

COLECCIÓN
GARCÍA
URIBURU

Teresa
Vila
Los años
abstractos
(1961-1968)

Teresa

Vila

Los años

abstractos

(1961-1968)

Presidente
Luis Lacalle Pou

Vicepresidenta
Beatriz Argimón

Ministro de Educación y Cultura
Pablo da Silveira

Subsecretaria de Educación y Cultura
Ana Ribeiro

Director general de Secretaría
Pablo Landoni Couture

Directora nacional de Cultura
Mariana Wainstein

Coordinación y curaduría Colección García Uriburu
Silvia Listur

Staff
Conservación: Cecilia Jorge
Administración: Ignacio Toledo
Recepción: Florencia Denis

Tabla de contenido

8.	Teresa Vila: los años abstractos Riccardo Boglione
19.	Obras
81.	Antología crítica
91.	Biografía esencial
92.	Exposiciones
93.	Bibliografía esencial

Teresa Vila:
Los años abstractos (1961-1968)

Curaduría y textos
Riccardo Boglione

Maquetación, diseño e impresión
Monocromo

Fotografía
Eduardo Baldizán

Corrección de estilo
Irene Sapelli

Montaje
Pablo Bagnasco

Agradecemos muy especialmente a Martín Vecino
(Galería Cocodrilo) el préstamo de obras y la colaboración,
y a Ana Vila por su apoyo.

Colección García Uriburu
25 de Mayo entre 18 de Julio y José Dodera
Maldonado, Uruguay

Marzo a junio de 2022

Depósito Legal: 379.362

ISBN: 978-9974-36-449-3

PÁGINA OPUESTA

Teresa Vila con un «móvil», 1965
Fotografía: Ana Vila



Enmarcar la aventura abstracta de Teresa Vila en el contexto nacional y, eventualmente, internacional, puede resultar fácil por un lado, por la amplia disponibilidad de obras de la autora y bibliografía de la época, y enredado por el otro si, como debería ser, se le quiere dar la dimensión de excepcionalidad que merece, hecha como está de alineación a las tendencias de su época y de firmes quiebres con cierta inercia de lo informal pictórico de los 60; eficiencia solipsista y aflato colectivo (y colectivista, en términos simbólicos); calibración perfecta entre la congoja existencial, histórica y geográfica típica de lo informal y un robusto empuje vitalista teñido de compromiso social. En Uruguay la penetración «informalista» y «abstracto-expresionista» —vale decir, de aquellos lenguajes pictóricos transnacionales que, en sus dramáticos y líricos usos de formas desreguladas, dinamitaron la otra cara de la abstracción, el geometrismo positivo y tecnólatra de los 30 y 40— se consumió en un lapso temporal relativamente breve. Se dio en efecto en el primer lustro de los 60, a través de la obra de, como bien anota Gabriel Peluffo, los españoles radicados en Montevideo Agustín Alamán (con una muestra de 1961 en la Galería Arcobaleno de Punta del Este) y Leopoldo Nóvoa, más los uruguayos Oscar García Reino, Jorge Damiani, Andrés Montani y Jorge Páez.¹ Naturalmente a estas figuras es fácil agregar varias otras, operantes dentro de lo que se puede llamar un geometrismo sucio, o sea que permite el transparentar del gesto, la imperfección —es el caso, para dar un solo ejemplo, de José Gamarra—, de cierto expresionismo abstracto —piénsese en Hilda López y sus blancos y negros, y Américo Spósito y sus negríssimos— o directamente de pioneros como Eduardo Gandós, ya activo con su lóbrego tachismo desde principios de los 50.²

Las primeras pruebas abstractas de Vila, entonces, encajan perfectamente, a nivel cronológico, en esta verdadera eclosión

de manchas y materismo. Sin embargo, en medio de esa furia, y a menudo, se podían oír cadenas de viejos fantasmas torresgarcianos:

La fuerte presencia, todavía, del constructivismo pregonado por Torres García y su taller, fue un factor incidente para que buena parte de los pintores uruguayos que tuvieron su pasaje por el informalismo, lo hicieran cuidando la integridad compositiva del cuadro, a veces con un ligero predominio de horizontales y verticales aun cuando se tratara de superficies con alto grado de rusticidad, resultantes de presupuestos desgarramientos formales.³

Vila no tenía ataduras con el Taller Torres García o la Escuela del Sur y la blanda arquitectura de sus trazos, máculas y nubes de colores no parece presentar *corsets* locales, aunque naturalmente responda a algunas solicitudes internacionales que es crucial analizar, no olvidando que la supuesta «importación» de ciertas tendencias artísticas (y no solo artísticas) fue motivo de polémica. Por un lado, centro de una diatriba larguísima —empezada en verdad más de dos décadas antes— sobre la abstracción en sí, y su legitimidad dentro de un campo de expresión milenario que de repente abandonaba su fin de representación de la realidad material. Por el otro, desde América Latina, se exhibía una postura sospechosa de ser una simple «mudanza» de técnicas y actitudes nacidas, y propagandeadas, en Europa y Estados Unidos, y que por ende eran ajenas al tipo de problemas, políticos y estéticos, del así llamado tercer mundo. Esa fue, por ejemplo, la posición de Marta Traba cuando recordaba lo problemático de la «asunción de la señal correspondiente a una sociedad de consumo altamente industrializada dentro de sociedades que han sido calificadas por los sociólogos como arcaicas, semicoloniales o francamente coloniales»,⁴ aunque naturalmente no excluía *a priori* la «recepción de un lenguaje» cuando «puede ser utilizado para fines diferentes y propios». ⁵ Más allá de la real posibilidad de hacer corresponder a todos los países latinoamericanos con la

1 Gabriel Peluffo Linari, *Crónicas del entusiasmo: arte, cultura y política en los sesenta. Uruguay y nexos rioplatenses*, Montevideo, Banda Oriental, 2018, pp. 205-206.

2 Ver Riccardo Boglione, «El informal analítico», en *Eduardo Gandós. Vanguardia informalista*, Montevideo, Galería Cocodrilo, 2020, pp. 5-8.

3 Gabriel Peluffo Linari, *Crónicas del entusiasmo...*, o. cit., p. 207.

4 Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2005, p. 65.

5 *Ibidem*.

susodicha descripción y de poder dirimir dentro de la oportunidad brindada por la abstracción caótica (en las vertientes informalista y expresionista) eventuales casos de oportunismo, a menudo no se trató de recepciones pasivas. En el caso uruguayo, la traducción de la trágica posguerra europea, por un lado, y el subjetivismo energético estadounidense de matriz individual-romántica, por el otro, podían, y pudieron, acomodarse, respectivamente, a una suerte de frustración melancólica que caracterizaba al artista uruguayo⁶ y a la pujanza, o a la memoria de tal pujanza, de décadas marcadas por fuertes desarrollos y caídas, como fueron largos tramos de los 40 y 50 en el país.

Así los 60 resultaron la perfecta incubadora para un informalismo dividido entre pulsiones metafísicas (ya florecidas, aunque con opuestas intenciones, en el Taller de Torres), diarios del desosiego (generado por motivos diversos, personales y sociales) y experimentaciones formales (sobre todo a través de la incorporación, en los cuadros, de materiales generalmente ajenos a los lienzos).

Como ya se ha repetido en distintas ocasiones, un puñado de muestras que llegaron a Uruguay entre fines de los 50 y primeros años 60 —sin contar la temprana aparición montevidéana de Nicolas de Staël en 1948— ejercieron, sin duda, junto con las primeras bienales de la relativamente cercana San Pablo,⁷ una fuerte influencia: además del trabajo del italiano Lino Dinetto, radicado en Montevideo, las exposiciones itinerantes de Antoni Tàpies en 1959 y las de Alberto Burri, Manabu Mabe, y de la colectiva *Espacio y color en la pintura española de hoy* que reunía a 33 pintores, en 1960. Pero es altamente probable que su peso hayan tenido también publicaciones que circulaban en el país, como los tres números

6 El vínculo entre informalismo e «interioridad psíquica» fue un giro «para el cual muchos artistas uruguayos, dada la latencia ambiental de un malestar existencial, estaban predispuestos», Gabriel Peluffo Linari, *Crónicas del entusiasmo...*, o. cit., p. 200.
7 Se tiene noticia de que Teresa Vila viajó a la III Bienal de San Pablo en 1955 en la que dos obras suyas (un dibujo y un grabado) habían sido seleccionadas, junto a obras de otros 14 artistas escogidos «em virtude do caráter de atualidade exigido pelo regulamento do certame» [por la actualidad exigida por el reglamento del concurso]. Raúl Lerena Acevedo, «Uruguai», en *III Bienal. Catálogo geral*, São Paulo, EDIAM, Edições Americana de Arte e Arquitetura, 1955, p. 261.

de la argentina *BOA* (1958-1960), con sus elocuentes tapas y un interés especial en lo informal, o la revista francesa, propagadora de todas las corrientes abstractas, *Art d'Aujourd'hui*, que existió de 1949 a 1954. Vila evidentemente respondió a estas (y seguramente a otras) sollicitaciones. La focalización de la muestra (y de este catálogo) en el período abstracto de Vila responde a la voluntad de iluminar —aún obviamente con amplísima posibilidad de futuras expansiones sobre el tema— un camino absolutamente singular, y de los más ricos y novedosos, cuando no el más rico y novedoso, de los artistas uruguayos que transitaron entre el expresionismo abstracto y el informalismo (tendencias cuyos límites son, a menudo, gelatinosos). La idea es también avanzar en la popularización de su obra, borrada de la historia del arte local durante décadas,⁸ en especial por su condición de artista mujer en un contexto cultural prepotentemente masculino y masculinizado, como con tino Cristina Bausero y Elisa Pérez Buchelli, curadoras de una retrospectiva de la artista, y Verónica Panella, pusieron recientemente en primer plano.⁹

Antes de ahondar en su abstractismo, apenas mencionaré, por obvias razones de espacio, los dos momentos, uno que antecede y otro que sigue a esta fase, para encuadrar el cambio de rumbo que significaron los 60 y la vuelta a la figuración que le sucedió.

Durante los años 50, Vila «exploró en la tensión entre lo objetivo y lo subjetivo

8 Emblemáticas en este sentido, entre otras, la muestra *Expresionismo abstracto. Uruguay 1960*, curada por Ernesto Heine en agosto de 1985 en el Subte Municipal, donde entre los 16 artistas seleccionados no se incluyeron mujeres; o la ausencia de Teresa Vila en la serie de 14 volúmenes, editada en 2011 por el diario *El País* y de alcance masivo, *Arte uruguayo: de los maestros a nuestros días*, con textos de Ángel Kalenberg.

9 La exposición titulada *Teresa Vila: arte y tiempo* se desarrolló en el Museo Blanes de Montevideo, entre el 22 de enero y el 28 de febrero de 2019. Así abre Bausero su intervención en el catálogo: «Teresa Vila fue una artista uruguaya, que como toda artista mujer de su época, fue silenciada por el medio cultural» (Cristina Bausero, «Arte en cuatro tiempos», en *Teresa Vila: arte y tiempo*, Museo Juan Manuel Blanes, Intendencia de Montevideo, p. 5). Sobre ese punto véase también Elisa Pérez Buchelli, *Arte y política: mujeres artistas y artes de acción en los sesenta y setenta*, Montevideo, Yaugurú, 2019, especialmente pp. 25-26, y Verónica Panella, «Ser y (no) estar: Teresa Vila entre el fermental accionar y la desmemoria», en *La pupila*, N.º 59, octubre de 2021, Montevideo, pp. 20-23.

inclinando esta relación hacia lo íntimo, lo doméstico, lo cotidiano»,¹⁰ en series de dibujos y grabados que parecen sondeos analíticos —de corte poscubista— de muebles, apliques, espacios cargados simbólicamente (por ejemplo, el jardín como naturaleza controlada), todo reducido a pocas líneas esenciales, ausencia de profundidad, cierta predominancia de lo vertical, un uso parco del color y tonalidades controladas. Se trata de unas lecturas sofisticadas del propio entorno que, enriquecidas por un grafismo elaborado, al parecer quieren reducir los objetos a formas esenciales, volviéndolos ajenos. En cierto sentido entonces, se podría leer como un proceso de rarificación que, con la fase informal, llegará al punto de disolver la realidad en masas indistintas. Una vez terminado ese largo paréntesis abstracto, la pintora recuperó la figuración en dirección más mimética, con un dibujo grotesco, pero en definitiva «realista», para que los temas, nuevamente políticos, pero locales, fueran quizá más directamente legibles. En los 70, pues, Vila se concentró en símbolos patrios, solemnes e identitarios —casi el negativo de lo cotidiano de los 50— dibujados en blanco y negro en piezas donde la protagonista visual es la baldosa de las calles montevidéanas, típicamente de nueve panes, y la protagonista conceptual es la historia rioplatense con todas sus contradicciones y complejidades. Y donde la palabra, en forma de cita, irrumpe en la composición, tensionando su sentido y la «historia»: a principios de los 70 el clima político-social en el país estaba a punto de experimentar la tormenta —y los tormentos— de la dictadura.

Aunque ya hubo algunos «ensayos» de abstracción en 1960, a partir de 1961 Vila se comprometió totalmente con lo informal, favoreciendo una paleta lóbrega. En los grabados (hechos con la poco usual técnica del «hueco sobre madera», vale decir, impresión del surco y no del relieve) aparecen signos secos, raspaduras líricas, garabatos nerviosos y nudosos, emparentados con los dibujos que, casi al mismo tiempo, estaba produciendo Hilda López. En los cuadros —donde el negro y los grises dominan el campo, atravesados por manchas e hilos babeantes negríssimos, con contornos a

10 Elisa Pérez Buchelli, «Arte como acto vital», en *Teresa Vila: arte y tiempo*, o. cit., 2019, p. 9.

veces bien determinados, a veces borrosos— la pintora experimentó con diferentes materiales. Pasó, de hecho, por la ténpera y el óleo hasta llegar a la producción de 1964 en la que adoptó el vinílico, tipo de pintura que no abandonará más. Las composiciones se hacen cada vez más complejas, se usa finamente el juego de transparencia de aguada y vinílico, las formas se vuelven casi ideogramas distorsionados, amalgamados con nebulosas en expansión, inquietas, burbujeantes.

Es una pintura que reflejaba las ansiedades de su época, pero que alrededor de 1964 empezó a mudar significativamente, rompiendo «esa pesadumbre lenta, tan nuestra, que nos inhíbe para la velocidad y el color; que nos frustra para la alegría; que nos cierra a lo superficial; que nos hace penetrar el material hasta indagar sus últimas notas»¹¹ como Raúl Zaffaroni había definido su trabajo. Apareció, en efecto, un progresivo despojamiento de posibles anhelos metafísicos propios de dicha corriente, en pos de una apertura a otras sugerencias estéticas y luego a una directa politización de la obra, que se volvió crisol de luchas sociales cada vez más apremiantes, sin por eso abandonar completamente las tensiones religiosas, claro punto de interés de la artista.¹²

Como recuerda Peluffo, en buena medida no solo el informalismo «estaba dando una respuesta indirecta al tono existencialista de la época, sino que también estaba resistiendo de una manera introspectiva, críptica, y podría decirse de manera incluso aristocrática, a la exterioridad invasiva del lenguaje mediático»:¹³ Vila dejó permear, de manera sistemática, en sus dolidas tramas de manchas y espumarajos negros y negruzcos una gama de color que prácticamente no aparece en ningún otro trabajo de compañeros o compañeras de

11 Raúl Zaffaroni, *Teresa Vila*, Montevideo, Instituto General Electric, 1964.

12 Temas y elementos cristianos forman parte de varias obras vilanas: a partir de 1957 cuando «comienza a trabajar en una temática bíblica (Genezareth, Pesca milagrosa, corona de espinas)» (Ana Vila, *Apuntes sobre el quehacer de una hacedora de imágenes*, inédito, p. 3) para llegar a su cenit con las «acciones bíblicas» de 1968 y 1969.

