



MARÍA FREIRE

MARÍA FREIRE

EXPOSICIÓN

Diseño de montaje
Cristina Bausero

Colaboradores
Ana Fazakas
Natalia Boero
Jorge Ferreira

Montajistas
Juan Manuel Costigliolo
Freddy Sander
José Fernández

CATÁLOGO

Texto
Inés Moreno

Diseño
Aldo Podestá

Fotografía
Eduardo Baldizán
Néstor Pereira

Corrección
Maura Lacreu

Traducción al inglés
Beatriz Tadeo

Impresión
Mastergraf
Depósito legal 369.177

AGRADECIMIENTOS

Museo Nacional de Artes Visuales
Centro Cultural de España
Nelson Di Maggio

Consuelo Freire
Paula Zavala Freire

Juan Enrique Gomensoro Piñeyro
Colección Tavella Nazzari
Santiago Tavella Nazzari
Fundación Pablo Atchugarry
Castells
Black Gallery
Galería Sur
Coleccionistas privados

APOYOS

Fundación Itaú
Uruvan
Fernando Martínez
Bodega Sierra Oriental
Bodega y Granja Narbona
Bodega Mataojo
Panadería y Café La Linda



INTENDENCIA DE MONTEVIDEO

Intendente

Daniel Martínez

Secretario General

Fernando Nopitsch

Departamento de Cultura

Directora

Mariana Percovich

División Artes y Ciencias

Director

Juan Canessa

Administración

Julio Torterolo

Soledad Sansberro

Municipio C

Alcalde

Rodrigo Arcamone

MUSEO JUAN MANUEL BLANES

Directora

Cristina Bausero

Asistente de dirección

Ana Fazakas

Administración

Estela Mieres, Ana Lauretta

Docentes

Laura Ferreira, Laura Tohero

Acervo

Isabel Fantoni, Cecilia García, Laura Madera

Gestión Cultural

Marina Monti

Historiadora

Elisa Pérez

Biblioteca

Érika Velázquez

Montaje, iluminación y carpintería

Juan Manuel Costigliolo, Freddy Sander, José Fernández

Encargado de sala

Jorge Ferreira

Asistentes de sala

Verónica Alonso, Natalia Boero, Sandra Delgado,
Matías López, Javier Reinaldo, Marisol Rodríguez

Seguridad

Miguel De Santis, Luis Dupasus

ASOCIACION DE AMIGOS DEL MUSEO BLANES

Presidente

Miguel Porley

Vicepresidente

Joaquín Ragni

Secretaria

Jimena Silva Sapriza

Tesorera

Susana Guarnerio

Tiendita del Museo

Rocío García

Lucía González



Montevideo
Cultura



MUSEO JUAN MANUEL BLANES
Intendencia de Montevideo



Asociación de Amigos
MUSEO JUAN MANUEL BLANES

CONTENIDO

8	MARÍA FREIRE: FORMA Y COLOR Por Cristina Bausero
10	MARÍA FREIRE: LA PASIÓN POR LA FORMA Por Inés Moreno
	CATÁLOGO DE OBRAS
18	COMPOSICIONES
24	COMPOSICIÓN / ESCULTURAS
30	BRONCES
36	SERIE SUDAMÉRICA
42	LA MATERIA
46	SERIE CAPRICORNIO
58	SERIE CÓRDOBA
84	SERIE VARIANTE
88	SERIE VIBRANTE / RADIANTE
102	ÚLTIMOS AÑOS
106	EL ORO DE LOS TIGRES HOMENAJE A JORGE LUIS BORGES
108	SERIE AMÉRICA DEL SUR
114	CRONOLOGÍA
118	ANEXO DOCUMENTAL
131	VERSIÓN EN INGLÉS

MARÍA FREIRE: FORMA Y COLOR

POR CRISTINA BAUSERO

Como en todas las áreas de la actividad humana, la presencia de la mujer en la historia del arte universal es mucho menor que la de los artistas hombres. El Uruguay no es una excepción, pero en el contingente de artistas masculinos se abrieron espacio mujeres que –desde el siglo XIX hasta hoy– resultaron, varias de ellas, destacadas artistas. Es el caso de María Freire, y es el suyo en particular, porque no solo tuvo que hacerse de ese lugar en su época como artista mujer, sino que lo hizo desde un espacio muy particular, el del arte abstracto y el arte concreto. María Freire fue, entonces, una gran artista uruguaya pionera en el lenguaje abstraccionista-concreto que desarrolló junto a su compañero, José Pedro Costigliolo. Llevó su lenguaje pictórico a su expresión más objetiva, liberando totalmente a la obra de arte de su dependencia de la percepción real, mediante la creación de figuras y signos propios. Construyó así, incansablemente a lo largo de su vida, un lenguaje que le es propio, perfectamente identificable y al que manifiesta a través de las exploraciones que realiza sobre la forma y el color, y que se traduce en series que se identifican por el tratamiento de las figuras.

Cuando nos propusimos realizar una exposición de María Freire, pensamos en presentar una muestra-homenaje a ella (recientemente fallecida) como artista uruguaya, pintora, escultora, grabadora, docente y crítica de arte; mujer adelantada a su época para nuestro país, íntimamente relacionada a un lenguaje artístico que se desarrolló en el siglo XX y que la tuvo en Uruguay como una de las grandes figuras que lo representaron. Nos sentimos atraídos por la idea de aproximar al público el arte de la abstracción desde el lugar histórico que tuvo, y a través de una representante mujer.

El proyecto nos sumergió en el mundo del arte abstracto y, mejor aun, en el arte concreto, que María Freire desarrolló. Nos permitió revisar su obra y reconocer una particularidad importantísima en ella, vinculada a las vanguardias del siglo XX europeas y del Río de la Plata, que se fueron alejando de la representación de la realidad y

fueron construyendo nuevos lenguajes, en un proceso de despojarse cada vez más de aquella realidad a la que fueron abstrayendo hasta construir sus nuevas formas. Estos movimientos, expresados en el Río de la Plata, por ejemplo, en el arte Madí o en el movimiento de Arte No Figurativo, tuvieron en ella a una de sus representantes más importantes; una mujer que renunció a las costumbres tradicionales de su época para dedicar su vida a su obra y llevó adelante su propia forma de pensar y de pintar. Su producción, organizada en series, da cuenta de esta especialización y del proceso de producción de su obra, propio de la era moderna. La exposición mostrará estas series: desde las primeras máscaras –con cierta influencia africana y americana– y las primeras composiciones, pasando por las series Sudamérica, Materia, Capricornio, Córdoba, Variante, Vibrante, Radiante y América del Sur, así como algunas esculturas y sus últimas realizaciones. La exposición reúne así 65 obras provenientes de los acervos del Museo Blanes, del Museo Nacional de Artes Visuales y de coleccionistas nacionales.

EL COLOR

El color fue siempre una preocupación de los artistas, y su percepción tiene una dimensión histórica, simbólica y cultural. A lo largo de la historia, el concepto del color fue usado por los artistas de diferentes maneras.

En la obra de María Freire, el color es un aspecto importantísimo. En el arte no representacional de la artista, el color recrea una gran libertad visual que se conecta armónicamente con el dibujo de las formas libres de su invención; el color es entonces sustancia y concepto. La gramática del color de la artista construye, en cada una de sus series, frases de un lenguaje expresivo personal. Se constituye así el color, como las formas de sus figuras, en vocabulario de un lenguaje pictórico.

El sistema cromático es de colores planos combinados y tratados en la figura o en el fondo en la búsqueda de



armonías cromáticas novedosas separadas del tratamiento tradicional del color. En algunas obras la forma tiene su color, en otras el color atraviesa la forma y se independiza en diferentes sustratos, y una cosa se separa de la otra, el signo del color.

María Freire no busca así fusiones ópticas con el color, sino estímulos desencadenantes de ideas y sensaciones nuevas. El interés estético le confiere valor a relaciones cromáticas que requieren de su experiencia y no de una descripción. La primacía, en sus comienzos, del blanco, el negro y los tres primarios: rojo, azul y amarillo, propia del

movimiento moderno, se irá complejizando con el uso de otros tonos, a lo largo de su obra.

Así, en el mes de la mujer, el Museo Blanes rinde homenaje a María Freire. Esperamos que esta exposición los seduzca como nos sedujo a nosotros organizarla y presentarla para el goce de nuestro público. Nos honra mostrar la presencia activa de esta artista mujer en el arte uruguayo y en el quehacer artístico.

Montevideo, marzo de 2016

MARÍA FREIRE: LA PASIÓN POR LA FORMA

POR INÉS MORENO *

A casi un siglo de su nacimiento y a menos de un año de su muerte, el Museo Juan Manuel Blanes rinde homenaje a María Freire (1917-2015) con una muestra que reúne un conjunto de obras representativo de las diferentes etapas de su trayectoria creativa. El perseverante compromiso de esta talentosa artista uruguaya con el denominado –en forma muy general– arte abstracto, invita y casi obliga a reflexionar sobre ese lenguaje de las artes plásticas, del cual Freire fue pionera en nuestro país.

El abstraccionismo aparece en el escenario del arte del continente europeo alrededor de 1910; es difícil determinar exactamente dónde, cuándo, y quién lo inicia –existen dibujos de Francis Picabia de 1907, aunque es probable que antes Adolf Hölzel haya realizado obra abstracta en Alemania– pero, claramente, entre 1910 y 1914 se impone como movimiento con plena identidad en la historia del arte moderno. Vinculado al abstraccionismo inicial, el “Arte Concreto” fue una variación posterior que introdujo Theo van Doesburg –uno de los principales representantes del neoplasticismo junto con Piet Mondrian– en referencia a un arte abstracto que solo considera las formas y relaciones desde un punto de vista puramente geométrico, completamente ajeno a las configuraciones orgánicas del mundo visible, a cuyos objetos no hace referencia en absoluto. Así quedó definido en el “Manifiesto del Arte Concreto” de 1930, en el mismo año en que se comenzó a editar la revista *Art Concret*.

La tendencia “neoconcreta” proviene, entonces, de las llamadas “composiciones aritméticas” de van Doesburg, en las que el cuadro se estructura a partir de fórmulas aritméticas predeterminadas y deja afuera cualquier posibilidad de intervención espontánea por parte del artista en el proceso de realización de la obra. El sentido de la preferencia por la denominación “concreto”, antes que “abstracto”, revela la necesidad de dar cuenta del hecho de que una imagen, realizada en el soporte que fuere, es siempre una realidad “concreta”, que vale por y en sí misma y no se confunde –como ocurre en el caso de la imagen mimética– con el valor del objeto imitado. El

concretismo, entonces, apunta a subrayar la independencia de cualquier otra realidad, al declarar que así como la imagen no es representación de una entidad externa al fenómeno artístico, tampoco es una abstracción de esta; en su pureza, el arte mantiene su autonomía completa respecto del mundo natural físico y del mundo afectivo. La idea del nuevo movimiento del “Arte Concreto” significa una ganancia ontológica para el arte en el reconocimiento de la obra de arte como una nueva realidad enteramente autónoma e independiente.

De todos modos, como es sabido, el término “abstracto”, aplicado al arte, se siguió usando ampliamente, de una manera muy general, para denominar a los más diversos modos de imágenes no figurativas ni representativas existentes.

En el contexto latinoamericano, el entusiasmo por la pureza de la forma abstracta en las artes visuales llegó con el retraso consabido. Aproximadamente veinte años después de su eclosión en Europa, comienza a desarrollarse en Latinoamérica la tendencia hacia lo que tendió a denominarse más “Concreto” que “Abstracto”. En el Río de la Plata, específicamente en la Argentina, el abstraccionismo surge en 1945 con el movimiento Madí y Arte Concreto-Invención, fuertemente influenciado por el abstraccionismo y el concretismo europeo, tanto como por el suprematismo y el constructivismo ruso. El multidisciplinario Arte Madí, con su propuesta de figuras de formas irregulares y colores estrictamente planos, desarrollado en el país vecino tuvo una enorme influencia en nuestros artistas abstractos. Con algunos de sus fundadores, como Gyula Kosice (Checoslovaquia, 1924), Carmelo Arden Quin (Uruguay, 1913- Francia, 2010) y Rhod Rothfuss (Uruguay, 1920-1969), Freire entabló amistad –con este último, en particular, coincidió en la ciudad de Colonia del Sacramento, donde ambos ejercieron la docencia–.

A comienzos de la década del 50, ella realizó una serie de obras a las que llamó, significativamente, *Madí*. El

movimiento Arte Concreto-Invencción –liderado por Tomás Maldonado (Argentina, 1922), Manuel Espinosa (Argentina, 1912-2006) y Lidy Prati (Argentina, 1921-2008), entre otros– tal como indica su denominación, defendía la idea del arte como creación absoluta de formas nuevas y proponía la “invencción”, no la reproducción, ni la imitación de ninguna otra cosa, como indicaba la doctrina concretista europea. Entre 1950 y 1960 aparecen en Brasil, el Arte Concreto y el Neoconcretismo con la exploración de la serialidad –la modalidad de series es uno de los rasgos característicos de María Freire, como veremos más adelante– y experimentos matemáticos y científicos con formas geométricas, principalmente. En Brasil, el Neoconcretismo marca su diferencia con el Arte Concreto para alejarse de esta última perspectiva, concebida por ellos como “mecánica” y “cientificista”. Entre sus más destacados representantes están Lygia Clark (Brasil, 1926-1988), Hélio Oiticica (Brasil, 1937-1980) y Lygia Pape (Brasil, 1927-2004).

En el Uruguay, María Freire, junto con su compañero de toda la vida, José Pedro Costigliolo (1902-1985), fue una de las más firmes y consecuentes entusiastas del Arte Concreto a partir de la década del 50. Ya en los años 40, Costigliolo toma contacto con las corrientes constructivistas rusas y neoplasticistas de Europa a través de publicaciones que llegan a sus manos y despiertan inmediatamente su interés. Así comienza a interiorizarse sobre las concepciones teóricas y las obras del suprematista Kazimir Malevich, y de los constructivistas rusos Vladimir Tatlin, Naum Gabo, Nikolaus Pevsner y El Lissitzky, al igual que sobre las propuestas del neoplasticismo de Piet Mondrian y van Doesburg. María Freire compartió desde el inicio el interés de su compañero por estas ideas, pero su estilo fue absolutamente personal y claramente distinguible. Así lo subraya, muy acertadamente, Alicia Haber cuando afirma:

La producción de María Freire tuvo un sello inconfundible. Y es notable cómo mantuvo su independencia creativa al lado de una figura tan

reconocida como Costigliolo, en un mundo en el que las artistas mujeres aún carecían de protagonismo. Gracias a su pasión y su fuerza, ni el ambiente conservador del Uruguay de entonces ni los prejuicios locales lograron que la figura de su compañero la opacara ni que él, consciente o inconscientemente, influenciara su lenguaje expresivo que resulta tan personal.¹

En 1952, Freire y Costigliolo participaron de la creación del Grupo de Arte No Figurativo en nuestro país. Su intención, explícita, era tomar partido por un lenguaje abstracto y al mismo tiempo marcar nítidamente su distancia con la propuesta constructiva de Torres García, demasiado atado todavía –según su criterio– a la representación. Como ya se señaló, en el momento en que en el mundo el concretismo había dejado paso al informalismo y a otras tendencias del arte contemporáneo, la búsqueda de un arte geométrico puro era una novedad absoluta en nuestra región. Es fundamental tener esto muy presente a la hora de apreciar la obra de Freire. Su entusiasmo por la exploración del lenguaje abstracto constituye una osadía tanto en la práctica artística como en sus formulaciones teóricas, razón por la cual su obra no se aprecia en su justa dimensión sin el conocimiento del contexto y el pensamiento general sobre el arte que respaldan su abstraccionismo y lo hacen posible, en tanto arte.

Las ideas que impulsó el Grupo de Arte No Figurativo –que reunió en su primera exposición de 1952 a María Freire, José Pedro Costigliolo, Antonio Llorens, Federico Orcajo, Rhod Rothfuss, Rodolfo Uricchio, Julio Verdié y Juan José Zanon– se expresan con toda claridad en el catálogo de la muestra, donde se afirma:

La presente exposición ofrece un panorama vernáculo de una de las tendencias de arte plástico universal que se define por arte no figurativo. Agrupa a algunos pintores y escultores, que, siguiendo los lineamientos de los problemas plásticos del presente, tratan de crear un arte que responda a exigencias de esencialidad. La ausencia de representación que se

1 Disponible en <http://arte.elpais.com.uy/maria-freire-cruzada-del-arte-geometrico>. Consultado 14/02/2016.

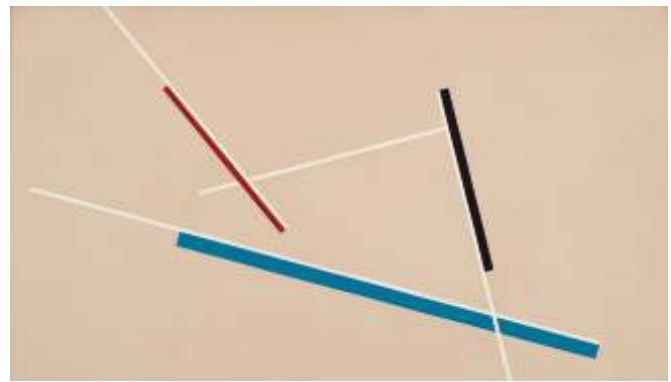
puede advertir, obedece a un propósito consciente de crear con prescindencia de toda otra finalidad: *visualizar por la forma la intención del alma*.

Todo el aprendizaje que Freire acumuló en su proceso de formación, en el que se incluye el planismo temprano en el Círculo de Bellas Artes con Guillermo Laborde; el contacto con las propuestas abstraccionistas de la región; la apreciación directa de las obras de Piet Mondrian, Theo van Doesburg y otros abstraccionistas europeos en la Bienal de San Pablo de 1953, que siempre recordaba como un hito en su vida por el impacto que le ocasionaron, estuvo encausado hacia la práctica y desarrollo de un estilo que la identifica plenamente: el lenguaje abstracto. Desde el inicio, la exploración escultórica llevó a María Freire al plano de la pintura de características ortodoxamente abstractas; pero también podemos considerarlo a la inversa: el interés por la pintura abstracta la lleva de sus figuras planas al espacio.

Esta muestra da cuenta precisa de estos derroteros, a partir de los evidentes vínculos entre pintura y escultura, desde una lógica estructuradora de líneas, colores y formas delicadas y musicales hasta esculturas y máscaras cuyo diseño remite, en muchos casos, a las artes africanas y precolombinas. La continuidad entre el espacio y el plano se advierte claramente en las obras de Freire, acorde a los principios suprematistas de Kazimir Malevich, quien afirma, en el manifiesto publicado en Petrogrado en 1915:

Al cesar la consideración por la llamada *correspondencia con el objeto*, se hace posible transportar al espacio una percepción plástica reproducida en el plano de una pintura.

Más allá de las diferentes modalidades que adquiere la obra de Freire –estructuras escultóricas muy simples, figuras depuradamente geométricas monocromáticas, signos de intenso color o con efectos ópticos y cinéticos– la artista mantuvo durante toda su vida una constante: la fascinación por la forma y sus infinitos caminos de



exploración posible, desde la perspectiva de la visualidad pura. Intentar develar el misterio de su enorme interés por la forma abstracta, para comprender cabalmente su obra, es el mejor ejercicio que podemos hacer para homenajearla.

Sus obras no son decorativas, no son complacientes, no son triviales. Puede ocurrir que desde el presente se tenga una visión distorsionada de la pintura abstracta, quizá por el acostumbramiento o quizá porque alguna de sus manifestaciones epigonales, muy empobrecidas por la simplificación extrema, se asociaron muchas veces a la complaciente función decorativa u ornamental. Algo parecido ha ocurrido con la arquitectura racionalista; interesantísima y novedosa como lo fue en su origen terminó por perder su valor en la medida en que se perdió el sentido profundo de su propuesta. Perdida la sorpresa del momento inicial, gana el acostumbramiento al estilo; se trivializa el lenguaje y se pierde de vista la pregunta por su razón de ser. Las obras de Freire, atractivas o desconcertantes, evidencian su profundo interés por el lenguaje abstracto que, desde sus diferentes concepciones, siempre pretende llegar al corazón de la creación plástica misma y a lo específico del arte en su plena pureza. La obra de arte no termina en sí misma como tal; su forma es su contenido, por lo tanto, el resultado es el acto mismo de crear.

