de Freire entre 1950 y 1957 y su relación con el arte concreto y constructivista europeo en el que se inspiró, así como con sus colegas del grupo Madí y los concretistas brasileños, cuyas obras conoció de cerca durante esos años. A continuación, se examina la producción de Freire en el contexto de los procesos de industrialización en el Uruguay a finales de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta. La última sección explora los signos de la diferencia en el lenguaje concretista y la estética industrialista de Freire y propone que su obra de los años cincuenta rechazó los estereotipos de lo femenino y encarnó el ideal de una nueva mujer.

### **Más allá del legado de Torres-García**

La reciente historiografía del arte latinoamericano se ha enfocado primordialmente en los desarrollos de la abstracción geométrica en Argentina, Brasil, Uruguay y Venezuela. Dichos estudios han



Fig 1. Exposición del Grupo de Arte No Figurativo, Asociación Cristiana de Jóvenes, Montevideo, 1952. Fotografía sin catalogar. Archivo María Freire, Museo Juan Manuel Blanes, Montevideo, Uruguay. Cortesía de la familia de María Freire



Fig 2. María Freire, *Máscara*, 1948. Bronce 20 cm alto. Cortesía de la familia de María Freire

analizado en detalle las estrategias usadas por los artistas de estos países en su adopción, manipulación y transformación de los lenguajes del constructivismo y el concretismo europeos.<sup>6</sup> Asimismo, se han ocupado de revisar las relaciones e intercambios entre los artistas de la región<sup>7</sup> y han examinado las propuestas de dichos artistas a la luz de los contextos sociales, políticos y económicos en que operaron. Aunque Montevideo, y el Uruguay en general, han sido focos de tales estudios, la contribución de María Freire escasamente se ha considerado en dichas investigaciones y muestras.<sup>8</sup> Estas han identificado la abstracción geométrica uruguaya exclusivamente con el nombre de Joaquín Torres-García y su legado. Sin embargo, la práctica del arte abstracto-geométrico en el Uruguay fue más diversa. De hecho, el grupo de artistas al que perteneció Freire estableció de entrada su oposición a la aproximación a la abstracción geométrica que ofrecía el legado torresgarciano.

La influencia de Torres-García en el arte uruguayo coincide con su regreso a Montevideo en 1934, tras una larga temporada en Europa y algunos años en Estados Unidos.<sup>9</sup> A su arribo a su ciudad natal, trajo consigo una nueva forma de arte con su programa del *Universalismo Constructivo* –su contribución más significativa al arte uruguayo y latinoamericano–. Torres-García formuló las primeras versiones de su programa entre 1928 y 1932, cuando se encontraba en París y formaba parte de un grupo de artistas que durante estos años puso en marcha los desarrollos del constructivismo y el concretismo que más tarde germinarían al otro lado del Atlántico.<sup>10</sup> A su llegada a Montevideo, el Universalismo Constructivo se consolidaría y ampliaría para incluir de manera más consciente y rigurosa los legados de las culturas prehispánicas.<sup>11</sup>

En el Uruguay, Torres-García inició una intensa actividad pedagógica con el fin de introducir y crear un arte propio y con raíces latinoamericanas: la Escuela del Sur.<sup>12</sup> Para ello, fundó dos escuelas de arte en Montevideo, la Asociación Arte Constructivo en 1935 y el Taller Torres-García en 1943; publicó importantes libros, como *Estructura* (1935), *Metafísica de la pre-historia indoamericana* (1939) y *Universalismo Constructivo* (1944); y dictó numerosas conferencias, entre otras actividades. Fue justamente a través de estas actividades que logró dejar un legado inigualable en la región del Cono Sur. Sin lugar a dudas, como propone María Amalia García, “Torres-García se convirtió en un punto de referencia para los artistas a ambos lados del río [de la Plata], debido no solo a su experiencia de las vanguardias europeas, sino también gracias a sus actividades a su regreso a Uruguay”.<sup>13</sup>

El peso del legado de Torres-García ha sido tal que la historiografía del arte de América Latina ha identificado abstracción geométrica en el Uruguay exclusivamente con su nombre. Casi sin excepción, todas las muestras y catálogos alrededor de las propuestas de la abstracción geométrica en América del Sur durante los últimos veinte años han incluido a Uruguay y Montevideo como una pieza clave en los desarrollos de este lenguaje en la región. Sin embargo, se han dedicado exclusivamente a mostrar e investigar la obra de Torres-García y su legado. Algunos ejemplos notables incluyen *Inverted Utopias*, en el Museum of Fine Arts Houston, en 2004; *The Geometry of Hope*, en el Blanton Museum de la University of Texas at Austin y la Grey Art Gallery de la New York University, en 2007; *América fría*, en la Fundación Juan March, en Madrid, en 2011, y *Radical Geometry*, organizada por la Royal Academy of Arts en Londres en 2014.<sup>14</sup>

Aunque la obra de Freire fue exhibida en *América fría* y *Radical Geometry*, así como más recientemente en la exposición del Museum of Modern Art de Nueva York *Sur moderno* (2020), ella no aparece como un eje central de las investigaciones y propuestas curatoriales de dichas muestras. El nombre de Freire y su obra tampoco han sido protagonistas (ni figuras secundarias, en realidad) en estudios académicos recientes sobre el arte concreto en América Latina, como, por ejemplo, la edición en inglés del libro de María Amalia García *Abstract Crossings: Cultural Exchange between Argentina and Brazil* (2019) y la investigación de Alexander Alberro en *Abstraction in Reverse: The Reconfigured Spectator in Mid-Twentieth-Century Latin American Art* (2017): ninguno de estos libros analiza en detalle o siquiera menciona a Freire.<sup>15</sup> Esto ha resultado en la invisibilización y marginalización de la contribución de la artista a la historia del concretismo y el constructivismo en el Uruguay y el Cono Sur, lo cual explica el desconocimiento de su nombre, obra y legado más allá de los círculos especializados.<sup>16</sup> Por ello, se hacen necesarios nuevos estudios que empiecen a incluir su voz en los discursos dominantes y canónicos de esta historia, con el fin de tener una visión más matizada, heterogénea y completa de los procesos a través de los cuales se desarrolló el arte abstracto de la posguerra en la región. Se trata de desplazar y sacudir el canon que se ha creado alrededor de la figura de Torres-García y proponer un “polílogo: la interacción entre muchas voces, un tipo de ‘barbarismo’ creativo que interrumpa los impulsos monológicos, colonizadores, centrales de la ‘civilización’”.<sup>17</sup>



Fig. 3. Joaquín Torres-García, *Máscara con ojos de corcho*, 1930. Madera, corcho, puntillas y óleo. Museo Torres-García, Montevideo. Courtesy of the Estate of Joaquín Torres-García

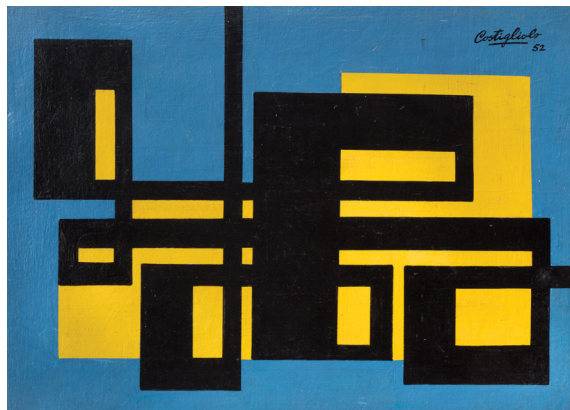


Fig. 4. José Pedro Costigliolo, *Sin título*, 1952. Acrílico sobre madera compresada, 32 x 45cm. Cortesía de la Fundación Pablo Atchurray (Manantiales, Uruguay)

### Freire y el Grupo de Arte No Figurativo

En 1951, un grupo de artistas uruguayos se reunía en la Facultad de Arquitectura de Montevideo a discutir las posibilidades de un nuevo arte muy alejado de los dogmatismos del Universalismo Constructivo de Torres-García. En septiembre del año siguiente, el grupo organizó una primera muestra en la Asociación Cristiana de Jóvenes, con lo cual inició un breve pero intenso período de experimentación en el arte abstracto en el Uruguay del cual aún conocemos muy poco (fig. 1). Una de las figuras centrales del grupo –la única mujer– fue María Freire.

El Grupo de Artistas No Figurativos de Montevideo, como se hicieron llamar, opuso resistencia a la visión espiritualista y esotérica de la abstracción que predicaban Torres-García y sus discípulos, quienes eran conocidos en el medio como “los carpinteros o los muchachos metafísicos”.<sup>18</sup> En contraste, las propuestas de los artistas uruguayos más jóvenes aspiraban a un arte más acorde con la realidad moderna del industrialismo de posguerra, y practicaron una abstracción más fría, impersonal y mecánica, en consonancia con sus colegas al otro lado del río de la Plata (figs. 4-5). En su uso de técnicas y materiales industriales, Freire sería una de las figuras que explotaría con mayor convicción y fuerza las nuevas realidades del industrialismo, en contraposición a la estética abstracta más artesanal de Torres-García.

Entre finales de los años treinta y comienzos de los cuarenta, Freire se formó como artista primero en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad del Trabajo, en Montevideo, y luego en la Escuela del Círculo de Bellas Artes de la misma ciudad.<sup>19</sup> Desde un comienzo, se dedicó al estudio de la escultura. El periodista cultural Miguel Carbajal, quien visitó en varias oportunidades a Freire, describe la actitud de la artista frente su formación académica como de rebeldía: “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”.<sup>20</sup> Durante estos años, en los círculos académicos se discutía la obra de escultores franceses de finales del siglo XIX y comienzos del XX: Rodin, Mallol y Bourdelle eran las referencias más modernas que se ofrecían a los alumnos. Pero Freire muy pronto descubriría nuevos caminos más radicales, los cuales la llevaron a las experimentaciones concretistas de comienzos de los años cincuenta.

En 1944 Freire acudió al Taller Torres-García, interesada por sus ideas más vanguardistas. La visita al gran maestro era una suerte de peregrinaje artístico, y revela las inclinaciones de Freire hacia propuestas más radicales. Sin embargo, este contacto no resultó en la adhesión al programa del Universalismo Constructivo, como solía suceder con muchos artistas. Años más tarde, Freire recordaría: “En 1944 visité al pintor Torres-García, pero a pesar de mi admiración por su arte constructivista, no pude aceptar [las] exigencias para integrarme al Taller”.<sup>21</sup> De hecho, al parecer la visita de Freire al taller del maestro no fue placentera –en varias oportunidades la artista recordó que él había sido muy crítico y fuerte con ella por no haber leído su libro *Universalismo Constructivo*, que acababa de ser publicado en Buenos Aires. Freire explicó:

[Torres-García] era lo más vanidoso que había visto en mi vida. Me preguntó que con quién había estudiado. Le dije, estudié con Pena y con Laborde [...] y Torres me dice: “Usted no sabe nada porque no estudió conmigo”. Y me puso en la mano el libro del *Universalismo Constructivo* y me dijo: “Tiene que leerlo, tiene que comprarlo porque es la biblia del arte”. Yo salí de ahí, catorce pesos costaba el libro, ¿de dónde iba a sacar catorce pesos? Ahora lo tengo [...] pero realmente salí muy disgustada y no fui más. Yo no digo que Torres sea malo, era muy buen artista. Pero quería ser el único maestro del Uruguay, el único que enseñaba.<sup>22</sup>

La relación ambivalente de Freire con Torres-García –de admiración y distancia al mismo tiempo– caracterizó la actitud de los concretistas más jóvenes a ambos lados del río de la Plata. Los argentinos agrupados en torno a la revista *Arturo*, justamente en ese mismo año de 1944, absorbieron las ideas del uruguayo en torno a la noción de estructura y abstracción, pero rechazaron su aproximación espiritualista y su inclusión de pictogramas.<sup>23</sup> Esta fue también la actitud de María Freire y sus colegas del Grupo de Arte No Figurativo unos años más tarde, a comienzos de la década del cincuenta.

También en 1944, Freire se trasladó a la ciudad de Colonia, cerca de Montevideo, donde asumió un cargo como profesora de dibujo. La decisión de mudarse de la capital 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. Durante su tiempo en Colonia, la artista decidió vivir sola en un hotel –toda una osadía para una mujer soltera en la época–. Durante sus años en esta ciudad, Freire perteneció a



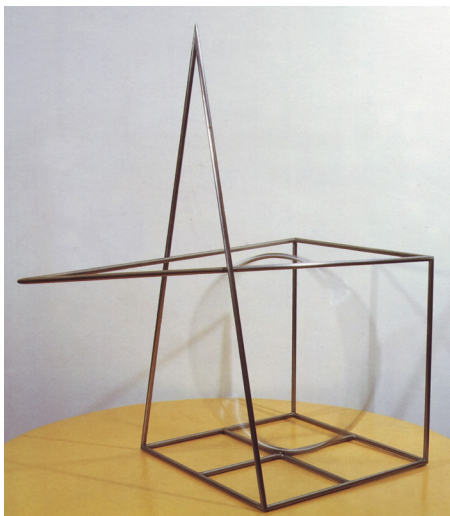


Fig. 5. María Freire, *Construcción en hierro cromado (móvil en forma parcial)*, 1951-52. Hierro cromado. Colección Daros, Zürich, 100 x 53 x 50 cm. Cortesía de la familia de María Freire

un grupo de poetas e intelectuales que conformaban “una especie de bohemia lejos de su hogar”, y ella era conocida como la “Inte”.<sup>24</sup> Estos “pequeños” actos de rebeldía son significativos, pues anuncian los deseos combatientes de Freire frente a los estereotipos de la mujer en la sociedad uruguaya de la época.