13 Gabriel Peluffo Linari, *Crónicas del entusiasmo...*, o. cit., p. 201.

ruta,¹⁴ un rosado enérgico que con agilidad trasmuda, llegada la ocasión, en anaranjado, rojo y hasta amarillo y que con dicha intensidad no pertenece ni a la tradición pictórica uruguaya (salvo quizá en algún armónico reflejo de luz de Pedro Blanes Viale o en rarísimos rinconcitos planistas) ni a la lúgubre paleta internacional de los suplicios interiores informalistas. Tal vez se trate, justamente, de la inserción de aquellos *inputs*, en definitiva *pop*, habitualmente negados por el movimiento, que circulaban por doquier, eso sí, ya sin distinción entre norte y sur, primer y tercer mundo (piénsese en los atractivos colores de la publicidad en periódicos, cartelería, ropa).¹⁵ Empero Vila lo trabajó de una manera energizante, no cedió simplemente a su placentera superficialidad; lo hizo penetrar en sus laberintos babosos, realizando y diluyendo a la vez, no sin ironía, el drama: el violento contraste entre los agitados signos negros y sus «lechadas rosas» —así las bautizó— genera una especie de batalla entre fenómenos físicos y eventos psíquicos, siempre anclada en la materia, cuyo resultado es una electrizante dialéctica desesperación/esperanza, incapaz de llegar a una resolución, pero claramente orientada hacia búsqueda. En estas marañas imprecisas se vislumbran «algunos elementos informes, entre los que podrían verse bocas o máquinas articuladas con formas elípticas [...], otros símbolos que podrían asociarse al infinito, formas que asemejan ojos que marcan presencia e interpelan al espectador»:¹⁶ una masa hirviente donde flotan vestigios de realidades físicas y mentales intensamente enigmáticos.

Resulta interesante detenernos en el uso de la palabra «lechada». Esta indica sí un compuesto cubriente empleado por lo

general en la edificación para blanquear paredes o para unir piedras, ladrillos y baldosas, pero teniendo en su raíz el término «leche» es tentador hacer proyecciones hacia lo maternal y nutritivo y más aún considerando que no se trata en sus cuadros de un elemento «unificador» o «blanqueante», sino de un color que interviene el lienzo o el papel con las mismas modalidades que los demás (aunque con efectos más poderosos). Más allá de que es inevitable la asociación en quienes miran, por cuanto sesgada históricamente, del rosado con lo femenino, dicho vínculo, aunque artificioso, está radicado en el imaginario aunque se haya instaurado recién en los tardíos años 40.¹⁷ Quizá sea más fructífero leerlo como una referencia a la piel,¹⁸ al cuerpo, a la fisicidad, por ende inervado de sutiles conexiones eróticas, eventualmente fortalecidas por grafías que, muy nebulosamente, se podrían reconducir a estilizaciones vulvares. Más allá de estas sugerencias, es difícil determinar si y cómo su género se refleja en la producción artística, cuestión hirsuta también en términos generales: muy recientemente la interrogante ha sido actualizada en ocasión de la muestra *Elles font l'abstraction* [Ellas hacen la abstracción] sin llegar a conclusiones definitivas.¹⁹

En cuanto a los materiales, Pérez Buchelli subraya el preminente papel del papel en la trayectoria de Vila, «como soporte, técnica y metáfora de sus procedimientos artísticos».²⁰ Además de que fue el material cuantitativamente más utilizado por la artista, lo plegó a un uso que también va a contrapelo con respecto al collageismo practicado por los demás informalistas uruguayos. Vila nunca

buscó una volumetría matérica realmente contundente. Para expandir el campo de acción de la pintura, los demás artistas (hombres) empezaron a acumular —junto a colores gruesamente aplicados con espátulas o directamente del pomo— un sinfín de materiales: arena (Cuneo Perinetti), chapas (Pavlotzky), madera (Spósito, Ventayol), esterilla (Ventayol), marmolina y yeso (Alamán), etc. Mientras, Vila recortaba formas irregulares de papel de seda y las aplicaba a la tela, fibra o papel creando arrugas apenas esbozadas, proponiendo sí una presencia ligeramente tridimensional y texturada, pero dejando de lado la pesadez (y, en algunos casos de los mencionados, la agresividad) del componente no pictórico, para realzar, gracias a transparencias, áreas puntuales, a menudo logrando con sus tramas un ulterior, extraordinario, efecto «epitelial» que refuerza la señalada sugerencia corporal del rosado.

El otro aspecto de la obra de Vila que la diferencia de los demás informalistas fue, sobre todo a mediados de los 60, la volitiva y directa inmersión de este tipo de pintura en cuestiones políticas, la anexión patente de reflexiones y casos de la más candente «actualidad» y de realidades concretas en aquellos universos de máculas y gestos que habían sido mayoritariamente desligados del presente y de lo concreto, cerrados en angustias no específicas (pese a ser, a menudo, específicamente determinadas, piénsese en la depresión posbélica europea). Así se pudo resumir la situación general:

El clima espiritual local situaba al artista en el doble compromiso de «lo social» como ética y de «lo existencial» como estética. La abstracción informalista se presentaba entonces como un territorio apto para ejercer un «realismo» muy singular: el de la estética del fragmento, el del mundo de la microfísica, el de la visión miope de lo real.²¹

El caso más notorio operado por Vila de una salida de la miopía evocada por Peluffo es su serie dedicada a la guerra de Vietnam, irrupción de la más despiadada y pulsante realidad en el caos indefinido de las telas. La denuncia de la artista fue temprana, si

consideramos que, a nivel estadounidense primero y global inmediatamente después, recién en 1964 surgieron las iniciales protestas masivas y es en marzo de 1965 que se desarrolló en Montevideo una gran manifestación para el retiro de las tropas estadounidenses del país asiático, convocada por la Comisión Juvenil de la Central de Trabajadores del Uruguay. Pero el compromiso de la artista fue probablemente anterior: los dibujos reproducidos en el folleto de una muestra de Vila en Punta del Este, compartida con Nelson Ramos, dejan entender que piezas de temática vietnamita fueron expuestas ya en enero de 1965. De todas formas, es en 1966 que la pintora presentó, en una exposición en el Centro Uruguayo de Promoción Cultural dirigido por Enrique Gómez, una sustanciosa serie de cuadros y tapices dedicados al tema, tema que un tiempo después se volvió central para los movimientos estudiantiles de 1968, también en Uruguay.²²

Naturalmente esta irrupción de un hecho coyuntural y espinoso en el vago terreno del informalismo (y quizá de la pintura *tout court*) irritó a parte de la audiencia y del ambiente artístico, aunque fuera más que adecuada para el momento: dado el endurecimiento del enfrentamiento social en Uruguay —debido en primera instancia a los problemas económicos generados por el creciente desempleo, las bajas de salarios y subas de precios de los productos básicos— las tensiones entre arte y política, reflexión y acción se hacían cada vez más agudas. Es interesante resaltar que, entre lo que quedó en la prensa, la voluntad de Vila de asociar su propia pintura a reivindicaciones extraestéticas se leyó negativamente. La también pintora Amalia Polleri, por ejemplo, desde *El Diario*, escribió una reseña entusiasta de la muestra de 1966, donde declaraba

22 «El ejemplo de Vietnam coincidía cabalmente con los ejes de las movilizaciones de los estudiantes uruguayos. A medida que avanzaba la década, esta guerra comenzó a aparecer como un ejemplo de resistencia anti Estados Unidos y un modelo de la lucha entre David y Goliat aún más belicoso que el caso cubano. [...] La protesta contra la guerra de Vietnam era una de las más repetidas en las movilizaciones de estudiantes que siempre la invocaban como argumento contra el gobierno o contra el sistema», Carlos Demasi, «El 68 uruguayo en perspectiva histórica: tradición y coyuntura en la agitación estudiantil», en *Lo que los archivos cuentan*, 6, 2018, pp. 124-127. Disponible en: <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/bitstream/123456789/70252/1/68_uruguayo.pdf>.

14 Se puede mencionar por lo menos un experimento con el rosa del olvidado Enrique Guillemette en 1962, un uso esporádico en algunas piezas de Amalia Polleri, y más tardío en Hugo Longa. Vale la pena recordar que Torrens en 1966 destacó cómo «esa gama dominante de rosados [...] ya ha ejercido su acción, por ejemplo, en [Jorge] Carrozzino» (María Luisa Torrens, «Comprometida, pero con el arte», en *El País*, 16 de mayo de 1966, p. 12).

15 Un par de años después, en julio de 1967, en Montevideo se podrá ver una colectiva de arte *pop* norteamericano, *11 artistas pop: la nueva imagen*, en Amigos del Arte, con curaduría del argentino Jorge Feinsilber.

16 Elisa Pérez Buchelli, «Arte como...», o. cit., p. 10.

17 «Sorprendentemente, la estricta división chica-rosa, chico-azul, solo data de mediados del siglo xx. Hace solamente unas pocas generaciones atrás la situación era completamente diferente». Kassia St. Clair, *The secret lives of color*, New York, Penguin Books, 2017, p. 115. (T. d. A)

18 Antes del siglo xviii, al rosa «se lo llamaba *incarnat* [encarnado], es decir, un color de carne, de carnación». Michel Pastoureau y Dominique Simonnet, *Breve historia de los colores*, Barcelona, Paidós, 2006, p. 118. (T. d. A.).

19 Véase Christine Macel, «She Makes Abstraction», en Christine Macel y Karolina Ziebinska-Lewandowska, eds., *Women in Abstraction*, New York, Thames & Hudson, 2021, pp. 18-24. Pese a la internacionalidad de las artistas seleccionadas (entre ellas, un puñado de latinoamericanas) Teresa Vila no fue incluida en la exhibición.

20 Elisa Pérez Buchelli, «Arte como...», o. cit., p. 8.

21 Gabriel Peluffo Linari, *Crónicas del entusiasmo...*, o. cit., p. 208.

que sus obras «ofrecen en su composición, ritmos dinámicos, por momentos repetidos y manejo de los elementos plásticos, una imagen fulgurante de la energía vital de su autora», pero desconfiaba de la atribución de Vila a sus cuadros de «un contenido de lucha social, de ímpetu revolucionario ligado a los movimientos de liberación nacional y popular que actualmente se procesan en el mundo», ya que «existe un marcado desplazamiento entre los dos planos [el formal y el de los contenidos] y que lo auténtico, a pesar de las etiquetas trágicas, es el himno a la vida que trasunta su labor pictórica».²³ Polleri en definitiva negaba la politización de lo informal, que es el núcleo de este ciclo de pinturas:

Lo que brota de la paleta de Teresa Vila, lo sensorial; su transparencia, claridad y gracia femeninas, sin explicaciones ni rótulos, y negando la versión realista personal que ella da de los temas y motivos tratados, es lo que perdurará, nos atrevemos a afirmarlo, porque la pintura es un medio de expresión y comunicación en sí misma, digan lo que digan los pintores de sus obras a través de la palabra o la escritura.²⁴

Es capital notar cómo unos años antes, en una declaración clave, Vila había revelado un pensamiento opuesto, uno que no cree en la autonomía del cuadro —hay que recordar que ese fue uno de los núcleos conceptuales del expresionismo abstracto, sobre todo en las palabras de Clement Greenberg— y ni siquiera en lo abstracto como género pictórico en sí, que sería, en todo caso, una manifestación de la figuración: «Yo siempre he sido figurativa, dentro de lo que yo considero figurativo [...]. A mí no me asusta la temática: por lo contrario, me atrae. Por ello miro con desconfianza las últimas consecuencias del abstraccionismo».²⁵

23 Amalia Polleri, «Arte vital», en *El Diario*, 22 de mayo de 1966, p. 8.

24 *Ibidem*.

25 Teresa Vila citada en José Carlos Álvarez, «Pintores nacionales: Teresa Vila», en *La Mañana*, 16 de octubre de 1964, p. 10. La posición vilana resuena en la reciente apreciación de Pepe Karmel, quien trata de reescribir la historia de la pintura y escultura abstractas bajo esta óptica, cuando afirma que «el arte abstracto se basa siempre en la experiencia del mundo real. Las calidades formales de la abstracción determinan cómo se refleja dicha experiencia, pero no hay algo así como una forma pura». Pepe Karmel, *Abstract art: a global history*, London, Thames & Hudson, 2020, p. 7. (T. d. A.).

La resistencia, en el contexto, a mezclar reclamos políticos, en este caso de raigambre antimperialista, y pinceles fue sin embargo firme. Otra pintora destacadísima de la época, María Freire, expresaba las mismas reservas:

Conmueve muy particularmente a Teresa Vila la injusta tragedia del Vietnam, hasta el punto de convertirse en la temática de su pintura. Pero la historia del arte, nos enseña que Goya, Delacroix, Daumier o Picasso, son estimados no por sus violentas pasiones sociológicas, sino por sus positivos valores estéticos. El tiempo resta importancia a la anécdota accidental, y otorga permanencia a los valores esencialmente plásticos.²⁶

En realidad, estas salvedades, como argumenta Pérez Buchelli, nacían también por divergencias etarias, por ende de visión, entre las «cronistas y la artista en cuestión, quien se ubicaba en una línea diferenciada de la impulsada por ejemplo por Freire —nacida en 1917— o Polleri —nacida en 1909—»: ²⁷ la óptica de Vila, treintañera en los 60, parece coincidir con la de «una generación de jóvenes latinoamericanos [que] se inició en la vida política desde una visión heroica de la militancia que convivió, muchas veces de forma conflictiva, con la difusión de una serie de nuevas pautas culturales [...] de sus coetáneos de Europa y Estados Unidos».²⁸ Pese a que probablemente no se pueda hablar de militancia heroica para Vila —tal vez de una protesta sobre bases marxistas veteadas de cristianismo—, ²⁹ moldear la «señal» abstracto-expresionista del Norte a la ebullición política del continente fue, de todas maneras, una ecuación entendible y deseable, para nada volátil, y una forma de apropiación de lo foráneo acertadísima,

26 María Freire, «Vigor estético de Teresa Vila», en *Acción*, 16 de mayo de 1966, p. 15.

27 Elisa Pérez Buchelli, *Arte y política*, o. cit., pp. 76-77.

28 Vania Markarian, *El 68 uruguayo. El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, p. 13.

29 Alineada sobre posiciones de «izquierda cristiana» (Elisa Pérez Buchelli, «Arte como...», o. cit., p. 7), la actitud de Vila se radicalizó a partir de 1963: cabe señalar que estuvo entre los participantes de la ocupación del Subte de 1963 contra la designación del jurado del Salón Municipal (que terminó siendo una pelea de los abstractistas) y sobre todo entre los artistas que se retiraron del Salón Nacional de 1968 en protesta contra las medidas prontas de seguridad instituidas, el mismo año, por el presidente Jorge Pacheco Areco.

en el sentido de Marta Traba que, de hecho, tildó la producción vilana de «novedosa, repentista y llena de buenos recursos».³⁰ La implicación política del gesto de Vila no es, de hecho, menor: el expresionismo abstracto fue notoriamente promovido, incluso por aparatos gubernamentales de Estados Unidos, como una pintura exclusivamente norteamericana, individualista, contrapuesta obviamente al realismo socialista y que por ende no se podía asociar a concretos hechos políticos.³¹ Dicha posición conservadora hacia la propuesta de Vila se remachó un año después cuando, en ocasión del Salón Municipal, el crítico y pintor Pablo Mañé Garzón atacó en *Marcha* a Vila, hablando de un cuadro rechazado por el jurado (por ende inaccesible al público) señalando cómo «el caso de Teresa Vila embarcada en una propaganda elemental es demostrativo de esa particular renuncia a testimoniar sin preconceptos ajenos al arte por un tipo de sociedad y por un tiempo presente».³² La pintora contestó dos números después, aclarando que la obra no estaba siendo exhibida, dato omitido por el crítico y que «los abundantes calificativos que [Mañé Garzón] dedica a la obra rechazada, si bien inocuos y sin fundamentos son hartamente conocidos por todo creador con conciencia de lo real, que no se ocupe de “manuales”

30 Marta Traba, *Dos décadas vulnerables...*, o. cit., p. 203.

31 Como ya se había entendido una década después, «La supuesta separación del arte de la política proclamada en todo el “mundo libre” con el resurgimiento de la abstracción luego de la segunda guerra mundial fue parte de una tendencia general en los círculos intelectuales hacia la “objetividad”. La idea del compromiso político era tan ajena al nuevo ambiente apolítico de los 50 —no solo para los artistas sino también para muchos otros intelectuales— que un historiador social, Daniel Bell, finalmente declaró el periodo de posguerra como “el fin de la ideología”. El expresionismo abstracto se adapta cabalmente a las necesidades de esta supuesta nueva época histórica. Dando a su pintura un énfasis individualista y eliminando temas reconocibles, los expresionistas abstractos lograron crear un nuevo e importante movimiento artístico. También contribuyeron, conscientemente o no, a un fenómeno estrictamente político: el aparente divorcio entre el arte y la política que tan perfectamente sirvió a las necesidades de Estados Unidos durante la guerra fría». Eva Cockcroft, «Abstract expressionism, weapon of the Cold War», *Artforum*, vol. 12, nro. 10, 1974, p. 41. Disponible en: <www.artforum.com/print/197406/abstract-expressionism-weapon-of-the-cold-war-38017> (T. d. A.).

32 Pablo Mañé Garzón, «Innovaciones y constancias», en *Marcha*, 19 de mayo de 1967, p. 24.

estéticos ni del culto al “arte” y “lo artístico”»,³³ defendiendo al final la libertad del artista de decidir qué considera arte.