LA FORMA COMO CONTENIDO

En la concepción del arte clásico y clasicista domina el principio de la *mimesis* es decir el principio que considera al arte como imagen del mundo; en la concepción romántica, a su vez, el principio de *mimesis* es sustituido por el de expresión, que entiende el arte como manifestación de la subjetividad. A lo largo de la historia, tanto en las teorías que explican la obra de arte como copia de un modelo ideal o real, como en las que la consideran una evocación de sentimientos, ha persistido un problema constante y no resuelto por ninguna de las dos versiones mencionadas: el dualismo forma-contenido.

En el siglo XIX se comienza a desarrollar un tercer modelo explicativo del arte, que coloca a la forma en el centro de la cuestión y quita al contenido todo interés. Influyente como lo ha sido la teoría formalista en el siglo XX, es probablemente la novedad teórica más importante para el arte moderno: abre las puertas de par en par a las inmensas posibilidades del arte no figurativo. Como sostiene Guido Morpurgo-Tagliabue:

Principio de la *forma*, de la *autonomía de la forma*, de la *forma significativa*, de la *forma creadora* y no solo expresiva etc., uno u otro de esos conceptos tipo puede ser escogido como aquel que, en todo el pensamiento crítico de principios del siglo XX, parece ser el más apto para aprehender las manifestaciones del arte moderno.²

A diferencia de lo que ocurría en el pasado, a fines del siglo XIX las nociones de “arte” y “gusto” comenzaron a no coincidir; las poéticas se constituyen, entonces, en función del arte para explicarlo, orientar al espectador y fundamentarlo. Ya en 1890 el pintor *nabi* Maurice Denis, manifiesta su concepción de la pintura como lenguaje autónomo con estas breves palabras:

Es conveniente recordar que un cuadro antes de llegar a ser un caballo de guerra, una mujer desnuda o una

anécdota cualquiera es esencialmente una superficie plana de acuerdo con cierto orden.³

Es con estas nuevas ideas que por primera vez se plantea en términos teóricos que la comprensión cabal de una obra está reservada solamente al productor, al artista, en el entendido de que solamente su creación, la obra de arte, conquista la verdadera forma que no se encuentra en la naturaleza. El arte no produce el efecto placentero que otorga la belleza natural sino que revela formas visibles que se encuentran confusas en la caótica experiencia de la percepción del mundo. Esto es lo que da al arte un carácter intelectual y cognoscitivo –aunque no se trate de un conocimiento de tipo conceptual– y genera la creciente “elitización” del arte que tiene lugar con el advenimiento de las vanguardias. Solo el artista tiene la posibilidad de transmitir un orden formal unificador, mediante procedimientos que solo él es capaz de descubrir y que lo van alejando del gran público que convocaba el arte de la tradición mimético-realista.

La capacidad de visión artística aparece como semejante a la capacidad intelectual. El arte es la intuición pura; quien logra dominar desde la perspectiva visual todos los otros elementos, posee el conocimiento artístico. Así queda neutralizado el interés por el contenido, ya sea de tipo conceptual o emocional, y surge el criterio distintivo entre conocimiento empírico y conocimiento estético. La experiencia de lo agradable es una tendencia meramente hedonista hacia lo atractivo; la visión artística, en cambio, se distingue por la satisfacción en la pureza de la forma acabada de las cosas, de acuerdo con su estructura esencial. Esta traducción de la belleza en puro conocimiento tuvo un notable influjo en el pensamiento moderno y contribuyó a liberar el sentido de la belleza de las viejas ataduras propias del gusto renacentista y neoclásico. El contraste subrayado por los primeros teóricos del formalismo del siglo XIX y XX entre “estético” y “artístico”; “belleza” y “visualidad”; “agrado” y “claridad”, habla a las claras de esta nueva orientación de la filosofía del arte. Todo formalismo tiene en cuenta la dimensión

2 Morpurgo-Tagliabue, Guido (1971), *La estética contemporánea. Una investigación*. Buenos Aires: Losada.

3 Chipp, Herschel B. (1995), *Teorías del arte contemporáneo*. Madrid: Ediciones Akal.

específica en la que se dan las relaciones formales de la pintura, la escultura, la composición musical y la composición poética; relaciones que, al fin de cuentas, solo son abstractas. En el primer estudio teórico sobre el asunto, a fines del siglo XIX, realizado por el filósofo del arte Konrad Fiedler (1841-1895), las artes visuales se conciben desde la perspectiva de la “pura visualidad”,⁴ cuyos principios están en la estructura del peculiar conocimiento visual. Lo que interesa no es ni la anécdota ni la expresión que encierra un cuadro o una escultura, sino su estructura, razón por la cual se afirma que es con Fiedler que comenzó el estudio “estilístico” en las artes visuales figurativas. La figura plástica o la imagen musical no equivalen a un contenido ya vivido, o en sí disponible, son por sí mismas un nuevo contenido, una realidad original, una dimensión del ser nueva con relación a las otras artes y a la experiencia preartística. Con esta revolucionaria doctrina decimonónica, a contrapelo del estilo académico neoclásico propio del arte practicado en esa época, desaparece el último residuo de *mimesis* que quedaba en la doctrina mimético-expresiva del arte. Según Fiedler, la expresión artística, análogamente al proceso expresivo del lenguaje, es creadora en sentido real y no solamente ideal. No es casual que, a partir del surgimiento de la teoría formalista del arte se haya comenzado a hablar del “lenguaje” musical, plástico, o poético.

Existen dos conocidas versiones del formalismo: una, que algunos denominan “formalismo normativo”, representada destacadamente por los teóricos Clive Bell y Roger Fry, y otra que ha sido denominada “formalismo eliminatorio”, atribuida al teórico de la música Eduard Hanslick, discípulo del filósofo del arte Konrad Fiedler. El primer formalismo sostiene que, si bien el arte puede poseer “contenido”, este es completamente irrelevante. El segundo sostiene que el “contenido” de una obra de arte es su “forma”, o viceversa.

En el formalismo de Bell y Fry aparece claramente establecido el concepto de “forma pura”, concepto determinante para todo el pensamiento formalista posterior sobre el arte. En 1919, Fry sostiene:

En la visión práctica perdemos todo interés apenas leemos el rótulo del objeto; la visión se extingue en el instante en que ha cumplido su función biológica. Pero la visión nacida de la curiosidad contempla al objeto desinteresadamente; en ese caso y por definición el objeto no encierra ningún significado para la vida real; es un especie de juguete, un objeto de fantasía y nuestra visión se concentra sobre él en forma mucho más consciente y deliberada. Así reparamos, hasta cierto punto, en sus formas y colores, especialmente cuando es nuevo para nosotros. Pero la depravación humana va aún más lejos en su torcida aplicación del don de la vista. Podemos contemplar los objetos, no ya porque sean raros o curiosos, sino por la armonía de sus formas y colores. Para despertar una visión de este tipo, el objeto debe ser algo más que una mera “curiosidad”, debe ser una obra de arte.⁵

Estas consideraciones impregnan el pensamiento vanguardista y se transforman en conceptos prácticos que asimilan rápidamente los artistas modernos, aun sin haber tenido contacto directo con las tesis de quienes las formularon. Sin duda, la concepción general de una apreciación del arte puramente estética, sin condicionamientos biológicos, afectivos, sociales ni de ninguna índole, y, por lo tanto, independiente de significados y connotaciones externos al arte mismo, tuvo una gran incidencia en la conciencia artística de María Freire.

Para el formalismo, solo está en juego la exitosa armonía de la disposición de los elementos plásticos, la forma pura es la específica cualidad estética propia de la obra de arte. Un rasgo común –tal como sostenía Clive Bell en 1914– a “Santa Sofía, los vitrales de Chartres, la escultura mexicana, una vasija persa, los tapices chinos, los frescos de Giotto en Padua, y las obras maestras de Poussin, Piero de la Francesca y Cézanne”.⁶ Se refería a lo que él denominaba “forma significante”, única cualidad relevante, común a todas las artes visuales.

4 Fiedler, Konrad (1991), *Escritos sobre arte*. Madrid: Editorial Visor.

5 Fry, Roger (1988), *Visión y diseño*. Barcelona: Paidós.

6 Bell, Clive (1914), *Art*. Nueva York: Frederick A. Sotkes Company.



LAS SERIES

Desde el punto de vista del arte visual, “ver” es ver formas: es decir, pasar de lo confuso a lo claro, de lo indefinido a lo definido; y a esto solo se llega creando figuras, trabajándolas, modelándolas exteriormente, es decir, investigando mediante un movimiento creador independiente del proceso orgánico interno de la percepción. En una palabra, toda visión es un comportamiento que en el artista consiste en una exploración. No es entonces un hecho casual que Freire haya trabajado constantemente en la realización de *series*; es un modo de trabajo que revela que el proceso es tan importante como el resultado final, o mejor: una misma cosa.

En esta exposición se puede apreciar un conjunto de obras pertenecientes a las distintas *series* desarrolladas en diferentes momentos de su vida. Entre 1958 y 1960 desarrolló la serie *Sudamérica*, con figuras poligonales trazadas con una paleta mínima y recortadas sobre el plano, dando cuenta de su sensibilidad plástica influenciada por madistas y supermatistas. En los años siguientes experimentó con una mayor variedad de colores y una composición más compleja y cerrada, tal como se puede ver en las series *Capricornio* y *Córdoba*. En *Vibrantes*, entre 1975 y 1985, desarrolló un camino de

búsqueda de efectos lumínicos en la pintura a partir de la subdivisión de la superficie que genera, en su secuencialidad cromática, vibraciones características del “Arte Óptico-Cinético”. En la serie *América del Sur*, de la década del 90, su pintura se vuelve hacia lo escultórico, particularmente en sus formas primitivas, tal como se verá claramente en sus máscaras, a las que dedicaremos un espacio aparte. Tanto en la escultura como en la pintura, María Freire ha trabajado siempre siguiendo esta modalidad seriada. Más que un simple método de trabajo revela la concepción del arte como una permanente construcción.

Los “signos” con los que comenzó a trabajar a partir de 1957 no fueron concebidos como signos convencionales portadores de algún contenido; no son designadores que apuntan a un significado externo, sus signos refieren a sí mismos en su pura plasticidad. En este sentido y en referencia a las series *Sudamérica* y *Capricornio*, María Freire decía:

Sentí que el artista no puede ser esclavo de una idea, de una tendencia, ni ser infiel a las transformaciones de su pensamiento, de su sentimiento, de su actitud conceptual. Fue en esa época cuando el signo como elemento expresivo y pictórico me fascinó. El signo como pensamiento real, que significa por sí mismo.

Los suyos son signos sin referente, pura forma que se transforma, en la exploración que comporta la creación plástica y solamente busca descubrir la potencialidad de lo visible. Tan libres de significado como los sonidos en la composición musical o las palabras en su uso poético cuya naturaleza aparece claramente expresada en el pasaje del “Manifiesto II” de *De Stijl* de 1920, en los siguientes términos:

La dualidad entre prosa y poesía –se afirma–, la dualidad entre contenido y forma, no puede seguir existiendo. Por tanto, para el escritor moderno la forma tendrá un significado directamente espiritual; él no describirá ningún acontecimiento, no describirá en absoluto, pero escribirá. Recibirá en la palabra la totalidad de los acontecimientos: unidad constructiva del contenido y de la forma.

Lo mismo que se dice de la música o la poesía se aplica a la imagen visual; las imágenes-signos de Freire forman parte de un peculiar lenguaje que oficia de elemento configurador de un mundo que no sería perceptible de otro modo y que solamente ella es capaz de mostrar. Un mundo oscuro y confuso que se va organizando con base en la formación continua de lo real oculto. Su formalismo geométrico no es una simple intuición sino una construcción trabajosa e incesante que está acompañada de permanente reflexión. Es por esto que para comprender cabalmente su obra es indispensable tener en cuenta su proceso de trabajo de naturaleza serial, tanto como la concepción teórica que hay detrás. Mondrian creía que el artista tenía una doble tarea: crear la obra de arte “puramente plástica” y orientar al espectador a una apreciación de las artes plásticas en su pureza y especificidad; de allí lo indispensable del manifiesto o la poética que permite que el artista hable de su propio trabajo y de los principios generales que lo rigen. Si las obras de Freire no se consideran insertas en un tipo de reflexión profunda respecto del arte en general y de las artes plásticas en particular, corren el riesgo de ser interpretadas, hoy, como un conjunto de formas

meramente complacientes o simplemente desconcertantes. Sus líneas, planos y formas, aun sin referencia en el mundo exterior, no son, sin embargo, vacíos de sentido: constituyen precisas “formas significantes” y, de ese modo, su contenido aparece bajo la forma de la “visualidad”, como idea que cobra materialidad y se hace visible. Así como el pensamiento solo surge con la expresión lingüística, la visualidad lo hace con la creación de la forma abstracta. Lo que produce el artista es la representación de un cierto orden que no existe con anterioridad al acto creativo, tal como decía Fiedler:

Hay que prestar atención al hecho de que la mano no realiza algo que ya ha fijado su forma en el espíritu, sino que el proceso realizador de la mano solo es un estadio de un acontecimiento unitario e indivisible, que se prepara en el espíritu, pero que es invisible y no puede alcanzar un estadio superior de desarrollo sino mediante la manipulación plástica.⁷

Lo cual equivale a afirmar que solamente a partir de la expresión que logra la mano es que el ojo puede encontrar formas en las que reconoce su actividad. El gusto y la experiencia estética de la belleza no pueden explicar el momento de la creación de la obra ni de la actividad artística misma desde su instancia productiva, esto es lo que da a la actividad artística especificidad y autonomía. De allí que, como se señaló antes, en la concepción moderna la auténtica comprensión de una obra se desplaza al productor, al artista y su accionar.

PRIMITIVISMO Y ABSTRACCIÓN

Las numerosas máscaras que Freire realizó a lo largo de su vida merecen una consideración aparte. A fines de la década del 40 realizó composiciones escultóricas fuertemente dominadas por los rasgos del arte africano que ya habían impactado en los cubistas y otros artistas en la primera década del siglo XX. El interés por esos

7 Fiedler, Konrad (1991), *Escritos sobre arte*. Madrid: Editorial Visor.

objetos que en su origen forman parte de un ritual, es decir, que tienen una función tan definida como ajena al arte, puede parecer extraña en artistas que buscan la autonomía del arte en la pureza de la forma abstracta, ajena a todo servilismo funcional. La explicación está en que el interés de Freire en estos objetos culturales –al igual que para muchos artistas modernos– no proviene de su función ritual ni tampoco de sus rasgos extraordinariamente expresivos, sino que la escultura africana que los modernos elevaron a obra de arte en toda ley, tiene, para el artista abstracto-geométrico, un interés exclusivamente formal. Una perspectiva desde la cual el crítico de arte Carl Einstein –quien compartió el descubrimiento del “arte africano” con Pablo Picasso, Georges Braque y Juan Gris– aprecia los objetos de culto africanos y que expresa del siguiente modo:

Ciertos problemas que se plantean en el arte moderno han provocado un enfoque menos inconsiderado que antes del arte de los pueblos africanos. Como siempre, aquí también un proceso artístico actual ha creado su historia: en su centro se eleva el arte africano. Aquello que antes parecía desprovisto de sentido ha encontrado su significación en los esfuerzos más recientes de los escultores. Se ha encontrado que en pocos ámbitos fuera de los negros se han planteado con tanta pureza los problemas precisos del espacio y se ha formulado una manera propia de creación artística.⁸

Carl Einstein sostiene que la escultura nada tiene que ver con las formas naturales, sino únicamente con la organización de las formas que hacen visible “lo invisible” con base en sus elementos formales. En esa línea sostenía:

Las partes no deben ser figuradas de modo material y pictórico sostiene sino, por el contrario, de tal modo que la forma que le da su valor plástico y que está dada dentro del movimiento naturalista es inmovilizada y simultáneamente hecha visible.⁹

María Freire, desde su aguda sensibilidad plástica, encontró en las máscaras africanas, así como en fetiches y objetos de culto precolombinos, una cantera inagotable de sugerencias en su exploración infinita de formas, equilibrios, ritmos y juegos visuales. En la creación de sus propios objetos tribales, al igual que en toda su obra, su geometría no disminuye el encanto de la sorpresa y su formalismo no amengua la calidez de sus obras.

En el mundo contemporáneo –paradójicamente–, el bombardeo permanente de imágenes coexiste con la indiferencia y desinterés por la “visualidad” en su dimensión más interesante y profunda. La imagen se ha vuelto trivial y la fugaz atención visual se centra en lo espectacular o momentáneamente sorprendente. Esta muestra-homenaje a María Freire es una excelente oportunidad para redescubrir el valor de pinturas y esculturas, como objetos con densidad propia; como cosas en el mundo que poseen una vasta e intensa historia y a las que hay que examinar con una mirada atenta, prolongada y recurrente; una mirada que nada tiene que ver con aquella que simplemente aprecia la inmediatez.

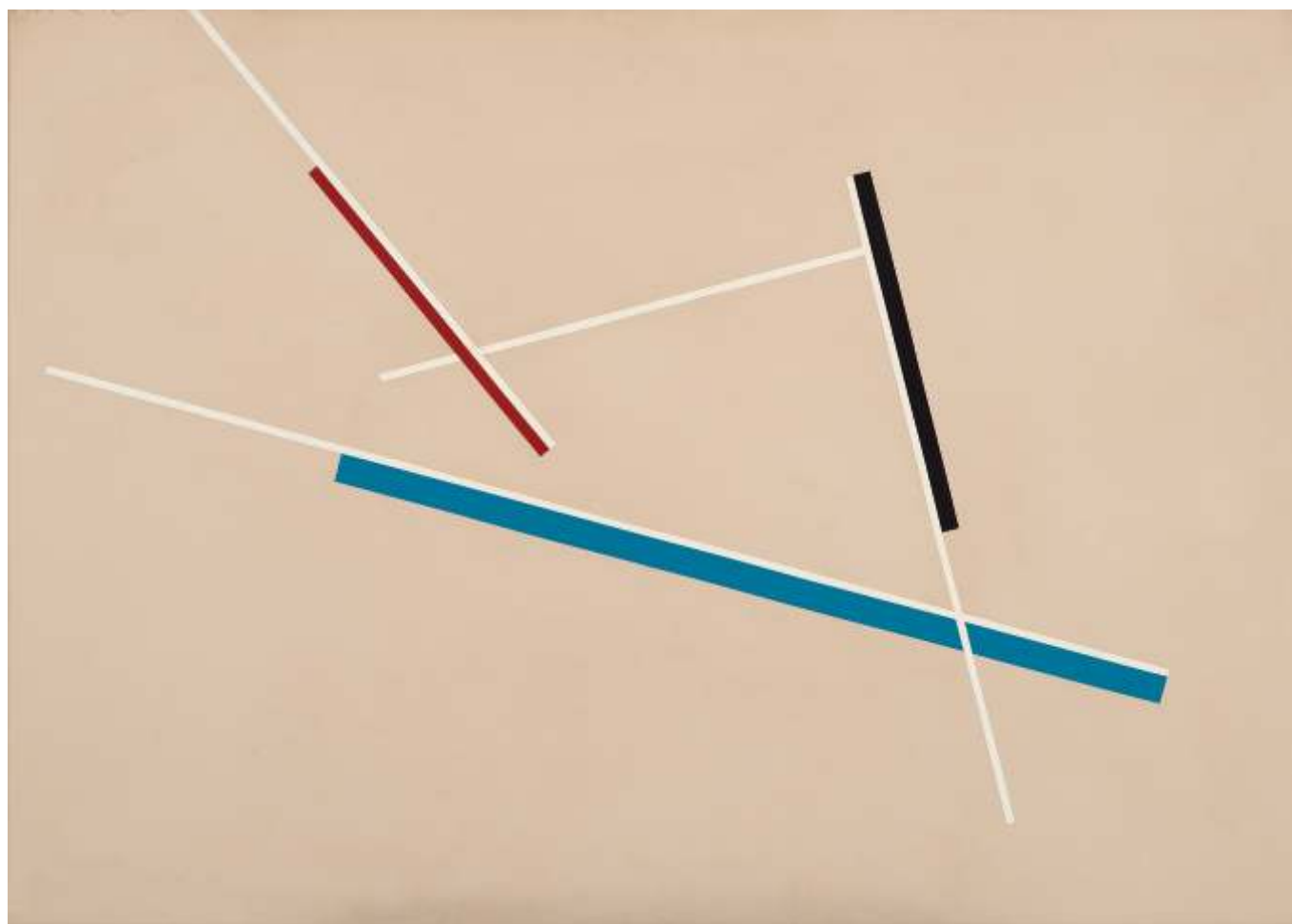
Montevideo, febrero de 2016

* Profesora de Filosofía
Licenciada en Filosofía
Máster en Filosofía Contemporánea

8 Einstein, Carl (1915), *Negerplastik*. Leipzig.

9 *Ibidem*.