A partir de ese momento, Freire empezó una indagación propia que se nutrió de las revistas de arte que le llegaban de Europa a través del novio de una de sus hermanas, quien vivía allí por esa época.<sup>25</sup> La artista misma explicó que durante este tiempo empezó una búsqueda más personal en su práctica, que la llevó a experimentar las vanguardias francesas de inicios del siglo XX, en particular el cubismo, y a través de este “el Arte Negro de África y Oceanía. Del arte primitivo recibí la primera lección de modernidad”.<sup>26</sup> De aquí resultaron sus máscaras y esculturas “primitivistas” (fig. 2), que evidencian el impacto de estas fuentes y su inclinación a lenguajes modernistas.<sup>27</sup>

Las máscaras de Freire del período entre c. 1945 y 1950 son relevantes por dos razones. En primer lugar, su incursión en el discurso visual del “primitivismo” la conecta con el interés general de Torres-García por este mismo fenómeno. De hecho, él también realizó una serie de máscaras en madera de estilo “primitivista”, que ofrecen una comparación interesante con las de Freire (fig. 3). Sin embargo, aquí es difícil hablar de una influencia directa de Torres-García sobre la artista: las piezas “africanistas” del primero son de su etapa en París, a comienzos de la década del treinta, y para la época en la que Freire conoció al maestro este estaba enfocado en fuentes americanas para desarrollar su arte, en particular las grandes tradiciones indígenas de los Andes. Más bien, la coincidencia puede radicar en el fenómeno más general del “primitivismo” de las primeras vanguardias europeas, en especial el interés de ambos artistas uruguayos en el cubismo para el momento en que produjeron sus máscaras.

En segundo lugar, la decisión de Freire de incursionar en la estética del “primitivismo” es interesante porque ya supone una actitud combatiente frente a los estereotipos de la mujer artista y la pone en un terreno escasamente explorado por las artistas de la primera mitad del siglo XX. El “primitivismo” fue un fenómeno fuertemente masculino y que compromete visiones problemáticas de lo femenino, al identificar lo llamado “primitivo” con lo natural y este, a su vez, con la mujer.<sup>28</sup> Tal vez por esta razón pocas artistas de vanguardia



Fig. 6. Exposición *Arte No Figurativo*. Asociación Cristiana de Jóvenes, Montevideo, 13 al 27 de octubre, 1953. Archivo María Freire, Museo Juan Manuel Blanes, Montevideo, Uruguay. Cortesía de la familia de María Freire

emprendieron la exploración de las fuentes no occidentales en su obra,<sup>29</sup> mientras que abundan los casos de artistas varones que vincularon su práctica vanguardista al uso de fuentes de regiones y culturas consideradas como lo “otro” desde la perspectiva de Europa: desde Gauguin hasta los fauvistas y cubistas, pasando por los expresionistas alemanes, los dadaístas y los surrealistas, por nombrar solo algunos ejemplos. El hecho de que Freire, en el contexto del Uruguay de los años cuarenta, haya optado por una estética “primitivista” es una indicación más de su actitud de desafío y rechazo de las convenciones. En este caso, la artista no solo desafía las convenciones académicas del arte al adoptar fuentes impensables en ese contexto, sino que además cuestiona los estereotipos de la mujer como artista, de quien en general se esperaba que produjera retratos, bodegones, flores, entre otros temas limitados.<sup>30</sup>

El “primitivismo” de Freire en Colonia fue breve pero muy significativo, pues le dio su entrada al universo del modernismo. Más duradero en su trayectoria fue el contacto que tuvo allí con el concretismo, el cual se empezó a desarrollar en Buenos Aires justo en el momento en que ella se trasladó a esta ciudad. En particular, su encuentro con el artista uruguayo Rhod Rothfuss la acercó a los grupos y movimientos que se estaban gestando en la Argentina después de la Segunda Guerra Mundial. Rothfuss fue una de las figuras centrales en la revolución que inició el grupo de la revista *Arturo*, de 1944, y para el momento en que se conoció con Freire, en 1951, ya había consolidado junto a otros artistas el grupo Madi. Fue entonces a través de él que Freire conoció los lenguajes del concretismo y adoptó, a partir de ese momento, una rigurosa estética basada en la abstracción geométrica.

La amistad cercana con Rothfuss le permitió a Freire un acercamiento de primera mano a la estética concretista e invencionista de los artistas argentinos. No solo mediante la práctica del propio Rothfuss y sus conversaciones con él, sino también a través de la revista *Nueva Visión*, editada por Tomás Maldonado (el teórico del otro grupo concreto de Buenos Aires, Arte Concreto-Invención), la cual publicaba recurrentemente artículos sobre el concretismo y ensayos escritos por los artistas europeos centrales en este lenguaje, en particular el suizo Max Bill. De este modo, Freire se suma a la larga lista de artistas suramericanos cuyo contacto con la obra y el pensamiento de Bill los llevó a la práctica del concretismo en las décadas del cuarenta y cincuenta.<sup>31</sup>



Fig. 7. Folleto exposición *Pintura y Escultura: Costigliolo, Freire, Llorens*. Galería Salamanca, Montevideo, 16 al 31 de julio de 1954. Archivo María Freire, Museo Juan Manuel Blanes, Montevideo, Uruguay. Cortesía de la familia de María Freire

En 1951, por invitación de Rothfuss, Freire asistió al primer encuentro de artistas no figurativos del Uruguay, el cual se realizó en el taller del profesor Dufau en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República, en Montevideo. Aunque Freire explicó que el grupo se reunió expresamente para “marcar la existencia en Uruguay de un arte distinto al del Taller Torres García”,<sup>32</sup> decidieron invitar a los discípulos del maestro, pues “quería[n] reunir a la gente que trabaja en un arte que no tuviera la menor alusión a la Naturaleza”.<sup>33</sup> Sin embargo, Augusto Torres (hijo de Torres-García) se negó a concurrir. Además de Rothfuss y Freire, participaron en este encuentro Guiscardo Améndola, José Pedro Costigliolo, Antonio Llorens, Oscar García Reino, Julio Verdié y Juan Ventayol, entre otros. Según Carbajal, Gyula Kosice –el otro líder del grupo Madí, junto a Rothfuss– viajó expresamente desde Buenos Aires a Montevideo para esta reunión.<sup>34</sup>

Después del encuentro inicial, el Grupo de Arte No Figurativo –ya plenamente configurado– se reunió en la Asociación Cristiana de Jóvenes de Montevideo, en septiembre de 1952, para presentar por primera vez al público uruguayo sus propuestas plásticas (fig. 1). Las composiciones pictóricas exhibidas se caracterizaron por la adopción de una estética concretista: planos de color sólido organizados en retículas y figuras geométricas estables (fig. 4). Freire participó con sus esculturas geométricas producidas con materiales industriales y con partes móviles (fig. 5). Esta primera muestra del grupo sacudió los círculos del arte montevideanos y al público uruguayo con sus planteamientos radicales, que se alejaban de todas las convenciones artísticas asociadas todavía al academicismo y a un arte de corte figurativo. Además, también se apartaban de la aproximación abstracta de Torres-García, que por ese entonces constituía la propuesta artística más radical y moderna: en vez de composiciones manuales, comparadas con el trabajo de un carpintero, los artistas no figurativos mostraron obras que parecían hechas por una máquina; en vez de incluir referencias figurativas y símbolos, sus pinturas y esculturas consistían en figuras geométricas simples (figs. 1, 4 y 5).

Los artistas no figurativos del Uruguay explicaron en el folleto de la exposición que su propósito era “ofrecer un panorama vernáculo de una de las tendencias de arte plástico universal que se define por ‘arte no figurativo’ [...] La ausencia de representación que se pueda advertir, obedece a un propósito consciente de crear, con prescindencia de toda otra finalidad”.<sup>35</sup> Es significativo que el grupo escogiera el apelativo “no figurativo” en vez del más genérico “abstracto” o el más específico “concreto”. El término “no figurativo”

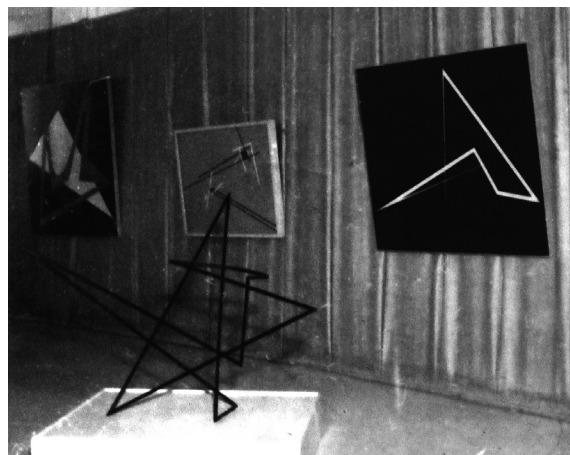


Fig. 8. Exposición *19 artistas de hoy con esculturas de Freire al frente y atrás*, Subte Municipal, Montevideo, 1955. Fotografía sin catalogar. Archivo María Freire, Museo Juan Manuel Blanes, Montevideo, Uruguay. Cortesía de la familia de María Freire

resulta menos vago que “abstracto”, en cuanto alude claramente a prácticas que no parten en ningún sentido del mundo figurativo. Por otro lado, es curioso que no hayan elegido el término “concreto”, dado que sus obras apuntaban manifiestamente en esa dirección y se emparentaban con las propuestas de sus colegas argentinos que habían adoptado esa denominación.<sup>36</sup> Sin embargo, para esta primera muestra su objetivo era abarcar toda tendencia no objetiva, sin importar su inclinación.

No obstante, ya para su siguiente exhibición hicieron más explícita su vinculación con los lenguajes del concretismo. Esta segunda exposición también tuvo lugar en la Asociación Cristiana de Jóvenes, en 1953 (fig. 6). En el texto de presentación del folleto incluyeron una cita del artista francés Auguste Herbin, una de las figuras centrales del arte abstracto-geométrico en París y cofundador del grupo Abstraction-Création y el Salon Réalités Nouvelles. La cita decía así:

Si el artista se propone únicamente representar el “objeto”, no expresa nada y la obra es ilusoria. Por el contrario, desprendiéndose completamente de esa representación le es posible realizar una obra donde las formas, los colores, las relaciones, constituyen enteramente una verdadera creación del hombre. La obra es, entonces, *concreta en sí y no concreta por imitación*, la representación o la interpretación de objetos exteriores.<sup>37</sup>

Con esta declaración el grupo hacía muy consciente su adhesión a los principios del concretismo, lo cual era evidente en las obras que producían por esos años: en su estricto lenguaje geométrico se alejaban completamente de la imitación del mundo natural.

Aunque esta fue la última exposición del Grupo de Arte No Figurativo con ese nombre, en los años siguientes sus integrantes participaron juntos en algunas muestras en Montevideo, en las cuales Freire fue una de las figuras centrales. En julio de 1954 intervino con Costigliolo y Llorens en una exhibición en la Galería Salamanca (fig. 7), para la cual escogieron una cita de Theo van Doesburg –otra de las figuras más destacadas en los lenguajes de la abstracción geométrica–. En ella, el artista holandés afirmaba que “el arte moderno había alcanzado lo abstracto y lo universal renunciando a lo externo e individual, y que eso era fruto de una concepción y estilo colectivos”.<sup>38</sup> De este modo, Freire y sus colegas expresaban su adhesión a los principios del arte concreto y se unían a las filas de los artistas latinoamericanos que resignificaron este movimiento.

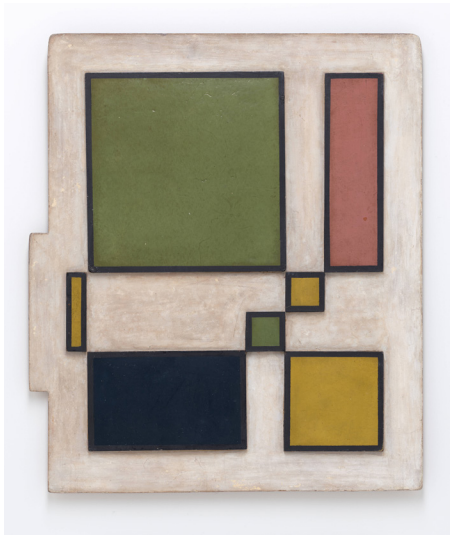


Fig. 9. Rhod Rothfuss. *Cuadrilátero amarillo*, 1955. Pintura sobre madera, 33 x 33 cms. The Museum of Modern Art. Gift of Patricia Phelps de Cisneros through the Latin American and Caribbean Fund in honor of Gabriel Pérez-Barreiro

En 1955, Freire participó también en la exposición *19 artistas de hoy* en el Subte Municipal (fig. 8). Esta muestra 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. Como explica Gabriel Peluffo Linari en su *Historia de la pintura uruguaya*, esta exhibición “resume de manera ecléctica pero contundente las distintas versiones del abstractismo entre pintores y escultores uruguayos”.<sup>39</sup> Dado el carácter de lo que fue el Grupo de Arte No Figurativo, no sorprende que la muestra haya sido ecléctica y diversa: ninguno de los miembros de este tuvo una actitud militante en agrupación alguna; no escribieron programas ni manifiestos, sino que acogieron diversas tendencias. Freire, a lo largo de toda su trayectoria, siempre mantuvo esta actitud abierta y receptiva, si bien su proyecto artístico, entre 1951 y 1957, se inscribió claramente en la rigurosa estética del concretismo.