La actitud de Vila se insertaba cabal y muy precozmente en el interés creciente de los artistas hacia el conflicto en Vietnam, tanto a nivel global³⁴ como local.³⁵ En buena medida, además, sus primeras «acciones» se adelantaron a los *happenings* dedicados a concientizar a los norteamericanos sobre la guerra que Yayoi Kusama desarrolló en Nueva York en 1968: si bien Vietnam no se explicitaba en los títulos de las performances vilanas, en el primer «ambiente» de 1966 el conflicto se mencionaba abiertamente y uno de los elementos más impactantes del evento fue «una banda estruendosa de un terrible bombardeo aéreo»³⁶ que en ese momento no podía no remitir a los sucesos de la península indochina. Eran las mismas

33 Teresa Vila, «El crítico y el creador», en *Marcha*, 9 de junio de 1967, p. 5. En este mismo número Mañé Garzón contestó a Vila reivindicando un rol creativo del crítico y tomando distancia —con actitud arrogante: «dispuesto a fingir que escucho sus lecciones»— de la «conciencia de lo real» a la que se refería la pintora. La polémica se cerró un par de meses después, cuando Luis Camnitzer, desde Nueva York, disintió con Mañé Garzón y terminó afirmando que «el crítico [que] quiere incorporarse al campo de la creación [...] en lugar de fijar los límites del arte tiene que ayudar a eliminar los elementos que amenazan convertirse en límite», Luis Camnitzer, «De crítico y artistas», en *Marcha*, 11 de agosto de 1967, p. 5.

34 Una reciente exhibición, *Artists Respond: American Art and the Vietnam War, 1965-1975*, curada por Melissa Ho en el Smithsonian Museum en 2019 reunió piezas de casi 60 artistas (entre ellos la argentina Liliana Porter) y grupos estadounidenses u operantes en Estados Unidos, que en aquella década se focalizaron en la denuncia de los horrores de la guerra en el país asiático. La pintura abstracta no geométrica casi no tuvo presencia en la muestra. El caso más llamativo son las telas completamente negras de Wally Hedrick, de los 60: significativas borraduras de sus propias obras que el artista aplicó a algunos de sus cuadros antecedentes al conflicto.

35 Se pueden mencionar el libro de grabados de Antonio Frasconi *Viet Nam!* de 1967; en el contexto del Club de Grabado de Montevideo, el grabado en metal *Vietnam* de Luis Mazzey de 1968 y la xilografía de Leonilda González *Breve biografía de un niño vietnamita* de 1971, además del efímero *Mural de la Solidaridad*, elaborado por Armando González, Anheló Hernández, Eugenio Darnet, Jonio Montiel y otros, para el acto «La Noche de Vietnam», organizado por el Movimiento de Trabajadores de la Cultura del Frente Izquierda de Liberación (FIdEL) en la explanada de la Intendencia Municipal de Montevideo, el 26 de marzo de 1968.

36 J. C. A. [José Carlos Álvarez], «Juego libre para los mayorcitos», en *La Mañana*, 9 de julio de 1966, p. 8.

bombas, en efecto, que despedazaban colores y manchas en sus «cuadros móviles», bombas que eran terribles y verdaderos emblemas de la violencia inusitada de aquella guerra.³⁷ Aquí hay que hacer un inciso sobre ellas: las formas curiosas de las espoletas —el elemento más recurrente y rítmico de sus composiciones políticas— son extremada e inteligentemente ambiguas. Siempre manteniendo un alto grado de abstracción, se asemejan maliciosamente a la cúpula del Capitolio de Washington y a la vez atañen a la realidad, ya que algunos explosivos estadounidenses empleados en el conflicto traían en su vértice un pico (por ejemplo, la bomba BLU-82); otros, largas lenguas metálicas (BLU-3 Pineapple), que recuerdan remotamente a algunos de los signos de sus cuadros. Finalmente, concluyendo con las bombas, es significativa la metáfora bélica que Vila usará años después, en una entrevista de 1969, para explicar la alienación contemporánea: «El hombre contemporáneo vive bombardeado por todos lados de slogans que se le imprimen en la memoria y orientan sus gustos y su acción».³⁸

Esta serie de los «móviles», o «movibles», quizá el apogeo de su búsqueda informal, fue entonces dedicada en gran medida a la guerra.³⁹ Para entender su funcionamiento se puede recurrir a las únicas explicaciones detalladas de estos cuadros hechas en el momento, que brindaron Freire («obras

divididas en dos, tres, cuatro o más paneles independientes, pero a la vez al servicio de un todo único, de perfecta conexión. Ordenación inspirada quizás en retablos medievales»)⁴⁰ y sobre todo Torrens:

... Teresa Vila da una nueva dirección a la búsqueda de la forma cambiante y múltiple, pasando a una clave artística en la que nadie soñaba.

Cada uno de esos móviles se compone de un conjunto de cuatro, seis o nueve telas de formato cuadrado o rectangular, que el espectador puede ir modificando, en su ubicación, conservando siempre la validez expresiva.⁴¹

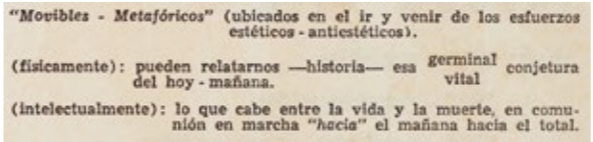
El origen del nombre «móviles» no fue casual y la misma Torrens arrojó luz sobre el hecho de que «es hacia el año treinta, que el escultor Alexander Calder (1898), construye objetos metálicos móviles, para cuya designación su amigo Duchamp le sugirió el término de “móviles” que llega a convertirse en nombre genérico de una rama de la escultura».⁴² Empero, Vila no solo trasladó la idea de movilidad (y tal vez también la de «motivación» propia del término francés, que Duchamp evidentemente consideró) a la bidimensionalidad de los cuadros, sino que cambió el foco sobre quién tenía que mover las obras, activándolas. Aunque existan unos pocos móviles calderanos manuales, la mayoría eran impulsados por motores o, como los más célebres y numerosos, por las corrientes de aire. En el caso de los polípticos vilanos el desplazamiento es significativo: no es el artista, un motor o el azar de la brisa lo que hace oscilar la obra, y la muda, sino la voluntad del espectador, otorgándole un rol dinámico y central.

Existen también unas palabras de la misma Vila sobre sus «móviles». Copio aquí su definición, manteniendo la tipografía original, del folleto de su exposición personal de 1966 en el Centro Uruguayo de Promoción Cultural:

40 María Freire, «Vigor estético de Teresa Vila», o. cit., p. 15.

41 María Luisa Torrens, «Comprometida...», o. cit., p. 12.

42 *Ibidem*.



La movilidad funciona tanto con las piezas que componen los polípticos como con los polos conceptuales que ponen en juego estas obras, basculando entre «esfuerzos estéticos» y «antiestéticos», entre lo físico y lo intelectual, la «vida» y la «muerte», el presente y el futuro: por su diagramación la misma enunciación parece hecha de ideas móviles, y las palabras pasibles de ser intercambiadas sin perder la idea general de una obra que analiza, dice, contradice, anuncia.

Es imposible descontextualizar estos «movibles» del clima de apertura a la participación directa del público al consumo de la obra que tiene sus raíces en varios ámbitos. Por un lado, teórico y de ámbito literario: sobre todo en el importante ensayo de Umberto Eco sobre la *Opera aperta* (1962), que en cierto sentido se coagula alrededor de 1967 en la teoría de la recepción de Wolfgang Iser: si en la primera Eco pregonaba obras cuya propia indeterminación dejase campo abierto al lector para que las completara, haciendo hincapié en una polisemia que abjurara lo fijo de una estructura, la segunda veía en los lectores (o espectadores) y sus múltiples lecturas los agentes necesarios para la existencia misma de la obra. Por otro lado, raíces concretas: se hacía cada vez más imperioso dejar entrar, en todas las esferas sociales, la participación de la gente, mientras la «acción» del pueblo, casi contrapuesta a la excesiva verbosidad de la vieja política, transcendía como categoría de lucha (clave en este sentido el éxodo de varios artistas de la época, en Uruguay y afuera, del recinto simbólico a la calle).

Fundamental también para entender la práctica de Vila es otra estrategia compositiva que estaba teniendo cierto éxito en aquel momento, sobre todo y una vez más, en campo literario: la combinatoria.⁴³ Además

43 En 1961 había salido el célebre *Cent mille milliards de poèmes*, libro de Raymond Queneau que, gracias a un especial recorte de las páginas, permite combinar entre sí los 140 versos de 10 sonetos, pudiendo generar más de cien mil millones de poemas diferentes, como resume el título; en 1962 Marc Saporta publicó la novela *Composition No. 1*, cuyas 150 páginas sueltas se pueden

de implicar un costado lúdico —componente recurrente en las piezas de Vila— la operación presupone una especie de multiplicación de la potencialidad del cuadro, que se puede refractar en decenas, centenares o millares de combinaciones,⁴⁴ presuponiendo una renovación constante de sus formas, mientras se resta importancia a la voluntad del autor, en otro acto de desjerarquización de los roles.

En este sentido la propuesta de Vila difiere también de las otras pocas piezas de la época que usaban la combinación de elementos plásticos. No solamente excede la abstracción geométrica, que primaba en estos experimentos, sino que se revela más libre de las de, por ejemplo, Vera Molnár que ya en los 50 trabajaba con patrones dispuestos matemáticamente y que en los 60 elaboró instalaciones donde los espectadores interactuaban con sus obras, pero no en un sentido combinatorio. Y también diferente de las series de combinaciones, agotadas por el mismo artista, que Sol LeWitt empleó para construir su *Serial Project, I* (1966), retículos de cubos cuya ubicación espacial seguía reglas férreas, explicadas a un público que, sin embargo, no era llamado a participar en su realización.⁴⁵

El paso que dio Vila fue sin duda más atrevido y se confirma con otra pieza, más bien una instalación, hecha en paralelo a los «móviles» y fundada en los mismos principios de involucramiento dinámico del público y sus sentidos: una especie de carpa —actualmente en restauración— que llamó «cabina de meditación», cuyas paredes son lienzos pintados al estilo de sus cuadros «vietnamitas» y que en su interior presentaba una especie de confesional con frases de índole política (borradas por la artista cuando

leer en cualquier orden mientras que en 1964 Max Aub publicó *Juego de cartas*, novela epistolar escrita en 106 naipes, totalmente barajables.

44 Por ejemplo, el «móvil» de 9 componentes, mencionado por la crítica María Luisa Torrens en su nota, podría generar 362.880 combinaciones.

45 En ámbito uruguayo se pueden evocar los «cilindros móviles» que Amalia Polleri exhibió en Amigos del Arte en 1965. Se trataba de grandes pinturas tridimensionales colgantes (paralelepípedos y cilindros) que, miradas desde puntos de vista diferentes, se podían percibir, según la artista, como «pinturas sin fin»: no se trata de obras combinatorias *stricto sensu*, si de trabajos que buscan una renovación constante de las maneras de ser percibidos.

se instauró la dictadura). Lograba, según ella, brindar al espectador «una cierta aislación del medio» para poder «concentrarse mejor en la lectura o situación plástica que lo involucra».⁴⁶

Para cerrar este *excursus* es necesario entrar, aunque brevemente, en la producción de piezas que se podrían incluir —aunque cueste por el firme esqueleto conceptual que las sostiene— en un hipotético rubro de arte aplicado o artesanía. En realidad, como a menudo en Vila, la idea es justamente hacer estallar lo instituido —en esta instancia lo artesanal, que se basa en la repetición y en una falta de cualquier desafío para el comprador— y problematizarlo.

Así, en 1965, paralelamente a la serie de los «móviles», Vila incursionó en el bordado creando grandes tapices, también centrados en la denuncia de los bombardeos en Vietnam: implantaba de esta manera, en algo supuesta y narcóticamente decorativo, un tema llameante y peliagudo. Los tapices, por ella denominados «estandartes» o más sintomáticamente «pendones comprometidos» fueron frutos de varios meses de trabajo y despliegan un potente entramado de colores y telas diferentes sobre arpillera, materia cruda cuyo color ocre y terroso «sustituye», en dos casos, al rosado de los cuadros coevos.

En la misma dirección *poverista* se movían sus «antijoyas», empezadas en 1967, pero desarrolladas sobre todo en 1968 y parte de 1969: aquí también asistimos a una ya patente —desde el sufijo «anti»— operación de negación de la idea misma de joya. La nobleza y rareza de sus materiales habituales, e implícitamente su brillo, son llamativamente remplazados por una «estética basada en la austeridad, en la rusticidad, en la exhibición deliberada de la simpleza formal y de la crudeza de los materiales empleados».⁴⁷ Remarcaría, sin embargo, sobre todo en las formas de algunos collares, un enlace también con las manchas de sus cuadros abstractos y a nivel cromático, la elección de una paleta de colores plenos y vivos, otra vez lindantes con el *pop*.

En cierto sentido, y para concluir, las «antijoyas» fueron la enésima manifestación de aquella intención, «como lo pretendían los artistas Dadá», de «desmitificar el arte»⁴⁸ que se puede considerar —junto con el replanteamiento radical de su relación con el público— el meollo de la intensísima parábola artística de Teresa Vila.

46 Teresa Vila citada en Ana Vila, *Las acciones de Teresa Vila*, Montevideo, 2020, p. 17.

47 Gabriel Peluffo Linari, *Crónicas del entusiasmo...*, o. cit., p. 89.

48 Vila citada en María Luisa Torrens, «Desmitificar el arte», o. cit., p. 6. No sorprende que una de las protagonistas del mencionado dadaísmo, Sophie Taeuber-Arp, haya producido varias joyas —también utilizando materiales no valiosos— alrededor de 1918-1920.

En 1953 Vila pintó cuadros supuestamente figurativos, de jardines o ámbitos campestres, pero lo hizo seleccionando encuadres tan reducidos y con una definición tan aproximada que las formas (en este caso, posiblemente, una parra u otra planta trepadora) se desdibujan y se tornan casi irreconocibles, hasta el punto de tocar la abstracción. Parece una especie de anticipación de su producción informal de los 60, aunque en este caso, y contrariamente a obras sucesivas, el impasto del óleo es espeso y la dimensión matérica, relevante. Es menester notar también la primera aparición de un rosado muy parecido al que años más tarde se volverá el color insignia de la pintora.

1.
Jardín, 1953, óleo sobre tela, 63 × 51 cm, colección particular



1.



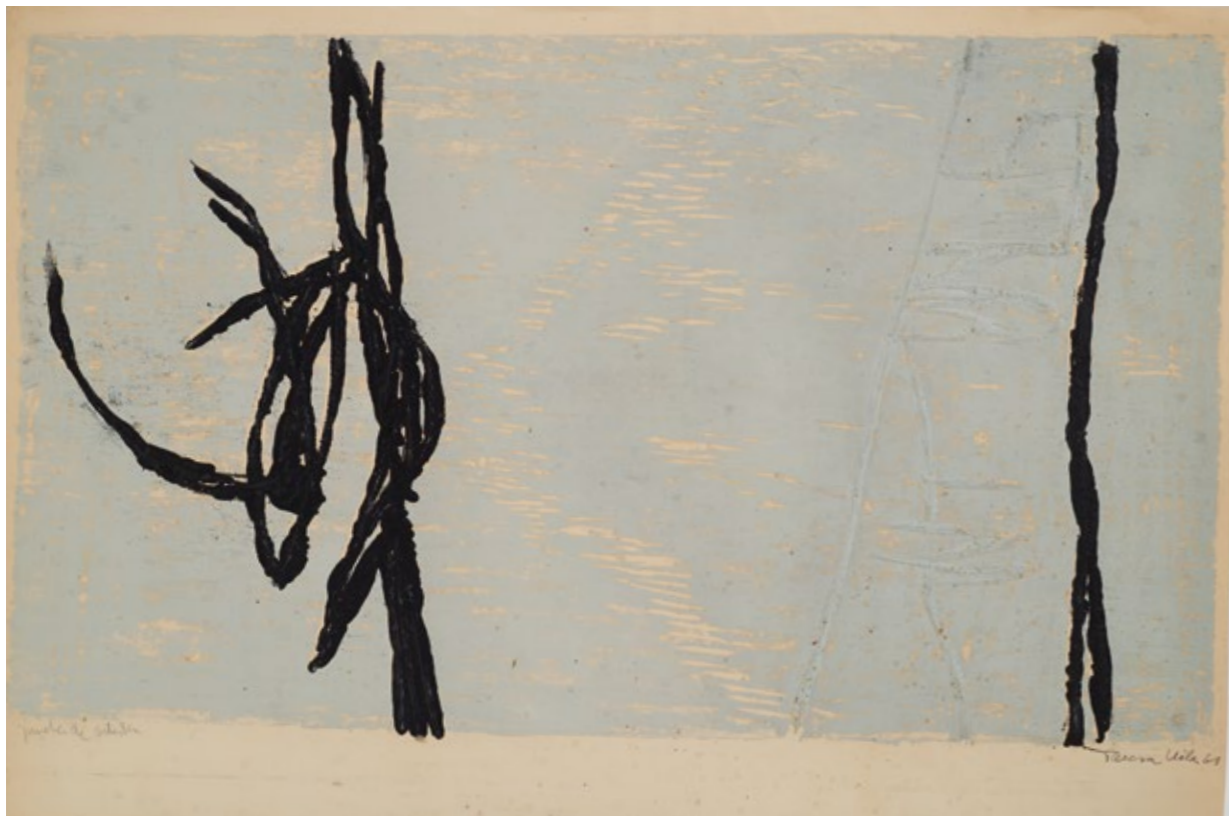
2.