COMPOSICIONES



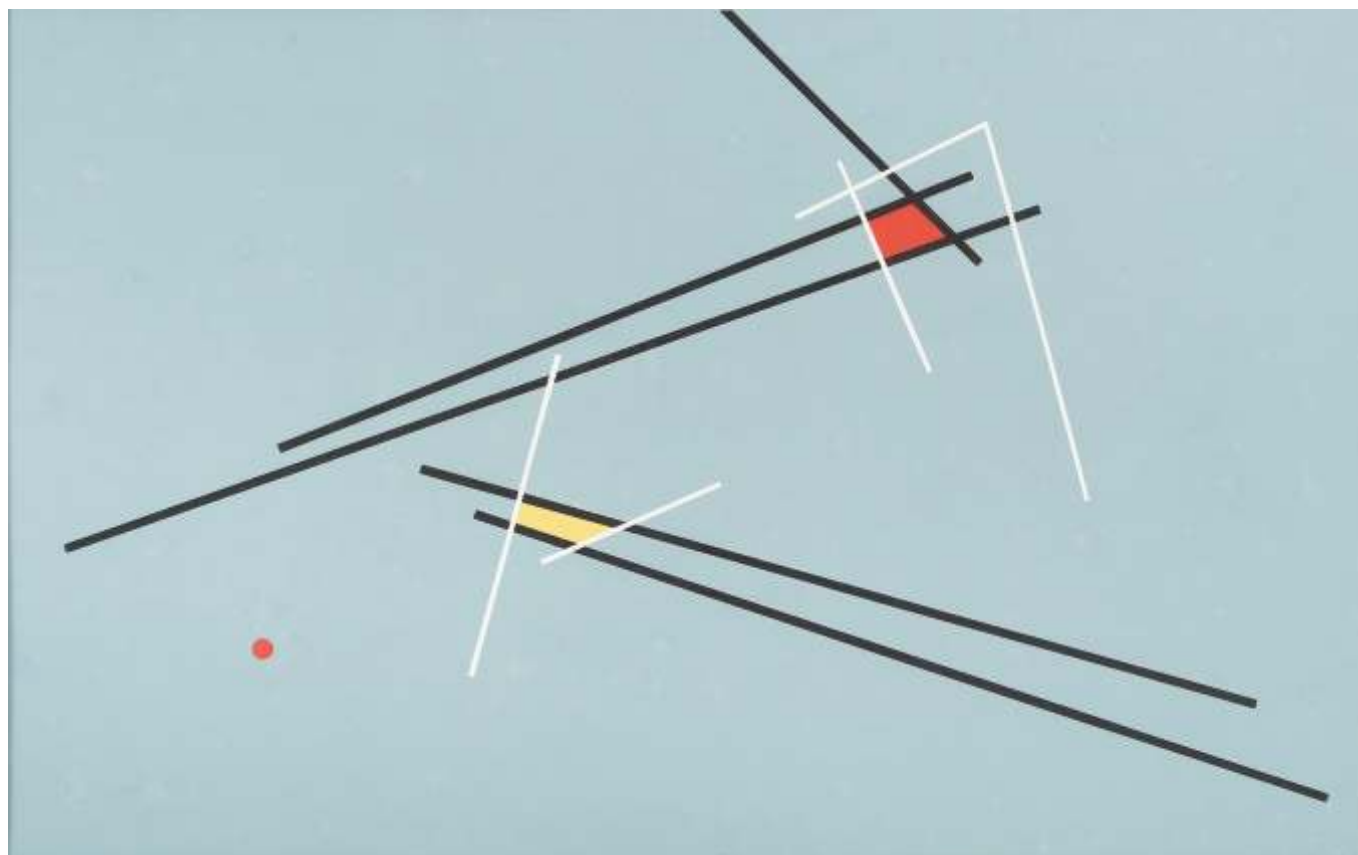
COMPOSICIÓN

1954

Acrílico sobre cartón

81 x 116 cm

Colección Museo Blanes



COMPOSICIÓN

1955

Gouache sobre papel

50 x 80 cm

Colección MNAV



SIN TÍTULO

1955

Cármica

58 x 47 cm

Colección Santiago Tavella Nazzari

NEGRO Y AMARILLO

1955

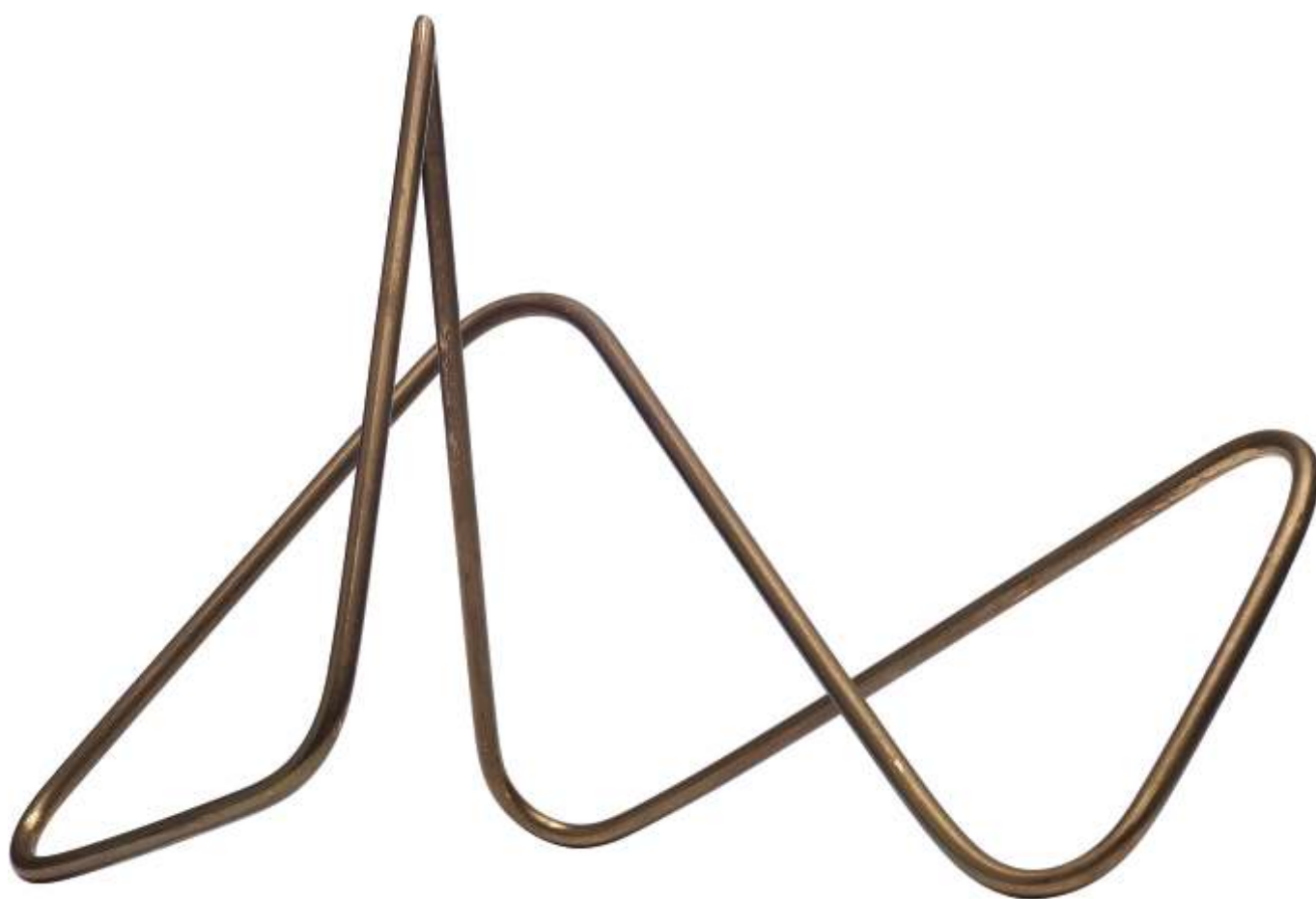
Chapa metálica

92 x 80 cm

Colección familia Freire



COMPOSICIÓN / ESCULTURAS



ESCULTURA MODELO PARQUE

Bronce

15 x 14 x 22 cm

Colección Santiago Tavella Nazzari



**CONSTRUCCIÓN DE LA
MÚSICA**

1954

Hierro pintado

120 x 80 cm

Colección privada



ESCULTURA

s/f

Madera pintada

65 x 4 x 15 cm

Colección Santiago Tavella Nazzari



BRONCES



ESCULTURA NEGROIDE

1950

Bronce

52 x 60 x 32 cm

Colección familiar



ESCULTURA

s/f

Bronce

32 x 12 x 19 cm

Colección privada



CABEZA

1948

Bronce

22 x 35 x 10 cm

Colección Tavella Nazzari



ESCULTURA

s/f

Bronce

110 x 2 x 15 cm

Colección Tavella Nazzari



MÁSCARA NEGRO ROJISAN

s/f

Bronce

19 x 9 x 13 cm

Colección Santiago Tavella Nazzari



MÁSCARA

1950

Bronce

18 x 7 x 14 cm

Colección Santiago Tavella Nazzari



MÁSCARA

1948

Bronce

20 x 8.5 x 10 cm

Colección Tavella Nazzari

SERIE SUDAMÉRICA



COLOR Y FORMAS

1960

Óleo sobre tela

91 x 161 cm

Colección Museo Blanes

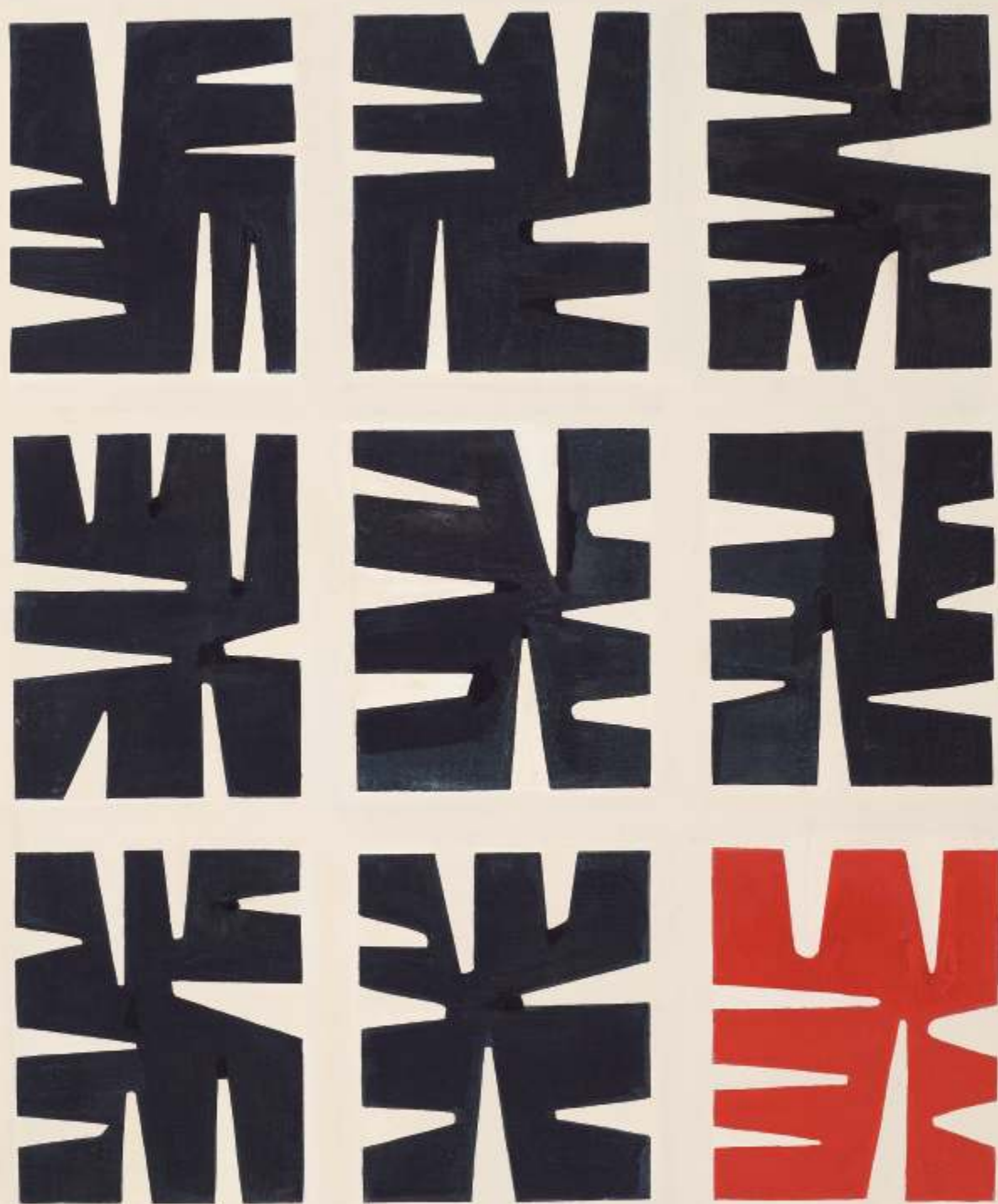
SERIE SUDAMÉRICA

1958

Acrílico sobre tela

73 x 53cm

Colección particular



M. FREIRE - 58

FORMA NEGRA EN FONDO ROJO

1961

Acrílico sobre cartón

65 X 85 cm

Colección particular

Cortesía Galería Sur



LA MATERIA



SIN TÍTULO

1963

Acrílico, pétreos molidos sobre madera

67 x 49 cm

Colección Tavella Nazzari

PINTURA

1961

Tinta sobre papel

67 x 96 cm

Colección Museo Blanes



SERIE CAPRICORNIO



SERIE CAPRICORNIO

1968

Acrílico sobre tela

70 x 60 cm

Colección particular



SERIE CAPRICORNIO
1965
Acrílico sobre papel
106 x 28 cm
Colección Tavella Nazzari

CAPRICORNIO 15
1965
Acrílico sobre tela
200 x 60 cm
Colección privada



CAPRICORNIO 266

1966

Pintura plástica sobre tela

146 x 108 cm

Colección privada



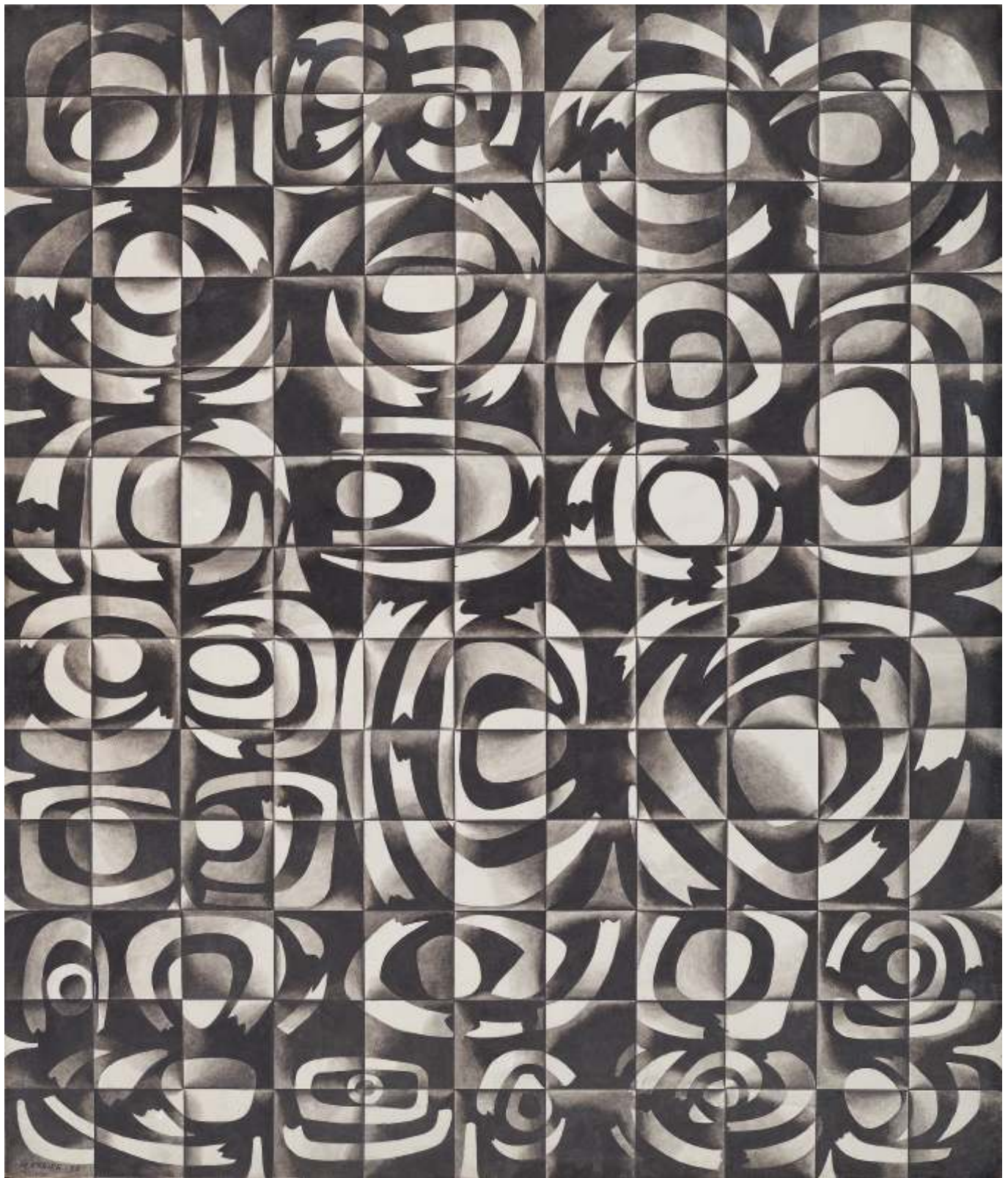
CAPRICORNIO 333

1966

Tinta sobre tela

130 x 110 cm

Colección Museo Blanes



SERIE CAPRICORNIO
1965
Fibra sobre cartulina
65 x 25 cm
Colección particular



CAPRICORNIO 70
s/f
Fibra sobre cartulina
65 x 25 cm
Colección particular
Cortesía Galería Sur