Además de su participación activa en el mundo artístico en Montevideo en los cincuenta, Freire también frecuentó los círculos de arte en el Brasil, a través de su intervención en las bienales de San Pablo entre 1953 y 1957. Durante sus visitas a la ciudad brasileña, pudo expandir su conocimiento del concretismo y el arte europeos. No solo estableció contactos con los artistas emergentes del arte concreto en San Pablo (el grupo paulista Ruptura y el carioca Frente), sino que pudo observar directamente la obra de maestros europeos de la abstracción como Alexander Calder, Henry Moore, Piet Mondrian y Theo van Doesburg, entre otros.<sup>40</sup> Estos contactos enriquecieron y consolidaron la aproximación de Freire al arte concreto y la abstracción geométrica, como veremos más adelante en el análisis detallado de sus obras.

La presencia de Freire en el Brasil no se limitó a las bienales. También expuso su obra en los museos de Arte Moderno de San Pablo y de Río de Janeiro en 1956 y 1957, respectivamente. En esta oportunidad estuvo acompañada de su colega del Grupo de Arte No Figurativo José Pedro Costigliolo (1902-1985), con quien sostuvo una relación profesional e íntima desde el momento en que se conocieron, en 1951. La presencia de estos dos artistas en los museos de arte moderno más prestigiosos de América Latina en esa época fue significativa, porque confirmó su centralidad como artistas de vanguardia que practicaban los lenguajes más actuales del concretismo, una suerte de lengua franca en el ambiente industrialista de posguerra en la región.<sup>41</sup>

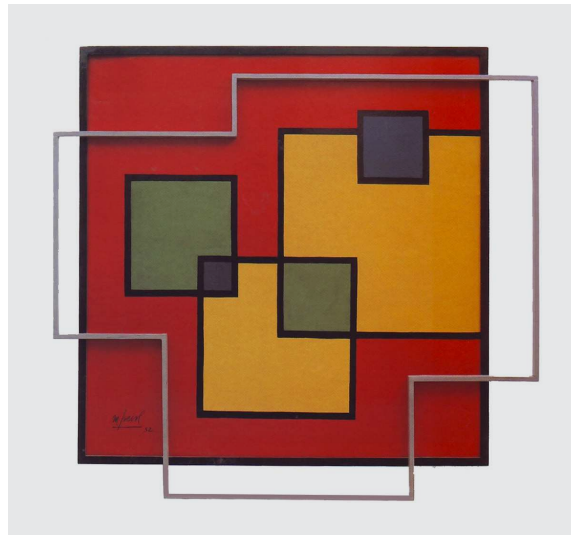


Fig. 10. María Freire, *Composición*, 1952. Esmalte sobre fibra y varilla de madera. 110 x 120 cms. Colección privada. Cortesía de la familia de María Freire

La relación entre Freire y Costigliolo fue, por supuesto, especialmente importante en la trayectoria de esta como artista. Se conocieron en las reuniones de la Asociación de Arte No Figurativo en 1951, y las exposiciones que siguieron al encuentro afianzaron su relación. Costigliolo era quince años mayor que Freire, y para este momento ya había consolidado su práctica. Desde finales de los años veinte experimentaba con lenguajes cercanos a la abstracción en composiciones protocubistas y puristas. Para comienzos de los cincuenta, estimulado también por su contacto con Rothfuss y sus constantes viajes a Buenos Aires, Costigliolo había adoptado el lenguaje del concretismo y la abstracción.<sup>42</sup>

Carbajal cuenta que la relación cercana entre estos artistas se cimentó a partir del momento en que Freire acudió a Costigliolo a pedirle “ayuda despegando un trabajo suyo que había hecho sobre un pedazo de madera que no puede despegar. Desde ese momento empieza una alianza que durará toda la vida”.<sup>43</sup> Muy pronto después de esta anécdota –que debió de ocurrir en 1952–, Freire y Costigliolo decidieron compartir taller, empezaron a exponer juntos y formalizaron su relación afectiva. Finalmente, se casaron antes de su viaje a Europa, en 1957,<sup>44</sup> al parecer por presiones familiares: se ha sugerido que la madre de Freire insistía en que debía casarse, pues para la época no era bien visto que una mujer conviviera con un hombre fuera del matrimonio.<sup>45</sup> Estas anécdotas son interesantes, pues revelan algo del carácter de Freire y de los estereotipos femeninos de la época: el hecho de que fuera ella quien buscó a Costigliolo refleja su actitud combatiente frente a dichos estereotipos, mientras que su matrimonio nos habla del peso de ellos y las dificultades de desafiar el “deber ser” de la mujer.

Esta tensión es relevante, pues se mantuvo a lo largo de su vida: Freire se movió entre rechazar y aceptar los estereotipos femeninos. Después de su matrimonio con Costigliolo y su regreso a Montevideo en 1959, continuó con su práctica artística, pero poniéndola en un segundo plano detrás de la de su marido, como sugieren algunos reportajes que se hicieron de la pareja. En otro de sus artículos, Carbajal señala esta relación de ocultamiento de Freire y su obra. Comenta que en sus visitas al taller del matrimonio, “María hacía hablar la obra de Costi [como suelen llamar a José Pedro Costigliolo], no la suya. Es un acto de generosa admiración”.<sup>46</sup> Carbajal cita además a otro crítico de arte uruguayo, Hugo Longa, quien “no le perdonaba a María el acompasar, de pronto, el paso al de su compañero, haber permanecido expresamente y hasta con gusto



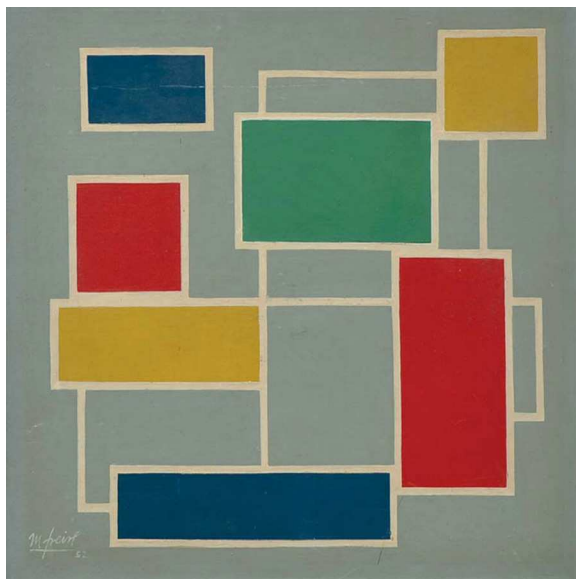


Fig. 11. María Freire, *Composición*, 1952. Acrílico sobre cartón.  
Cortesía de la familia de María Freire

bajo una especie de sombra protectora a la vez castrante, el haber renunciado a ser de pronto otra cosa de lo que fue”.<sup>47</sup> Longa se refiere aquí al hecho de que Freire abandonara el trabajo como escultora hacia mediados de la década del cincuenta, para “no molestar” a Costigliolo en el taller. Como cuenta Malena Rodríguez en una nota periodística sobre Freire, “en [1955] dejó de hacer escultura pues su marido pintaba escuchando música clásica y ella no quería romper la armonía con los golpes del martillo”.<sup>48</sup> A partir de este momento se dedicó a hacer pintura, y solo tras la muerte de Costigliolo, en 1985, retomó la escultura en forma.

Más aún, según Laura Zavala, su sobrina, a Freire no le gustaba que se hablara de ella como artista; ella no se consideraba a sí misma una artista profesional: “hacía pinturas, pero no arte. Artista era su marido, Costi”.<sup>49</sup> Es interesante que en este punto Freire invirtió su actitud combatiente frente a los estereotipos, al menos teóricamente. En la práctica, siguió produciendo *arte*, exponiendo en museos y galerías, ganando premios en salones y concursos. Siguió siendo una artista. Pero el proceso de autoinvisibilización caló y, después de su matrimonio con Costigliolo, parecía que ella se ponía en segundo plano.

La manera en que la relación sentimental de Freire con Costigliolo determinó su identidad como artista puede ser vista como producto de las estructuras patriarcales y las expectativas sociales sobre las mujeres. Por ejemplo, triunfar como artista podría implicar fracasar en el matrimonio, lo cual equivaldría en el tiempo de Freire a fracasar como mujer.<sup>50</sup> Las estructuras patriarcales llevaban a que lo natural fuese que el varón tuviese reconocimiento, y esto conduciría a Freire a optar por darle ese lugar a su marido. En este sentido, es interesante la comparación con la artista brasileña María Leontina, quien estaba casada con el también artista Milton da Costa. Como explicó recientemente la crítica e historiadora del arte Aracy Amaral, Leontina “mantuvo ese espacio discreto de ser la esposa de un artista al que respetaba”.<sup>51</sup> Para Amaral, esto reflejaba “el retrato de una época”.<sup>52</sup> La situación de Freire parece ser similar a la de Leontina, y es efectivamente “un retrato de la época”: un producto de los estereotipos y expectativas sociales del momento.<sup>53</sup>

Sin embargo, en los primeros años cincuenta, antes de que el proceso de ocultamiento e invisibilización se iniciara, Freire fue una de las artistas más radicales del Grupo de Arte No Figurativo. Como veremos más adelante, su rigurosa práctica del concretismo desafió

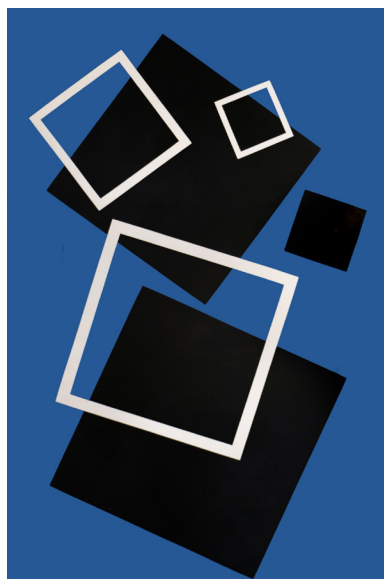


Fig. 12. María Freire, *ABN 1957*. Laca a la piroxilina.  
Colección Banco Central del Uruguay.  
Cortesía de la familia de María Freire

las convenciones artísticas de la época y su estética industrialista combatió los estereotipos femeninos en el Uruguay de la posguerra. Sin haberlo declarado nunca explícitamente, la obra de Freire se unió a la lucha ideológica del feminismo al sugerir la posibilidad de un nuevo ideal de mujer: dicho ideal está conectado con su incursión en el mundo industrial, al visitar la fábrica Kraft-Imesa y trabajar de la mano de ingenieros en la producción de sus piezas escultóricas, con lo cual ingresa al ámbito de la industria a la vez que rechaza la idea de que el espacio de acción exclusivo para la mujer es el hogar.<sup>54</sup>

### El concretismo de María Freire

Después de sus incursiones en la serie de esculturas “primitivistas” (fig. 2) antes discutidas, Freire se volcó de lleno a la abstracción geométrica en 1951. Entre ese año y 1957, cuando partió con Costigliolo a Europa, se dedicó a la investigación, exploración y práctica de los lenguajes del concretismo y el constructivismo. Sus creaciones de esta época están marcadas por su estricta adhesión a un sistema de formas geométricas y colores planos y al uso de materiales y técnicas industriales tanto en sus pinturas como en sus esculturas: en particular, el empleo de la piroxilina al soplete, que aprendió junto a Costigliolo, y la producción de esculturas en hierro chapado y acrílico.