2.
Sin título, 1961, xilografía,
64 × 46 cm, colección
particular



3.

3.
Sin título, 1961, xilografía,
1961, 68 × 45 cm, colección
particular



4.

4.
Sin título, 1961, xilografía,
45 × 67 cm, colección
particular



5.

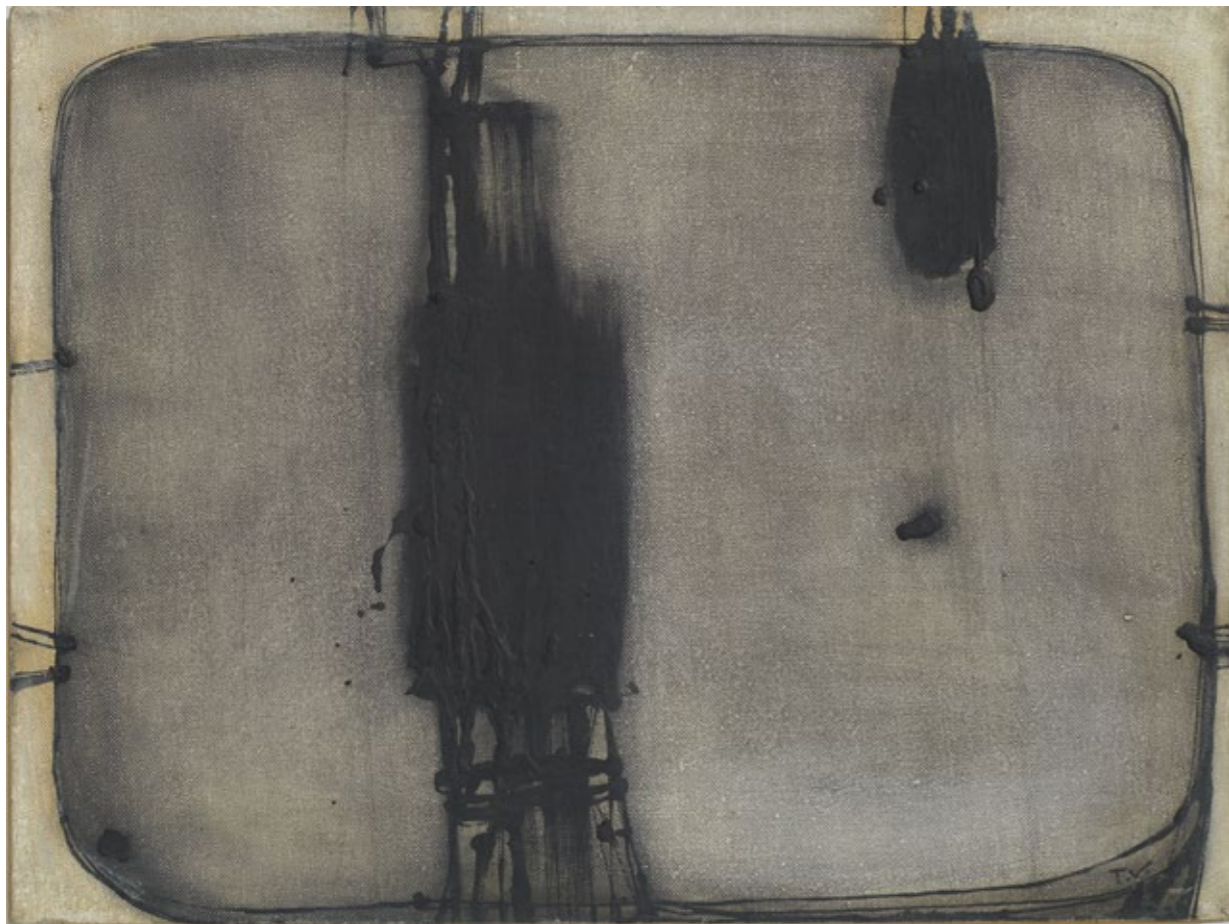
5.
Sin título, 1961, xilografía,
1961, 65 × 41 cm, colección
particular



6.

6.
Mesa, 1962, t  pera sobre
papel, 40 x 59 cm, colección
particular





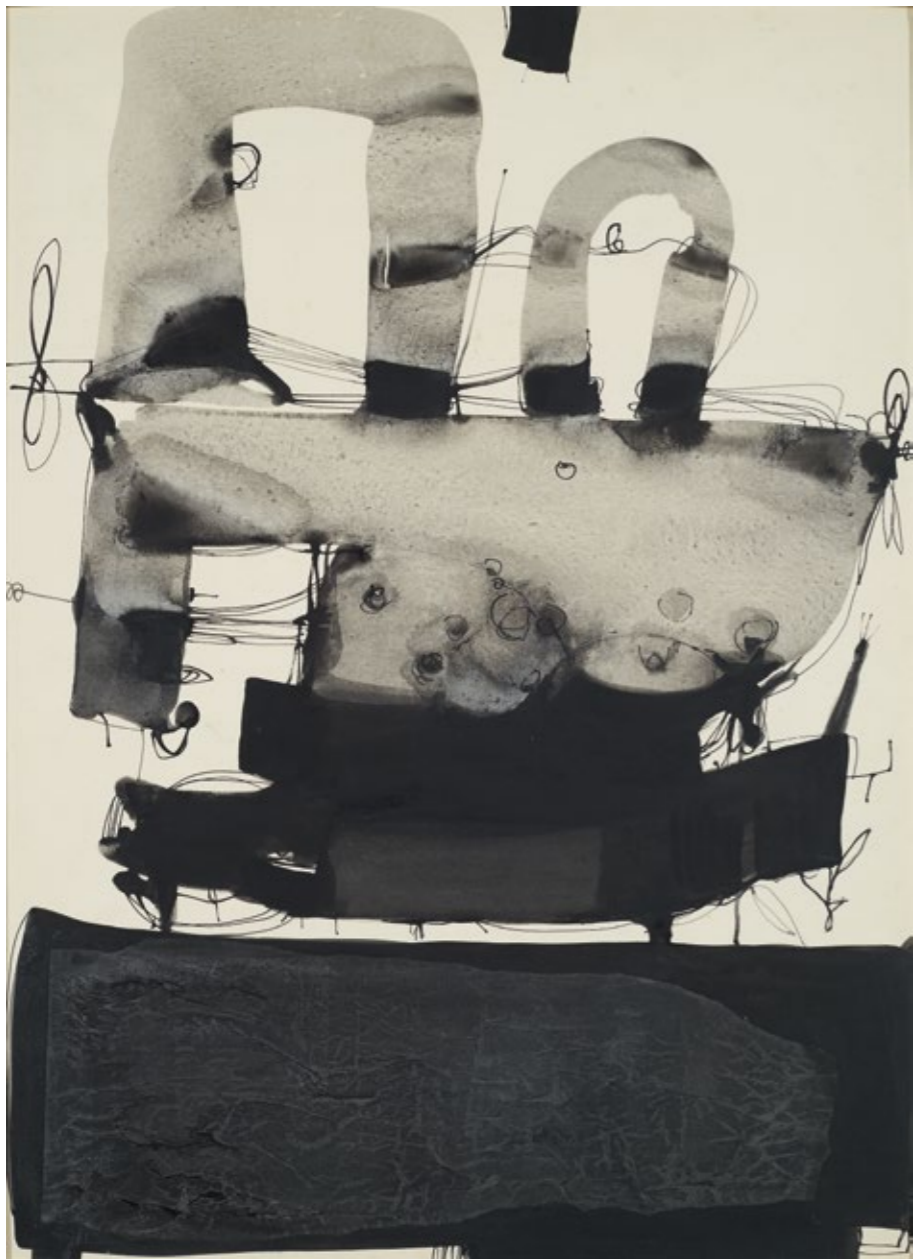
7.

7.
Sin título, 1963, óleo sobre
tela, 45 × 60 cm, colección
particular



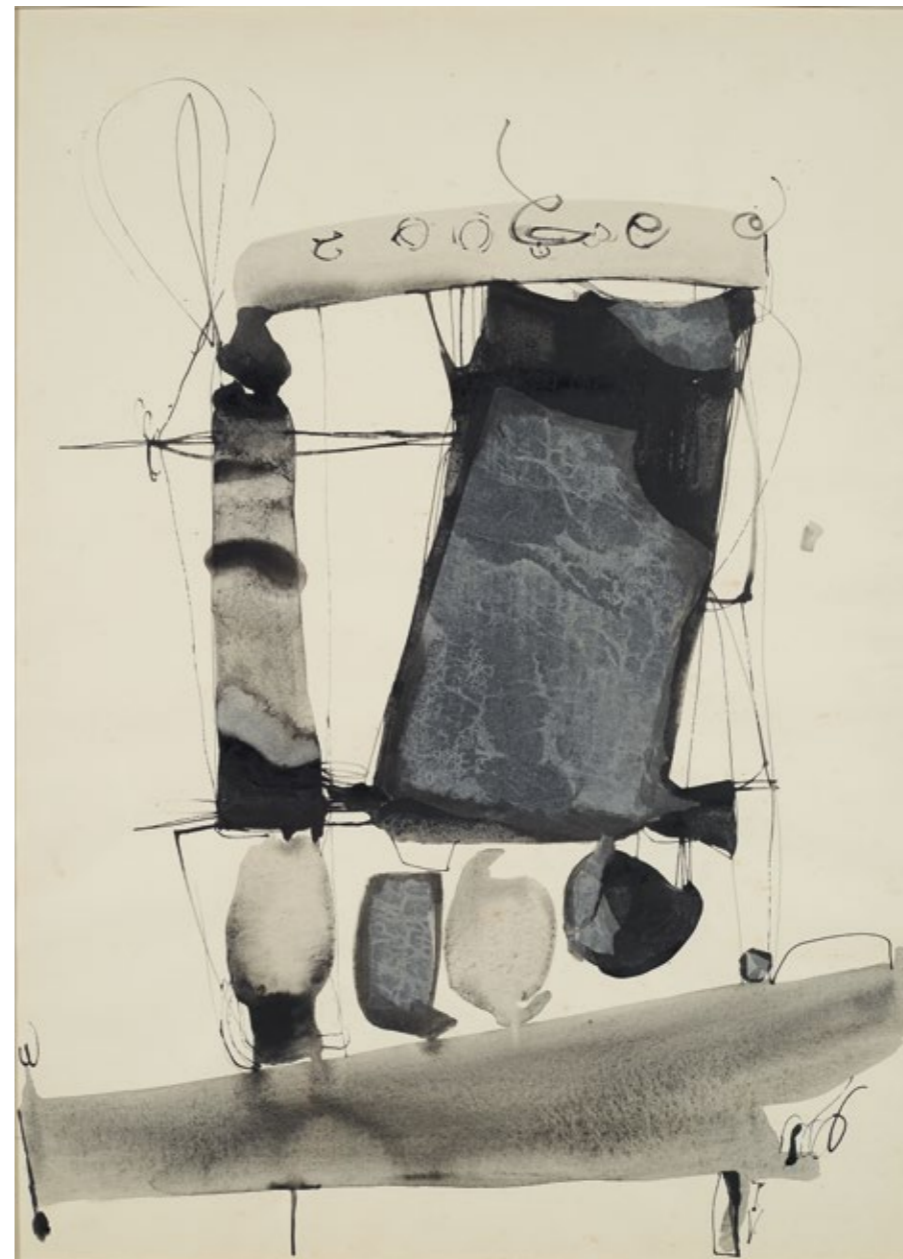
8.

8.
Sin título, 1963, óleo sobre
tela, 45 × 60 cm, colección
particular



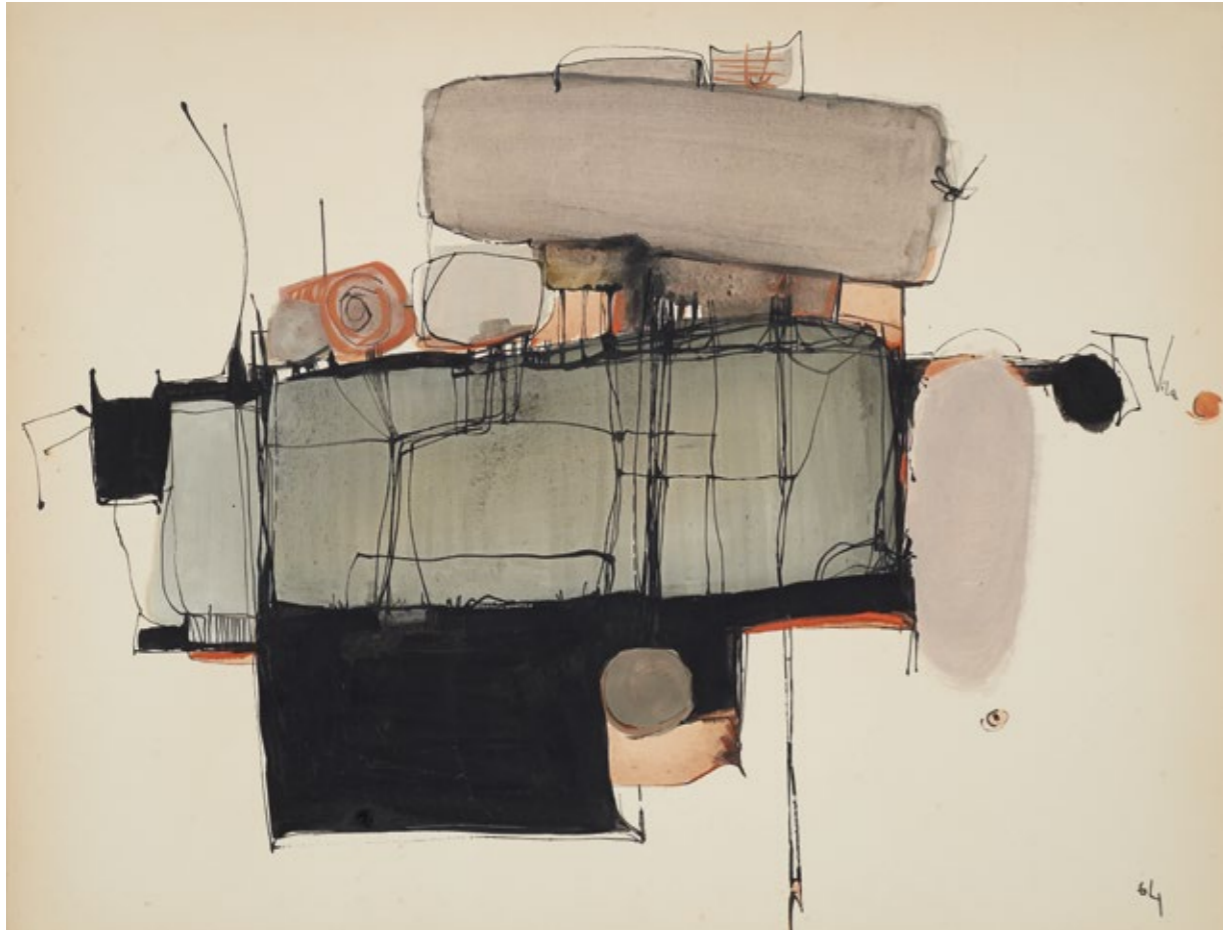
9.

9.
Sin título, 1964, vinílico,
aguada y collage (papel seda)
sobre papel, 80 x 59 cm,
colección particular



10.

10.
Sin título, 1964, vinílico,
aguada y collage (papel seda)
sobre papel, 80 x 59 cm,
colección particular



11.

A partir de 1963 las «lechadas rosas», según definición de la artista, invaden estos ensamblajes de manchas contundentes, elípticas, circulares o cuadradas en las que se insinúan, con efectos texturales riquísimos, papeles de seda arrugados y pegados finamente: unos magmas donde tramas absolutamente hipnóticas de líneas se enhebran en moños, circulitos, arabescos generando una tensión constante entre psique (el abismo enredado de las manchas oscuras como reflejo de lo inconsciente) y fisicidad (el rosa podría referir, por ejemplo, a la piel), y tal vez entre consternación y esperanza.