SERIE CAPRICORNIO

1964

Acrílico sobre cartón

96 x 60 cm

Colección de la Fundación Pablo Atchugarry



SERIE CÓRDOBA



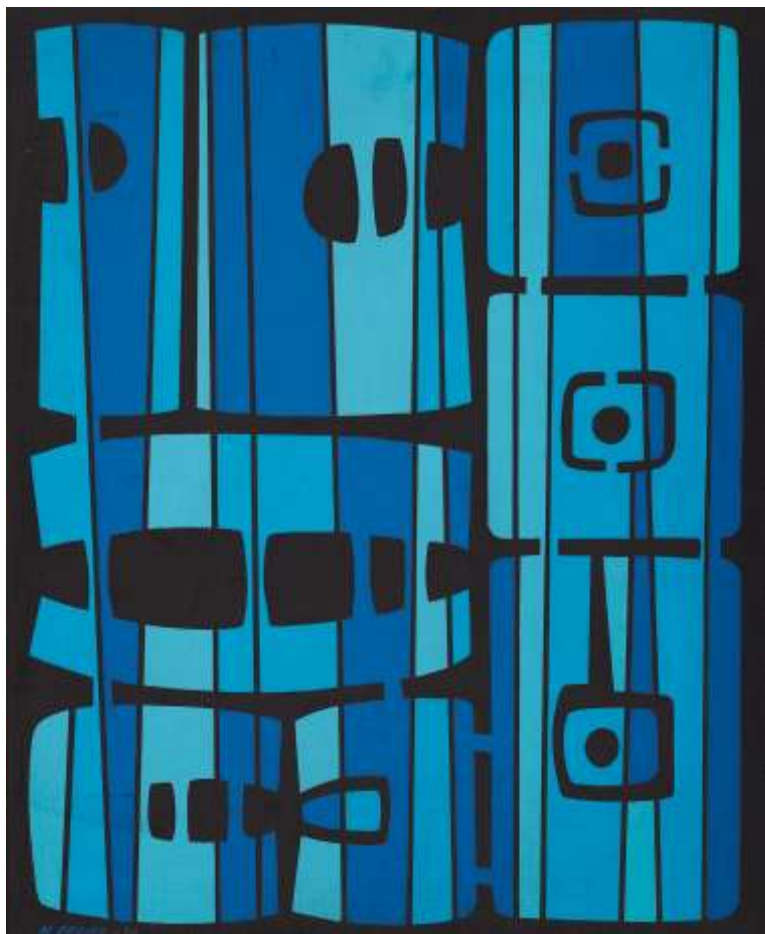
BLANCO Y NEGRO N° 5

1969

Acrílico sobre tela

140 x 250 cm

Colección MNAV



CÓRDOBA 233

1970

Acrílico sobre cartón

52 x 42 cm

Colección privada

CÓRDOBA 299

1970

Acrílico sobre tela

122 x 81 cm

Colección Museo Blanes





VARIANTE 36

1972

Acrílico sobre tela

50 x 40 cm

Colección particular

SERIE CÓRDOBA

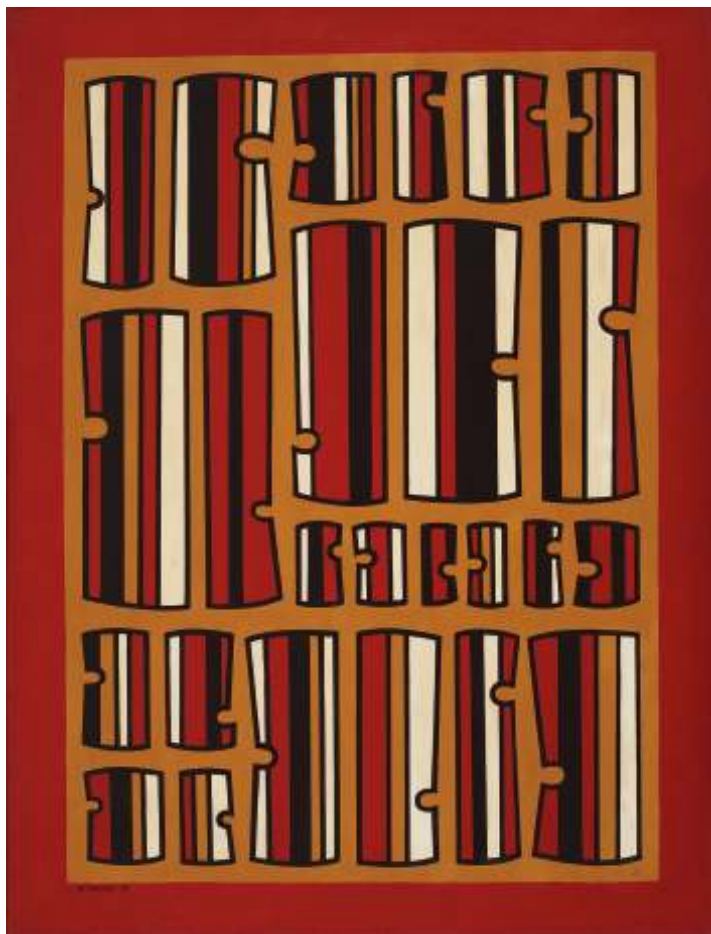
1972

Acrílico sobre tela

115 x 80 cm

Colección particular





SERIE CÓRDOBA
 1972
 Acrílico sobre tela
 80 x 60 cm
 Colección Tavella Nazzari

CÓRDOBA 222
 1972
 Acrílico sobre tela
 125 x 100 cm
 Colección particular



MURRAY 31

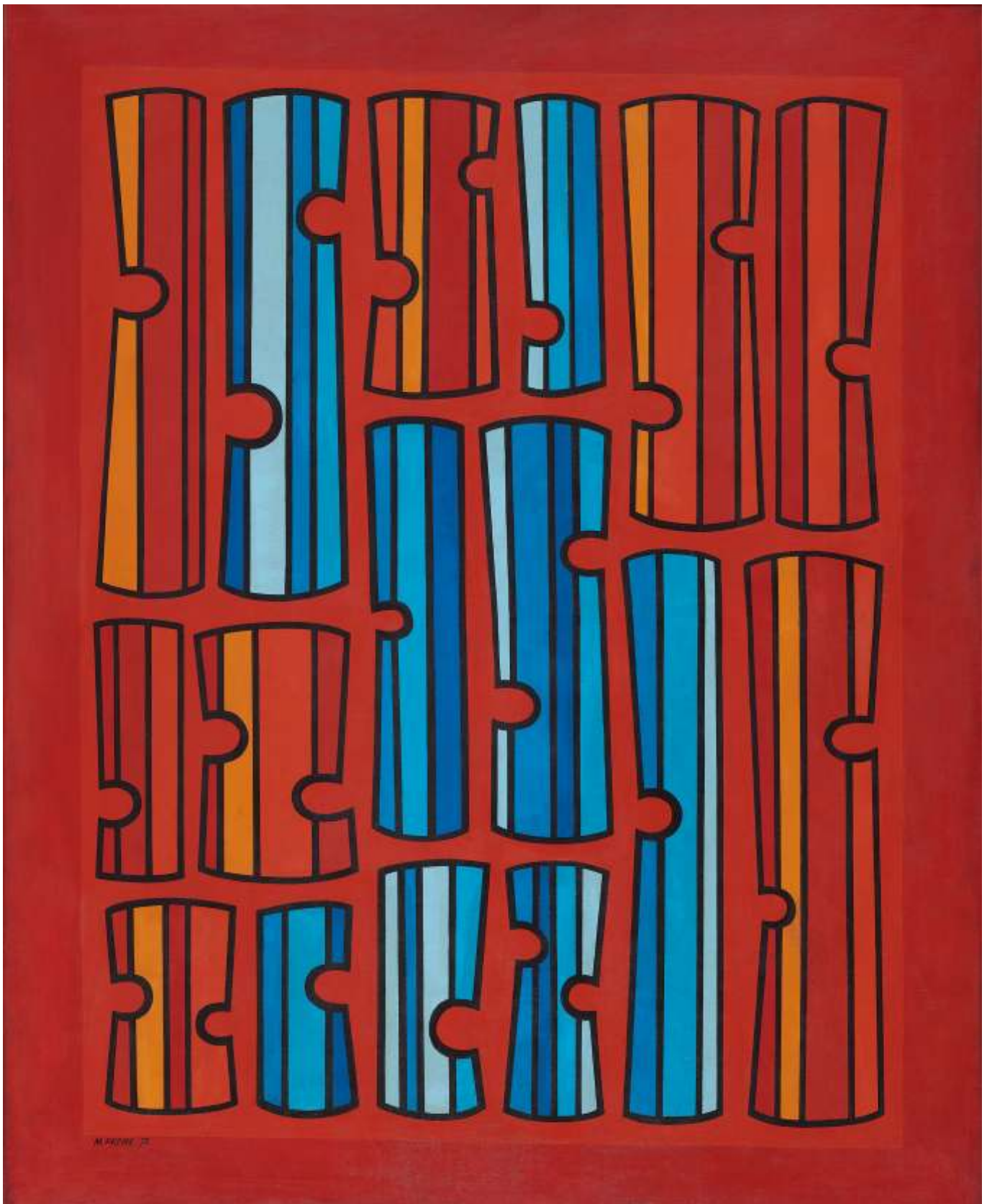
VARIANTE 574

1972

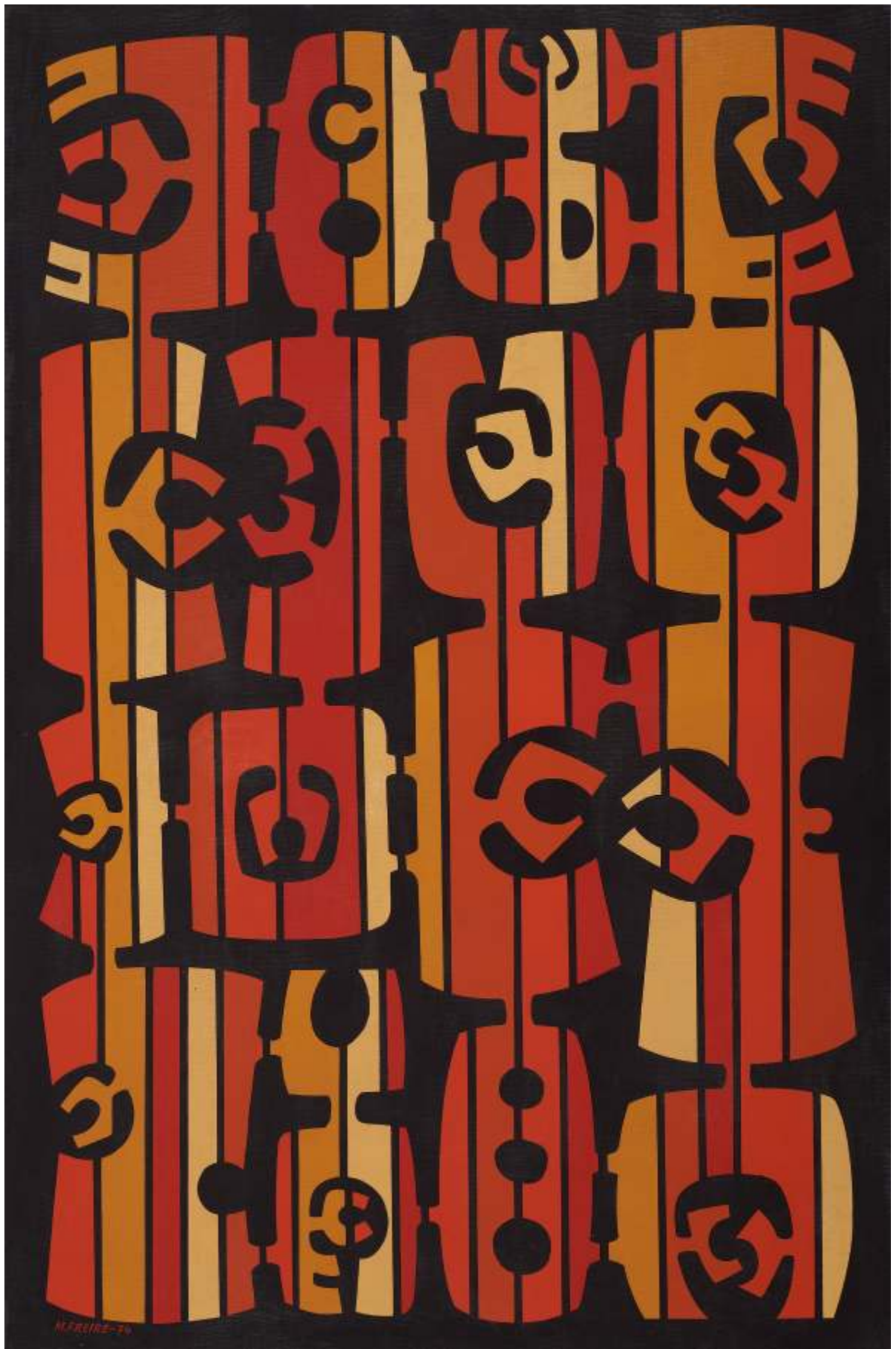
Acrílico sobre tela

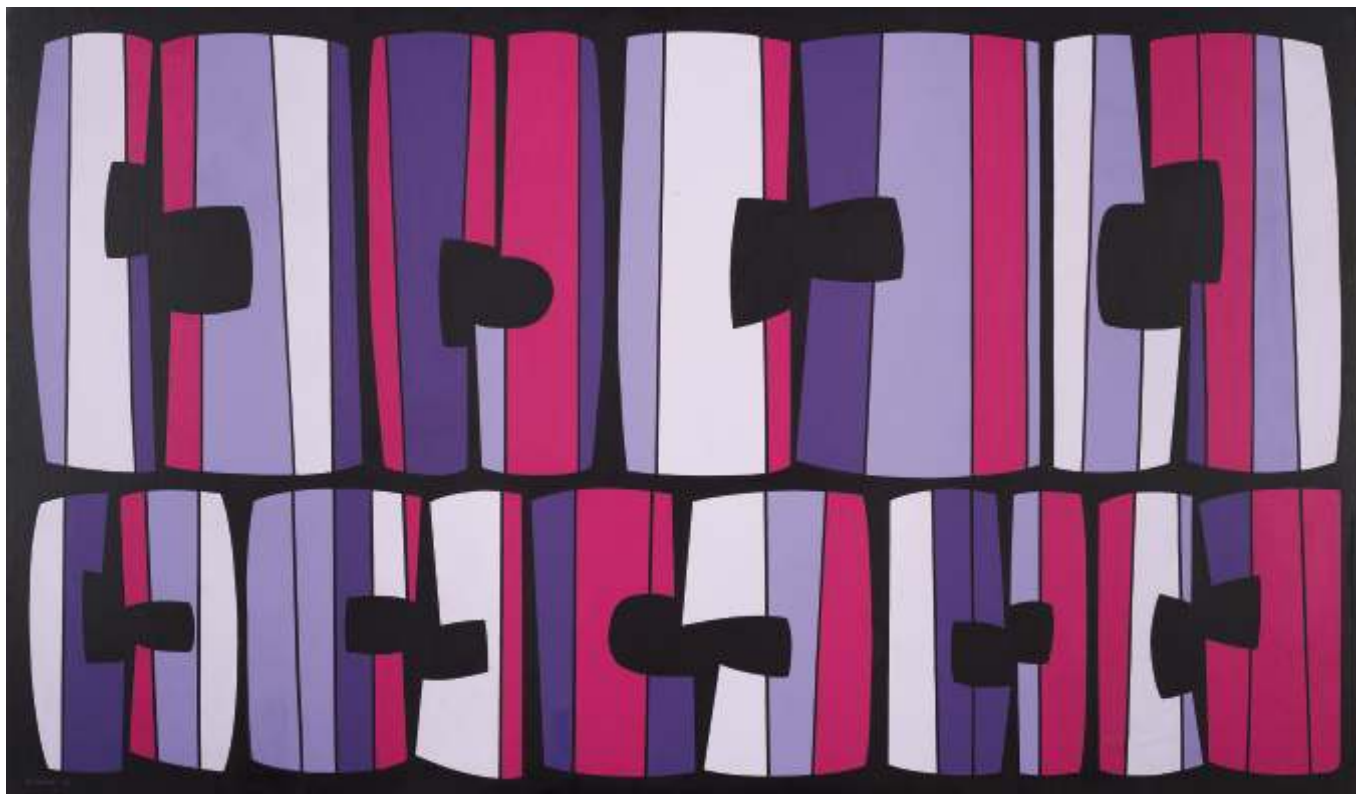
160 x 120 cm

Colección Museo Blanes



ROJOS Y AMARILLOS
Variante Serie Córdoba
1974
Acrílico sobre tela
100 x 65 cm
Colección particular