Las primeras exploraciones de Freire con la abstracción geométrica estuvieron marcadas por su contacto directo con Rothfuss y las ideas promulgadas por el grupo *Madí*, que había sido creado en Buenos Aires en 1946.<sup>55</sup> Como habíamos observado anteriormente, Rothfuss fue una de las figuras determinantes en el curso que tomarían las nuevas vanguardias argentinas de los años cuarenta. Su ensayo “El marco: un problema de la plástica actual”, publicado en la revista *Arturo* en 1944, estableció las bases teóricas de estos movimientos y, en particular, del grupo *Madí*. Allí, Rothfuss exponía la idea del marco recortado, que permitía que los bordes del plano pictórico estuvieran determinados por la composición interna. Como escribió el artista: “Una pintura con un marco regular hace presentir una continuidad del tema, que solo desaparece cuando el marco está rigurosamente de acuerdo a la composición de la pintura”.<sup>56</sup> En su obra *Cuadrilátero amarillo* (1955, fig. 9), Rothfuss puso en práctica esta teoría: aquí el formato del plano pictórico está determinado por la composición geométrica; en particular, el cuadrilátero amarillo del borde izquierdo, que genera una protuberancia con la misma figura en el soporte de madera. *Composición* (1952, fig. 10), de Freire, responde a su interés por





Fig. 13. María Freire y Friedrich Vordemberge-Gildewart, Ulm, Alemania, 1959. Fotografía sin catalogar. Archivo María Freire, Museo Juan Manuel Blanes, Montevideo, Uruguay. Cortesía de la familia de María Freire

estas ideas de Rothfuss y la vanguardia argentina en torno al marco recortado. La obra está dominada por la forma del cuadrado en diferentes dimensiones y colores sólidos –amarillo, verde y azul– sobre un fondo sólido rojo que también es un cuadrado; recuerda la estética del neoplasticismo holandés, y ciertamente está emparentada con el trabajo de los argentinos y de su colega Rothfuss. Pero lo interesante de esta obra es la interpretación libre que hace Freire del marco recortado: en vez de cortar el plano pictórico para ajustarlo a la composición, ensambla un marco en varillas encima del soporte. Este sigue el patrón interno de la pintura; es decir, la forma de este marco sobrepuesto está determinada por los bordes de la estructura interna de cuadrados. Aquí vemos la incorporación que hace Freire de los principios estéticos de la vanguardia argentina en su adhesión estricta a la composición geométrica, pero a la vez su transformación de ellos en su adopción libre del marco recortado. Esta solución peculiar de la artista puede entenderse como una proyección de su práctica escultórica, a través de la cual cuestiona los límites entre pintura y escultura, y propone un estatus alternativo para la obra de arte, más como artefacto u objeto.<sup>57</sup>

En su escultura *Construcción en hierro cromado (móvil en forma parcial)* (1951-1952, fig. 5), Freire incorpora otro elemento central en la estética Madi: el movimiento. Esta estructura consiste en varillas de hierro cromado, las cuales forman algunas figuras geométricas –cuadrados, triángulos y círculos–. La escultura juega con la idea de inestabilidad y cambio de la percepción: la base es un cuadrado que pareciera completarse en un cubo, pero que en uno de sus lados y su parte superior termina en un triángulo. En el centro de este peculiar cubo se inserta un círculo móvil, el cual refuerza la sensación de una percepción cambiante: el círculo se convierte en dos o tres cuando está en movimiento. De este modo, la escultura se resiste a ser una estructura determinada y fija. Este aspecto fue central a los intereses y la estética Madi. Como lo explican Inés Katzenstein y María Amalia García, “podemos detectar una importante nueva sensibilidad en los artistas del grupo Madi [...] la noción de que el lenguaje aparentemente racional de la geometría puede incorporar la ficción, el humor, lo inestable e inesperado”.<sup>58</sup> Esta escultura de Freire comparte esa nueva sensibilidad Madi, al integrar lo inesperado e inestable en una estructura aparentemente basada en la racionalidad geométrica.

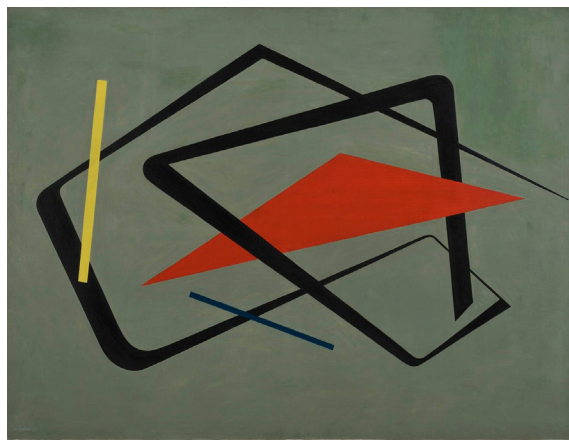


Fig. 14. María Freire, *Sin título*, 1954. Óleo sobre lienzo. Museum of Modern Art, New York. Gift of Patricia Phelps de Cisneros through the Latin American and Caribbean Fund in honor of Gabriel Pérez Barreiro.

A pesar de estas incursiones en algunos de los principios de la estética Madi, Freire nunca perteneció a este grupo. De hecho, como afirma Gabriel Pérez Barreiro, “sería una injusticia agruparla bajo este término, ya que el grupo Madi era sobre todo un movimiento de exacerbación individualista, mientras que Freire se concentraba en la pureza y el refinamiento de las obras mismas, obras en las que el autor casi desaparece”.<sup>59</sup> Para Pérez Barreiro, “estos fueron experimentos aislados que pronto abandonó en favor de un estilo más clásico y equilibrado”.<sup>60</sup> En este último aspecto, su contacto con el arte concreto de los europeos y brasileños fue fundamental. Obras como *Composición* (1953, fig. 11) y *ABN* (1957, fig. 12) revelan el impacto de estos movimientos.

En *Composición*, por ejemplo, Freire hace uso del recurso clásico del neoplasticismo: la retícula. En general, la obra recuerda las composiciones de los artistas holandeses en la combinación de colores primarios con las líneas blancas y el fondo en gris. Sin embargo, el cuadrilátero verde interrumpe la ortodoxia neoplasticista: este le confiere a la pintura un lirismo que está ausente en las obras más ascéticas de Mondrian o Van Doesburg. En este sentido, está más cerca, por ejemplo, de la apropiación de los principios neoplasticistas de los artistas brasileños de Río de Janeiro. Esta obra en particular ofrece una comparación interesante con la producción temprana de Lygia Clark: en ambas vemos una experimentación muy personal con la retícula, los colores planos y la composición geométrica. Esta apropiación y adaptación de la retícula es también cercana a la interpretación del concretismo del artista alemán Friedrich Vordemberge-Gildewart, a quien Freire admiraba profundamente, y al que conoció durante su viaje a Europa a finales de la década del cincuenta (fig. 13).<sup>61</sup>

Por otro lado, *ABN* (fig. 12) muestra a una artista más segura y consciente del lenguaje del concretismo y de los medios industriales. En esta obra la apariencia mecánica e industrial es aún más evidente, tanto por la composición como por los materiales y técnicas usados –píroxilina aplicada con soplete–. La composición está dominada por la repetición de la figura del cuadrado: tres cuadrados negros de diferentes tamaños flotan sobre un fondo azul y son repetidos por la silueta de tres cuadrados blancos de los mismos tamaños. En esta pieza Freire juega con las nociones de progresión y repetición de una figura geométrica, que fueron claves en la obra concreta de Van Doesburg y de los brasileños del grupo Ruptura, con quienes estaba en contacto en la época. Por ejemplo, esto es evidente en trabajos de



Fig. 15. María Freire, *Construcción heurística*, 1954. Hierro. Colección Daros. Cortesía de la familia de María Freire

Van Doesburg como *Composición aritmética* (1930), en la que vemos la progresión sistemática del cuadrado negro, o la pintura de Geraldo de Barros *Función diagonal*, de 1952, construida a partir del principio de la proporción áurea. Sin embargo, la aplicación de la uruguaya de estos principios geométricos y matemáticos no es tan rigurosa: en *ABN* los cuadrados flotan libremente por el plano pictórico sin seguir una regla precisa. Aquí el ejemplo de la obra suprematista de Malevich parece ser significativo: la composición en general parece tambalearse y sacudir las expectativas de orden del espectador.

La pieza *Sin título* (1954, fig. 14) es un ejemplo más de la manera en que Freire adopta y transforma los principios del arte concreto. En esta obra, tres figuras geométricas dominan el centro de la composición: un triángulo rojo y dos barras rectangulares en amarillo y azul. Estas formas se entrelazan a través de una gruesa línea negra que se mueve por entre las figuras creando una suerte de espiral de ángulos rectos. Esta forma sugiere algunas de las esculturas lineales que realizaba Freire en la época, como, por ejemplo, *Construcción heurística* (1954, fig. 15), las cuales, a su vez, se emparentan con las esculturas de algunos artistas concretos argentinos (Enio Iommi y Claudio Girola) y los trabajos tempranos del constructivismo ruso. A este respecto, la obra nos indica el modo en que Freire se mueve libremente en este período entre sus composiciones pictóricas y escultóricas. De algún modo, este tipo de pinturas revelan a una escultora que está explorando un nuevo medio para proyectar sus intereses plásticos.

Las obras más radicales e interesantes de Freire en esta época, sin embargo, son sus esculturas en metal y acrílico. Ellas muestran el carácter industrial de su práctica y su deseo de transgredir los límites de lo artístico, en un afán por expandir el concepto de lo que es arte. *Construcción en acrílico* y *Construcción en acrílico y bronce*, ambas de 1953, pueden verse como piezas de diseño y de la industria más que como obras de arte tradicionales. Aquí, una vez más, Freire desafía la categoría de estos objetos como arte justamente al adoptar materiales y técnicas industriales. En *Construcción en acrílico* (fig. 16), tres figuras triangulares en lámina de acrílico se unen para crear una configuración peculiar. La base son dos triángulos huecos que se entrecruzan en uno de sus lados; el tercer triángulo atraviesa horizontalmente los otros dos y, a diferencia de ellos, es una figura sólida, sin hueco en su interior. En *Construcción en acrílico y bronce* (fig. 17) hay una estructura más compleja dominada por las curvas: una varilla de bronce se curva en una intrincada forma y es atravesada por dos láminas de acrílico transparente que se curvan a su vez en direcciones contrarias. En

ambas piezas Freire juega con el espacio vacío de la escultura y la transparencia del material como elementos centrales de la obra. Es decir, el material y sus propiedades son parte fundamental de esta.

Estas obras revelan claramente el interés e impacto del constructivismo (en su acepción más general) en la práctica de Freire en los primeros años de la década del cincuenta, en particular en su carácter industrial y cuasi tecnológico. Como explica Christina Lodder:

Los términos “constructivista” o “constructivismo” son usados frecuentemente de manera libre para describir un arte que es esencialmente geométrico y abstracto, en el cual la precisión de las formas y sus cualidades matemáticas evocan asociaciones con la ingeniería y la tecnología, así como con valores sociales y científicos progresivos.<sup>62</sup>

Algunos ejemplos paradigmáticos de este constructivismo incluyen los trabajos en Perspex del ruso Naum Gabo o las estructuras cinéticas en bronce y acrílico del húngaro Laszlo Moholy-Nagy, quienes formaron parte de este fenómeno expandido del constructivismo en Europa en las décadas del veinte y el treinta. En particular, en la obra de estos artistas se observa un especial interés por respetar y conservar las cualidades primordiales del material, así como por evidenciar el manejo industrial que requieren dichos materiales. Esto mismo es notorio en las esculturas de Freire. Es más, al igual que estos constructivistas, la artista uruguaya produjo sus piezas en el contexto de la industria e incursionó en el trabajo de ingeniero para elaborarlas: como veremos más adelante, estas piezas fueron realizadas directamente en fábricas especializadas, con la asistencia de ingenieros para el uso de maquinaria industrial. En este punto, la obra de Freire adquiere una doble significación: como producto y reflejo del auge industrialista uruguayo en los primeros años cincuenta, pero, más importante aún, como símbolo de una nueva mujer; una mujer que rompe los estereotipos de la época para ingresar en el mundo de la industria y de las fábricas, habitualmente dominado exclusivamente por varones.

### La estética industrialista de Freire en el Uruguay de la posguerra

Ya es familiar la historia de la relación entre el concretismo y los procesos de modernización e industrialización que experimentaron diferentes naciones latinoamericanas en el período de la segunda posguerra.<sup>63</sup> Durante las décadas del cuarenta al sesenta diversos gobiernos de América Latina llevaron adelante agendas progresistas

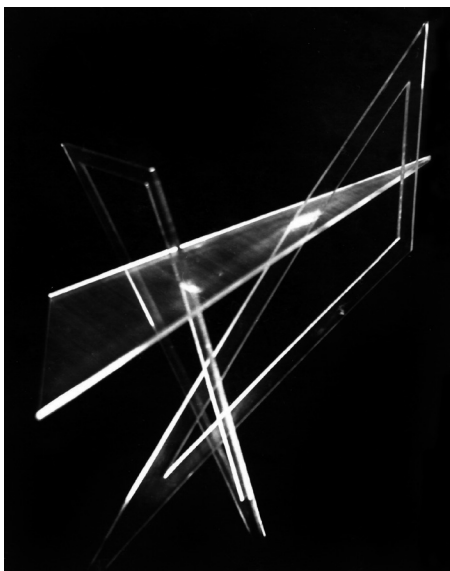


Fig. 16. María Freire, *Construcción en acrílico*, 1953. Colección privada. Cortesía de la familia de María Freire

