

# AMALIA NIETO

RETROSPECTIVA





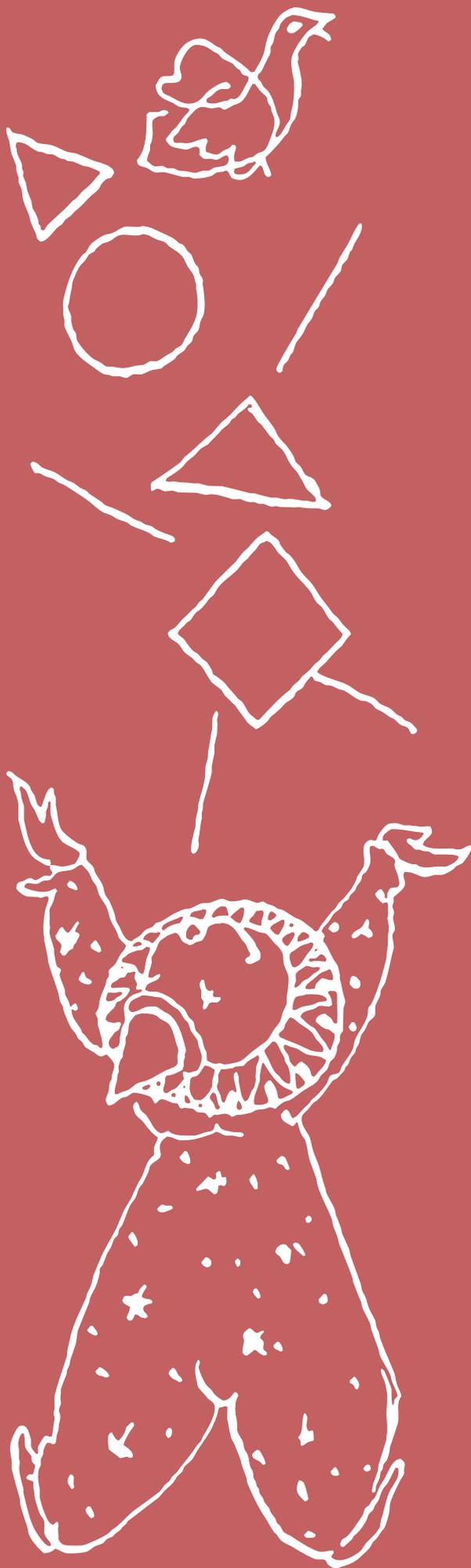




# AMALIA NIETO

RETROSPECTIVA

Museo Nacional de Artes Visuales



De Acrobino aprendiz de payaso "Construcción mágica", 1972

Me preguntan cuál es, de acuerdo a mi propia experiencia, la posición estética que debe seguir un artista. Pienso que el artista, en todos los casos, debe superar la realidad; modificar, transformar, mejorar, inventar, soñar la realidad. El artista es eso ante todo y muchas cosas más si se quiere, que pueden enriquecer su obra. Pero antes que nada ver distinto, sentir distinto, con acento propio. En mi caso ese acento va muy ceñido a la forma, a la forma objeto, a la forma color, a la estructura, al andamiaje riguroso, a la construcción sobria y medida. Eso sin perder una actitud vital, no siempre alcanzable, para que aparezca el resorte mágico o metafísico.

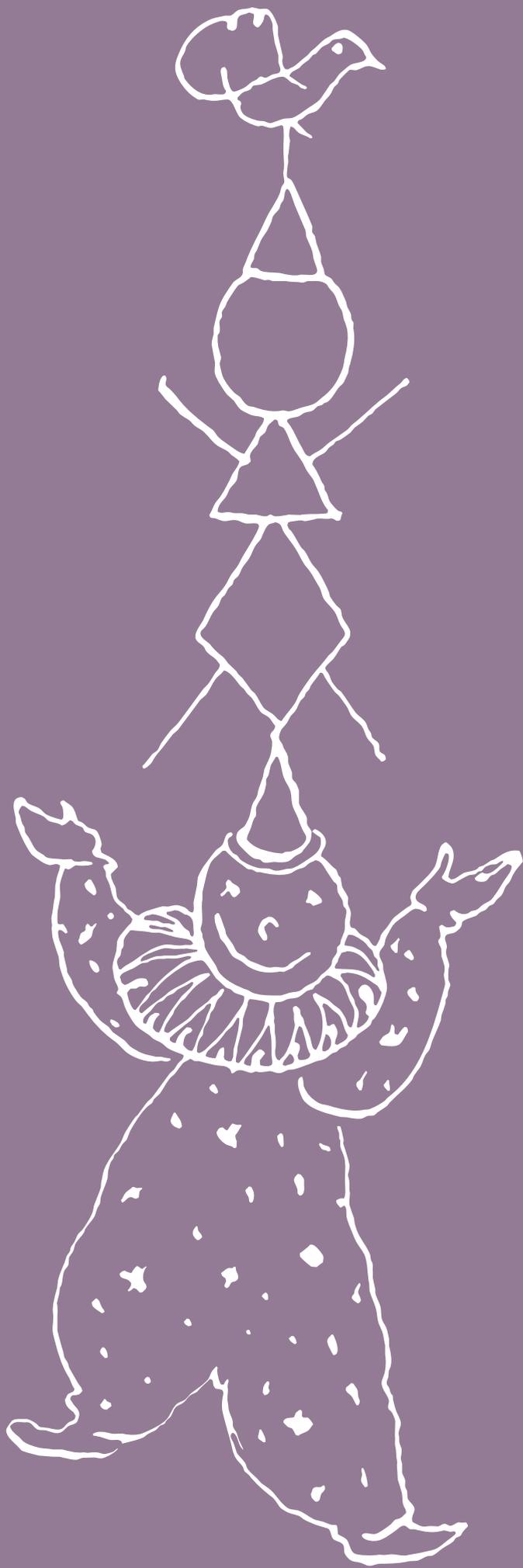
Insisto; me siento atraída por la forma: el objeto es en general el protagonista; vivo pendiente de él; me atrae cuando su presencia es inédita y se me impone resuelta en su perfecta proporción. El objeto que deja de ser objeto para convertirse en símbolo.