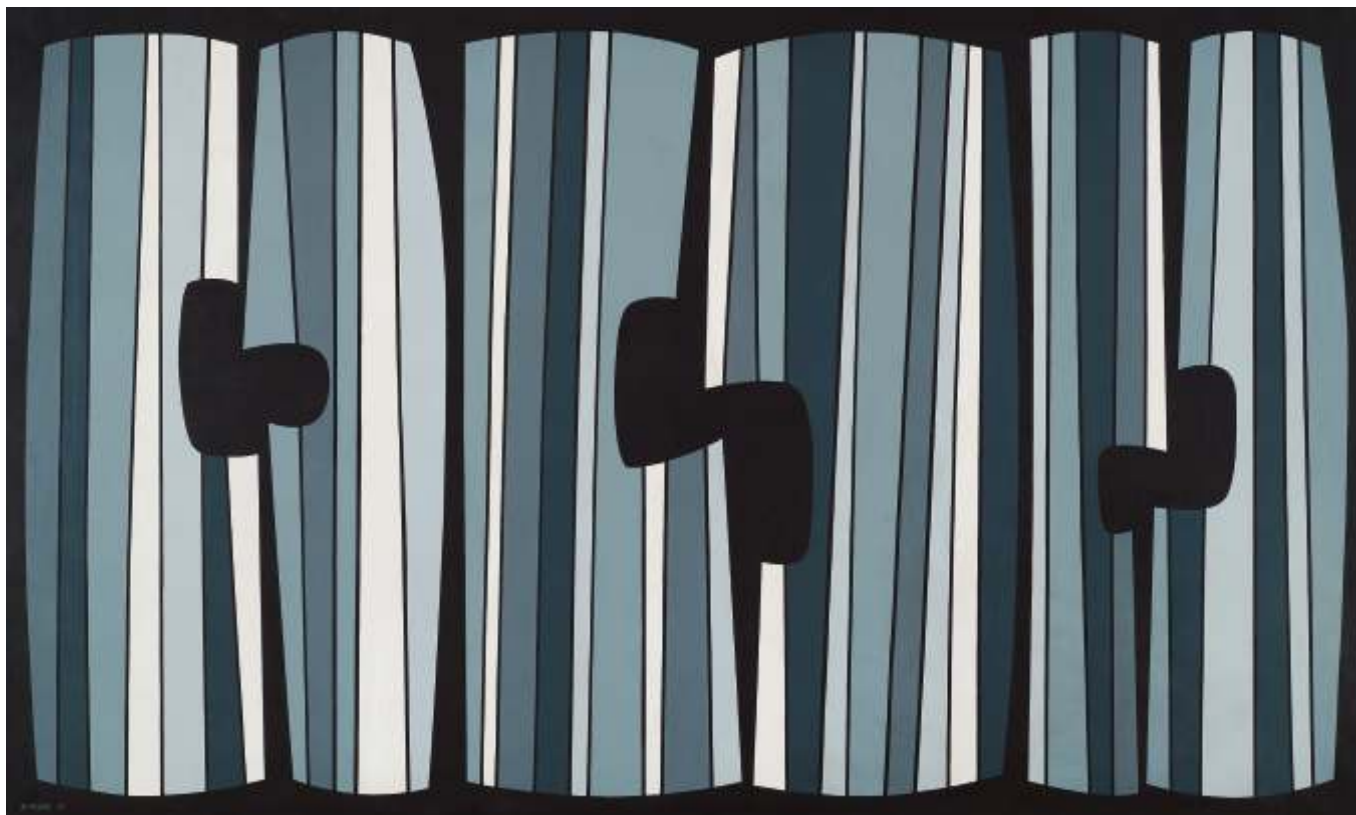
FORMAS

1970

Acrílico sobre tela

116 x 200 cm

Colección MNAV



CÓRDOBA 452

1970

Acrílico sobre tela

120 x 200 cm

Colección Black Gallery

SERIE CÓRDOBA

s/f

Acrílico sobre tela

120 x 93 cm

Colección particular



CÓRDOBA II - 332

1969

Acrílico sobre tela

90 x 68 cm

Colección Museo Blanes



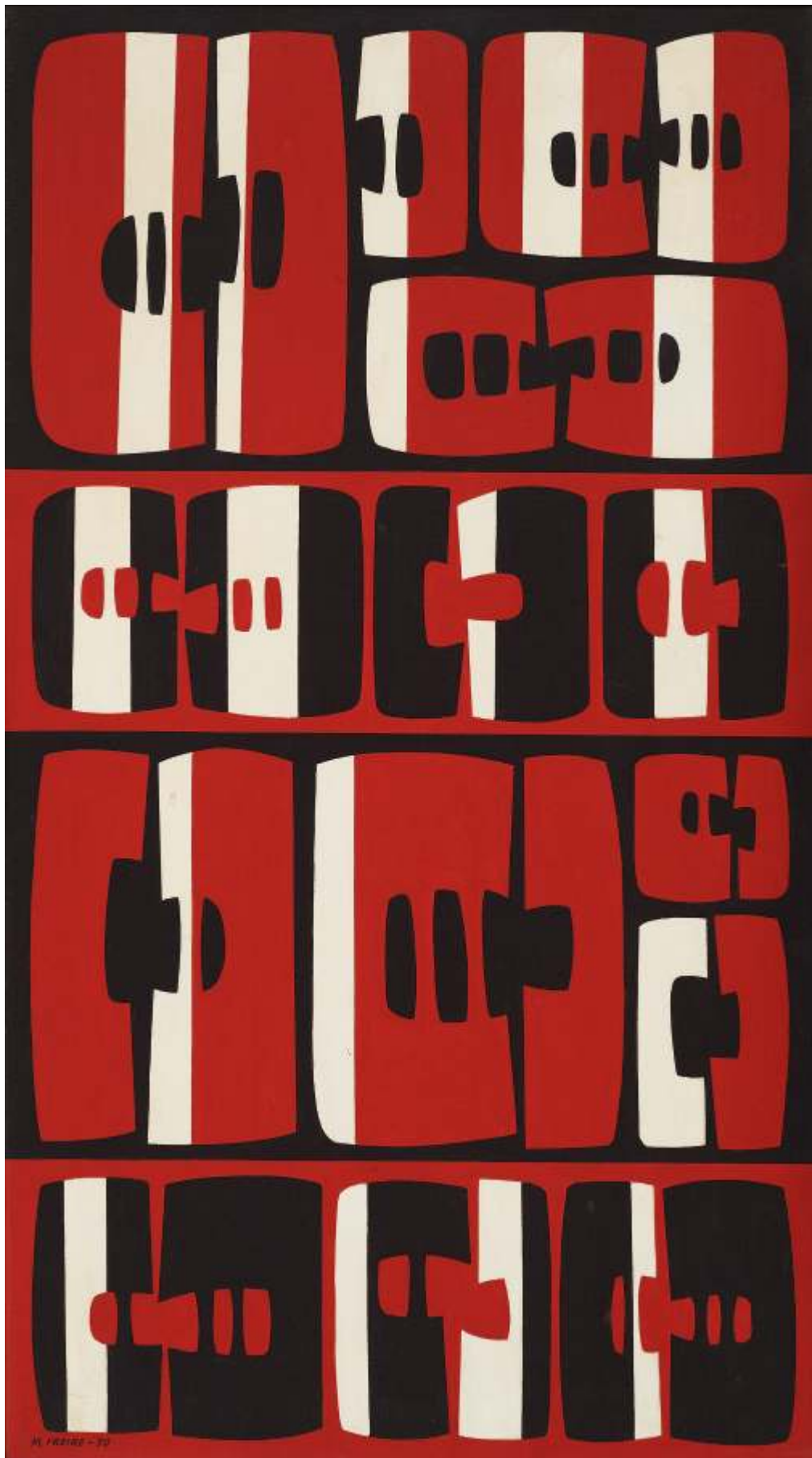
CÓRDOBA 283

1970

Acrílico sobre tela

90 x 50 cm

Colección Santiago Tavella Nazzari



CÓRDOBA 145

1969

Acrílico sobre tela

50 x 40 cm

Colección Santiago Tavella Nazzari



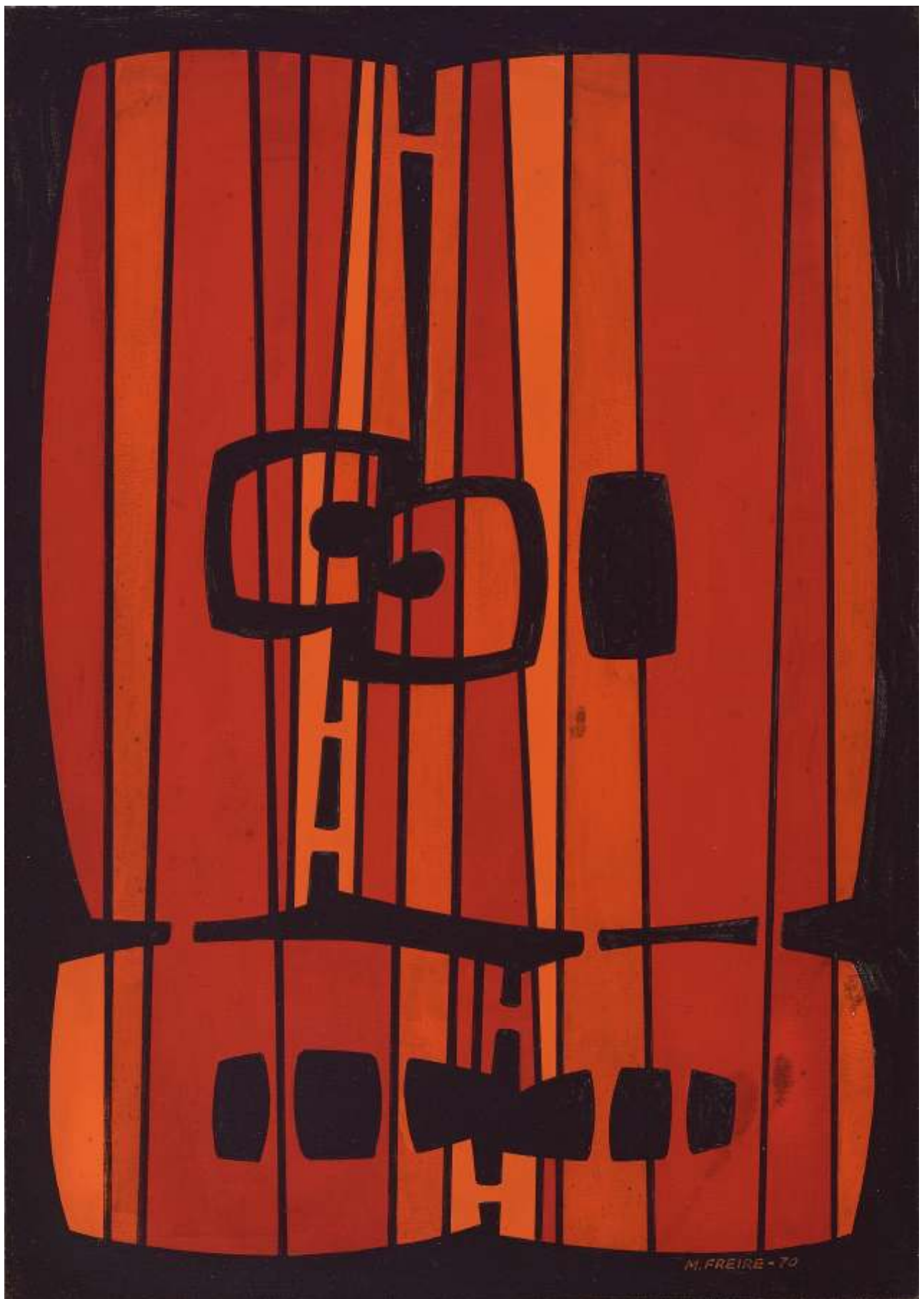
COMPOSICIÓN EN ROJO

1970

Acrílico sobre cartón

42 x 30 cm

Colección particular



CÓRDOBA 277

1970

Acrílico sobre cartón

50 x 95 cm

Colección Museo Blanes



SERIE VARIANTE



CÓRDOBA XVIII

1968

Acrílico sobre tela

146 x 108 cm

Colección Museo Blanes

COMPOSICIÓN 17 DE JULIO

1968

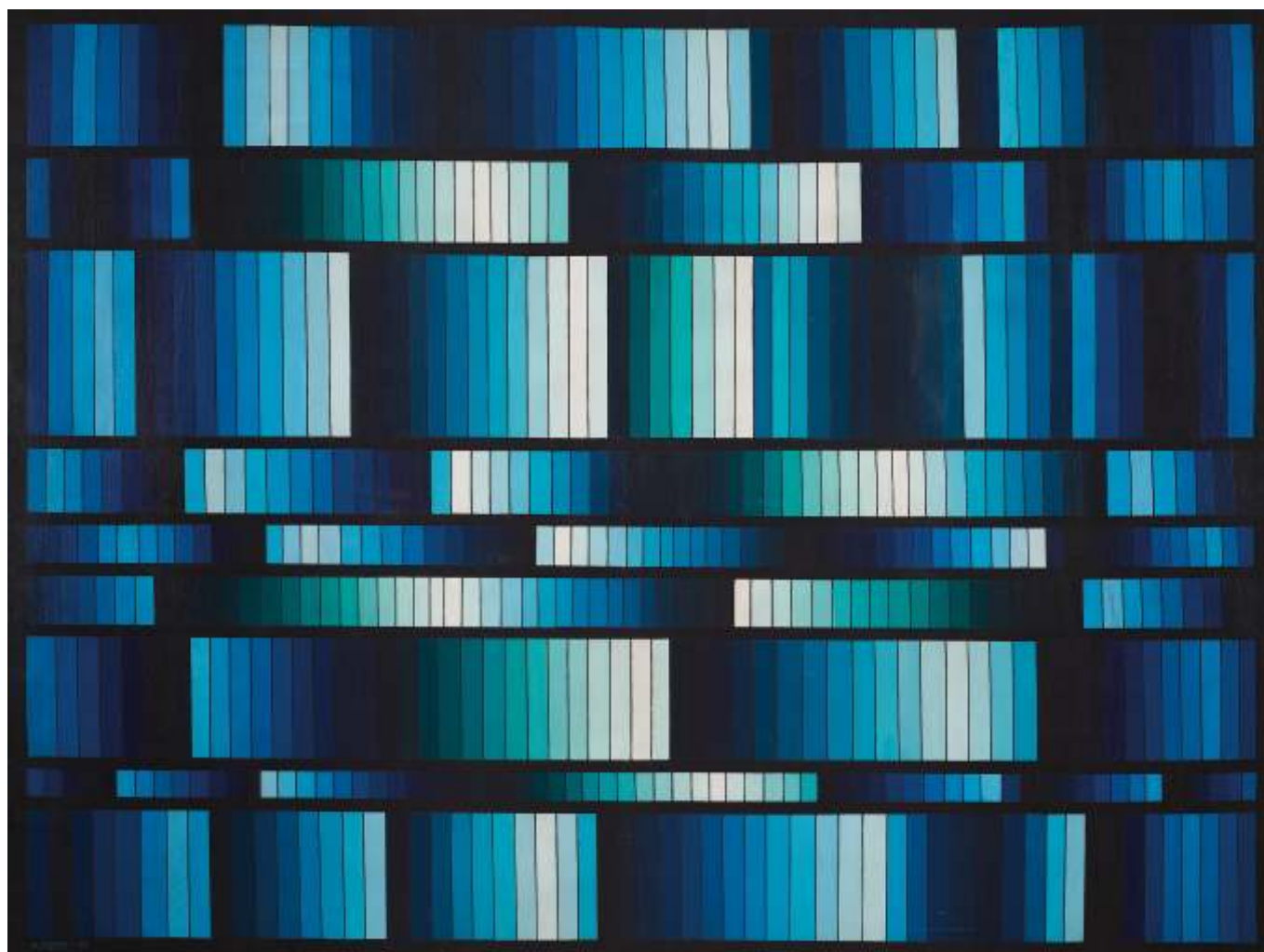
Acrílico sobre tela

180 x 136 cm

Colección MNAV



SERIE VIBRANTE / RADIANTE



VIBRANTE AZUL

1978

Acrílico sobre tela

160 x 110 cm

Colección familia Freire

SERIE VIBRANTE

s/f

Acrílico sobre tela

56 x 47 cm

Colección particular



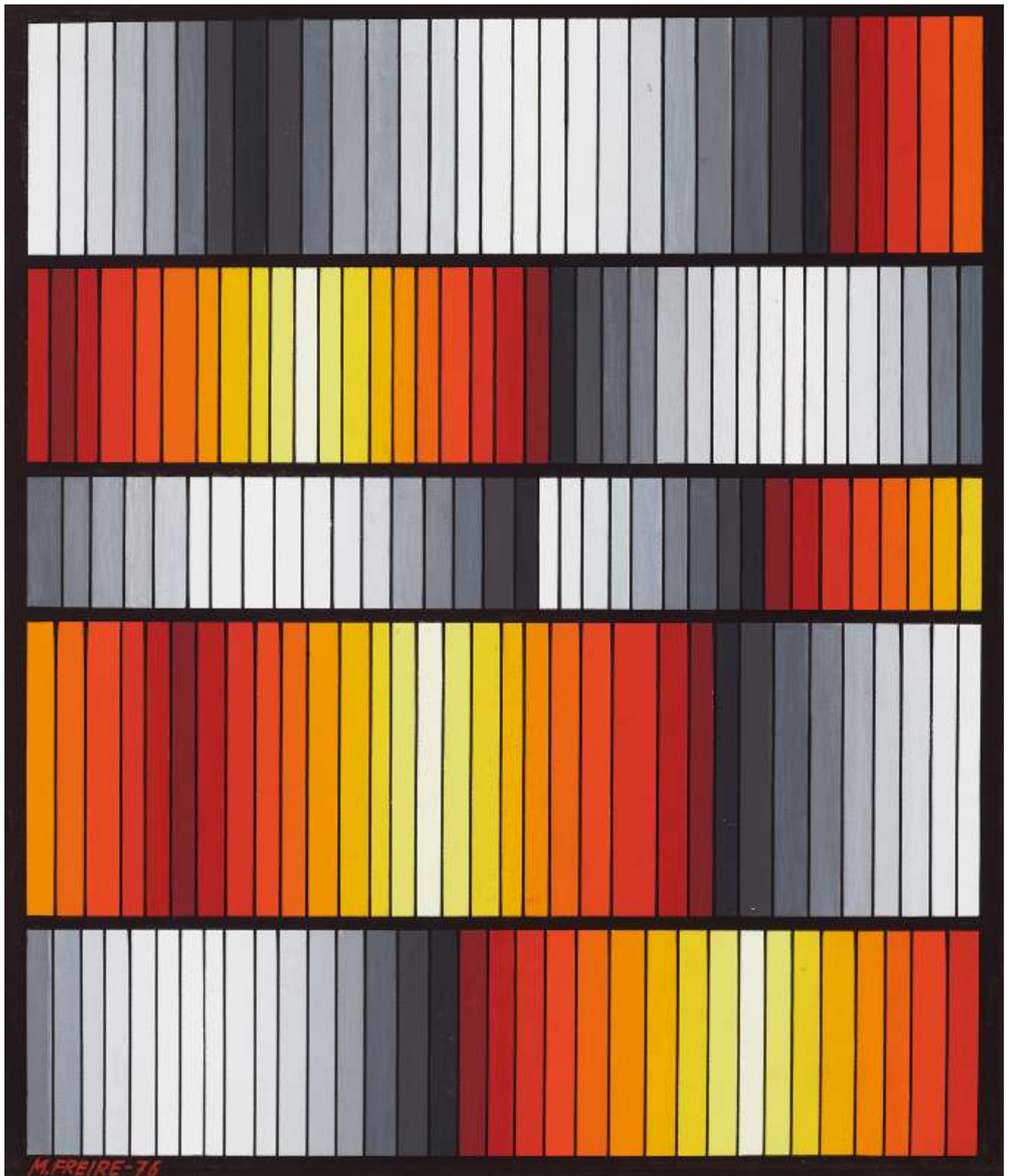
VIBRANTE N° 4

1976

Acrílico sobre tela

90 x 60 cm

Colección Santiago Tavella Nazzari



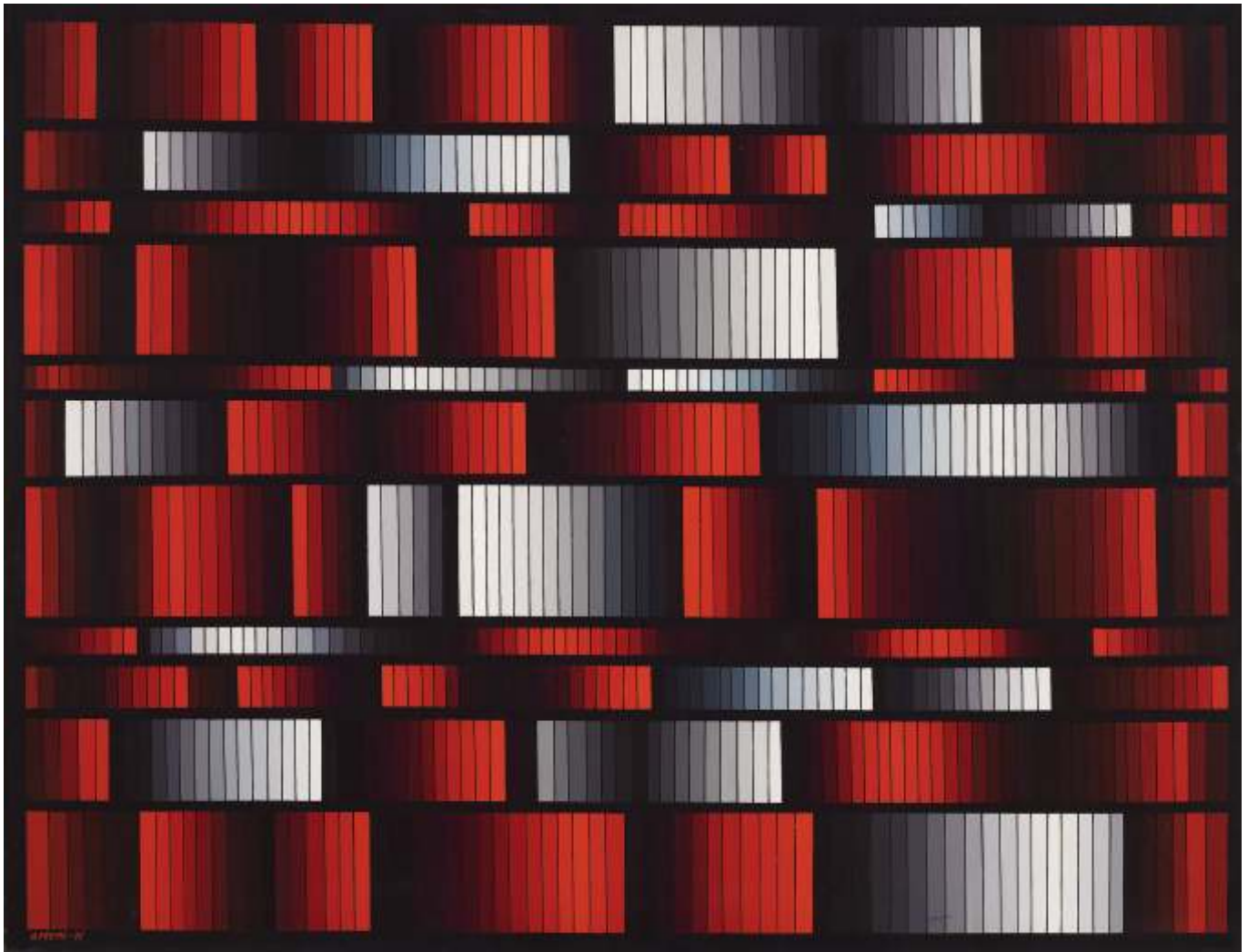
SERIE VIBRANTE

1978

Acrílico sobre tela

90 x 115 cm

Colección de la Fundación Pablo Atchugarry



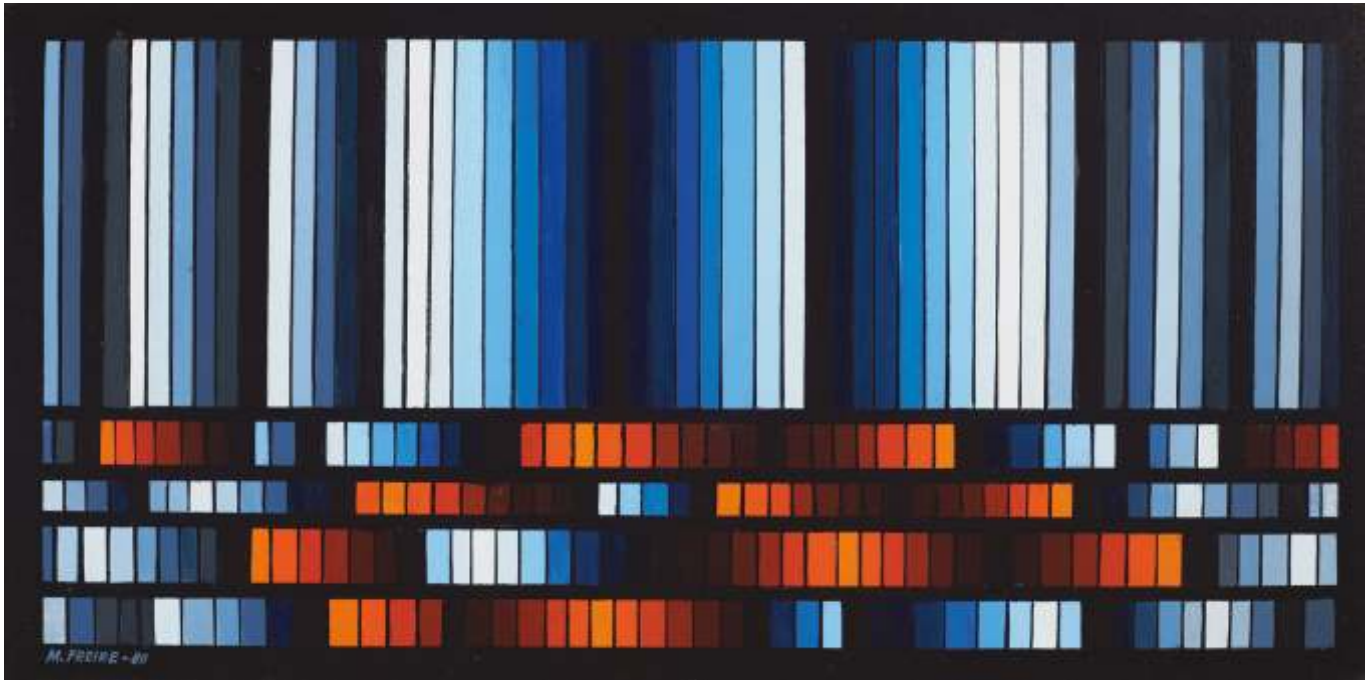
PERGAMÓN 2

1980

Acrílico sobre cartón

28 x 56 cm

Colección particular



VIBRANTE 180

1980

Acrílico sobre cartón

30 x 42 cm

Colección particular



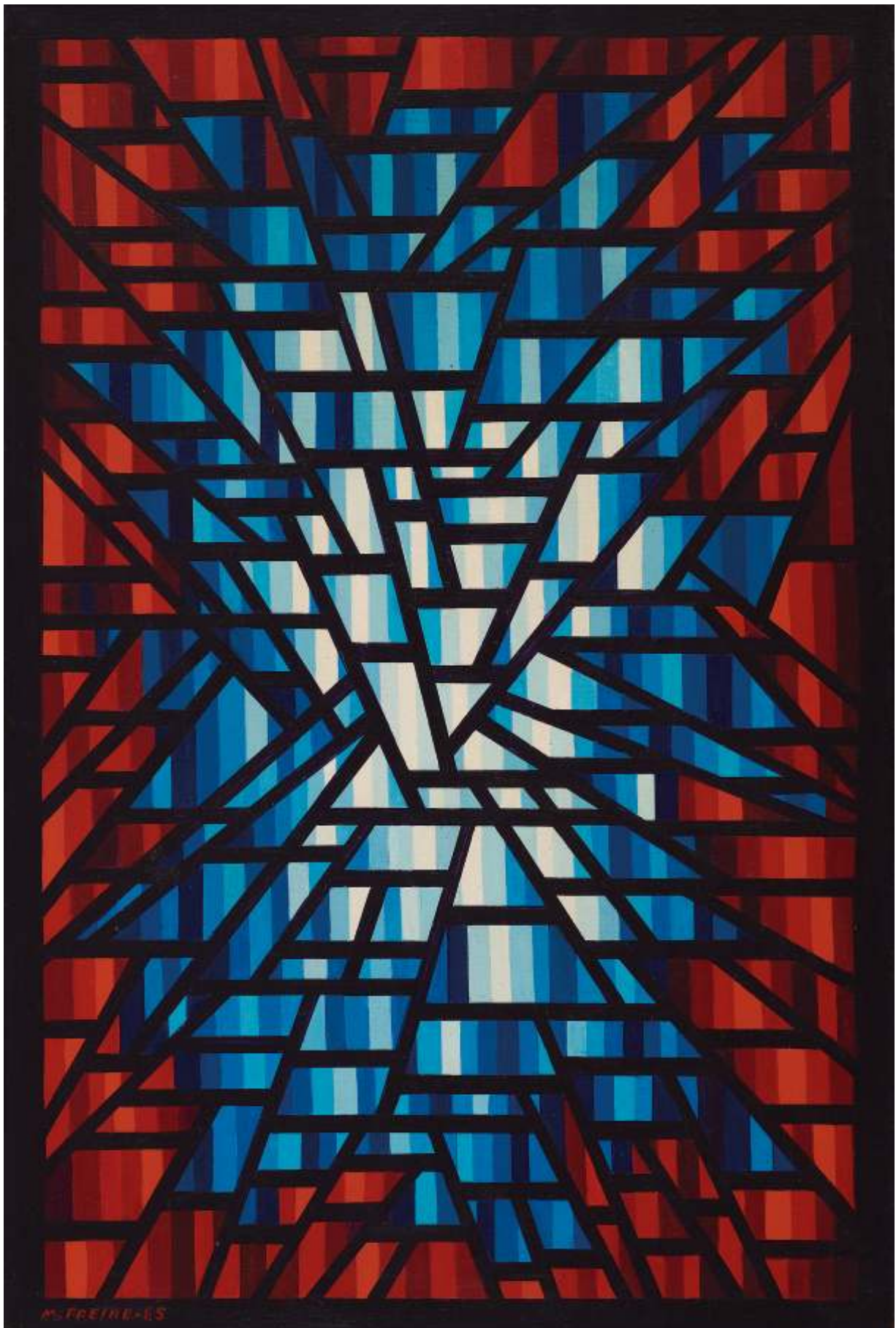
SERIE RADIANTE

1985

Acrílico sobre tela

74 x 50 cm

Colección particular



ÚLTIMOS AÑOS



SERIE ABSTRACCIÓN
1990
Fibra sobre papel
25 x 65 cm
Colección Black Gallery

SERIE ABSTRACCIÓN

1991

Fibra sobre papel

25.5 x 65.5 cm

Colección Black Gallery



EL ORO DE LOS TIGRES - HOMENAJE A JORGE LUIS BORGES



EL ORO DE LOS TIGRES

s/f
 Acrílico sobre tela
 30 x 35 cm
 Colección particular



EL ORO DE LOS TIGRES

1996
 Acrílico sobre tela
 190 x 65cm
 Colección particular

SERIE AMÉRICA DEL SUR



SERIE AMÉRICA DEL SUR

1991

Acrílico sobre tela

100 x 40 cm

Colección Tavella Nazzari



SERIE AMÉRICA DEL SUR

1992

Acrílico sobre tela

100 x 40 cm

Colección Santiago Tavella Nazzari.



AMÉRICA DEL SUR 31

1991

Acrílico sobre tela

200 x 80 cm

Colección familia Freire



SERIE AMÉRICA DEL SUR

1991

Acrílico sobre tela

100 x 40 cm

Colección particular



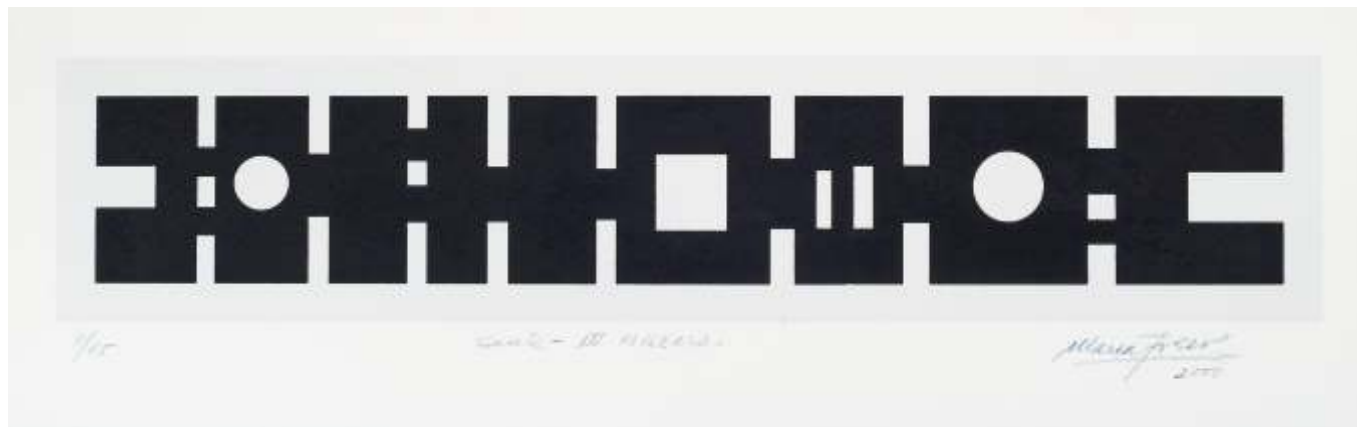
SERIE AMÉRICA DEL SUR

1990

Acrílico sobre tela

100 x 40 cm

Colección particular



MILENIO III-8-35
 2000
 Gouache sobre papel
 23 x 59 cm
 Colección Tavella Nazzari



SIN TÍTULO

2001

Fibra sobre papel

99 x 23.5 cm

Colección Santiago Tavella Nazzari



SIN TÍTULO

s/f

Fibra sobre papel

77 x 28 cm

Colección Santiago Tavella Nazzari

CRONOLOGÍA



Sus Padres: Consuelo Martos y Domingo Freire.

1917

Nace el 7 de noviembre en Montevideo, Uruguay.

1938-1943

Estudia escultura y pintura en el Círculo de Bellas Artes y en la Universidad del Trabajo de Uruguay.

1950-1959

Entre 1950 y 1966 se desempeña como profesora de Dibujo en enseñanza secundaria y de Historia y Cultura Artística en bachillerato de Arquitectura.

En 1952 funda el Grupo de Arte No Figurativo junto con José Pedro Costigliolo, entre otros.

En 1957 recibe la Beca Gallinal, consistente en una bolsa de viaje al extranjero. Realiza un viaje de estudios a Europa, donde permanece hasta 1960. Allí toma cursos de arte en el Museo Municipal de Ámsterdam y en la Escuela del Louvre de París.

Expone en forma individual en la Galería Salamanca, Montevideo, Uruguay (1954); en el Instituto de Estética, Facultad de Arquitectura, Montevideo, Uruguay (1955); en el Museo de Arte Moderno de San Pablo, Brasil (1956); en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, Brasil (1956); en el Ateneo Barcelonés, Barcelona, España (1958), y en la Galerie Les Contemporains, Bruselas, Bélgica (1959). Participa en Salones Nacionales y Municipales de Artes Plásticas de Uruguay (1953-1973), y en las bienales de San Pablo, Brasil (1953-1957).

Participa de las siguientes exposiciones colectivas: "Retrospectiva pintura uruguaya, homenaje a UNESCO", Museo Blanes, Montevideo, Uruguay (1954); "19 artistas de hoy", Subte Municipal, Montevideo, Uruguay (1955), y "Seis pintores modernos", Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad de la República, Montevideo, Uruguay (1956). Entre los años 1956 y 1973 la Intendencia de Montevideo adquiere obras que la artista presenta a los salones municipales, se genera así la colección del Museo Blanes. Recibe las siguientes distinciones: 3^{er} Premio, Medalla de Bronce, XVII Salón Nacional (1953); 2^{do} Premio, Medalla de Plata, XIX Salón Nacional (1955); y Premio de Honor, VI Bienal de San Pablo (1957).

1960-1969

Entre 1963 y 1974 ejerce como crítica de arte en el diario *Acción*.

En 1966 realiza un nuevo viaje de estudios a Europa, esta vez en misión oficial.

Expone en forma individual en la Panamerican Union, Washington D. C., Estados Unidos (1966), y en la Galería Lirolay, Buenos Aires, Argentina (1967).

Participa de las siguientes exposiciones colectivas: "De Blanes a nuestros días", Punta del Este, Uruguay (1961); "Pintores sudamericanos", Galería Sudamericana, Nueva York, Estados Unidos (1961); "Forma y espacio", Universidad de Chile, Santiago de Chile, Chile (1962), y "Primer salón de pintura General Electric", Montevideo, Uruguay (1964).

Integra el envío de Uruguay a la XXXIII Bienal de Venecia, Italia (1966).