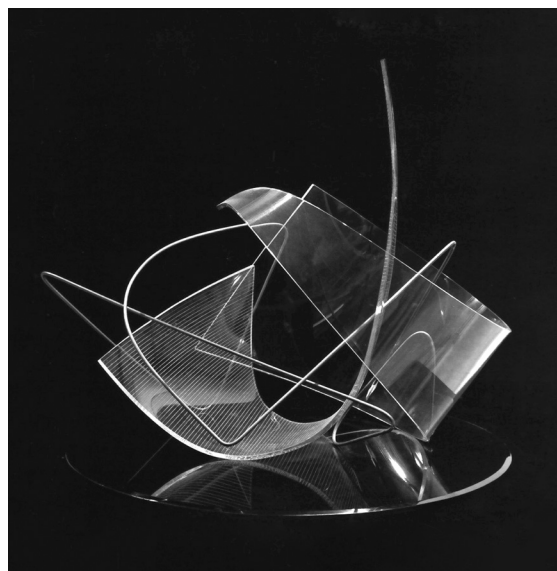


Fig. 17. María Freire, *Construcción en acrílico y bronce*, 1953. Colección Ricardo Esteves. Cortesía de la familia de María Freire

y reforzaron los impulsos modernizadores a través de reformas sociales, económicas y políticas, pero sobre todo mediante el crecimiento del sector industrial. La abstracción geométrica era vista en el campo cultural como el complemento perfecto de dichos impulsos: en su uso de una estética racional, estructurada y aparentemente mecánica, los lenguajes del concretismo y el constructivismo encarnaban los principios del producto industrial. En este sentido, el arte concreto se transformó en una herramienta para la educación visual de las nuevas naciones modernas e industrializadas de América Latina. Más aún, este lenguaje se convirtió en símbolo y reflejo de los impulsos modernizadores de esas naciones y señaló claramente el camino a seguir. Como lo explica Aleca Le Blanc: “Para los artistas y críticos de esta generación, el arte concreto era mucho más que un simple estilo formal –este proporcionaba un mapa de ruta a los nuevos materiales y técnicas que poblarían el futuro”.<sup>64</sup>

La estética industrialista de Freire se inserta justamente en este contexto. Dicha estética está enmarcada en los principios del concretismo, pero sobre todo en el uso de materiales y técnicas industriales. Para sus pinturas, Freire usó la piroxilina –un esmalte comercial utilizado para los aviones y automóviles– aplicada con soplete, la cual confiere a la obra un carácter impersonal y mecánico donde todo rastro de la mano de la artista desaparece (fig. 12). Por otro lado, para sus esculturas empleó acrílicos y hierro chapado, materiales de proveniencia claramente industrial (figs. 16–17). Más aún, para producir estas piezas Freire llevaba las maquetas a la fábrica Kraft Imsa, para que los ingenieros que trabajaban allí la ayudaran a ejecutar las versiones finales en chapa esmaltada y acrílico.<sup>65</sup> Kraft Imsa se especializaba en la producción de menaje de cocina, pero en 1952 incursionó en la fabricación de neveras (frigoríficos), para las cuales usaba chapa esmaltada y acrílicos en su interior. Al parecer, era una de las fábricas más reconocidas y con mejor tecnología del Uruguay en los cincuenta, y contaba con ingenieros especializados en el manejo de estos materiales.<sup>66</sup> Freire recordaba especialmente su trabajo con el ingeniero Echaniz, con quien discutía los diseños de sus esculturas para producirlos en la maquinaria de la fábrica.<sup>67</sup> Gracias a su labor en Kraft Imsa, la artista revestía sus piezas de una doble estética industrial: tanto las pinturas como las esculturas realizadas entre 1950 y 1957 pueden ser vistas como producto y resultado del auge industrial uruguayo y, en este sentido, su concretismo puede ser leído también como “el mapa de ruta hacia los nuevos materiales y técnicas del futuro”.<sup>68</sup>

No es fortuito que Freire incursionara en la estética industrialista precisamente en la década del cincuenta: los años entre 1945 y 1956 han sido identificados como la época de oro de la industrialización en el Uruguay.<sup>69</sup> El período que siguió a la Segunda Guerra Mundial vio un fuerte crecimiento industrial en el país, con un fortalecimiento de las industrias no tradicionales. Según Silvana Maubrigades, “un indicador del incremento de las industrias no tradicionales en la economía nacional es el aumento de la mano de obra que tuvo la rama industrial de los metales y sus productos (15% de obreros en 1946)”.<sup>70</sup> Entre 1944 y 1954, los obreros industriales experimentaron un incremento total del 73% y el crecimiento del PBI industrial fue de 131%.<sup>71</sup> La incorporación de nuevas tecnologías también tuvo un peso significativo en esta fuerte etapa de desarrollo industrial. De este modo, el concretismo de Freire y su estética industrialista son a la vez resultado y reflejo de los procesos de industrialización que tuvieron lugar en el Uruguay a lo largo de la década del cincuenta: sus pinturas y esculturas del 50-57 no habrían sido posibles sin este incremento del desarrollo industrial y el fortalecimiento en particular de la industria de los metales; pero al mismo tiempo estas piezas se convirtieron en reflejo y testimonio de este contexto. En esta medida, la obra de Freire se inserta en el proyecto general del concretismo del que participaron sus colegas varones en Uruguay, Argentina y Brasil. Sin embargo, su identificación como artista mujer trabajando con materiales y técnicas industriales pone en crisis esta lectura y revela *diferencias* sustanciales. Al adoptar una estética industrialista podemos leer en Freire una actitud de desafío a los estereotipos de lo femenino, que en la época estaba muy alejado de la esfera del trabajo industrial. Aunque más adelante, como ya he expresado, la artista se mostrara más acoplada a dichos estereotipos (después de su matrimonio con Costigliolo a finales de los años cincuenta), durante el período entre 1950 y 1957 el concretismo de Freire se unió a la lucha ideológica del feminismo al sugerir la posibilidad de un nuevo ideal de mujer y, con ello, fracturó la hegemonía patriarcal de este lenguaje revistiéndolo de un nuevo sentido.

### Combatiendo los estereotipos femeninos

Freire nunca se identificó a sí misma como una artista feminista. De hecho, su arte está lejos de cualquier exploración de temáticas asociadas a la mujer, lo femenino o el feminismo. Sin embargo, como lo recuerda Andrea Giunta, “como historiadorxs del arte, podemos analizar las obras de todxs lxs artistas desde una perspectiva



de género y encontrar en ellas programas identificables con las agendas del feminismo”.<sup>72</sup> Como lo ha señalado Giunta en relación a la obra de la artista argentina Lidy Prati –también representante del concretismo del Cono Sur–, al optar por la estética indiferenciada de la abstracción geométrica, Freire diseñó un “caso de *acción positiva*: [...] actuar desde el espacio donde se configuraba el poder, con el lenguaje de sus pares varones”.<sup>73</sup> Más aún, Freire decidió actuar desde los espacios mismos donde se configuraba el poder simbólico y masculino de la modernidad: esto es, el ámbito de la industria. Con esto, la obra de Freire adquiere un carácter y sentido dentro de las agendas feministas que buscan subvertir y cuestionar los estereotipos de lo femenino y del lugar de la mujer en la sociedad.

Para la década del cincuenta, las mujeres, en el Uruguay, ya habían ganado un espacio en la vida política, con su derecho al voto y a ser elegidas. De hecho, este fue uno de los primeros países que aprobó el voto femenino en la región, mediante una ley de 1932.<sup>74</sup> No obstante, este logro se vio opacado por el golpe de Estado de 1933, por lo que el sufragio femenino quedó postergado hasta 1938, cuando las mujeres votaron por primera vez. En las siguientes elecciones de 1942 fueron elegidas las primeras legisladoras de la historia del Uruguay y, gracias en parte a sus esfuerzos, se aprobó la Ley de Derechos Civiles de la Mujer en 1946.<sup>75</sup> Estos avances tempranos llevaron a la idea de “la perfecta igualdad entre varones y mujeres en el Uruguay de los años cincuenta”.<sup>76</sup> Sin embargo, como ha explicado Graciela Sapriza, esta supuesta igualdad de los sexos es un mito. En palabras de la autora feminista, con la citada ley de 1946 “se cerró una etapa. También, a partir de allí comenzó a operar el mito de la igualdad entre hombres y mujeres en el Uruguay, junto al otro mito, el del país como una ‘Arcadia feliz’, ‘excepción’ en el contexto latinoamericano que la crisis manifiesta a partir de los sesenta empezó a desmontar”.<sup>77</sup>

La realidad es que durante los años cincuenta la participación de las mujeres en la vida pública en el Uruguay seguía siendo mínima: hasta 1973 la representación femenina en cargos parlamentarios llegó escasamente al 3%.<sup>78</sup> En cuanto a las mujeres como fuerza de trabajo, aunque ya habían comenzado lentamente a trabajar fuera del hogar, estos esfuerzos se vieron frenados y cuestionados. Como apunta Asunción Lavrin, “La ambivalencia hacia el trabajo de la mujer se nutría de las actitudes culturales fuertemente afianzadas que definían *el hogar como el espacio preferido para las mujeres* [...] el trabajo en las fábricas podía erosionar la moral y la salud de las mujeres y en últimas amenazar la familia y la nación al causar una caída en la fertilidad”.<sup>79</sup> Lo que evidencia esta escasa representación femenina en el ámbito político y laboral es la pervivencia de los estereotipos de lo femenino: la casa como el lugar privilegiado de la mujer y el rol de cuidadora como su función social primordial. Ana Laura de Giorgi ratifica este punto en sus estudios sobre la participación de las mujeres dentro del Partido Comunista uruguayo. Allí explica que “las trabajadoras eran fundamentalmente aquellas que, en el marco del proceso industrializador, habían ‘abandonado el hogar’, renunciando al clásico empleo de empleadas domésticas, y se habían transformado en fabriqueras”,<sup>80</sup> un término despectivo para referirse a la mujer que trabajaba en la industria. En general, la mujer no había ingresado al mundo del trabajo en términos “legítimos” y menos aún al del trabajo industrial.<sup>81</sup> Según de Giorgi, después de las elecciones de 1946 y durante los años cincuenta “la categoría mujer [...] significaría mucho más madre y esposa que ciudadana o militante”,<sup>82</sup> o incluso trabajadora.

Estos son justamente los estereotipos que combate Freire en sus obras de la década del cincuenta. Al incursionar en una estética industrialista, la artista fractura, pone en crisis, cuestiona y subvierte las expectativas de lo femenino. El uso de materiales y técnicas industriales en sus pinturas y esculturas simboliza la entrada de la mujer en un espacio codificado tradicionalmente como masculino, esto es, la fábrica y el trabajo industrial. Más aún, en sus visitas a la fábrica Kraft Imesa y su trabajo con ingenieros allí, Freire literalmente habita los espacios de la industria y desafía los roles tradicionalmente asociados con la mujer: ella sale de su casa, pero no como una fabriquera, sino como una artista-ingeniera que diseña

sus obras como el ingeniero diseña sus productos industriales.<sup>83</sup> En este sentido, la estética industrialista de Freire encarna los ideales de una nueva mujer: una mujer que no se limita a los espacios de la casa, sino que modifica y expande aquellos que puede habitar. Significativamente, esta mujer es agente y no mera espectadora o consumidora en la transformación de la vida moderna, representada aquí en el producto industrial. Freire se comporta no como la mujer tradicional que consume los productos de la industria (la nevera, la aspiradora), sino que produce, crea algo nuevo con los materiales y técnicas de esa industria y, a este respecto, participa activamente en la configuración de un nuevo ámbito de modernidad femenina.

En este sentido, Freire opera un tipo de radicalidad diferente en sus obras: aunque el lenguaje concretista e industrial de la artista no propone explícitamente una agenda política o feminista, ella se inserta dentro “del espacio donde se configuraba el poder”, al habitar y crear desde los espacios de la industria codificados como masculinos. Ya no se trata aquí de la radicalidad señalada por Giunta y Cecilia Fajardo-Hill en su emblemática exposición *Radical Women*, centrada en el “cuerpo político” como lugar donde las artistas mujeres de América Latina “propusieron un cuerpo diferente, un cuerpo investigado y redescubierto, íntimamente ligado a la situación política de buena parte del continente durante la época”.<sup>84</sup> La radicalidad de las obras de Freire se encuentra no en su presentación del cuerpo femenino como escenario simbólico y literal de luchas políticas, sino en su adopción del lenguaje masculino (el concretismo) y la apropiación de espacios cerrados a la mujer en la época (la industria).<sup>85</sup> Con esto, propone una noción del cuerpo femenino diferenciada: su trabajo con materiales como el soplete o la chapa de hierro implica un uso del cuerpo que no era visto como femenino.<sup>86</sup> Más aún, ella pone su cuerpo literalmente en espacios no femeninos al visitar y entrar en las fábricas para producir sus obras. Así, en el cuerpo femenino de esta artista uruguaya el lenguaje industrial del concretismo adquiere una agenda política y feminista, al subvertir las expectativas y estereotipos de la mujer. El concretismo de Freire se convierte así en un lenguaje radical en el Uruguay de la posguerra, al encarnar un nuevo ideal de mujer que trasciende los espacios reservados para ella y transita (libremente) por los ámbitos de la modernidad.