11.
Sin título, 1964, vinílico
sobre cartulina, 51 × 66 cm,
colección particular

12.
Sin título, 1964, vinílico
sobre hardboard, 52 × 70 cm,
colección particular



12.





13.

13.
Sin título, 1964, vinílico,
aguadas y collage (papel
seda) sobre cartulina,
80 × 118 cm, colección
particular

14.
Sin título, 1964, vinílico
y collage (papel seda)
sobre papel, 81 × 58,4 cm,
colección particular



14.



15.

15.
Sin título, 1965, telas,
bordado y apliques sobre
arpillera, 121 x 88 cm,
colección particular

16.
Sin título, 1965, tela y
bordado sobre arpillera,
122 x 86 cm, colección
particular



16.



17.

17.
Sin título, 1965, tela y
bordado sobre arpillera,
90 × 141 cm, colección
particular



Dado su interés en la participación directa del público en la obra, la creación en ámbito decorativo –vale decir, donde normalmente se colocan los tapices– fue una manera para Vila de vehicular mensajes alternativos a través de piezas de uso doméstico. En un caso, el tapiz prevé la intervención del espectador para poder apreciarlo en su totalidad: un aplique manipulable permite abrir una solapa con consecuente «aparición» de una impactante bomba naranja sobre fondo verde.



18 a.

18 a - 18 c.
Sin título, 1965, tela y bordado
sobre arpillera con aplique
móvil, 90 × 137 cm (cerrado),
120 × 137 cm (abierto),
colección particular



18 b.



18 c.



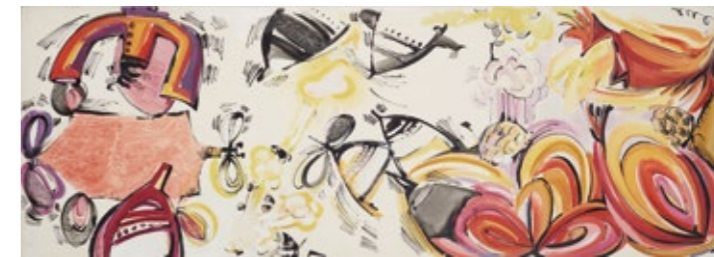
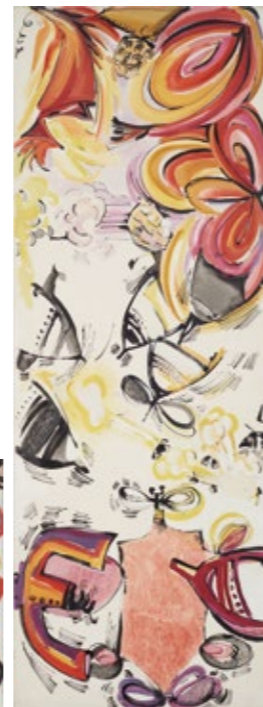
Otras combinaciones posibles de «móvil»
Paisaje liberación (II).



PÁGINAS ANTERIORES

19.
Paisaje liberación (II), 1966,
móvil de 4 piezas, vinílico
sobre tela, 176 × 63 cm,
colección particular





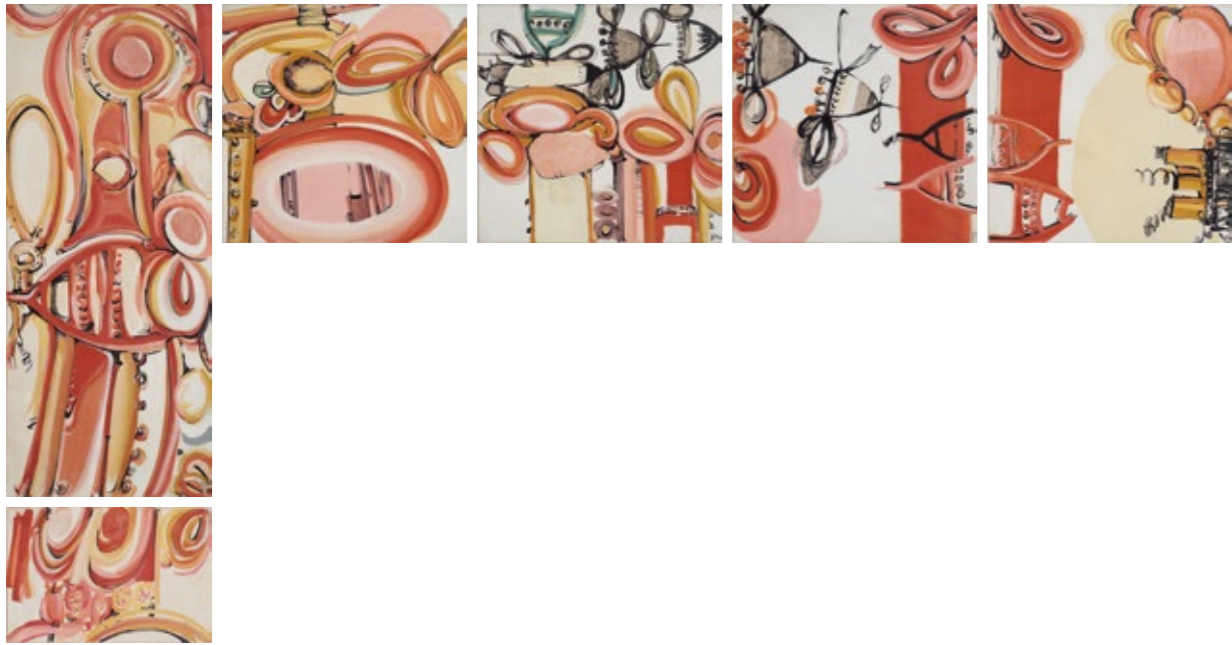


Otras combinaciones posibles de «móvil» de 6 piezas sin título.



PÁGINAS ANTERIORES

20.
Sin título, móvil de 6 piezas,
1965, vinílico y collage sobre tela,
72 × 74 cm (×4); 145 × 60 cm;
40 × 60 cm, colección particular

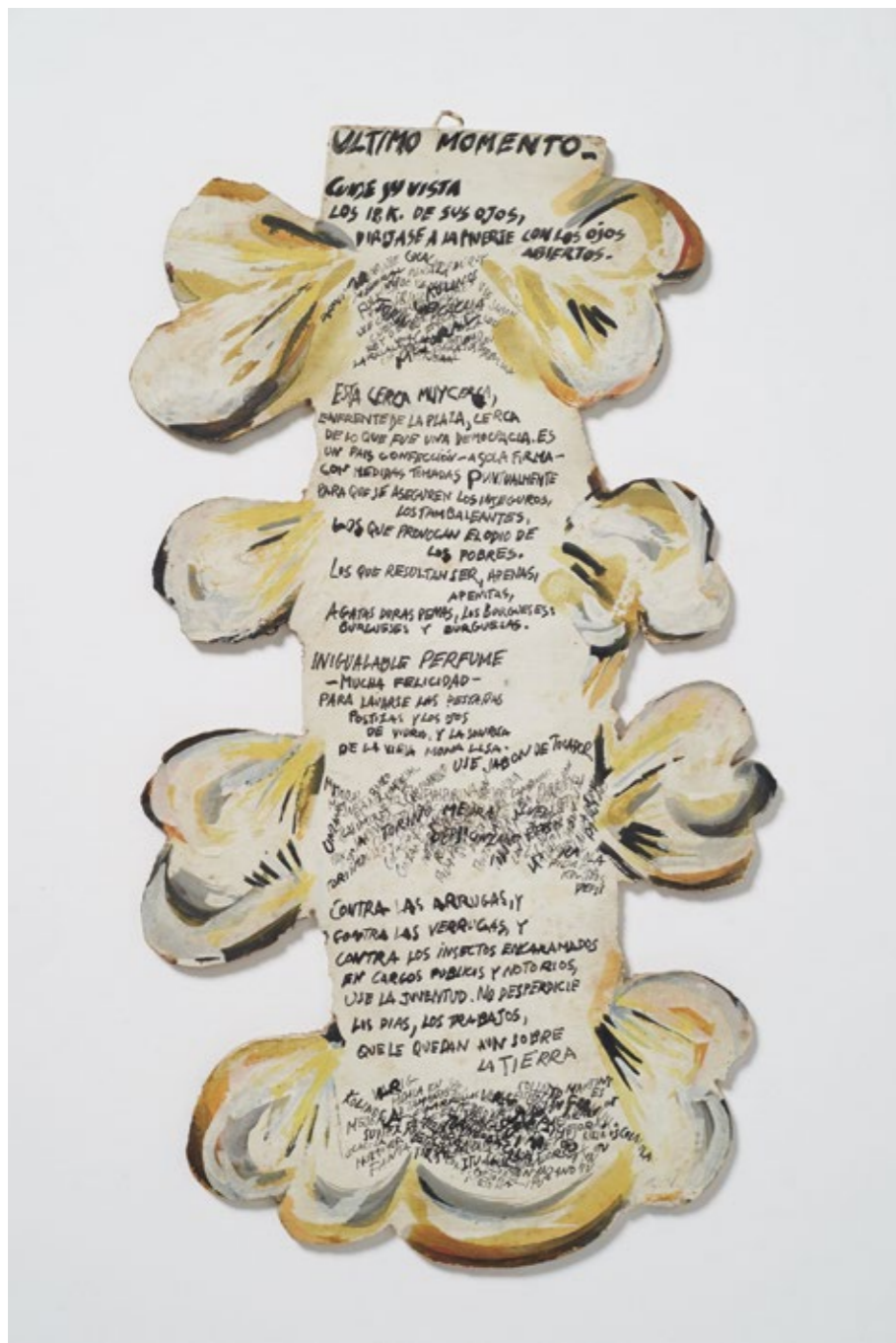




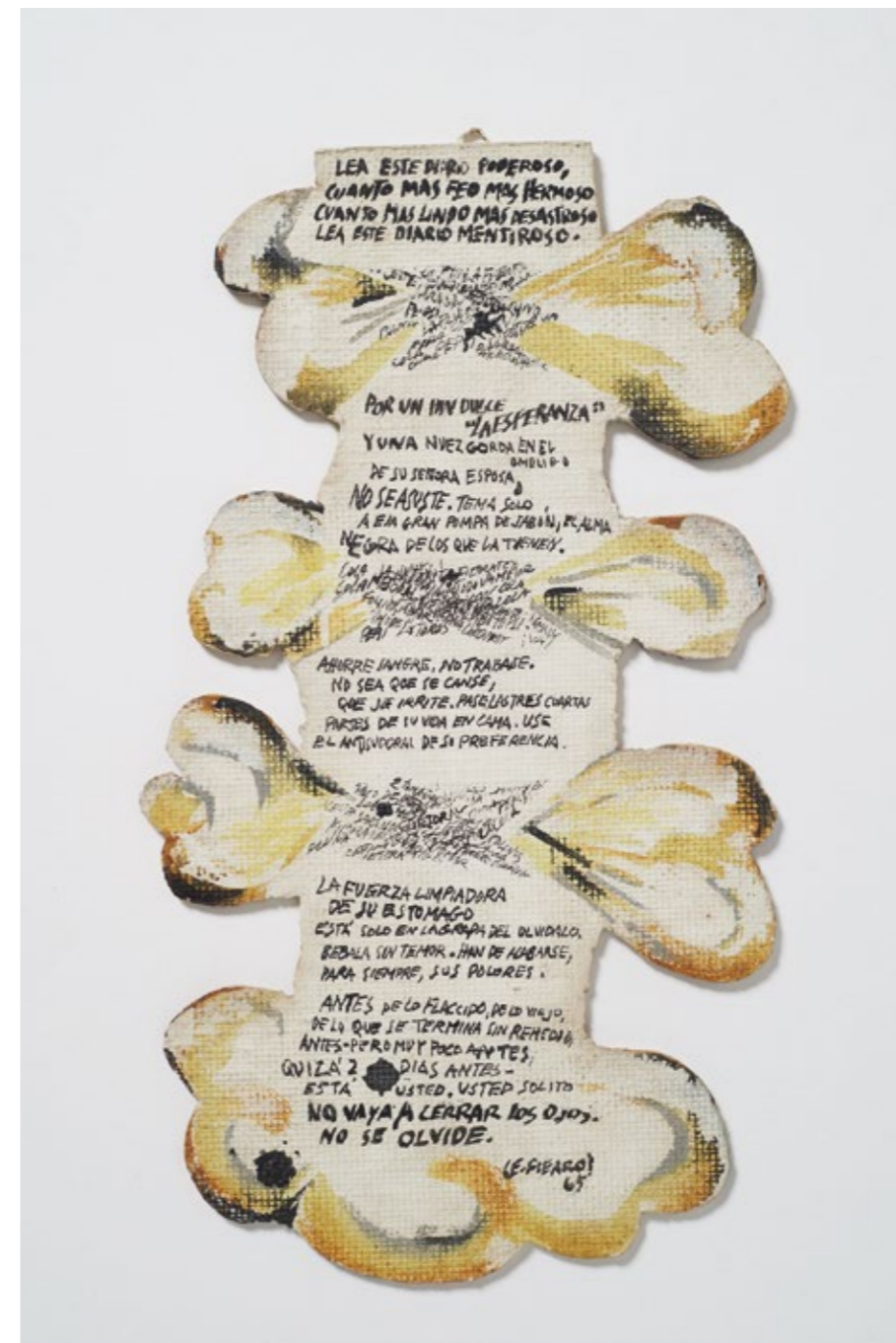


21.

21.
Napalm comienzo año 1965,
 1965, vinílico y collage sobre
 tela, 140 × 176 cm, Museo
 Nacional de Artes Visuales,
 Montevideo



22 a y 22 b (anverso y reverso). Sin título, objeto para *happening*, 1965, vinílico sobre hardboard, 32 x 24 cm, colección particular



Este objeto es uno de los pocos implementos escénicos que se conserva de los «ambientes temáticos» y «acciones con tema» de Vila. Fue usado para el primer «ambiente», llevado a cabo en la Casa del Club de Teatro en julio de 1966. El panel, pintado sobre madera, parece reproducir una serie de explosiones con consecuente columna de humo en cuyo interior se van desenvolviendo versos (leídos

durante el acontecimiento). Reminiscente del poema visual *La prosa del Transiberiano y de la pequeña Jehanne de Francia* pergeñado en 1913 por Sonia Delaunay y Blaise Cendrars, el artefacto contiene poemas de Ida Vitale y Enrique Fierro, cuyas estrofas son interrumpidas por marañas de letras que simulan el efecto de los estallidos.



23.

23.
«Antijoyas», 1967-1969,
piedras, telas, hilos, cuero,
rafia, medidas variables,
colección particular

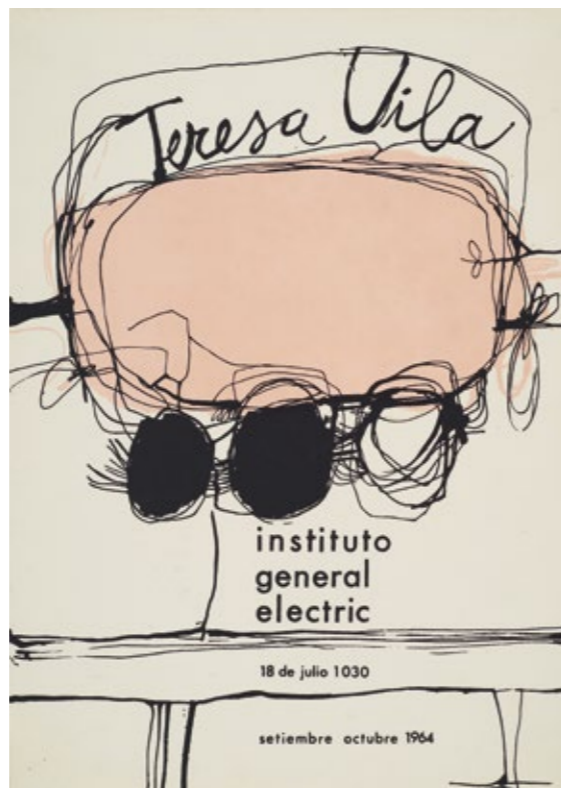




24.