Recibe las siguientes distinciones: Medalla de Bronce, XXIV Salón Nacional (1960); 1^{er} Premio, Medalla de Oro, XXV Salón Nacional (1961); Medalla de Bronce, XXVI Salón Nacional (1962); Medalla de Bronce, XXVII Salón Nacional (1963); Medalla de Bronce, XXVIII Salón Nacional (1964); Medalla de Bronce, XXIX Salón Nacional (1965); 1^{er} Premio, Medalla de Oro, XXX Salón Nacional (1966); Gran Premio de Pintura, XXXII Salón Nacional (1968), y Premio Adquisición, XXXIII Salón Nacional (1969), todos ellos en Montevideo, Uruguay.

1970-1979

Expone en forma individual en la Galería Imagen, Buenos Aires, Argentina (1970); en la Galería Moretti, Montevideo, Uruguay (1970); en la Galería Aramayo, Montevideo, Uruguay (1975); en la Galería Portal, San Pablo, Brasil (1976); en la Galería Bruzzzone, Montevideo, Uruguay (1977), y en el Club de Golf, Montevideo, Uruguay (1977).

Participa de las siguientes exposiciones colectivas: "Primera Bienal de Pintura de Uruguay", Punta del Este, Uruguay (1970); "Pintores uruguayos", Museo Dámaso Arce Olavarría, Buenos Aires, Argentina (1971); "Pintores geométricos", Instituto Anglo Uruguayo, Montevideo, Uruguay (1977); "12 artistas contemporáneos", Club de

Golf, Montevideo, Uruguay (1977); "12 Pintores Nacionales - 60^{mo} aniversario *El País*", Subte Municipal, Montevideo, Uruguay (1978); "Muestra de Arte Uruguayo", Cuartel de Dragones, Maldonado, Uruguay (1978), y "Pintores uruguayos", Sala Vieytes, Montevideo, Uruguay (1979). En 1978 la Intendencia Municipal de Montevideo selecciona a María Freire y José Costigliolo para diseñar el pavimento de veredas de circunvalación de Punta del Este. Recibe las siguientes distinciones: Premio Adquisición, XXXIV Salón Nacional (1970) y Gran Premio de Pintura, VII Salón de Primavera de Salto, Uruguay (1978).

1980-1989

Expone en forma individual en la Cátedra Alicia Goyena, Montevideo, Uruguay (1987).

Participa de las siguientes exposiciones colectivas: "Salón de la mujer", Congreso Latinoamericano Wizo, Montevideo, Uruguay (1980); "4 pintores latinoamericanos", Galería Bafisud, San Pablo, Brasil (1980); "Embajada mujeres de América", Palacio Municipal, Montevideo, Uruguay (1982), y "Pintores uruguayos", Alianza Francesa, Montevideo, Uruguay (1983).

1990-1999

Expone en forma individual en la Galería Bruzzone, Montevideo, Uruguay (retrospectiva, 1990); en el Goethe Institut, Montevideo, Uruguay (1992), y en el Museo de Arte Contemporáneo, Montevideo, Uruguay (retrospectiva, 1998).

Participa de las siguientes exposiciones colectivas: "La mujer en el arte", Cámara del Libro, Montevideo, Uruguay (1990); "From Torres García to Soto", Museum of the Americas, Washington D. C., Estados Unidos (1992); "Colección pinturas", Palacio Legislativo, Montevideo, Uruguay (1993); "Propuestas estéticas", Círculo Miró, Museo del Gaucho y de la Moneda, Montevideo, Uruguay (1994-1995); "Embajada mujeres de América", Cuartel de Dragones, Maldonado, Uruguay (1994-1995); "Constructivism in Latin America", University Gallery, University of Essex, Colchester, Inglaterra (1994); "Salón de artes plásticas", Salto, Uruguay (1994); "Primer salón

departamental de artes plásticas", Colonia, Uruguay (1994); "90 años en el arte nacional", Círculo de Bellas Artes, Montevideo, Uruguay (1995); "A Selection of Works from the University of Essex Collection of Latin American Art", Bolivar Hall, Londres, Inglaterra (1996); "Premio Pedro Figari", Museo de Artes Visuales, Banco Central del Uruguay, Montevideo, Uruguay (1996); "Latin American Art", Firstsite at The Minories, Colchester, Inglaterra (1997), y "Arte madí", Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid y Museo Extremeño Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, España (1997). Recibe el Premio Figari otorgado por el Banco Central del Uruguay en reconocimiento a su trayectoria (1996).

2000-2010

Expone en forma individual en la Galería de las Misiones, Punta del Este, Uruguay (2006).

Participa de las siguientes exposiciones colectivas: "Arte Abstracto del Río de la Plata", The American Society, Nueva York, Estados Unidos (2001); Museo Rufino Tamayo, Ciudad de México, México (2002); "4.^a Bienal del Mercosur", Porto Alegre, Brasil (2003); "Latin American Art: Contexts and Accomplices", Sainsbury Centre, Norwich, Inglaterra (2004); "Homenaje al centenario del Círculo de Bellas Artes", MNAV, Montevideo, Uruguay (2005); Daros-Latinamerica, Zurich, Suiza (2005); "Sites of Latin American Abstraction", CIFO, Miami, Florida, Estados Unidos (2008), y "Sites of Latin American Abstraction", MoLAA, Long Beach, California, Estados Unidos (2010).

El 52^{do} Premio Nacional de Artes Visuales (2006) llevó el nombre María Freire.

2015

Fallece el 19 de junio en Montevideo, Uruguay.

Sus obras forman parte de la colección del Museo Nacional de Artes Visuales y del Museo Juan Manuel Blanes de Uruguay, de los Museos de Arte Moderno de San Pablo y de Río de Janeiro, Brasil, del Museo Reina Sofía, Madrid, y de colecciones privadas del Uruguay y el exterior.

Fuentes

- Di Maggio, N. (2013). Artes Visuales en el Uruguay: diccionario crítico. Montevideo: Edición del autor.
- Pérez-Barreiro, G. (2001). *María Freire*. San Pablo: Cosac & Naify.
- "María Freire", en Museo Nacional de Artes Visuales, disponible en <http://mnav.gub.uy/cms.php?a=163>. Consultado el 01/02/2016.
- "María Freire", en *Cecilia de Torres*, disponible en http://www.ceciliadetorres.com/pdf/artbio_22.pdf. Consultado el 01/02/2016.
- "María Freire. Currículum", en *Galería Portón de San Pedro*, disponible en <http://www.portondesanpedro.com/autor-curriculum.php?id=366>. Consultado el 01/02/2016.