## Conclusiones

En este ensayo me propuse analizar la trayectoria y obra temprana de la artista uruguaya María Freire desde una perspectiva feminista. Esto implicó reconstruir algunos aspectos biográficos, en un afán por insertar a Freire dentro del canon existente del concretismo y la abstracción geométrica en América Latina. Al mismo tiempo, examiné en detalle su obra temprana desde las *marcas de la diferencia*, esto es, a partir de la manera en que la identidad de Freire como mujer reviste el lenguaje del concretismo de un nuevo sentido, al combatir los estereotipos de lo femenino y proponer un nuevo ideal de mujer. Sin embargo, aún queda mucho terreno por estudiar e investigar alrededor de Freire y su obra. Por ejemplo, sería interesante ahondar en las dinámicas de pareja que, como se sugirió aquí, contribuyeron al proceso de invisibilización de la artista. Se podría indagar en las maneras en que esto afectó la recepción crítica e institucional de Freire: por ejemplo, el hecho de que el Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo haya organizado una gran muestra retrospectiva de Costigliolo (en 2019), pero ninguna de Freire. También podrían examinarse en detalle las razones y las motivaciones que llevaron a la artista a abandonar la escultura en 1955, así como las estructuras sociales que determinaron su rumbo. Asimismo, una mirada más extensa en el tiempo de su arte y trayectoria permitirían comprender más a fondo las tensiones que Freire parece haber vivido entre combatir los estereotipos de la mujer y acoplarse a ellos. Este ensayo se propone, entonces, como una primera mirada profunda de un aspecto de la obra de esta artista y espera convertirse en una invitación para que futurxs investigadorxs ahonden en el tema.

## Notas finales

- 1 Quiero agradecer al Instituto Cisneros en el Museo de Arte Moderno de Nueva York por el apoyo financiero para realizar esta investigación. Asimismo, a Inés Katzenstein y María del Carmen Carrión por las conversaciones y sugerencias al inicio de este proyecto. Un reconocimiento especial a Laura Zavala, quien muy generosamente compartió conmigo sus recuerdos, anécdotas e impresiones de María Freire. Agradezco también a Elisa Pérez Buchelli del Museo Blanes en Montevideo, quien me facilitó el acceso al material del Archivo María Freire, aún sin catalogar. Un agradecimiento muy particular a Georgina Gluzman, con quien pude compartir y discutir las primeras hipótesis de mi trabajo, y cuyas sugerencias de bibliografía y referencias de teoría feminista fueron fundamentales para la investigación. También agradezco a Gabriel Pérez Barreiro y Gabriel Peluffo Linari, cuyos trabajos sobre María Freire fueron punto de partida para mis investigaciones, y quienes amablemente compartieron conmigo su conocimiento sobre la artista. Finalmente, quiero expresar mi gratitud a Andrea Giunta, quien leyó el borrador de este trabajo y fue especialmente generosa en sugerencias y recomendaciones para mejorar y fortalecer las ideas y argumentos que aquí presento.  
Recientemente se han organizado varias exposiciones que han buscado reinserir a las artistas mujeres en la historia de la abstracción. Algunas de la más notables han sido: *Women of Abstract Expressionism*, Denver Museum of Art (2016); *Making Space: Women Artists and Postwar Abstraction*, Museum of Modern Art, en Nueva York (2017); y *Women in Abstraction. Another History of Abstraction in the 20th Century*, Musée National d'Art Moderne y Centre Pompidou, en París (2021). La exposición en el MoMA incluyó varias obras de artistas latinoamericanas, entre ellas la de María Freire.
- 2 En las últimas dos décadas, todas estas artistas han tenido exposiciones en importantes museos. Por ejemplo, la retrospectiva de Clark en el Museum of Modern Art de Nueva York, *Lygia Clark: The Art of Abandonment* (2014); la retrospectiva de Lygia Pape en el Met Breuer, también en Nueva York, *Lygia Pape: A Multitude of Forms* (2017); la retrospectiva de Gego en el Museu de Arte de São Paulo, *Gego: A Linha Emancipada* (2019); y la muestra a dúo de la argentina Prati junto a Yente en la Fundación Costantini, *Yente-Prati* (2009). Es interesante señalar aquí el tratamiento que se dio a la figura de Prati y su obra en el catálogo de dicha exhibición, pues ejemplifica el tipo de visiones aún fuertemente dominadas por modelos patriarcales y que este ensayo pretende desafiar. Como señala Andrea Giunta al hablar de Prati: "La historiografía del arte argentino, aun aquella que buscó reconstruir el lugar de esta artista mujer en el relato histórico de la abstracción, no pudo encontrar materiales no patriarcales para hacerlo. En el catálogo de la exposición que a ella y a otra artista abstracta, también desdibujada, Yente, les dedicó el Malba, el modelo dominante se reproduce como si fuese imposible pensar desde un ámbito capaz de contestar el centralismo masculino. Las secciones dedicadas a Prati y a Yente están precedidas por numerosas páginas que reproducen el canon evolutivo de la abstracción local. Las reproducciones de las obras realizadas por los varones abstractos llevan a concluir que, sin los padres que autorizan el relato, su obra no se entiende o carece de valor". Andrea Giunta, *Feminismo y arte latinoamericano: historias de las artistas que emanciparon el cuerpo* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2018), capítulo 1, Kindle.
- 3 Griselda Pollock, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories* (London and New York: Routledge, 1999).
- 4 "... [the] apparent conflict between feminist theory (largely skeptical of monographic treatments) and the need many historians felt to provide women artists with the visibility and status that a monograph can confer". Kristen Frederickson, "Introduction", en Kristen Frederickson y Sarah E. Webb (eds.), *Singular Women. Writing the Artist* (Berkeley: University of California Press, 2003), 4. Traducción de la autora.
- 5 Por *estética industrialista* entiendo el empleo consciente de materiales y técnicas usualmente asociados con la producción industrial en la creación de la obra de arte, así como la apariencia que estos le confieren. Dichas obras tienen una fuerte relación con los objetos producidos industrialmente, en particular con el diseño industrial y el diseño gráfico. Esta práctica fue muy común entre los artistas de las primeras vanguardias asociados al constructivismo ruso y a la escuela de la Bauhaus. Fue ampliada y desarrollada por el artista suizo Max Bill y resonó especialmente entre los artistas latinoamericanos vinculados al concretismo durante la segunda posguerra, en el período del boom industrialista en las diversas naciones de la región. Ver Aleca Le Blanc, "The Material of Form: How Concrete Artists Responded to the Second Industrial Revolution in Latin America", en Pia Gottschaller et al. (eds.), *Making Art Concrete: Works from Argentina and Brazil in the Colección Patricia Phelps de Cisneros* (Los Angeles: Getty Conservation Institute; Getty Research Institute, 2017).
- 6 Algunos de estos estudios incluyen los catálogos editados por Gabriel Pérez Barreiro *Radical Geometry. Modern Art of South America from the Patricia Phelps de Cisneros Collection* (London: Royal Academy Books, 2014) y *The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection* (Austin: Blanton Museum of Art, University of Texas at Austin, New York: D.A.P./Distributed Art Publishers, 2007); Pia Gottschaller et al. (eds.), *Making Art Concrete: Works from Argentina and Brazil in the Colección Patricia Phelps de Cisneros* (Los Angeles: Getty Conservation Institute; Getty Research Institute, 2017); Inés Katzenstein y María Amalia García, *Sur moderno: Journeys of Abstraction. The Patricia Phelps de Cisneros Gift* (New York: Museum of Modern Art, 2019); Mary Kate O'Hare, *Constructive Spirit: Abstract Art in South and North America, 1920-50* (Newark, NJ: Newark Museum, 2010); y Osbel Suárez, *América fría: abstracción geométrica en Latinoamérica, 1934-1973* (Madrid: Fundación Juan March, 2011), entre otros.
- 7 Un ejemplo notable de este tipo de estudios es el libro de María Amalia García *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2011), así como los trabajos de Cristina Rossi sobre las redes del concretismo y constructivismo en el Cono Sur. Ver Cristina Rossi, "De Círculo y Cuadrado a Rectángulo. Intercambios chileno-rioplatenses alrededor del arte constructivo", en Ramón Castillo (ed.), *Abstracción Sur* (Santiago de Chile, en prensa), y "Redes latinoamericanas de arte constructivo", *Cuaderno 60*, Centro de Estudios de Diseño y Comunicación (2016): 103-125.
- 8 La obra de Freire fue incluida en las exposiciones y catálogos de *América fría: abstracción geométrica en América Latina (1934-1973)*, organizada por la Fundación Juan March en Madrid en 2011; *Radical Geometry*, organizada por la Royal Academy of Arts en Londres en 2014, y *Verboamérica*, en el Malba - Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires en 2016. También integró las muestra de *MoMA Making Space: Women Artists and Postwar Abstraction*, de 2017, y *Sur moderno: Journeys of Abstraction*, de 2020.
- 9 Para una cronología completa de Torres-García, ver Cecilia de Torres, Susanna V. Temkin, Madeline Murphy Turner y Victoria L. Fedrigotti, "Chronology", en Joaquín Torres-García, *Catalogue Raisonné*, <http://torresgarcia.com/chronology> (consultado el 3/12/2020).
- 10 Durante estos años Torres-García mantuvo relaciones cercanas con los artistas del neoplasticismo holandés Piet Mondrian y Theo van Doesburg, así como con Friederich Vordemberge-Gildewart y Michel Seuphor, entre otros. Estos artistas conformaron los grupos Art Concret y Cercle et Carré, los cuales durante los años treinta se encargaron de promover y difundir las ideas alrededor de la abstracción geométrica y el concretismo. Torres-García fue, junto a Seuphor, el líder de Cercle et Carré, y como tal cumplió un papel fundamental en la reconfiguración de los lenguajes de la abstracción geométrica en París en el período de entreguerras. Ver Ana M. Franco, "Joaquín Torres-García," en *Superposiciones: arte latinoamericano en colecciones mexicanas* (Ciudad de México: Museo Tamayo, 2015) y "Joaquín-Torres-García's Constructive Universalism", *Revista Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, n° 10 (2005): 102-141.
- 11 Sobre Torres-García en Montevideo, ver Juan Flo, "Torres-García in (and from) Montevideo", y Cecilia de Torres, "The School of the South: The 'Asociación del Arte Constructivo', 1935-1942", en Mari Carmen Ramírez (ed.), *El Taller Torres-García: The School of the South and its Legacy* (Austin: University of Texas Press, 1992).
- 12 Torres-García afirmó en 1935: "He dicho Escuela del Sur: porque en realidad nuestro norte es el Sur. No debe de haber norte, para nosotros, sino por oposición a nuestro Sur". Torres-García, "Escuela del Sur", en Ramírez (ed.), *El taller Torres-García*, 70.
- 13 "Torres-García became a point of reference for artists on both sides of the river [de la Plata], on account not only of his experience of the European avant-garde but also his activities upon his return to Uruguay". María Amalia García, "Cities of Abstract Art: Urban Journeys Through South America", in *Radical Geometry*, 39. Traducción de la autora. Cristina Rossi ha reconstruido y analizado en detalle el impacto e influencia de las enseñanzas de Torres-García en los jóvenes artistas de Montevideo y Buenos Aires en "De Círculo y Cuadrado a Rectángulo. Intercambios chileno-rioplatenses alrededor del arte constructivo" y "Redes latinoamericanas de arte constructivo".
- 14 Una lista más completa de estas muestras incluye, entre otras: *Beyond Geometry: Experiments in Form, 1940s-1970s* (LACMA, 2004); *The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection* (Blanton Museum of Art, Austin, Texas, y Grey Art Gallery, New York University, Nueva York, 2007); *The Sites of Latin American Abstraction* (CIFO Art Space, Miami, 2006); *Constructive Spirit: Abstract Art in South and North America, 1920-50* (Newark Museum of Art, 2010); *América fría: abstracción geométrica en Latinoamérica, 1934-1973* (Fundación Juan March, Madrid, 2011); *Radical Geometry* (Royal Academy of Arts, Londres, 2014); *Making Art Concrete: Works from Argentina and Brazil in the Colección Patricia Phelps de Cisneros* (The J. Paul Getty Museum, 2017); y *Sur moderno: Journeys of Abstraction, the Patricia Phelps de Cisneros Gift*. Ninguna de estas muestras e investigaciones ha considerado seriamente y en detalle la obra de Freire como pieza clave en los concretismos del Cono Sur.
- 15 María Amalia García, *Abstract Crossings: Cultural Exchange Between Argentina and Brazil* (Berkeley: University of California Press, 2019); Alexander Alberro, *Abstraction in Reverse: The Reconfigured Spectator in Mid-Twentieth-Century Latin American Art* (Chicago: University of Chicago Press, 2017).
- 16 Aquí es importante anotar que, a pesar de esta invisibilización de María Freire, hay dos estudios importantes enfocados exclusivamente en su obra y trayectoria, los cuales sirvieron de base a este proyecto. Ver Gabriel Pérez Barreiro, *María Freire* (São Paulo: Cosac & Naify, 2001) y Gabriel Peluffo Linari, *María Freire. Vida y deriva de las formas* (Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura; Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes: 2017). En ambos, los autores revisan la trayectoria de Freire desde sus inicios hasta los primeros años del siglo XXI y analizan cuidadosamente sus obras a lo largo de su vida.
- 17 "[A] polylogue: the interplay of many voices, a kind of creative 'barbarism' that would disrupt the monological, colonizing, centric drives of 'civilization'". Pollock, *Differencing the Canon*, 6. Traducción de la autora.
- 18 García, "Cities of Abstract Art: Urban Journeys Through South America", 39.
- 19 Ver "Cronología", en Peluffo Linari, *María Freire. Vida y deriva de las formas*.
- 20 Miguel Carbajal, "María Freire enfrenta el espejo. Una señora que dará de que hablar", *El País de los Domingos* (18 de febrero de 1990). Recorte de prensa sin catalogar, Archivo María Freire,

- Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo, Uruguay.
- 21 María Freire, "Notas biográficas" (1996), citado en Peluffo Linari, *María Freire. Vida y deriva de las formas*, 28.
- 22 Malena Rodríguez, "La vida en un universo de líneas y color", *Galería* (enero de 2006). Recorte de prensa sin catalogar, Archivo María Freire, Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo, Uruguay.
- 23 Rossi estudia en detalle esta relación de los jóvenes argentinos con el maestro uruguayo. Ver Rossi, "De *Círculo y Cuadrado a Rectángulo*. Intercambios chileno-rioplatenses alrededor del arte constructivo" y "Redes latinoamericanas de arte constructivo". Sobre la revista *Arturo*, ver Cristina Rossi, *La revista Arturo en su tiempo inaugural* (Buenos Aires: Fundación Espigas, 2018), versión digital, y María Amalia García, "La revista *Arturo* y la potencia múltiple de la vanguardia", en *Edición facsimilar de la revista Arturo* (Buenos Aires: Fundación Espigas, 2018), 7-20.
- 24 Carbajal, "María Freire enfrenta el espejo".
- 25 Se trataba del poeta chileno Humberto Díaz Casanueva. Ver Miguel Carbajal, *Las vanguardias irrumpen en los cincuenta. María Freire y José Pedro Costigliolo* (Punta del Este: GTLART Gallery, 2006), 10.
- 26 María Freire, "Declaración de la artista", en *María Freire* (Montevideo: Goethe-Institut, 1992).
- 27 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, ya que está íntimamente ligado a la historia del colonialismo europeo, al racismo y las desigualdades económicas entre lo que se ha llamado el primer y el tercer mundo. A lo largo de este trabajo, sin embargo, utilizo la palabra "primitivo" en su sentido histórico; es decir, en el mismo en que la emplearon los artistas, críticos e investigadores del período de la posguerra estudiado aquí. El término "primitivismo" es entendido como el fenómeno general del interés de artistas e intelectuales por aquello que juzgaban "primitivo", mientras "primitivista" se refiere al estilo de las producciones modernas que incorporan referencias y alusiones a aquello que se consideraba como "primitivo". Ver Jack Flam y Miriam Deutch (eds.), *Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary History* (Berkeley: University of California Press, 2003); Gill Perry, "Primitivism and the 'Modern'", en Charles Harrison et. al., *Primitivism, Cubism, Abstraction* (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).
- 28 Ver Perry, "Primitivism and the 'Modern'", y Hiller, *The Myth of Primitivism*.
- 29 La artista alemana asociada al dadaísmo en Berlín Hannah Höch es una excepción interesante. Su serie de fotomontajes *El museo etnográfico*, de 1926, utiliza recortes de fotografías de máscaras oceánicas y africanas con una actitud crítica hacia la objetivación de la mujer y sus espacios. Sin embargo, aún necesitamos más estudios que investiguen acerca de la incursión de las mujeres en este fenómeno del primitivismo y las implicaciones ideológicas que esto tuvo.
- 30 Esto puede observarse en la obra de artistas mujeres en el Uruguay que precedieron la práctica de Freire, como Petrona Vieira, cuyo trabajo se centra en la representación de niños y retratos. Sin embargo, es importante observar aquí que desde el siglo XIX las mujeres artistas exploraron otros temas que en el imaginario social excedían los límites de lo femenino. Para un estudio más amplio sobre este fenómeno en el caso de artistas argentinas, ver Georgina Gluzman, *Trazos invisibles: mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)* (Buenos Aires: Editorial Biblos, 2016), y "Argentine Women Artists at the Turn of the Twentieth Century: Their Careers and Critical Fortunes", *Art Journal*, vol. 78, nº 3 (otoño de 2019): 10-28.
- 31 Sobre la relación de Max Bill con el invencionismo argentino y el arte concreto brasileño, ver García, *Abstract Crossings*.
- 32 María Freire citada en AA. VV., *Costigliolo: la vida de las formas* (Miami: Fundación Pablo Atchugarry, 2018), 26.
- 33 María Freire citada en Carbajal, *Las vanguardias irrumpen en los cincuenta*, 9.
- 34 *Ibid.*, 9-10.
- 35 Folleto exposición Grupo de Arte No Figurativo (1952). Citado en AA. VV., *Costigliolo: la vida de las formas*, 24.
- 36 La historia del término arte concreto/concretismo es larga y complicada. El término tiene sus orígenes en las discusiones de artistas europeos en los años veinte y treinta. En 1930, el artista holandés Theo van Doesburg publicó la revista *Art Concret*, donde apareció el manifiesto del mismo nombre en el que insistía en la diferencia entre arte abstracto y arte concreto, dado que, mientras el primero partía de la realidad natural, el segundo se alejaba completamente de esta y se construía únicamente a partir de los elementos materiales de la creación artística (líneas, planos y colores). Esta acepción del término arte concreto fue adoptada por el suizo Max Bill y más adelante por los artistas argentinos agrupados alrededor de la revista *Arturo*. Para ellos, el arte concreto no tenía ninguna asociación con la naturaleza ni ningún significado metafísico o metafórico. Es en este sentido que la propuestas de los artistas del Grupo de Arte No Figurativo de Montevideo pueden ser definidas como concretas también. Para una discusión más amplia del término arte concreto en Europa y América Latina, ver Alexander Alberro, "Chapter 1. Concrete Art and Invention", en *Abstraction in Reverse*.
- 37 Auguste Herbin, citado en AA. VV., *Costigliolo: la vida de las formas*, 24. Énfasis mio.
- 38 Elizabeth Catola Varela, "Las múltiples caras de la geometría: la obra de Costigliolo", en AA. VV., *Costigliolo: la vida de las formas*, 26.
- 39 Gabriel Peluffo Linari, *Historia de la pintura uruguaya*, tomo 2 (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1999), 105.
- 40 Catálogos II, III y IV Bienal, São Paulo. Disponibles en línea en: <http://bienal.org.br/home> (consultados el 13/11/2020).
- 41 Como se verá más adelante en el ensayo, esto es evidente en la obra de Freire, en la adopción de materiales y técnicas industriales para la producción de sus esculturas y pinturas. Sobre la relación entre concretismo/abstracción geométrica e industrialismo hay numerosos estudios. Para el caso de Argentina y Brasil, ver, por ejemplo, Le Blanc, "The Material of Form". 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. Alvarez y Ana M. Franco (eds.), *New Geographies of Abstract Art in Postwar Latin America* (London and New York: Routledge, 2019).
- 42 Para mayor información sobre este artista, ver AA. VV., *Costigliolo: la vida de las formas*.
- 43 Carbajal, "Las vanguardias irrumpen en los cincuenta", 23.
- 44 Freire y Costigliolo realizaron un viaje por Europa entre 1957 y 1959 gracias a una beca que le fue otorgada a la artista. Durante este viaje establecieron contactos con artistas europeos, visitaron museos y expandieron en general su repertorio artístico. Ver Peluffo Linari, *María Freire*.
- 45 No hay claridad acerca de la fecha exacta del matrimonio de Freire y Costigliolo. Según Laura Zavala, sobrina de la artista y quien fue muy cercana a ella, fue por insistencia de la madre que Freire se casó antes del viaje a Europa en 1957. De acuerdo con Zavala, para la artista el matrimonio no era importante. Conversación de la autora con Laura Zavala, 9 de marzo de 2020, Montevideo.
- 46 Carbajal, "Las vanguardias irrumpen en los cincuenta", 23.
- 47 Miguel Carbajal, "Mucho más que la viuda de un Maestro", *El País de los Domingos* (29 de noviembre de 1987). Recorte de prensa sin catalogar, Archivo María Freire, Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo, Uruguay.
- 48 Rodríguez, "La vida en un universo de líneas y color".
- 49 Laura Zavala en conversación con la autora, 9 de marzo de 2020, Montevideo.
- 50 Agradezco a Andrea Giunta por llamar mi atención sobre este aspecto.
- 51 Aracy Amaral en entrevista con María Hirszman, en *Arte/Brasileiros* (21 de diciembre de 2020), <https://artebrasileiros.com.br/category/arte/entrevista/> (consultado el 12/1/2021). Traducción de la autora. Para ilustrar este aspecto, Amaral cuenta la siguiente anécdota: "... en la década de 1970, vino aquí un director del Guggenheim y lo llevé a conocer a varios artistas. Realmente me hubiera gustado que conociera el trabajo de María Leontina. La llamé para preguntarle si podía concertar una cita. Ella me dijo: 'Aracy, sé muy clara conmigo. ¿Quiere ver mi trabajo o quiere ver el trabajo de Milton?'. Dije: 'El tuyo'. Ella contestó: 'Lo siento mucho, pero prefiero no recibirlo'. El caso es muy anticuado, pero es peculiar. Verás, es un retrato de una época".
- 52 *Ibid.*
- 53 Sobre este punto podrían citarse numerosos casos de mujeres artistas y sus parejas, como, por ejemplo, Elaine y Willem de Kooning, Lee Krasner y Jackson Pollock, Sonia y Robert Delaunay, Jo Nivinson Hopper y Edward Hopper, Kaye Sage e Yves Tanguy, Anni y Josef Albers, entre muchos otros. Recientemente varix investigadores han estudiado en detalle las maneras en que las relaciones sentimentales han afectado la identidad de las mujeres artistas y su trabajo. Al mismo tiempo, se han preocupado por examinar críticamente la relación tradicional de maestro/pupila que suele leerse en dichas relaciones y han intentado mostrar la participación activa de las mujeres artistas en sus relaciones profesionales y sentimentales con sus parejas varones. Algunos ejemplos notables incluyen: Whitney Chadwick e Isabelle de Courtivron (eds.), *Significant Others. Creativity and Intimate Partnership* (London: Thames and Hudson, 2018), versión electrónica; Joan Marter (ed.), *Women of Abstract Expressionism* (Denver: Denver Art Museum; New Haven: Yale University Press, 2016) y Emma Lavigne (ed.), *Couples modernes : Dictionnaire des couples d'artistes de la première moitié du XXe siècle* (Paris: Gallimard; Metz: Centre Pompidou-Metz, 2018). En este trabajo he analizado un aspecto de la relación de Freire con Costigliolo relacionado con los procesos de invisibilización que ha sufrido su obra en las historias del arte uruguayo del siglo XX y del concretismo del Cono Sur. Sin embargo, aún quedan muchos aspectos por examinar, como, por ejemplo, la relación activa entre las obras de ambos artistas, que implicaría una comparación minuciosa entre ellas, o la recepción crítica e institucional de sus trabajos.
- 54 Esto será desarrollado en detalle en el último apartado de este ensayo.
- 55 Sobre Madi, ver Gabriel Pérez Barreiro, "The Negation of All Melancholy: Arte Madi/Arte Concreto-Inención, 1944-1950", en David Elliot (ed.), *Art from Argentina, 1920-1994* (Oxford: Museum of Modern Art Oxford, 1994), 54-65.