24.
«Antijoyas», 1967-1969,
piedras, telas, hilos, cuero,
rafia, medidas variables,
colección particular

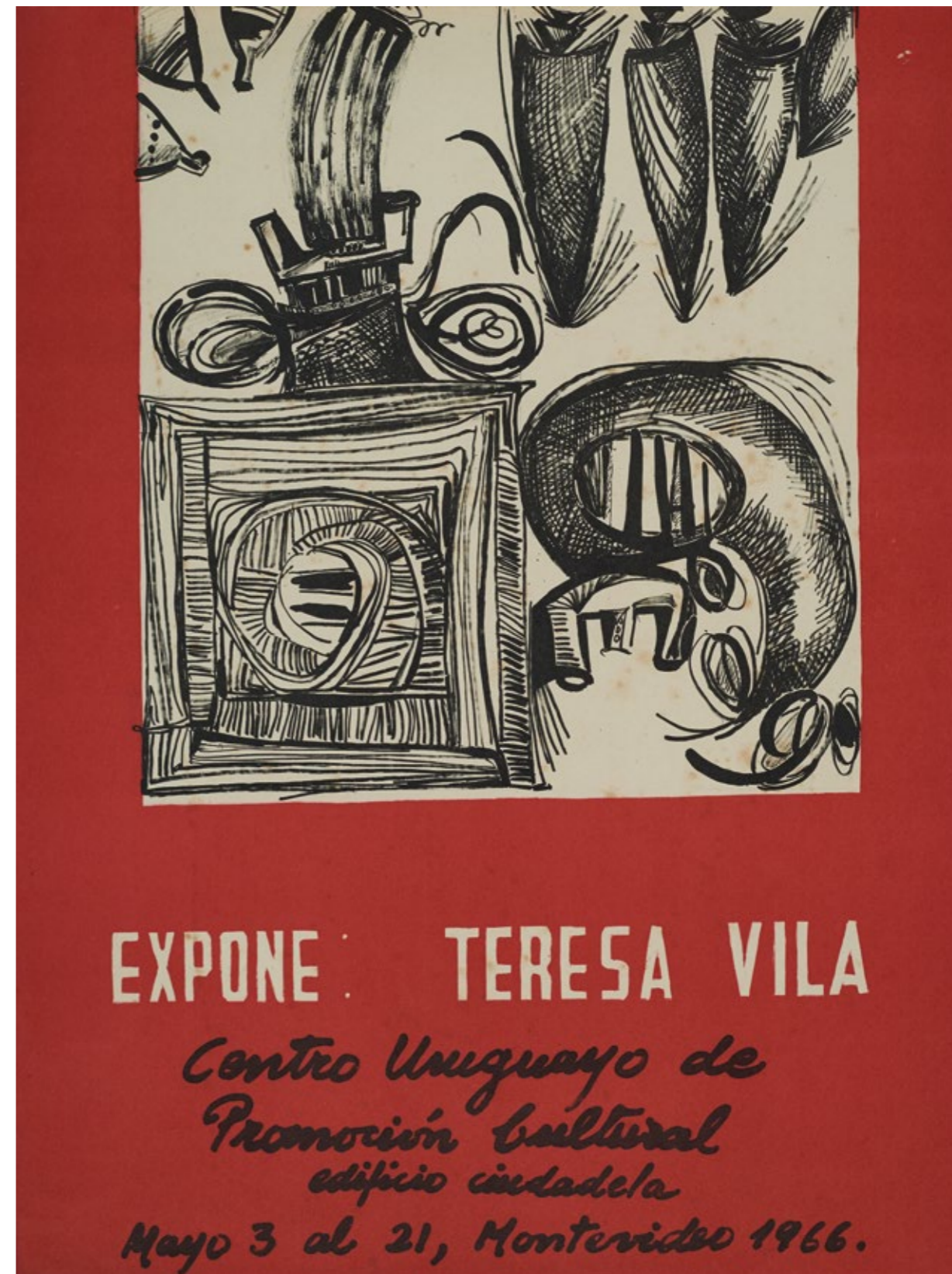
La artista incursionó saltuariamente en la gráfica: dibujó, en los años 50, algunos programas de teatro, pero también utilizó su característica abstracción para ilustrar la tapa de un libro de Milton Schinca, y sus propios catálogos y afiches.



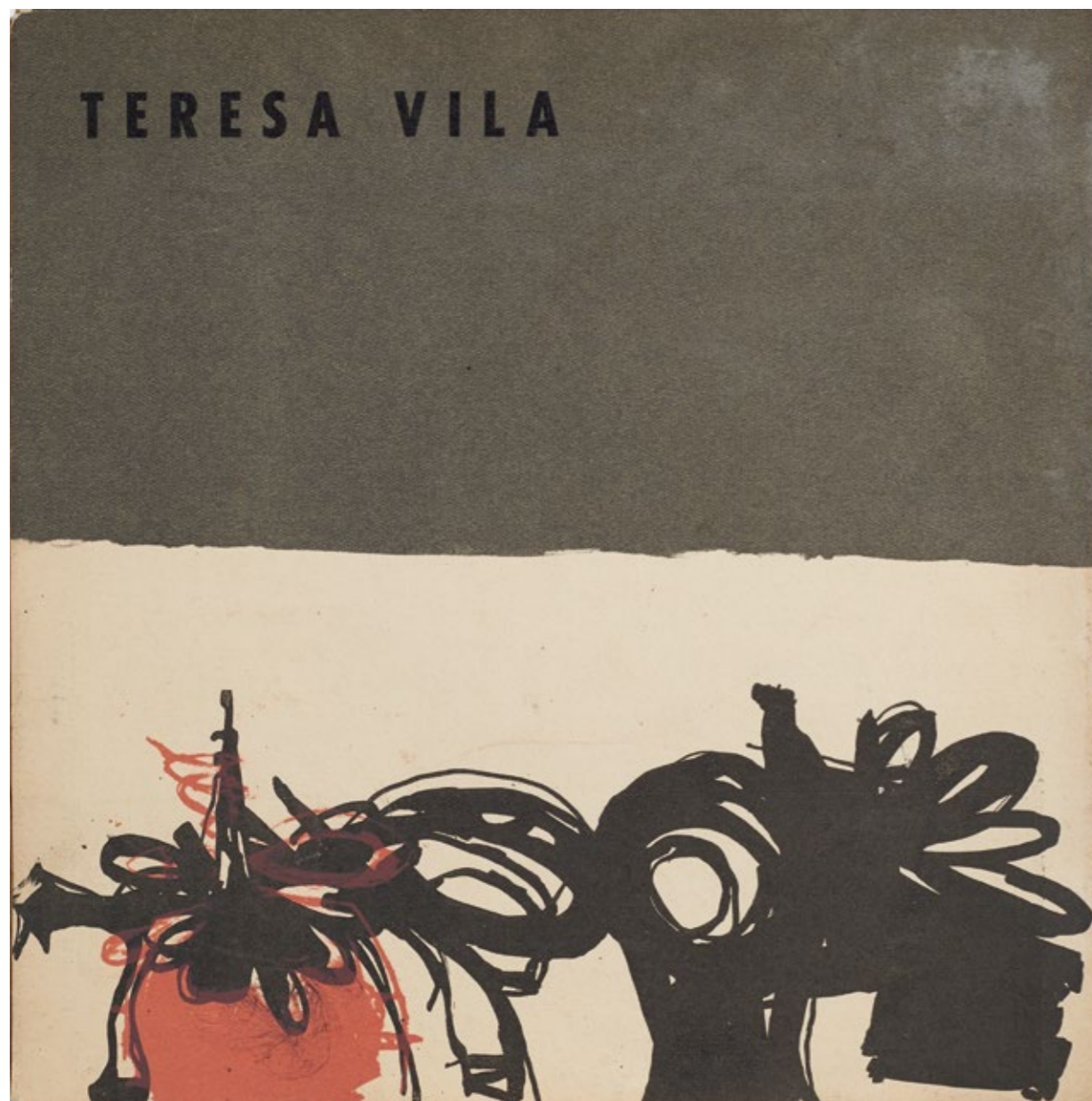
25.

25.
Afiche de la exposición en el Instituto General Electric, Montevideo, 1964, impreso, 40 x 29 cm, colección particular

26.
Afiche de la exposición en el Centro Uruguayo de Promoción Cultural, Montevideo, 1966, impreso, 45 x 35 cm, colección particular



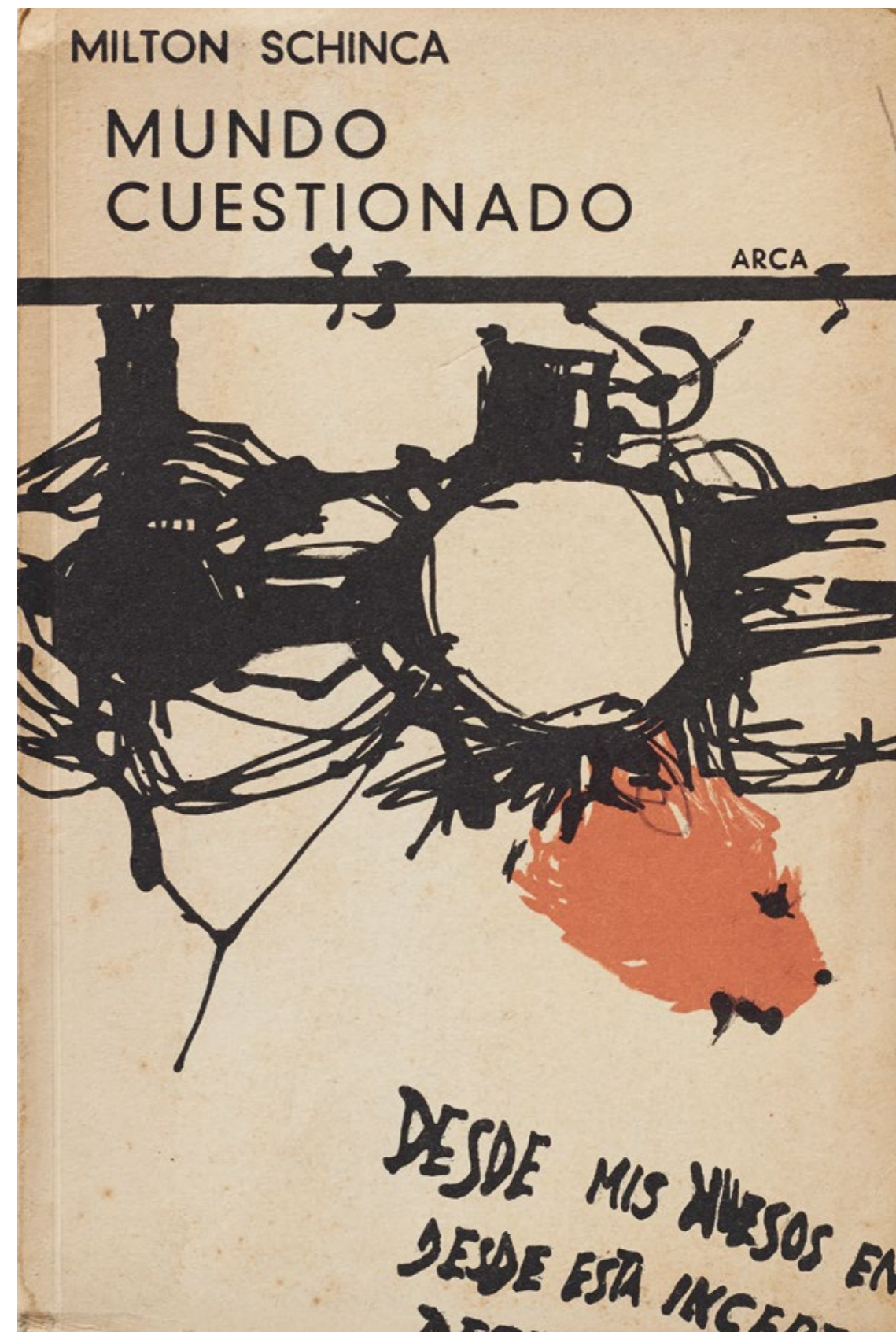
26.



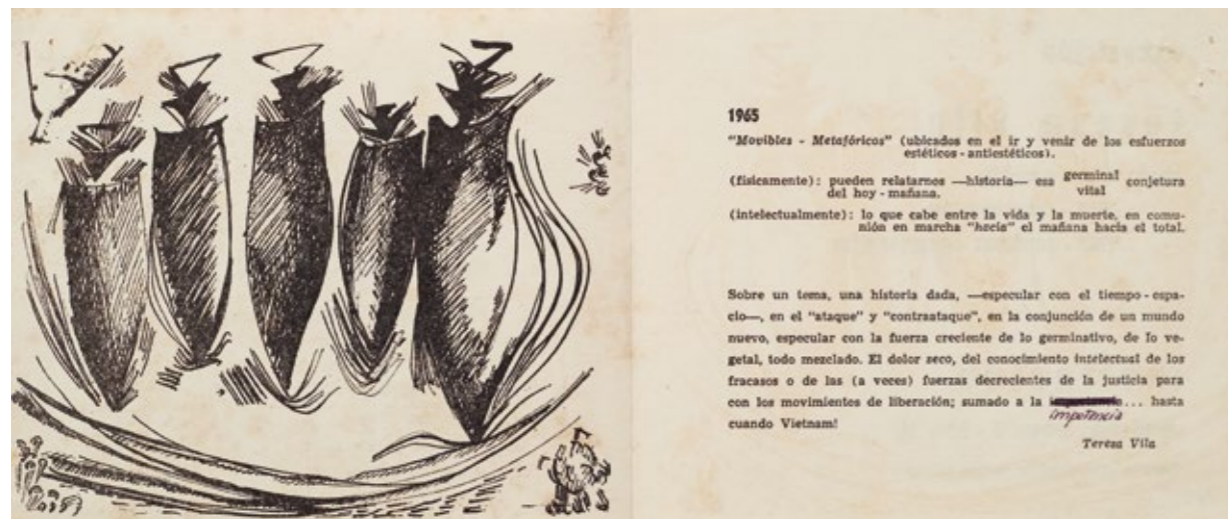
27.

27.
Catálogo de la exposición en
el Instituto General Electric,
Montevideo, 1964, impreso,
18,5 x 18,5 cm, colección
particular

28.
Milton Schinca, *Mundo
cuestionado*, Montevideo,
Arca, 1964, 18 x 13 cm,
colección particular



28.



29.

29.
Folleto de la exposición
en el Centro Uruguayo
de Promoción Cultural,
Montevideo, 1966, impreso,
13 × 46 cm (abierto),
colección particular

Antología crítica

Celina Rolleri López
Dibujos-grabados de Teresa Vila

Desde el comienzo, Teresa Vila ha propuesto en su creación, un mundo original. Se le conoció primero como grabadora y dibujante, luego como pintora y por fin como escenógrafa de méritos singulares.

Su estilo más característico se cumple a través de un lenguaje en el que partiendo de la representación de objetos conocidos y aun vulgares, llega a construir un mundo levemente tocado por la fantasía, inadvertidamente desplazado hacia lo inverosímil, el sueño, o la alegoría. En apariencia nada se ha tergiversado; ha quedado a salvo la lógica de la realidad; y sin embargo es indudable que las imágenes resultan alteradas en su significado original. Es sólo una pequeña distorsión, un ligero desajuste, una desproporción, un enfoque algo violento o sorprendente, pero basta. El resultado es una visión nueva, subjetiva, que desautoriza la interpretación establecida de la realidad.

Es difícil por lo tanto calificar esta visión ateniéndose escuetamente a los rótulos admitidos. Puede asegurarse que es expresionista cuando fuerza las líneas de fuga de una perspectiva, cuando atribuye una presencia dramática a objetos inocuamente cotidianos, pero puede asimismo calificarse de superrealista cuando violenta el punto de mira hasta provocar sensación de absurdo, cuando aproxima objetos estableciendo entre ellos vinculaciones desusadas, cuando altera intencionadamente las jerarquías habituales de la visión, cuando ironiza presentando un objeto trivial con un énfasis descolocado. Y las dos cosas serían ciertas. En verdad su estilo se resuelve entre estas dos interpretaciones: una que se cumple en el desencadenamiento dramático, sintiendo a la realdad como un mundo opuesto y amenazante, y otra que se resuelve en símbolos de lo irreal, a través del absurdo, del sueño y del automatismo. Reúne ambos términos sin proponérselo, sin cálculos, como la natural decisión de su imaginación creadora. Por eso el mundo que comunica —estrecho, intimista, cumplido en pequeñas resonancias—, podrá discutirse en la envergadura de su impulso, pero no en su auténtica originalidad.

Esta actitud se ha afirmado en el lenguaje de Vila acentuando su tendencia a la abstracción,

a la simplificación creciente de los signos, pero manteniendo sus contenidos. Así resuelve su lenguaje en la serie de dibujos que ahora expone. Estos lirios enfilados, titubeantes, graciosamente informes o estos peces de mirada suspicaz, responden a esa interpretación a la vez humorística, emotiva y fantasiosa que caracterizó su lenguaje del comienzo. Solo que su técnica de dibujante ha ganado en desenvoltura y en poder incisivo.