ANEXO DOCUMENTAL



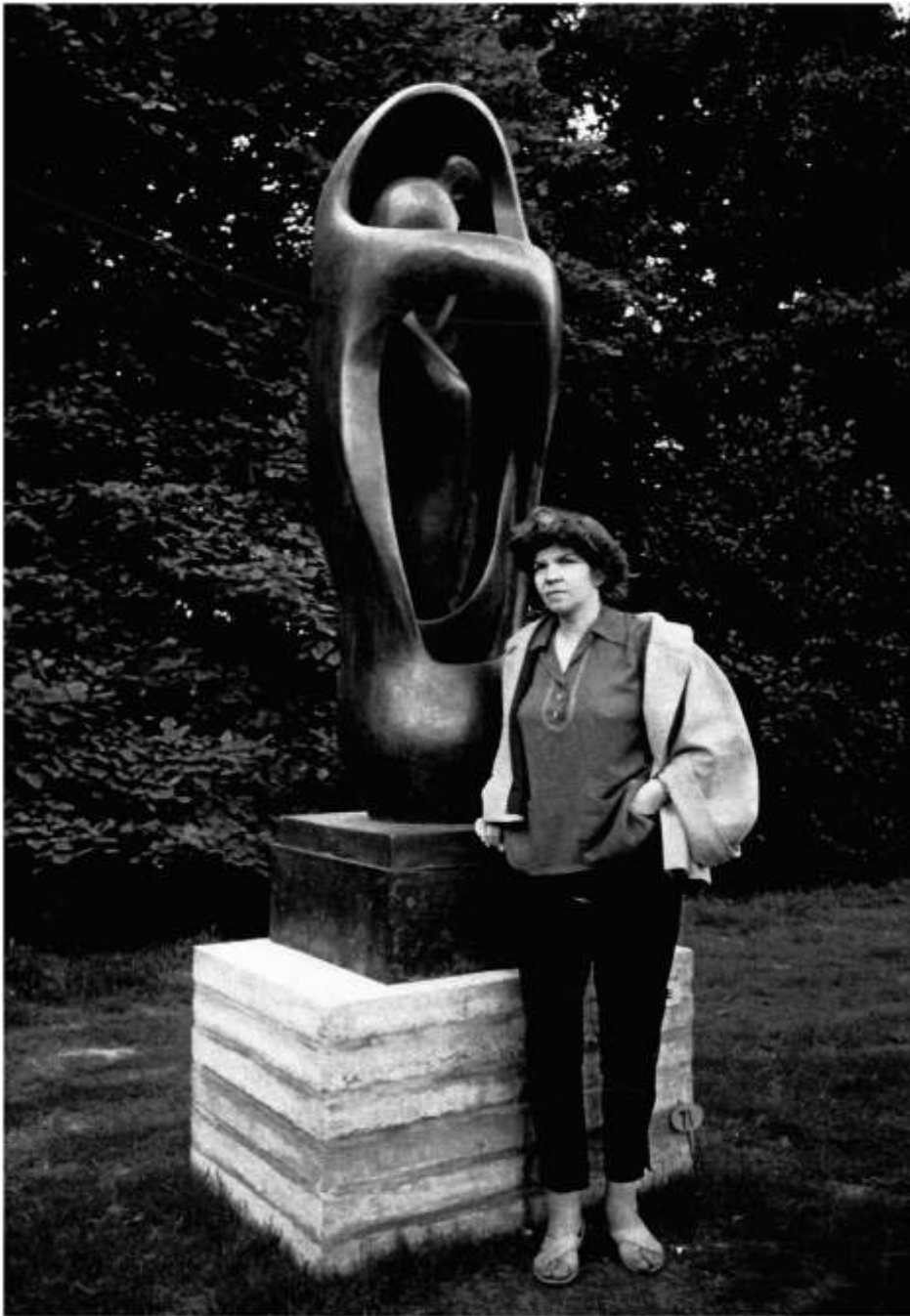
Junto a José Pedro Costigliolo
en la Sala Calder de la Bienal
de San Pablo, 1953.

En la Sala Calder de la Bienal
de San Pablo, 1953.





Junto a una escultura de
Henry Moore, s/f.



Junto a la escultura
Gran Forma Vertical Interna / Externa
de Henry Moore, s/f.



En Segovia, 1958.



Junto a José Pedro Costigliolo
en Holanda, 1958.



Junto a José Pedro Costigliolo en la Puerta de Brandenburgo frente al Muro de Berlin, 1966.



Junto a José Pedro Costigliolo
en Montevideo, s/f.



MARÍA FREIRE: FORM AND COLOUR

BY CRISTINA BAUSERO

As it happens in all areas of human activity, women do not appear as much as men in the universal history of art and Uruguay is not an exception. However, from the 19th century to the present day, many women made their way through and became renowned artists. This is María Freire's case; but hers is indeed more special. Not only did she have to establish herself as a woman artist, at that time, but she also had to do so in the very particular areas of abstract art and concrete art. María Freire was a great Uruguayan artist and a pioneer in the abstractionist-concrete language, which she developed together with her partner, José Pedro Costigliolo. She took her pictorial language to its most objective expression. Through the creation of figures and signs, her work of art was completely liberated from its dependence on real perception. Throughout her life, she constructed her own and perfectly identifiable language, which reveals itself through her exploration of form and colour and is translated into series that are identified by the treatment of figures.

When we decided to organise an exhibition about María Freire, who recently passed away, we thought of celebrating her as an artist, a Uruguayan, a painter, a sculptor, an engraver, a teacher and an art critic. For our country, she was a woman ahead of her time, closely linked to an artistic language that was developed in the 20th century and of which she was one of the greatest representatives in Uruguay. We were attracted by the idea of getting the public closer to the art of abstraction by both considering its own historical prominence and presenting it through a woman.

The project did not only immerse us in the world of abstract art, but also in the concrete art that María Freire developed. It allowed us to review her oeuvre and identify a very important peculiarity, which was related to the 20th century avant-gardes from both Europe and the River Plate. These movements drifted away from the representation of reality and created new languages by turning the real into new abstract forms. She was one of

the most important representatives of these movements which, in the River Plate, were present, for example, in *Madí Art* or the *Non-figurative Art* movement. As a woman, she rejected the traditional customs of her time and devoted her life to her career and to the development of her own way of thinking and painting. The organisation of her production in series reveals both her expertise and the production process of her work, which was typical of modern times. The exhibition shows the following series: the first masks –with some African and American influence– and compositions, including series such as *South America* (Sudamérica), *Matter*, *Capricorn*, *Cordoba*, *Variant*, *Vibrant*, *Radiant* and *South America* (América del Sur) as well as some of her sculptures and latest productions. The exhibition gathers 65 pieces coming from the collections of both the Blanes Museum and the National Museum of Visual Arts, as well as from national collectors.

COLOUR

Colour has always been a concern for artists and its perception has a historical, symbolic and cultural dimension. Throughout history, artists have used the concept of colour in different ways.

In María Freire's oeuvre, colour is a very important feature. In the artist's non-representational art, colour recreates a great visual freedom that connects itself harmoniously with the drawing of the free forms that she invented. Colour is then substance and concept. In each of her series, the artist's grammar of colour constructs phrases of a personal expressive language. Colour, like the form of her figures, becomes the vocabulary of a pictorial language.

The chromatic system is made of flat colours combined and treated in the figure or in the background, in a search for chromatic and novel harmonies, different from the traditional treatment of colour. In some works, the form

has its own colour; in others, the colour goes through the form and becomes independent in different layers. One thing sets itself apart from the other: the sign from the colour.

María Freire did not look for optical fusions with colour but for stimuli which would provoke new sensations and ideas. The aesthetical interest gives value to the chromatic relationships that require being experienced rather than described. At the beginning, in consonance with the Modern movement, the prevailing colours were white, black and the three primary ones: red, blue and yellow. Throughout her career, this practice would gain in complexity with the use of other tones.

In the month of women, Blanes Museum pays homage to María Freire. We expect that this exhibition will seduce the public as much as the idea of organising it has seduced us. It is an honour for us to show the active presence of this woman artist in both Uruguayan art and the practice of art itself.

Montevideo, march 2016

Translator's note: both titles *Sudamérica* and *América del Sur* translate into South America. For the sake of clarity, the original titles were left in brackets.

MARÍA FREIRE: PASSION FOR FORM

BY INÉS MORENO *

Almost a century after her birth and less than a year from her death, Juan Manuel Blanes Museum pays homage to María Freire (1917-2015) organising an exhibition which gathers a group of works that represent the different stages of her creative career. The persevering commitment of this talented Uruguayan artist with the so-called –in a very general way– abstract art, invites us, and almost obliges us, to reflect upon this language of plastic art, of which Freire was a pioneer in our country.

Abstractionism appears in the context of European art approximately in 1910. It is difficult to determine where, when and who begins it exactly. Although there are drawings by Francis Picabia dating from 1907, it is likely that Adolf Hölzel has made some abstract works in Germany before that. However, it is clear that between 1910 and 1914, Abstractionism imposes itself as a movement with its own identity in the history of Modern Art. Linked to the initial stage of Abstractionism, 'Concrete Art' was a later variation introduced by Theo van Doesburg –one of the main representatives of Neo-plasticism, together with Piet Mondrian– with reference to an abstract art which only considers forms and relationships from a purely geometrical point of view, completely unrelated to the organic settings of the visible world, whose objects are not referred to at all. This is the way in which it was defined in the 'Manifesto of Concrete Art', written in 1930, the same year in which the journal *Art Concret* was launched.

The 'Neo-concrete' tendency comes, therefore, from the so-called 'arithmetic composition' by van Doesburg, in which the structure of the painting is based on predetermined arithmetic formulas and leaves no possibility for the artist to intervene spontaneously while working on the piece. The reason for preferring the name 'concrete' rather than 'abstract' reveals the need to show that an image, in any support, is always a 'concrete' reality with its own value and is not confused –as it happens with the mimetic image– with the value of the imitated object. Concretism, then, aims to emphasise the independence from any other reality, when declaring that in the same

way that an image is not a representation of an entity beyond the artistic phenomenon, it is not, either, its abstraction. In its purity, art keeps its complete autonomy from both the natural physical world and the affective world. In acknowledging the work of art as an entirely autonomous and independent new reality, the idea of the new movement of 'Concrete Art' signifies an ontological gain for art.

In any case, as it is well known, the word 'abstract', in the field of art, continued to be widely used, in general terms, to name the most diverse non-figurative and non-representative images.

In the Latin American context, the enthusiasm for the purity of the abstract form in visual arts arrived with the usual delay. Approximately twenty years after its blooming in Europe, the tendency to get closer to that which was named 'concrete' rather than 'abstract' started to be developed in Latin America. In the River Plate, specifically in Argentina, Abstractionism is born in 1945 with the *Madí* movement and the Concrete-Invention Art, highly influenced by European Concretism and Abstractionism, as well as by Russian Constructivism and Suprematism. The multidisciplinary *Madí* Art developed in the neighbouring country, with its use of irregular forms and strictly flat colours had a great influence on our abstract artists. Freire befriended some of its founders, such as Gyula Kosice (Czechoslovakia, 1924), Carmelo Arden Quin (Uruguay, 1913- France, 2010) and Rhod Rothfuss (Uruguay, 1920-1969). With Rothfuss, in particular, she crossed paths in the city of Colonia del Sacramento, where both of them worked as teachers.

At the beginning of the 1950s, she made a series of works which she significantly named *Madí*. The Concrete-Invention Art movement –led by Tomás Maldonado (Argentina, 1922), Manuel Espinosa (Argentina, 1912-2006) and Lidy Prati (Argentina, 1921-2008), among others– as its name indicates, defended the idea of art as the absolute creation of new forms and proposed the 'invention' rather than the reproduction or the imitation of anything, as the

European Concretist doctrine dictated. Between 1950 and 1960, Concrete Art and Neo-concretism appear in Brazil with the exploration of series –the making of series is one of the characteristic features of María Freire, as we shall see below– and scientific and mathematical experiments mostly with geometric forms. In Brazil, Neo-concretism sets itself apart from Concrete Art, since they understand this perspective as 'mechanical' and 'scientific'. Lygia Clark (Brasil, 1926-1988), Hélio Oiticica (Brasil, 1937-1980) and Lygia Pape (Brasil, 1927-2004) are among its most prominent representatives.

In Uruguay, María Freire, together with her lifetime partner, José Pedro Costigliolo (1902-1985), was one of the strongest and most consistent enthusiasts of Concrete Art, since the decade of the 1950s. Already in the 1940s, Costigliolo becomes familiar with Russian Constructivism and European Neo-plasticism through publications that reach him and awake his interest. He starts to become acquainted with the theoretical conceptions and the works of Suprematist artist Kazimir Malevich, and Russian Contrustivist artists Vladimir Tatlin, Naum Gabo, Nikolaus Pevsner and El Lissitzky, as well as with the proposals presented by the Neo-plasticism of Piet Mondrian and van Doesburg. María Freire, from the beginning, shared her partner's interest in these ideas, but her style was absolutely personal and clearly distinguishable. This is how Alicia Haber very aptly emphasises it, stating that:

María Freire's production had an unmistakable stamp. And it is noticeable how she kept her creative independence even being next to an important figure such as Costigliolo, at a time in which women artists still had no prominence. Thanks to her passion and strength, neither the conservative Uruguay of the time, nor local prejudices, let the figure of her partner overshadow her. Neither did they allow him –either consciously or unconsciously– to influence her expressive language, which is so personal.¹

In 1952, Freire and Costigliolo take part in the creation of the Non-figurative Art Group of our country. Their explicit

intention was to favour an abstract language and, at the same time, to set themselves apart from the Constructivism of Torres García which, according to them, was still too linked to representation. As pointed out, when in the rest of the world, Concretism had already given way to Informalism and other tendencies of contemporary art, the search for a pure geometric art was an absolute novelty in our region. It is fundamental to have this in mind when appreciating Freire's oeuvre. Her enthusiasm for the exploration of the abstract language is extremely bold in both her artistic practice and theoretical formulations. This is the reason why her oeuvre would not be appreciated fairly without knowing the context and the general thoughts around art that sustain her abstractionism and make it possible, as art.

The ideas promoted by the Non-figurative Art Group –which gathered in its first exhibition, in 1952, the work of María Freire, José Pedro Costigliolo, Antonio Llorens, Federico Orcajo, Rhod Rothfuss, Rodolfo Uricchio, Julio Verdié and Juan José Zanon– are clearly expressed in the catalogue, which states that:

This exhibition offers a vernacular panorama of one of the tendencies of universal plastic art that is defined as Non-figurative art. It gathers some painters and sculptors who, following the guidelines of the plastic problems of the present, try to create an art that would respond to the demands of essentiality. The absence of representation that can be noticed responds to the conscious objective of creating, disregarding any other aim: *making visible* though form *the intention of the soul*.

The knowledge Freire gathered during her years of training –which includes: early *planismo* in the Circle of Fine Arts with Guillermo Laborde; the contact with the Abstractionist proposals of the region; the direct appreciation of the works of Piet Mondrian, Theo van Doesburg and other European Abstractionists in the 1953 Biennial of Sao Paulo, which she has always remembered as a landmark in her life because of their impact on her–

¹ Available at <http://arte.elpais.com.uy/maria-freire-cruzada-del-arte-geometrico>. Accessed on 14/02/2016.

was directed towards practice and developed in a style that defines her entirely: the abstract language. From the beginning, the exploration of sculpture took María Freire towards a painting style of orthodoxly abstract features. But we could also thought of it the other way round: her interest in abstract painting guides her from her flat figures to space.

This exhibition accounts for these directions, through the evident links between painting and sculpture; from a structuring logic of delicate and musical form, colours and lines to sculptures and masks, whose designs refer, in many cases, to African and Pre-Columbian arts. The continuity between the space and the plane is clearly noticed in Freire's works, following the Suprematist principles of Kazimir Malevich, who, in the manifesto published in Petrograd, in 1915, states that:

If we stop thinking of the so-called *correspondence with the object*, it is possible to take into space any plastic perception reproduced in the picture plane.

Beyond the different modalities that Freire's oeuvre acquires –very simple sculpture structures, geometrically refined monochrome figures, intense colour or optical and kinetic effect signs– the artist kept, throughout her life, one constant feature: the fascination for form and its infinite paths of possible exploration, from the perspective of pure visuality. To understand her oeuvre, the best we can do to pay her homage, is to attempt to reveal the mystery of her high interest in the abstract form.

Her works are not decorative, indulgent or trivial. From a present perspective, it might happen that we have a distorted view of abstract painting, perhaps because we are used to it, or perhaps because some of its repetitive manifestations –terribly impoverished by extreme simplification– were many times associated with a decorative or ornamental function. Something similar has happened with Rationalist architecture. As interesting and novel as it was when it was born, it ended up losing its value when the deep sense of its proposal was lost. When

the initial surprise is gone and we get used to the style, the language is trivialised and we stop wondering about its *raison d'être*. Freire's attractive or perplexing works make evident her deep interest in the abstract language that, from its different conceptions, has always pretended to get to both the core of plastic creation itself and that which is specific of art, in its true purity. The work of art does not come to an end in itself, as such. Its form is its content; therefore, the result is the act of creation itself.

FORM AS CONTENT

In the conception of Classicist and Classical Art, the principle of *mimesis* prevails. That is to say, the principle that considers art as the image of the world. In the Romantic conception, at the same time, the principle of *mimesis* is substituted by that of expression, which understands art as the manifestation of subjectivity. Throughout history, a constant problem has persisted both in the theories that explain art as the copy of an ideal or real model, and in those that consider art as a new evocation of feelings. None of them have solved the form-content dualism.

In the 19th century, a third model to explain art starts to be developed. It places form at the centre of the question and is not interested at all in content. As influential as it has been throughout the 20th century, Formalist theory is likely to be the most important theoretical novelty for modern art: it opens wide the doors to the huge possibilities of non-figurative art. As Guido Morpurgo-Tagliabue has stated:

Either one or the other of these pre-set concepts –the principle of *form*, of the *autonomy of form*, of the *significant form*, of the *creating* and not only expressive *form*, and so on– can be chosen as the most suitable concept to apprehend the manifestations of modern art, throughout the critical thought of the beginning of the 20th century.²

2 Morpurgo-Tagliabue, Guido (1971), *La estética contemporánea. Una investigación*. [Contemporary Aesthetics. An investigation]. Buenos Aires: Losada.

Contrary to what happened in the past, towards the end of the 19th century, a mismatch between the notions of 'art' and 'taste' started to appear. Poetics were built, therefore, around art to explain it, guide the spectator and justify it. Already in 1890, *Nabi* painter Maurice Denis, presents his views on painting as an autonomous language in the following words:

Consider that a painting –before it becomes a warhorse, a naked woman or any anecdote– is essentially a flat surface that follows a certain arrangement.³

For the first time, these new ideas set in theoretical terms the fact that the true comprehension of a work of art is only reserved for the producer –the artist– in the understanding that only his/her creation –the work of art– conquers the real form that is not to be found in nature. Art does not produce the pleasant effect given by natural beauty. Rather, it reveals visible forms that are confused in the chaotic experience of the perception of the world. This is what gives art an intellectual and cognitional character –although it is not about knowledge of a conceptual kind– and generates the growing 'elitization' of art that takes place with the advent of the avant-gardes. Only the artist has the possibility of transmitting a unifying formal order, through processes that only s/he is capable of discovering and that set him/her apart from the wide public that the art of the mimetic-realist tradition usually gathered.