- 56 Rhod Rothfuss, "El marco: un problema de la plástica actual", *Arturo* (1944), edición facsimilar (Buenos Aires: Fundación Espigas, 2018), sin paginar. Para un análisis más detallado de la revista *Arturo* y los aportes de Rothfuss en ella, ver Cristina Rossi, *La revista Arturo en su tiempo inaugural*, y María Amalia García, "La revista *Arturo* y la potencia múltiple de la vanguardia".
- 57 Ver Katzenstein y García, "Introducción", en *Sur moderno: Journeys of Abstraction. The Patricia Phelps de Cisneros Gift*.
- 58 "We can detect an important new sensibility in the artists of the Madi group ... the notion that the apparently rational language of geometry could incorporate fiction, humor, the unstable and the unexpected", *ibid.*, 26.
- 59 Pérez Barreiro, *María Freire*, 13.
- 60 *Ibid.*, 14.
- 61 Ver Peluffo Linari, *María Freire*.
- 62 "The terms 'Constructivist' or 'Constructivism' are often used fairly loosely to describe an art that is characteristically geometric and abstract, in which the precision of the forms and their mathematical qualities evoke associations with engineering and technology and with progressive social and scientific values". Christina Lodder, "Soviet Constructivism", en Steve Edwards y Paul Wood (eds.), *Art of the Avant-Gardes* (New Haven: Yale University Press; London: Open University, 2004), 359. Lodder denomina a esto el fenómeno general del constructivismo y lo diferencia del constructivismo soviético, el cual estuvo determinado por condiciones políticas y sociales muy particulares en el contexto de la Revolución Rusa de 1917. Aquí utilizo el término constructivismo en el sentido más amplio indicado por Lodder, el cual incluye la variante soviética y las múltiples ramificaciones que tuvo en Europa durante las décadas del veinte y el treinta.
- 63 Ver nota 39 de este ensayo.
- 64 "For the artists and critics of this generation, concrete art was far more than a formal style—it provided the road map to the new materials and techniques that would populate the future". Le Blanc, "The Material of Form", 18.
- 65 Peluffo Linari, *María Freire*, 110.
- 66 Información proporcionada por Gabriel Peluffo Linari en conversación con la autora, 18 de enero de 2021.
- 67 María Freire en entrevista con Gabriel Peluffo Linari. Información proporcionada por Gabriel Peluffo Linari en conversación con la autora, 18 de enero de 2021.
- 68 Le Blanc, "The Material of Form", 18.
- 69 Luis Rodrigo Arnabal, Magdalena Bertino, Sebastián Fleitas, "Una revisión del desempeño de la industria en Uruguay entre 1930 y 1959", *Revista de Historia Industrial*, año XXI, nº 53 (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.
- 70 Maubrigades, "Mujeres en la industria", 31.
- 71 *Ibid.*, 37.
- 72 Giunta, *Feminismo y arte latinoamericano*.
- 73 *Ibid.*
- 74 Asunción Lavrin, *Women, Feminism and Social Change in Argentina, Chile, & Uruguay, 1890–1940* (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1998).
- 75 Ver Lavrin, *Women, Feminism and Social Change in Argentina, Chile, & Uruguay, 1890–1940*, y Graciela Sapriza, "Giros del futuro. Sorpresas del pasado. Los colectivos de mujeres y la lucha por el espacio público", en Liliana Veliberti (comp.), *Notas para la memoria feminista. Uruguay, 1983–1995* (Montevideo: Cotidiano Mujer, 2018).
- 76 Sapriza, "Giros del futuro", 53.
- 77 *Ibid.*, 54.
- 78 *Ibid.*
- 79 "Ambivalence towards women's working was fed by deeply rooted cultural attitudes that defined the home as the preferred space for women ... labor in factories could erode women's moral and health and ultimately threaten the family and the nation by causing a decline in fertility". Lavrin, *Women, Feminism and Social Change*, 6. Énfasis mio.
- 80 Ana Laura de Giorgi, "Entre la lucha contra la carestía y por los derechos de la mujer. Las comunistas uruguayas durante la segunda mitad del siglo XX (1942–1973)", en Adriana Valobra y Mercedes Yusta (eds.), *Queridas camaradas. Historias iberoamericanas de mujeres comunistas* (Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2017), 221.
- 81 Ana Laura de Giorgi, correo electrónico enviado a la autora, 11 de septiembre de 2020.
- 82 De Giorgi, "Entre la lucha contra la carestía y por los derechos de la mujer", 224.
- 83 Aquí es interesante la comparación con las artistas del constructivismo ruso de la década del veinte del siglo pasado. Ver, sobre la artista rusa Lyubov Popova, Briony Fer, "What's in a Line? Gender and Modernity", *Oxford Art Journal*, vol. 13, nº 1 (1990): 77–88.
- 84 "proposed a different body, a researched and rediscovered body deeply bound to the political situation in much of the continent at the time". Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta, *Radical Women: Latin American Art, 1960–1985* (Los Angeles: Hammer Museum; New York: DelMonico Books/Prestel, 2017), 17.
- 85 Sobre la contraposición femenino/masculino y sus implicaciones, aún resulta relevante la propuesta de la crítica y teórica cultural Nelly Richard. Ver Nelly Richard, *Masculino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática* (Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1993).
- 86 Ver Sandra Lee Bartky, *Femininity and Domination. Studies in the Phenomenology of Oppression* (London and New York: Routledge, 1991). Aquí es interesante la comparación con la artista colombiana Feliza Bursztyn, quien en los años sesenta realizó esculturas a partir de materiales y técnicas industriales y donde su cuerpo se ve implicado de una manera radicalmente diferente a la tradicionalmente asociada con la mujer. Sobre Bursztyn y su relación con la estética industrialista, ver Gina MacDaniel Tarver, "Antagonistic Environments: Gendered Spaces and the Kinetic Installations of Colombian Artists Feliza Bursztyn, Jacqueline Nova and Julia Acuña", en Alvarez y Franco (eds.), *New Geographies of Abstract Art in Postwar Latin America*.

## Bibliografía

AA. VV. *Costigliolo: la vida de las formas*. Miami: Fundación Pablo Atchugarry, 2018.

Alberro, Alexander. *Abstraction in Reverse: The Reconfigured Spectator in Mid-Twentieth-Century Latin American Art*. Chicago: University of Chicago Press, 2017.

Arnabal, Luis Rodrigo, Magdalena Bertino y Sebastián Fleitas. "Una revisión del desempeño de la industria en Uruguay entre 1930 y 1959", *Revista de Historia Industrial*, año XXI, nº 53 (2013): 143-173.

Bartky, Sandra Lee, *Femininity and Domination. Studies in the Phenomenology of Oppression*. London and New York: Routledge, 1991.

Blackmore, Lisa. *Spectacular Modernity: Dictatorship, Space and Visuality in Venezuela, 1948-1958*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2017.

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

"Mucho más que la viuda de un Maestro", *El País de los Domingos* (29 de noviembre de 1987). Recorte de prensa sin catalogar, Archivo María Freire, Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo, Uruguay.

*Las vanguardias irrumpen en los cincuenta. María Freire y José Pedro Costigliolo*. Punta del Este: GTLART Gallery, 2006.

Carvajal, Rina et al. *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica, and Mira Schendel*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1999.

Catola Varela, Elizabeth. "Las múltiples caras de la geometría: la obra de Costigliolo", en AA. VV., *Costigliolo: la vida de las formas*. Miami: Fundación Pablo Atchugarry, 2018.

Chadwick, Whitney e Isabelle de Courtivron (eds.). *Significant Others. Creativity and Intimate Partnership*. London: Thames and Hudson, 2018. Versión electrónica.

De Giorgi, Ana Laura. "Entre la lucha contra la carestía y por los derechos de la mujer. Las comunistas uruguayas durante la segunda mitad del siglo XX (1942-1973)", en Adriana Valobra y Mercedes Yusta (eds.), *Queridas camaradas. Historias iberoamericanas de mujeres comunistas*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2017.

De Torres, Cecilia, Susanna V. Temkin, Madeline Murphy Turner y Victoria L. Fedrigotti. "Chronology", en Joaquín Torres-García. *Catalogue Raisonné*. <http://torresgarcia.com/chronology>. Consultado el 3/12/2020.

De Torres, Cecilia. "The School of the South: The 'Asociación del Arte Constructivo', 1935-1942", en Mari Carmen Ramírez (ed.), *El Taller Torres-García: The School of the South and its Legacy*. Austin: University of Texas Press, 1992.

Fajardo-Hill, Cecilia y Andrea Giunta. *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*. Los Angeles: Hammer Museum; New York: DeMonico Books/Prestel, 2017.

Fer, Briony. "What's in a Line? Gender and Modernity", *Oxford Art Journal*, vol. 13, nº 1 (1990): 77-88.

Figura, Starr. *Making Space: Women Artists and Postwar Abstraction*. New York: Museum of Modern Art, 2017.

Flam, Jack y Miriam Deutsch. *Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary History*. Berkeley: University of California Press, 2003.

Flo, Juan. "Torres-García in (and from) Montevideo", en Mari Carmen Ramírez (ed.), *El Taller Torres-García: The School of the South and its Legacy*. Austin: University of Texas Press, 1992.

Franco, Ana M. "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.

*Neoclásicos: Edgar Negret y Eduardo Ramírez Villamizar entre París, Nueva York y Bogotá, 1944-1964*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2019.

"Joaquín Torres-García", en *Superposiciones: arte latinoamericano en colecciones mexicanas*. Ciudad de México: Museo Tamayo, 2015.

"Joaquín Torres-García's Constructive Universalism", *Revista Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, nº 10 (2010): 102-141.

García, María Amalia. *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.

"Cities of Abstract Art: Urban Journeys Through South America", en *Radical Geometry. Modern Art of South America from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*. London: Royal Academy Books, 2014.

*Abstract Crossings. Cultural Exchange between Argentina and Brazil*. Oakland, California: University of California Press, 2019.

Frederickson, Kristen y Sarah E. Webb (eds.). *Singular Women. Writing the Artist*. Berkeley: University of California Press, 2003.

Giunta, Andrea. *Feminismo y arte latinoamericano: historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2018.

Gluzman, Georgina. *Trazos invisibles: mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2016.

"Argentine Women Artists at the Turn of the Twentieth Century: Their Careers and Critical Fortunes", *Art Journal*, vol. 78, nº 3 (otoño de 2019): 10-28.

Gottschaller, Pia et al. (eds.), *Making Art Concrete: Works from Argentina and Brazil in the Colección Patricia Phelps de Cisneros*. Los Angeles: Getty Conservation Institute; Getty Research Institute, 2017.

Hiller, Susan. *The Myth of Primitivism*. Abingdon, Oxon: Taylor and Francis, 2005.

Katzenstein, Inés y María Amalia García. *Sur moderno: Journeys of Abstraction. The Patricia Phelps de Cisneros Gift*. New York: Museum of Modern Art, 2019.

Lavigne, Emma (ed.). *Couples modernes : Dictionnaire des couples d'artistes de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Gallimard; Metz: Centre Pompidou-Metz, 2018.

Lavrin, Asunción. *Women, Feminism and Social Change in Argentina, Chile, & Uruguay, 1890-1940*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1998.

Le Blanc, Aleca. "The Material of Form: How Concrete Artists Responded to the Second Industrial Revolution in Latin America", en Pia Gottschaller et al. (eds.), *Making Art Concrete: Works from Argentina and Brazil in the Colección Patricia Phelps de Cisneros*. Los Angeles: Getty Conservation Institute; Getty Research Institute, 2017.

Ledezma, Juan. *The Sites of Latin American Abstraction*. Milano: Charta, 2007.

Lodder, Christina. "Soviet Constructivism", en Steve Edwards y Paul Wood (eds.), *Art of the Avant-Gardes*. New Haven: Yale University Press; London: Open University, 2004.

MacDaniel Tarver, Gina. "Antagonistic Environments: Gendered Spaces and the Kinetic Installations of Colombian Artists Feliza Bursztyn, Jacqueline Nova and Julia Acuña", en Mariola V. Alvarez y Ana M. Franco (eds.), *New Geographies of Abstract Art in Postwar Latin America*. London and New York: Routledge, 2019.

María Freire. Montevideo: Goethe-Institut: 1992.

Marter, Joan (ed.). *Women of Abstract Expressionism*. Denver: Denver Art Museum; New Haven: Yale University Press, 2016.

Maubrigades, Silvana. "Mujeres en la industria. Un enfoque de género en el mercado", tesis de maestría, Universidad de la República, Montevideo, Uruguay, 2002.

O'Hare, Mary Kate. *Constructive Spirit: Abstract Art in South and North America, 1920-50*. Newark, NJ: Newark Museum, 2010.

Peluffo Linari, Gabriel. *Historia de la pintura uruguaya*, tomo 2. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1999.

María Freire. *Vida y deriva de las formas*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura; Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2017.

Pérez Barreiro, Gabriel. "The Negation of All Melancholy: Arte Madi/Arte Concreto-Invención, 1944-1950", en David Elliot (ed.), *Art from Argentina, 1920-1994*. Oxford: Museum of Modern Art Oxford, 1994.

María Freire. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

*Radical Geometry. Modern Art of South America from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*. London: Royal Academy Books, 2014.

*The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*. Austin: Blanton Museum of Art, University of Texas at Austin; New York: D.A.P./Distributed Art Publishers, 2007.

Perry, Gill. "Primitivism and the 'Modern'", en Charles Harrison et al., *Primitivism, Cubism, Abstraction*. New Haven: Yale University Press, 1993.

Pollock, Griselda. *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. London and New York: Routledge, 1999.

Richard, Nelly. *Masculino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1993.

Rodríguez, Malena. "La vida en un universo de líneas y color" (enero de 2008). Recorte de prensa sin identificar ni catalogar, Archivo María Freire, Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo, Uruguay.

Rossi, Cristina. "De Círculo y Cuadrado a Rectángulo. Intercambios chileno-rioplatenses alrededor del arte constructivo", en Ramón Castillo (ed.), *Abstracción Sur*. Santiago de Chile, en prensa.

*La revista Arturo en su tiempo inaugural*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2018. Versión digital.

"Redes latinoamericanas de arte constructivo", *Cuaderno 60*, Centro de Estudios de Diseño y Comunicación (2016): 103-125.

Rothfuss, Rhod. "El marco: un problema de la plástica actual", *Arturo* (1944), edición facsimilar. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2018.

Saprizza, Graciela. "Giros del futuro. Sorpresas del pasado. Los colectivos de mujeres y la lucha por el espacio público", en Liliana Veliberti (comp.), *Notas para la memoria feminista. Uruguay, 1983-1995*. Montevideo: Cotidiano Mujer, 2018.

Suárez, Osbel. *América fría: abstracción geométrica en Latinoamérica, 1934-1973*. Madrid: Fundación Juan March 2011.

Torres-García, Joaquín. "Escuela del Sur", en Mari Carmen Ramírez (ed.), *El taller Torres-García: The School of the South and its Legacy*. Austin, Texas: University of Texas Press, 1992.

Zelevansky, Lynn et al. *Beyond Geometry: Experiments in Form, 1940s-1970s*. Cambridge, Mass. and London: MIT, 2004.