Sus últimos grabados en cambio muestran un cambio fundamental de estilo. No es que se aparte de su actitud anterior. Lo que sucede es que lleva a sus últimas consecuencias una de sus posibilidades. Al prescindir de toda figuración para afrontar el signo puro, Vila relega los significados simbólicos de su lenguaje. Insiste entonces en la vigencia dramática del trazado más libre, casi automático. Sirviéndose de un procedimiento que al parecer consiste en una técnica invertida de la xilografía —entinta los surcos en lugar de las superficies— planea una caligrafía dinámica donde las líneas se reúnen apretándose en su centro, o anudándose por la intervención de una línea lazada.

La expresividad no proviene aquí solamente del comportamiento del dibujo —rápido, rítmico, violento— sino también de ese relieve provocado por la tinta desbordada que confiere a los signos un carácter más calificado.

Todavía, en estas obras de abstracción pura, se hace sentir —y para bien— la visión simbólica que caracteriza a su obra figurativa. No pocas veces se advierte que a la elocuencia estricta del signo se agrega otra en la que se maneja un lenguaje clave, de enigmáticas referencias. Una flecha, un anudamiento, una vertiginosa fuga en vertical, una diferencia sutil entre líneas rotundas y líneas indecisas, entre recorridos graves y recorridos frívolos o amanerados parecen mantener aún aquí ese mundo de alusiones intimidantes, oníricas, fantasiosas, donde la imposición de un sentimiento dramático es puesta a prueba por la ironía, el azar o el absurdo.

Está bien que así sea. Pero sería mejor aún que diera a esos contenidos una intervención más explícita. Su temperamento no está apto para confiarse totalmente al automatismo de un impulso violento. Cuando pretende esto, su fantasía se empobrece y si bien agranda los propósitos expresivos, pierde en convicción.

Marcha, 20 de octubre de 1961, p. 24.

José Carlos Álvarez
Pintores nacionales: Teresa Vila

«Toda mi vida ha estado —y está— orientada hacia la pintura», nos dice Teresa Vila. «Siempre quise pintar, pinto desde siempre. He quemado por la pintura una cantidad de cosas». Joven, muy apreciada en el ambiente artístico, sumamente elogiada por su reciente exposición en la Galería del Instituto General Electric, Teresa Vila estudió en la Escuela de Bellas Artes, se preocupó por el dibujo y el grabado, siguió cursos de este último modo expresivo con Adolfo Pastor, y otros, de perfeccionamiento, con Iberé Camargo cuando dicho artista brasileño estuvo en Montevideo, contratado por la Universidad.

Teresa Vila ha expuesto en la Bial de Arte Moderno de San Pablo, reiteradas veces. Y esa ciudad ha sido hasta ahora la única meta de todos sus viajes. Ello no impide que Teresa Vila tenga ya en su haber numerosas exposiciones en el extranjero: Cincinnati, EE. UU. (en la Cuarta Bial de Litografía en Color), en La Paz, Bolivia (Concurso Internacional de Grabado y Dibujo Femenino), diversas muestras colectivas en la Argentina, Santiago de Chile, en México (Bial Interamericana, Museo Nacional de Bellas Artes), en Lisboa («7 Artistas del Uruguay», Galería Gravura: «Grabadores del Uruguay»); y ahora la Universidad de Texas adquiere dibujos suyos y anuncia una exposición rodante, con un catálogo donde se la incluye.

A su entender, Teresa Vila tiene cuatro períodos de creación artística. De 1951 a 1957 (dibujos, grabados, litografías, muestra individual de pintura en «Club de Teatro» —1957—, témperas en San Pablo, etc.); de 1958 a 1960 (grabados y dibujos con color en Salón Municipal y en México); en 1961 (muestra individual de dibujos y grabados en «Amigos del Arte», expone en el Salón Nacional de Bellas Artes, y en la muestra «De Blanes a Nuestros Días» en Punta del Este); y de 1962 al presente (Feria Nac. del Libro, con 1.º Premio en el Salón del Poema Ilustrado, Salón Nacional, Muestra para el Museo de Montevideo, Minnesota).

Marginalmente, entre los años 1957 y 1960 Teresa Vila realizó una intensa actividad como escenógrafa, bocetando y construyendo decorados para óperas y ballets del SODRE, y obras teatrales de conjuntos vocacionales y

la Comedia Nacional. Dentro de tal disciplina en 1958 y en 1960, esta artista mereció, nada menos, que el 1.º Premio otorgado por Casa del Teatro a la mejor escenografía del año.

Posteriormente, Teresa Vila se ha apartado del teatro. Quizás porque encuentra en los escenarios de Montevideo poco campo para la experimentación. La pintura la atrae de lleno y la fascinan sus «lechadas rosas» (como ella las llama) donde con dibujos o recortes —no se trata de «collage», aclara— estampa su propio mundo de protesta o fantasía. «El color lo doy con eso que llamo “lechada”», expresa. Alguno de sus recientes cuadros de la exposición en la Galería General Electric encierra las últimas experiencias de Teresa Vila. En ellos se aúnan el color, el dibujo y el recorte, integrándose en una única manera expresiva.

Aunque, tal vez a primera vista no lo parezca, Teresa Vila sostiene que «siempre he sido figurativa, dentro de lo que yo considero figurativo». Y agrega: «A mí no me asusta la temática; por lo contrario, me atrae. Por ello miro con desconfianza las últimas consecuencias del abstraccionismo».

«El artista debe llegar al pueblo», nos dice esta pintora. ¿Cómo? Haría falta un movimiento colectivo, una unión (donde se respete cada individualidad) de críticos y artistas para intercambiar ideas y acercarlas al público. «Porque el mundo exterior nos estrecha cada vez más, y todo está unido. Yo no creo en los puristas a quienes el mundo exterior no roza».

La Mañana, 16 de octubre de 1964, p. 10.

María Freire
Superación de Teresa Vila

En el Instituto de Arte General Electric, hemos quedado vivamente impresionados ante el conjunto de obras de Teresa Vila. Esta artista, cuya trayectoria seguimos siempre con interés, logra en esta etapa reciente, afirmar su temperamento con una producción que se impone por sus valores estéticos.

Una depuración en el campo de las ideas, un acentuado vigor en la trascendencia de la sensibilidad jerarquiza su pintura actual.

Parte Teresa Vila, de formas, de objetos reales para recrearlos, desnaturalizarlos de sus aspectos corporales.

En la búsqueda de los valores absolutos, el trazo de Teresa Vila, se ha vivificado. La estructuración de sus composiciones es sólida, segura, espontánea.

Los objetos, transformados en signos, son símbolos, poseen un papel preponderante. Teresa Vila retoma su faz primera, de simple y sintética figuración, para elevarla a un plano superior con el aporte de una labor de años de estudio, y constante experimentación. Su pintura traduce una mezcla de intuición y sabiduría.

Con el fin de obtener variadas calidades, Teresa Vila incorpora al plano, a manera de collage, en algunas formas, papel traslúcido que origina, asimismo, texturas que enriquecen visual y táctilmente el espacio pictórico. Se vale como procedimiento de materiales mixtos: pintura plástica, gouache y tinta, que le permiten obtener superficies densas, transparentes y una escritura de ritmos ágiles y dinámicos. Sorteas con felicidad la integración del color. Tenues manchas acentúan, por su valor cromático, la expresividad de algunas obras. La muestra toda, es un impacto; casi podríamos decir, una sorpresa. No compartimos las manifestaciones de la artista, al declararnos que su obra hace como una protesta contra las religiones, contra la sociedad, etc. solo sentimos en la sala, plasmada, la expresión de un contenido sin violencia, sin otro drama que la pintura misma.

Teresa Vila ya no es una promesa. Esta bella aventura que exhibe en la Galería General Electric le otorga un importante lugar en la vanguardia plástica nacional.

Acción, 17 de octubre de 1964, p. 8.

Amalia Polleri
Teresa Vila

Las obras que expone Teresa Vila en el Salón del Instituto General Electric, luego del alejamiento y estudio de dos años, dan cuenta de una evolución de orden poético, cuyo proceso había quedado trunco y con una solución de continuidad distinta a la augurada por sus comienzos.

Teresa Vila compone por manchas y arabescos caligráficos, utilizando preferentemente dos gamas: del gris al negro y del rosa a la tierra de Siena.

Despliega así masas irregulares de grises o de rosas a las que contrapone [ilegible] de fino trazo en el negro brillante de la tinta china. La variedad de sus grises es estimable en las gradaciones con que crea espacios plásticos sin mayor profundidad.

Se adivinan, apenas diseñados en las livianas estructuras, objetos usuales y aun rostros humanos, que refuerzan el valor expresivo del dibujo, según los principios de la «Nueva Figuración».

Teresa Vila, utiliza el «collage», incluido con pliegues y cortaduras en su pintura, colocado como un elemento plástico más, sin predominancia ni imposición, aun cuando consigue con el papel superpuesto al color, calidades muy agradables.

El procedimiento general es la acuarela y además la témpera, lo cual significa un juego de transparencias y opacidades que enriquece la labor plástica de Vila.

La exposición, de gran unidad, muestra el trabajo fino y algo burlesco, que debe ahondar aún más en lo recóndito de sus contradicciones para lograr la síntesis expresiva que anuncian las sucesivas maneras presentadas por esta joven pintora de 1951 hasta hoy.

El Diario, 22 de octubre de 1964, p. 4.

María Luisa Torrens
Comprometida, pero con el arte

Pocos artistas, excepto los más genuinos, llevan estampados en su apariencia exterior, en cada gesto suyo, en el tono de la voz, en la continuidad prolija y coherente de las actitudes de cada día, el sello de la originalidad. Teresa Vila pertenece a este grupo limitado de creadores. Inicia su actividad de exposiciones hacia 1955, en un medio dividido entre los extremos del rigor geometrizable, es el pleno auge del concretismo, la persistencia polémica, entonces, de la figuración y la conciencia cerrada de escuela del Taller Torres García. No ingresa irreflexivamente en ninguna de tales corrientes.

Al principio su vocación artística se manifiesta a través del grabado, donde una lírica sensible y fina se traduce a través de composiciones simples, elementales, cargadas de poesía. Por espacio de tres años, de 1958 al 1960, se aplica a la escenografía para teatro, ópera y ballet, tarea que sin duda, ejerce una influencia benéfica en su evolución, ya que la obliga a abandonar la expresión intimista de sus pequeños y sutiles grabados y la lleva a afrontar las proporciones monumentales y solucionar problemas de espacio que hoy, en su primera madurez, podemos apreciar.

Su verdadero aporte a la pintura contemporánea es la invención de los «Móviles» en pintura. Es hacia el año treinta, que el escultor Alexander Calder (1898), construye objetos metálicos móviles, para cuya designación su amigo Duchamp le sugirió el término de «móviles» que llega a convertirse en nombre genérico de una rama de la escultura. No se empequeñece de ninguna manera la importancia de Teresa Vila cuando se recuerda que no solo en escultura sino también en pintura, desde Vasarely, que se ocupa de los efectos cinéticos, a los integrantes de la «Nouvelle tendance», que se proponen incorporar el movimiento a la pintura y algún Pop, ya tratan el problema. Todos esos antecedentes históricos no llegan a alterar el hecho de que Teresa Vila da una nueva dirección a la búsqueda de la forma cambiante y múltiple, pasando a una clave artística en la que nadie soñaba.

Cada uno de esos móviles se compone de un conjunto de cuatro, seis o nueve telas de formato cuadrado o rectangular, que el espectador puede ir modificando, en su ubicación, conservando siempre la validez expresiva.

Ella califica a la primera serie, de la que hay en la muestra algunos ejemplos, de «Apacible». Emplea una gama dominante de rosados, muy característica, que ya ha ejercido su acción, por ejemplo en Carrozzino. Sobre esos fondos cálidos construye paráfrasis de bocas, formas deslizantes o voladoras, espejos de extrañas mariposas, e inventa metamorfosis de labios, como temblorosas corolas que se abren en todas direcciones. La gracia de este arte se produce sin justificación ni excusa. Es cósmico y alegórico en un sentido muy hondo. En él se guarda un hálito del pensamiento oriental y de la oriental ecónoma de la forma: la delicada movilidad, la predilección por la asimetría y la excentricidad y el equilibrio inestable, susceptible de resolverse en toda suerte de movimientos.

La serie de 1965 lleva por título «Comprometidos». Es Sartre quien plantea el problema del arte comprometido. Aunque así lo piense Sartre, la pregunta: ¿para quién se escribe? no nos proporciona de ningún modo el secreto de la creación, ni literaria ni plástica. Toda creación es enigma. Resulta banal destacar que ella en sí misma es algo oscuro e impenetrable; banal insistir en el hecho de que constituye un acto irreductible a toda conciencia intelectual. Cuando Teresa Vila en el preámbulo del catálogo manifiesta: «Sobre un tema, una historia dada, especular con el tiempo-espacio en el ataque y contraataque, en la conjunción de un nuevo mundo, especular con la fuerza creciente de lo germinativo, de lo vegetal todo mezclado. El dolor seco, del conocimiento intelectual, de los fracasos o de las (a veces), fuerzas decrecientes de la justicia para con los movimientos de liberación, sumado a la impotencia...».

Confirma en la primera parte de sus declaraciones, que la obra de arte surge como una cosa real que resiste al espíritu, como todo lo real y pone un límite a los fantasmas de lo posible. Se advierte así, que el fin de

la creación no es otro que la creación de un objeto fundamentalmente diferente de esos juegos, de esos recomienzos, de esas interrogantes que están sin embargo en su origen. La creación que es un impulso irreprimible, no una actividad que justifica propósitos y razones.

La creación es una negación de la muerte. Afirma Vila «lo que cabe entre la vida y la muerte, en comunión, en marcha “hacia”, el mañana hacia el total», testimoniando de este modo su optimismo, su empuje vital, su fe en el futuro.

En los últimos trabajos, el dibujo adquiere un inédito vigor, las formas se corporizan, e incluso la gama cromática, siempre dentro de los rosas, se carga de una nueva tensión espiritual.

Más que a una imagen de la guerra, alude sin quererlo al mundo actual, de los cohetes teledirigidos, de los astronautas. Es en definitiva un mundo feliz con lo que todos soñamos.

En los «Pendones comprometidos» se lanza con audacia al ejercicio de una técnica que hasta el momento no había practicado. Uno de ellos particularmente, que a un observador se le ocurrió llamar «Amanecer sobre el Vietnam», es de una magnífica plasticidad y equilibrio cromático. Aunque Teresa Vila haya participado en certámenes internacionales, como la III Bienal de San Pablo, la IV Bienal de Litografía en colores, del Museo de Artes de Cincinnati, la IV Bienal de San Pablo y obtenido varios premios, aún en nuestro medio no ha alcanzado el reconocimiento y la consagración acordes con su gran talento. Con esta exposición pasa a un primer plano en la plástica nacional.

El País, 16 de mayo de 1966, p. 12.

María Freire
Vigor estético de Teresa Vila

Conmueve muy particularmente a Teresa Vila la injusta tragedia del Vietnam, hasta el punto de convertirse en la temática de su pintura. Pero la historia del arte, nos enseña que Goya, Delacroix, Daumier o Picasso, son estimados no por sus violentas pasiones sociológicas, sino por sus positivos valores estéticos. El tiempo resta importancia a la anécdota accidental, y otorga permanencia a los valores esencialmente plásticos.

Las nueve composiciones que Teresa Vila exhibe en el Centro de Promoción Cultural (Edificio Ciudadela, entrepiso, Juncal y Sarandí) constituyen un impacto por el vigor de sus ritmos curvilíneos, perfectamente equilibrados en suaves y violentas tonalidades. Por encima del horror de la guerra que masacra pueblos inocentes, nos emociona la pintura de Teresa Vila por su personal grafismo, desde donde trasciende su firme sensibilidad.

Si en su anterior exposición realizada en el Instituto General Electric (1964), remarcamos la superación de esta joven artista, en la presente muestra debemos expresar que desde entonces, sus conocimientos se han ido afirmando hasta alcanzar hoy, un alto grado en la plástica nacional.

Elementos bélicos (bombas, espoletas), recreados en la mente de la pintora, estallan en el espacio y se transfiguran en vibrantes y reiterados signos abstractos. Ello da origen a una caligrafía automatista, orientada por el poder de una cultivada institución.

Aunque los amarillos, ocre y negros se extiendan por las blancas superficies, las tonalidades rosadas adquieren en la paleta de Teresa Vila, obstinada preferencia.

Entre ritmos oscilantes, ágiles, barrocos, el plano se textura frecuentemente, por la integración de extraños y sutiles collages. Acertada además en esta muestra, la realización de las obras divididas en dos, tres, cuatro o más paneles independientes, pero a la vez al servicio de un todo único, de perfecta conexión. Ordenación inspirada quizás en retablos medievales, que Teresa Vila utiliza con beneficioso resultado.