The capability of artistic vision appears to be similar to intellectual capability. Art is pure intuition. Whoever manages to dominate all of the other elements from the visual perspective, possesses the artistic knowledge. In this way, the interest in either conceptual or emotional content becomes neutralised and the distinctive criterion between empiric and aesthetic knowledge appears. The experience of that which is pleasant is a mere hedonistic tendency towards that which is attractive. The artistic vision, on the contrary, becomes distinctive for finding satisfaction in the purity of the finished form of things, according to their

own essential structure. This translation of beauty into pure knowledge had a noticeable influx in modern thought and contributed to liberate the sense of beauty from the old ties typical of the Renaissance and Neoclassical taste. The contrast between 'aesthetic' and 'artistic'; 'beauty' and 'visuality'; 'delight' and 'clarity', emphasised by the first theoreticians of the Formalism of the 19th and 20th centuries, make clear this new orientation of the philosophy of art. Every Formalism takes into account the specific dimension in which the formal relationships of painting, sculpture, and musical and poetic composition are given. These are, after all, only abstract relationships. In the end of the 19th century, art philosopher Konrad Fiedler (1841-1895) carries out the first theoretical study on this matter. In it, visual arts are conceived from the perspective of 'pure visuality',⁴ the principles of which are present in the structure of the peculiar visual knowledge. That which matters is not the anecdote or the expression behind a picture or a sculpture but its structure. This is the reason why it has been stated that Fiedler began the 'stylistic' study in figurative visual arts. Neither the plastic figure, nor the musical image is equivalent to an already experienced content or a content that is available in itself. Rather, they are in themselves a new content, a new original reality, a new dimension of the being, which relates to both other arts and the pre-artistic experience. With this revolutionary doctrine from the 19th century, which is against the Neoclassical academic style that is typical of the patriarchal art of the time, the last residue of *mimesis* that was left in the mimetic-expressive doctrine of art disappears. According to Fiedler, the artistic expression, similarly to the expressive process of language, is a creator in the real –and not only ideal– sense. It is not a coincidence that since the upsurge of Formalist art theory we have begun to talk about the musical, plastic or poetical 'language'. There are two known versions of Formalism: one, which is sometimes called 'Normative Formalism' and is amply represented by theoreticians Clive Bell and Roger Fry, and a second one, which has been called 'Eliminatory Formalism', attributed to music theoretician Eduard

3 Chipp, Herschel B. (1995), *Teorías del arte contemporáneo* [Theories of Contemporary Art]. Madrid: Ediciones Akal.

4 Fiedler, Konrad (1991), *Escritos sobre arte* [Writings on Art]. Madrid: Editorial Visor.

Hanslick, disciple of art philosopher Konrad Fiedler. The first Formalism sustains that although art could possess 'content', this content is completely irrelevant. The second considers that the 'content' of a work of art is its 'form', or vice-versa.

In the Formalism by Bell and Fry, the concept of 'pure form' is clearly established. This is a key concept for the following Formalist reflections upon art. In 1919, Fry states that:

In the practical vision we have no more concern after we have read the label on the object; vision ceases the moment it has served its biological function. But the curiosity vision does contemplate the object disinterestedly: the object *ex hypothesi* has no significance for actual life; it is a play or fancy object, and our vision dwells much more consciously and deliberately upon it. We notice to some extent its forms and colours, especially when it is new to us. But human perversity goes further even than this in its misapplication of the gift of sight. We may look at objects not even for their curiosity or oddity, but for their harmony of form and colour. To arouse such a vision the object must be more than a 'curio': it has to be a work of art.⁵

These considerations impregnate the thought of the avant-gardes and become practical concepts that are quickly assimilated by modern artists, even without having direct contact with the thesis of those who formulate them. It is clear that the general conception of a pure aesthetical appreciation of art –without any kind of biological, affective or social conditioning, therefore, independent of connotations and meanings external to art itself– had a great influence on María Freire's artistic views.

According to Formalist theory, only the successful harmony of the plastic elements is at stake; pure form is the specific aesthetic quality, which is typical of the work of art. As Clive Bell stated in 1914, there is a quality common

to 'Sta. Sophia and the windows at Chartres, Mexican sculpture, a Persian bowl, Chinese carpets, Giotto's frescoes at Padua, and the masterpieces of Poussin, Piero della Francesca, and Cézanne'.⁶ This only relevant quality, common to all visual arts, is what he called 'significant form'.

THE SERIES

According to visual arts, 'to see' is to see forms: that is to say, to move from the confused to the clear, from the non-defined to the defined. It is only possible to achieve this by creating figures, working on them, modelling them from the exterior; that is, investigating through a movement which creates and is independent from the internal organic process of perception. In one word, every vision is a behaviour that in the artist consists of an exploration. It is not a coincidence that Freire has constantly worked in the making of *series*. This way of working reveals that the process is as important as the final result; or better than that: one same thing.

In this exhibition, a group of works belonging to diverse *series* created at different moments of her life can be appreciated. Between 1958 and 1960, she developed the series *South America (Sudamericana)*,⁷ with polygonal figures traced with a minimal palette and cut against the plane, accounting for her plastic sensitivity, influenced by both the Madi movement and Suprematism. In the following years, she experimented with a higher variety of colours and a more complex and closed composition, as it can be seen in the series *Capricorn* and *Cordoba*. In *Vibrant*, between 1975 and 1985, she developed a search for light effects in painting through the surface subdivision that generates, in its chromatic sequencing, the characteristic vibrations of the 'Optical-Kinetic Art'. In the series *South America (América del Sur)*, from the 1990s, her painting style returns to sculpture; in particular, to primitive forms, as seen in her masks, to which we shall refer below. María Freire has always worked following the making of series, in

5 Fry, Roger (1981), *Vision and Design*. New York: Dover Publications.

6 Bell, Clive ([1914] 2007), *Art*. New York: BiblioBazaar.

7 Translator's note: both titles *Sudamérica* and *América del Sur* translate into South America. For the sake of clarity, the original titles were left in brackets.

both sculpture and painting. Rather than being a simple way of working, it reveals the conception of art as a permanent construction.

The 'signs' with which she started working after 1957 were not considered as conventional signs carrying any content. They do not point at an external meaning; her signs make reference to themselves in their pure plasticity. In this sense, and with reference to the series *South America* (*Sudamérica*) and *Capricorn*, María Fraire stated that:

I felt that the artist can neither be the slave of an idea or tendency, nor be unfaithful to the transformation of his/her thought, his/her feeling, his/her conceptual attitude. It was at that time when the sign as expressive and pictorial element fascinated me. The sign conceived as real thought, which has a meaning of its own.

Her signs have no referent; pure form that transforms itself in the exploration involved in the plastic creation and only aims to discover the potentiality of the visible. Her signs are as free of meaning as the sounds in the musical composition or the words in their poetic use, whose nature appears clearly expressed in the passage of the 1920 'Manifesto II' by De Stijl, in the following terms:

The dualism between prose and poetry –it is stated– the dualism between content and form, cannot longer exist. Therefore, for the modern writer, form will have a direct spiritual meaning. S/he will not describe any event; s/he will not describe at all, but will write. S/he will receive in the word the completeness of the events: a constructive unity of content and form.

The same that is said about music or poetry is applied to the visual image. Freire's images-signs are part of a peculiar language which works as the configuration element of a world that would not be perceptible otherwise and that she is the only one capable of showing. A dark and confused world that organises itself according

to the continuous formation of the hidden real. Her geometrical formalism is not a simple intuition but a laborious and incessant construction that is accompanied by permanent reflection. This is why, to fully understand her oeuvre, it is indispensable to bear in mind both the working process of serial nature and the theoretical conception behind. Mondrian thought that the artist had a double task: to create the 'pure plastic' work of art and guide the spectator towards an appreciation of the plastic arts in their purity and specificity. Here lies the relevance of the manifesto or the poetics that allow the artist to talk about his/her own work and the general principles behind them. If Freire's works are not thought of within a kind of deep reflection, related to art in general, and plastic arts in particular, they run the risk of being interpreted, today, as a group of merely indulgent or simply disconcerting forms. Her lines, planes and forms, even without reference to the external world, are not, however, void of meaning: they build precise 'significant forms' and, in this way, their content appears in the form of 'visuality', as an idea that gains materiality and becomes visible. As much as thought only arises with the linguistic expression, visuality does so with the creation of the abstract form. The artist produces the representation of a certain order that does not exist before the creative act. As Fiedler has stated:

One must consider that the hand does not make something whose form has already been fixed in the spirit. Rather, the making process of the hand is only one stage of a unitary and indivisible event, which is prepared in the spirit, but which is invisible and can only reach a superior stage of development through plastic manipulation.⁸

This is like stating that it is only through the expression managed by the hand that the eye can find forms in which to recognise its activity. Taste and the aesthetic experience of beauty cannot explain the moment of the creation of the work or the artistic activity itself from its production stage; this is what gives specificity and autonomy to the artistic activity. This is why, as pointed out, in the modern

8 Fiedler, Konrad (1991), *Escritos sobre arte* [Writings on Art]. Madrid: Editorial Visor.

conception, the true comprehension of a work is guided towards the producer, the artist and his/her actions.

PRIMITIVISM AND ABSTRACTION

The various masks that Freire made throughout her life deserve special attention. At the end of the 1940s, she made sculpture compositions which were strongly dominated by features of African art, which had already had an impact on the Cubists and other artists from the first decade of the 20th century. The interest in these objects that are originally part of a ritual –that is to say, that they have a well defined function which is not related to art– might seem strange in artists who search for the autonomy of art in the purity of the abstract form, external to any kind of functional servility. The explanation lies in the fact that Freire's interest in these cultural objects –like for many other modern artists– does not come from their ritual function or their extraordinarily expressive features. Rather, for the abstract-geometric artist, the African sculpture that Modern artists elevated to a work of art has an exclusively formal interest. The perspective from which the art critic Carl Einstein –who shared the discovery of 'African art' together with Pablo Picasso, Georges Braque and Juan Gris– appreciates African cult objects is expressed as follows:

Certain problems that are present in Modern art have provoked, compared to before, a less inconsiderate focus on the art of African peoples. Like always, in this case, a current artistic process has also created its own history: in its centre, African art is elevated. That which used to seem devoid of meaning has found its signification in the efforts of the most recent sculptors. It has been found that only a few environments beyond that of the Negroes have presented, so purely, the precise problems of space and have formulated a way of artistic creation of their own.⁹

Carl Einstein considers that sculpture has nothing to do with natural forms, but only with the organisation of the

forms which made visible 'the invisible', based on their formal elements. In this line of thought, he has stated that

Parts should not be figured in a material and pictorial way. Rather, they should be figured in such a way that the form –which gives the plastic value and which is given within the naturalist movement– is immobilised and made visible simultaneously.¹⁰

María Freire, from her sharp plastic sensitivity, found in African masks, like in Pre-Columbian cult objects and charms, endless sources of inspiration in her infinite exploration of visual games, rhythms, equilibrium and forms. In the creation of her own tribal objects, like in all of her oeuvre, her geometry does not diminish the enchantment of surprise and her formalism does not lessen the warmth of her works.

In the contemporary world, paradoxically, the continuous bombardment of images coexists with indifference and disinterest in 'visuality' in its most interesting and deepest dimension. The image has become trivial and the brief visual attention is centred on what is spectacular or momentarily surprising. This homage exhibition to María Freire is an excellent opportunity to rediscover the value of paintings and sculptures, as objects with their own density, as things of the world that have a vast and intense history and that must be examined with an attentive, prolonged and recurrent look, a look that has nothing to do with that one which only appreciates immediacy.

February 2016

* Senior Lecturer in Philosophy
Graduate degree in Philosophy
Masters degree in Contemporary Philosophy

9 Einstein, Carl (1915), *Negerplastik* [Negro Sculpture]. Leipzig.

10 Ibid.

CHRONOLOGY

1917

She is born on 7th November in Montevideo, Uruguay.

1938-1943

She studies sculpture and painting at the Circle of Fine Arts and the University of Work of Uruguay.

1950-1959

Between 1950 and 1966, she works as a secondary school teacher of drawing and as a teacher of artistic culture and history for pre-university students of architecture.

In 1952, she founds the Non-figurative Art Group together with José Pedro Costigliolo, among others.

In 1957, she is awarded the Gallinal Grant to study abroad.

She goes on a study trip to Europe, where she stays until 1960. There, she attends art courses at the Municipal Museum of Amsterdam and the School of Louvre in Paris.

Solo exhibitions of her work are held at the Salamanca Gallery, Montevideo, Uruguay (1954); at the Aesthetics Institute, School of Architecture, Montevideo, Uruguay (1955); at the Museum of Modern Art of Sao Paulo, Brazil (1956); at the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro, Brazil (1956); at the Cultural Centre Ateneu Barcelonès, Barcelona, Spain (1958); and at the Galerie Les Contemporains, Brussels, Belgium (1959).

She participates in National and Municipal Art Salons of Uruguay (1953-1973), and the Biennials of Sao Paulo, Brazil (1953-1957).

She participates in the following collective exhibitions: 'Retrospective of Uruguayan Painting, Homage to UNESCO', Blanes Museum, Montevideo, Uruguay (1954), '19 Artists of Today', Subte Municipal, Montevideo, Uruguay (1955), and 'Six modern Painters', School of Humanities and Sciences, Universidad de la República, Montevideo, Uruguay (1956).

Between 1956 and 1973, the Municipality of Montevideo acquires the works that the artist presents at the Municipal Salons. This gives birth to the collection of the Blanes Museum.

She is awarded the following distinctions: 3rd Prize, Bronze Medal, XVII National Salon (1953); 2nd Prize, Silver Medal, XIX National Salon (1955); and Prize of Honour, VI Biennial of Sao Paulo (1957).

1960-1969

Between 1963 and 1974, she works as an art critic for the journal *Acción*.

In 1966, she goes on a new study trip to Europe, this time, on official mission.

Solo exhibitions of her work are held at the Pan-American Union, Washington D. C., United States (1966), and the Lirolay Gallery, Buenos Aires, Argentina (1967).

She participates in the following collective exhibitions:

'From Blanes to our days', Punta del Este, Uruguay (1961);

'South American Painters', South American Gallery, New York, United States (1961); 'Form and Space', University of Chile, Santiago de Chile, Chile (1962), and 'First General Electric Painting Salon', Montevideo, Uruguay (1964).

Her works are sent to represent Uruguay at the 33rd Biennial of Venice, Italy (1966).

In Montevideo, Uruguay, she is awarded the following distinctions: Bronze Medal, XXIV National Salon (1960); 1st Prize, Gold Medal, XXV National Salon (1961); Bronze Medal, XXVI National Salon (1962); Bronze Medal, XXVII National Salon (1963); Bronze Medal, XXVIII National Salon (1964); Bronze Medal, XXIX National Salon (1965); 1st Prize, Golden Medal, XXX National Salon (1966); the Great Prize of Painting, XXXII National Salon (1968), and the Acquisition Prize, XXXIII National Salon (1969).

1970-1979

Solo exhibitions of her work are held at the Image Gallery, Buenos Aires, Argentina (1970); at the Moretti Gallery, Montevideo, Uruguay (1970); at the Aramayo Gallery, Montevideo, Uruguay (1975); at the Portal Gallery, Sao Paulo, Brazil (1976); at the Bruzzone Gallery, Montevideo, Uruguay (1977), and at the Golf Club, Montevideo, Uruguay (1977).

She participates in the following collective exhibitions:

'First Painting Biennial of Uruguay', Punta del Este, Uruguay (1970); 'Uruguayan Painters', Dámaso Arce

Olavaria Museum, Buenos Aires, Argentina (1971); 'Geometric Painters', Anglo Uruguayan Institute,

Montevideo, Uruguay (1977); '12 Contemporary Artists', Golf Club, Montevideo, Uruguay (1977); '12 National

Painters - 60th Anniversary of *El País*', Subte Municipal,

Montevideo, Uruguay (1978); 'Exhibition of Uruguayan Art', Cuartel de Dragones [Dragons Quarter], Maldonado,

Uruguay (1978), and 'Uruguayan Painters', Vieytes Room, Montevideo, Uruguay (1979).

In 1978, the Municipality of Montevideo chooses María

Freire and José Costigliolo to design the pavements of Punta del Este's bypass.

She is awarded the following distinctions: Acquisition Prize, XXXIV National Salon (1970) and the Great Prize of Painting, VII Spring Salon of Salto, Uruguay (1978).

1980-1989

A solo exhibition is held at the Alicia Goyena Room, Montevideo, Uruguay (1987).

She participates in the following collective exhibitions:

'Women Salon', Wizo Latin American Congress,

Montevideo, Uruguay (1980); '4 Latin American Painters',

Bafisud Gallery, Sao Paulo, Brazil (1980); 'Women of America Embassy', Municipal Palace, Montevideo, Uruguay

(1982), and 'Uruguayan Painters', Alliance Française,

Montevideo, Uruguay (1983).

1990-1999

Solo exhibitions are held at the Bruzzone Gallery, Montevideo, Uruguay (retrospective, 1990); at the Goethe Institut, Montevideo, Uruguay (1992), and at the Museum of Contemporary Art, Montevideo, Uruguay (retrospective, 1998).

She participates in the following collective exhibitions:

'Woman in Art', Cámara del Libro [Book Chamber],

Montevideo, Uruguay (1990); 'From Torres García to Soto', Museum of the Americas, Washington D. C., United States (1992); 'Paintings Collection', Legislative Palace, Montevideo, Uruguay (1993); 'Aesthetic Proposals', Miró Circle, Museum of the Gaucho and the Coin, Montevideo, Uruguay (1994-1995); 'Women of America Embassy', Cuartel de Dragones [Dragons Quarters], Maldonado, Uruguay (1994-1995); 'Constructivism in Latin America', University Gallery, University of Essex, Colchester, England (1994); 'Plastic Arts Salon', Salto, Uruguay (1994); 'First Departmental Salon of Plastic Arts', Colonia, Uruguay (1994); '90 Years in National Art', Circle of Fine Arts, Montevideo, Uruguay (1995); 'A Selection of Works from the University of Essex Collection of Latin American Art', Bolivar Hall, London, England (1996); 'Pedro Figari Prize', Museum of Visual Arts, Central Bank of Uruguay, Montevideo, Uruguay (1996); 'Latin American Art', Firstsite at The Minories, Colchester, England (1997), and 'Madí Art', National Museum Reina Sofía Art Centre, Madrid and Extremadura Ibero-American Museum of Contemporary Art, Badajoz, Spain (1997).
The Central Bank of Uruguay awards her the Figari Prize to acknowledge her career (1966).

2000-2010

A solo exhibition is held at De las Misiones Gallery, Punta del Este, Uruguay (2006).

She participates in the following collective exhibitions: 'Abstract Art from the River Plate', The American Society, New York, United States (2001); Rufino Tamayo Museum, Mexico City, Mexico (2002); '4th Mercosur Biennial', Porto Alegre, Brazil (2003); 'Latin American Art: Contexts and Accomplices', Sainsbury Centre, Norwich, England (2004); 'Homage to the Centenary of the Circle of Fine Arts', MNAV, Montevideo, Uruguay (2005); Daros-Latinamerica, Zurich, Switzerland (2005); 'Sites of Latin American Abstraction', CIFO, Miami, Florida, United States (2008), and 'Sites of Latin American Abstraction', MoLAA, Long Beach,

California, United States (2010).

The 52nd National Prize of Visual Arts (2006) was named after her.

2015

She dies on 19th November in Montevideo, Uruguay.

Her works are part of the collections of several museums: in Uruguay, the National Museum of Visual Arts and Juan Manuel Blanes Museum; in Brazil, the Museums of Modern Art of both Sao Paulo and Rio de Janeiro; in Spain, Reina Sofía Museum, Madrid. They are also part of private collections both in Uruguay and abroad.

Sources

- Di Maggio, N. (2013). *Artes Visuales en el Uruguay: diccionario crítico*. [Visual Arts in Uruguay: A Critical Dictionary] Montevideo: Self-publishing.
- Pérez-Barreiro, G. (2001). *María Freire*. Sao Paulo: Cosac & Naify.
- 'María Freire', in National Museum of Visual Arts, available at <http://mnav.gub.uy/cms.php?a=163>. Accessed on 01/02/2016.
- 'María Freire', in *Cecilia de Torres*, available at http://www.ceciliadetorres.com/pdf/artbio_22.pdf. Accessed on 01/02/2016.
- 'María Freire. Currículum', in *Galería Portón de San Pedro*, available at <http://www.portondesanpedro.com/autor-curriculum.php?id=366>. Accessed on 01/02/2016.



MUSEO JUAN MANUEL BLANES
Intendencia de Montevideo



Montevideo
Cultura