«Rompecabeza Rosado», «Relativamente» y «A punto de...» son las obras que más nos impresionan, por su violento drama plástico. No juzgamos de igual calidad la serie de «Pendones Comprometidos» que afectan la coherencia y el nivel artístico de la muestra. Carecen de la fineza de expresión de la serie «Apacibles» y «Comprometidos» y demuestran que la artista desea abordar una artesanía de carácter popular, ajena a su sensibilidad creadora.

Acción, 18 de mayo de 1966, p. 15.

Amalia Polleri
Arte vital

La muestra de Teresa Vila se impone por la sensación de vitalidad y alegría que comunica. Sin estar adscritas a la corriente de la Pintura de Acción, que se caracteriza por la huella plástica del esfuerzo físico, las obras de Teresa Vila ofrecen en su composición, ritmos dinámicos, por momentos repetidos y manejo de los elementos plásticos, una imagen fulgurante de la energía vital de su autora.

Fiesta, verano, baile, tópico, alas, campanas, cintas al vuelo, reminiscencias de formas vegetales, en plena eclosión, es lo que sugiere la exuberancia de luz y color de las obras presentadas. Las gamas cálidas de los rojos y los amarillos se deslizan de lo más claro a lo más saturado, sin detenerse en los delicados rosas y dorados, de anteriores creaciones de Vila.

Las «serpentinatas femeninas», de que Bourdelle hablara refiriéndose a una tela de Marie Laurencin, se desenvuelven, entrelazan y giran en [ilegible] y espirales en los «Horribles – Metafóricos» de esta exposición.

Hemos escuchado a Teresa Vila sobre el sentido de sus obras, a las que atribuye un contenido de lucha social, de ímpetu revolucionario ligado a los movimientos de liberación nacional y popular que actualmente se procesan en el mundo. Creemos que la pintora es sincera, tanto en el plano de la creación plástica como en el plano intelectual, pero que existe un marcado desplazamiento entre ambos planos y que lo auténtico, a pesar de las etiquetas trágicas, es el himno a la vida que trasunta su labor pictórica. Lo que brota de la paleta de Teresa Vila, lo sensorial, su transparencia, claridad y gracia femeninas, sin explicaciones ni rótulos, y negando la versión realista personal que ella da de los temas y motivos tratados, es lo que perdurará, nos atrevemos a afirmarlo, porque la pintura es un medio de expresión y comunicación en sí misma, digan lo que digan los pintores de sus obras a través de la palabra o la escritura.

El Diario, 22 de mayo de 1966, p. 8.

Biografía esencial

María Teresa Vila nació en Montevideo el 2 de julio de 1931. Estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes entre 1949 y 1952, y egresó con una medalla al mérito. Allí tuvo como profesores a Domingo Buzzurro, Norberto Berdía y José M. Pagani (pintura y grabado); Adolfo Pastor, Oswaldo Goeldi e Iberê Camargo (grabado). A partir de 1951 empezó a exponer sus obras, en principio sobre todo grabados y dibujos, sucesivamente óleos, témperas y más tarde vinílicos. Entre 1956 y 1960 trabajó como escenógrafa para el teatro, a menudo en colaboración con Carlos Carvalho, en el Teatro del Pueblo, Club de Teatro, Comedia Nacional y Sodre. En 1956 viajó a San Pablo con motivo de su participación a la III Bienal de dicha ciudad, primero de varios viajes «de estudio». En 1957 empezó a trabajar como secretaria en la Dirección Nacional de Vialidad, empleo que dejará en 1976.

Luego de una década de arte figurativo, alrededor de 1960 comenzó a experimentar con la abstracción (en ocasiones semiabstracción) a la que se volcó hasta 1969, cuando volvió a la figuración. Entre julio de 1966 y mayo de 1969 desarrolló los primeros *happenings* uruguayos, un total de diez «ambientes temáticos» y «acciones con tema». A mediados de los 60 incursionó en el bordado, creando tapices, práctica que retomará brevemente a principio de los 70. Entre 1967 y 1969 produjo varias «antijoyas», confeccionadas con materiales rústicos.

A lo largo de su carrera participó en cuantiosas exposiciones colectivas tanto en Uruguay como en el exterior, y ganó varios premios. En 1974 dejó el ambiente artístico, aunque no abandonó su actividad creativa: de hecho, existen trabajos en serie de los años 80, nunca expuestos.

Después de su muerte, acaecida en Montevideo el 2 de julio de 2009, obras suyas fueron mostradas en exposiciones colectivas: entre otras, *Conceptual and Contemporary* (Document Art Gallery, ArteBA, Buenos Aires 2012); *Artistas mujeres en la Colección MNAV* (Museo Nacional de Artes Visuales, 2017); *Márgenes* (Museo de Historia del Arte, curadora Adriana Gallo, 2017); *Montevideo: Jorge Caraballo, Haroldo González, Clemente*

Padín y Teresa Vila (Galería Henrique Faria, Buenos Aires, 2017); *Transformadoras: mujeres artistas en la colección del Museo Blanes* (Museo Blanes, curadora Elisa Pérez Buchelli, 2021).

A su vez, en 2009 Haroldo González curó un *Homenaje a Teresa Vila*. «*Las veredas de la Patria Chica*» (Museo Nacional de Artes Visuales, 2009); en 2019 se llevó a cabo la retrospectiva *Teresa Vila. Arte y tiempo* (Museo Blanes, curadoras Cristina Bausero y Elisa Pérez Buchelli) y en 2022 la Galería Cocodrilo presentó una pequeña monográfica en su *stand* de la Feria Este Arte (Punta del Este).

Exposiciones individuales

1957. Galería Club de Teatro, Montevideo, Uruguay.
1961. Galería Amigos del Arte, Montevideo, Uruguay.
1964. Instituto General Electric, Montevideo, Uruguay.
1965. Centro de Arte y Letras, Punta del Este, Uruguay (compartida con Nelson Ramos).
1966. Centro Uruguayo de Promoción Cultural, Montevideo, Uruguay.
1971. *Las veredas de la Patria Chica*, Galería U, Montevideo, Uruguay.
1971. *Las veredas de la Patria Chica*, Teatro Circular, Montevideo, Uruguay.

Exposiciones colectivas

1951. XIV Salón Nacional. Dibujo y Grabado, Montevideo.
1955. III Bienal Internacional de Arte de São Paulo, San Pablo, Brasil.
1955. *19 artistas de hoy*, Subte Municipal, Montevideo, Uruguay.
1956. IV International Biennial of Contemporary Color Lithography, The Cincinnati Art Museum, Cincinnati, Estados Unidos.
1956. XX Salón Nacional, Montevideo, Uruguay.*
1956. VIII Salón Municipal, Montevideo, Uruguay.*
1956. Concurso Hispanoamericano Femenino de Grabado y Dibujo, La Paz, Bolivia.*
1957. IV Bienal Internacional de Arte de São Paulo, San Pablo, Brasil.
1957. XXI Salón Nacional, Montevideo, Uruguay.
1957. IX Salón Municipal, Montevideo, Uruguay*
1958. I Bienal Interamericana de Pintura y Grabado, Instituto Nacional de Bellas Artes, Ciudad de México, México.
1959. XI Salón Municipal, Montevideo, Uruguay.
1960. II Bienal Interamericana de Pintura, Escultura y Grabado, Instituto Nacional de Bellas Artes, Ciudad de México, México.
1960. *Grabadores uruguayos*, curador José Pedro Argul, Museo de Bella Artes, Ciudad de México, México.
1961. II Biennale de Paris: Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París, Francia.
1962. Salón del Poema Ilustrado, Feria de Libros y Grabados, Montevideo, Uruguay.
1963. XXVII Salón Nacional, Montevideo, Uruguay.
1964. Galería Divulgação, Lisboa y Porto, Portugal.
1964. Galería Gravura, Lisboa, Portugal.
1964. *Exposición de pintura, dibujo, grabado, escultura, artesanía*, Centro de Artes y Letras, Punta del Este, Uruguay.
1965. *Evaluación de la pintura latinoamericana*, Museo de Bellas Artes y Ateneo de Caracas, Venezuela.
1965. *Concurso Latinoamericano de Grabado. Exposición de La Habana*, La Habana, Cuba.
1965. *Jóvenes pintores del Uruguay*, Galería Sudamericana, Nueva York, Estados Unidos.
1965. II Bienal Americana de Grabado, Universidad de Chile, Santiago de Chile.
1965. *Latin American Painting*, Dallas Museum of Art, Dallas, Estados Unidos.
1965. *The Braniff International Airways Collection of South American Art*, curador Thomas Cranfill, University of Texas, Austin, Estados Unidos.
1966. *The Emergent Decade: Latin American Painters and Painting in the 1960's*, curador Thomas M. Messer, Guggenheim Museum, Nueva York, Estados Unidos.
1966. XXX Salón Nacional, Montevideo, Uruguay.*
1967. XV Salón Municipal, Montevideo, Uruguay.*
1967. *100 años de naturaleza muerta. De Blanes al arte pop*, Amigos del Arte, Montevideo, Uruguay.

* Exposiciones en las que Vila ganó un premio. También obtuvo un Premio Adquisición en el Concurso de Ancap de 1957 y premios, en dupla con Carlos Carvalho, para escenografías de la Casa del Teatro de Montevideo, en 1959 y 1961.

1967. *11 grabadores uruguayos*, Plástica Galería de Arte, Buenos Aires, Argentina.
1967. Galería Latinoamericana, La Habana, Cuba.
1967. VII Bienal Internacional de Grabado, Liubliana, Yugoslavia (actual Eslovenia).
1967. *Artistas uruguayos contemporáneos*, Escuela de 2.º Grado N.º 129, Montevideo, Uruguay.
1967. *Artesanía uruguaya*, Departamento Cultural del Banco La Caja Obrera, Montevideo, Uruguay.
1969. VIII Bienal Internacional de Grabado, Liubliana, Yugoslavia (actual Eslovenia).
1969. Muestra Internacional de Dibujo, Rijeka, Yugoslavia (actual Croacia).
1969. Premio de Dibujo Joan Miró, Barcelona, España.
1970. Premio de Dibujo Joan Miró, Barcelona, España.
1970. II Exposición de Dibujos Originales, Rijeka, Yugoslavia (actual Croacia).
1970. Exposición-Venta, Amigos del Arte, Montevideo, Uruguay.
1972. Premio de Dibujo Joan Miró, Barcelona, España.
1972. II Exposición de Grabados, Frechen, Alemania.
1973. Premio de Dibujo Joan Miró, Barcelona, España.
1973. II Bienal Interamericana de Artes Gráficas, Cali, Colombia.
1973. I Encuentro Nacional de Tapicería, Asociación Cristiana de Jóvenes, Montevideo, Uruguay.
1974. V Bienal de Grabado, Cracovia, Polonia.
1974. III Exposición de Grabados, Frechen, Alemania.

Bibliografía esencial

ÁLVAREZ, José Carlos, «Pintores nacionales: Teresa Vila», *La Mañana*, Montevideo, 16 de octubre de 1964.
ALVES, Carla, «La rareza de Teresa Vila en retrospectiva», *la diaria*, Montevideo, 29 de marzo de 2022.
BAUSERO, Cristina, «Arte en cuatro tiempos», en *Teresa Vila. Arte y tiempo*, Montevideo, Museo Blanes, 2019.
BOGLIONE, Riccardo, «Militancia e informalismo», *la diaria*, Montevideo, 21 de febrero de 2019.
COURTOISIE, Leonor, «Grafismos», *Brecha*, Montevideo, 15 de febrero de 2019.
CRANFILL, Thomas Mabry, ed. *The Texas Quarterly*, Vol. VIII, Nº 3, 1965 (número especial sobre “The Braniff International Airways Collection of South American Art”).
DI MAGGIO, Nelson, «Los olvidados: vanguardista Teresa Vila», *La República*, Montevideo, 26 de julio de 2004.
«Teresa Vila en un libro original», *Semanario Voces*, Montevideo, 14 de julio de 2020.
«Teresa Vila, reencuentro y desencuentro», *Semanario Voces*, Montevideo, 20 de febrero de 2019.
Artes visuales en Uruguay: diccionario crítico, 2.ª ed., Montevideo, 2017.
FAJARDO-Hill, Cecilia y Andrea GIUNTA, *Radical Woman. Latin American Art, 1960-1985*, Munich-Londres-Nueva York, Prestel, 2017.
FREIRE, María, «Superación de Teresa Vila», *Acción*, Montevideo, 17 de octubre de 1964.
«Vigor estético de Teresa Vila», *Acción*, Montevideo, 16 de mayo de 1966.
GARCÍA ESTEBAN, Fernando, «Diecinueve artistas de hoy: Subte Municipal», *Marcha*, Montevideo, 19 de agosto de 1955.
«Diecinueve artistas de hoy: Subte Municipal», *Marcha*, Montevideo, 26 de agosto de 1955.
«Teresa Vila en Club de Teatro», *Marcha*, Montevideo, 14 de junio de 1957.
Panorama de la pintura uruguaya contemporánea, Montevideo, Alfa, 1965.
Artes plásticas del Uruguay en el siglo XX, Montevideo, Universidad de la República, 1970.
GONZÁLEZ, Haroldo, *7 grabados de la serie «Teresa Vila. Las veredas de la Patria Chica, 1969-1971»*, Montevideo, Museo Nacional de Artes Visuales, 2009.
ITALIANO, Juan Ángel, «Las acciones de Teresa Vila», *TAN-CAM-PAN-TE*, N.º 20, 6 de julio de 2021. Disponible en: <https://tancampante.blogspot.com/2021/07/tan-cam-pan-te-n20-los-sonidos-de-la.html>.
LAROCHE, W. E., *El dibujo: derrotero para una historia del arte en el Uruguay*, Montevideo, Ediciones de la Plaza, 1994.
Los 60. El arte en el Uruguay de los años 60, José Ignacio, Maldonado, Galería de las Misiones, 2009.
MESSER, Thomas M., *The Emergent Decade. Latin American Painters and Painting in the 1960's*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1966.
PANELLA, Verónica, «Ser y (no) estar. Teresa Vila entre el fermental accionar y la desmemoria», *La Pupila*, Montevideo, N.º 59, octubre 2021.
PELUFFO LINARI, Gabriel, *Crónicas del entusiasmo: arte, cultura y política en los sesenta. Uruguay y nexos rioplatenses*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2018.
PÉREZ BUCHELLI, Elisa, «Arte como acto vital», en *Teresa Vila. Arte y tiempo*, Montevideo, Museo Blanes, 2019.
«Trayectoria artística de Teresa Vila», en *Teresa Vila. Arte y tiempo*, Montevideo, Museo Blanes, 2019.
Arte y política. Mujeres artistas y artes de acción en los sesenta y setenta, Montevideo, Yaugurú, 2019.
Plásticos uruguayos, vol. 2, Montevideo, Biblioteca del Poder Legislativo, 1975.
POLLERI, Amalia, «Arte vital», *El Diario*, Montevideo, 22 de mayo de 1966.
ROLLERI LÓPEZ, Celina, “Uruguayos en México”, *Marcha*, Montevideo, 24 de junio de 1960.
«Dibujos-Grabados de Teresa Vila», *Marcha*, Montevideo, 20 de octubre de 1961.
TORRENS, María Luisa, «Comprometida, pero con el arte», *El País*, Montevideo, 16 de mayo de 1966.
«Dos ganadores sin premio», *El País*, Montevideo, 30 de noviembre de 1966.
«Triunfo del arte nuevo. Salón Municipal de Artes Plásticas», *El País*, Montevideo, 21 de mayo de 1967.
«Desmitificar el arte» [entrevista], *El País*, Montevideo,

29 de enero de 1969.
Olga LARNAUDIE y Jorge PÁEZ VILARÓ, *El dibujazo*, Montevideo, Centro de Exposiciones del Palacio Municipal, 1983.
TORRES, Washington, «Dos carpetas», *Marcha*, Montevideo, 3 de noviembre de 1972.
TRABA, Marta, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2005 [1973].
TRUJILLO, Teresa, *Cuerpo a cuerpo: reflexiones de una artista*, Montevideo, Trilce, 2012.
VILA, Ana, *Las acciones de Teresa Vila*, Montevideo, 2020.
Apuntes sobre el quehacer de una hacedora de imágenes, inédito.
VILA, Teresa, «Estimular el arte popular», *Época*, Montevideo, 8 de diciembre de 1966.
«El crítico y el creador», *Marcha*, Montevideo, 9 de junio de 1967.
«Las “acciones” de Teresa Vila», en Di Maggio, Nelson, *Capítulo Oriental. Historia de la literatura uruguaya 41. Literatura y artes plásticos*, Montevideo, Centro Editor de América Latina, enero de 1969.
ZAFFARONI, Raúl, *Teresa Vila*, Instituto General Electric, Montevideo, 1964.



Cabina de meditación, 1965, vinílico sobre tela (estructura en metal construida por Agustín Alamán)