Realizo apuntes con recuerdos de cosas que descubro y que vuelven transformadas, a veces solas, otras ligadas o agrupadas. Así comienza el juego de las formas en un andamiaje previo a simultáneo, esquemático, medido. Forma objeto, forma viva o simplemente forma. Lo que le da vida, lo que provoca una intimidad, una simpatía, es que a pesar de la simplicidad, a pesar de trasposición formal, subsiste (quiero que subsista) el recuerdo de su origen, o sea la célula viva. Sería de todos modos un proceso de «contra-figuración» que deriva felizmente en su justa medida de la influencia real de lo que nos rodea cotidianamente, a pesar nuestro.

El hecho plástico es para mí fundamental. No quiero decir con esto que no me sienta sacudida por tantos acontecimientos imprevistos, de otra índole, tantos choques emocionales que sin duda fortalecen el quehacer artístico. Mi obra se ha caracterizado por una marcada tendencia a la síntesis geométrica; esa es una constante.

Nunca estoy totalmente conforme con mi pintura; a menudo estoy totalmente desconforme. En todos los casos siempre hay algo que debe ser mejorado y cuando un trabajo supera el anterior es ya una gran felicidad. Es un eterno estado de pesadilla, una pesadilla gozosa, si se quiere, como una carrera que se corre muy lentamente y siempre queda el tramo más difícil que cumplir. En eso estoy.

*Aqualia Nieto.*





11

Mariana Wainstein

13

Enrique Aguerre

17

*Mujer de ojos tristes*

Héctor Pérez

44

*La pintura de Amalia Nieto:  
de los Petrouchkos a Mesa austera (1995)*

Sergio Elena

127

*Cronología*

María Eugenia Grau

143

English Version

182

Créditos



Amalia Nieto en Place des Vosges, Paris, 1955

La retrospectiva de Amalia Nieto en la amplia sala 5 del Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) es un viaje en el tiempo, en un Montevideo intelectual y dinámico, relacionado con el mundo moderno y vanguardista a través de sus artistas.

Amalia Nieto (1907-2003) viajó y estudió en Europa, se destacó como artista y recibió halagos de maestros como Torres García. Esta exposición nos permite ver el alcance extenso de su obra, las diferentes técnicas que manejó e imaginar sus desafíos desde su primera exposición individual en 1932. Una mujer artista que logró forjar una carrera y apoyar y fortalecer la de sus dos grandes compañeros de vida, el escritor y pianista Felisberto Hernández y luego la directora de teatro Laura Escalante.

Esta retrospectiva tan completa, así como el material que aparece en el catálogo y en la digitalización realizada, es un ejemplo de la tarea que el MNAV cumple al más alto nivel para acercar el acervo a los ciudadanos, académicos y público en general, así como también una manera de protegerlo.

Celebramos este encuentro fascinante con Amalia Nieto y felicitamos a los curadores por la selección entre más de mil obras que logran un profundo recorrido de su vida y de su creación.

**Mariana Wainstein**  
Directora Nacional de Cultura



Amalia Nieto fue la primera artista mujer uruguaya en tener una exposición individual en el Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV). Tuvo lugar en 1995 e hizo falta que pasaran algo más de ocho décadas para quebrar una desigualdad escandalosa entre las oportunidades que tenían de exponer artistas hombres y mujeres en una institución estatal que abrió sus puertas al público en 1914 como Museo Nacional de Bellas Artes.

Ese mismo año de 1995 se la distingue con la participación en el Premio Figari a la trayectoria, y es un reconocimiento no solamente justo, sino que legitima a una artista singular, única. La obra de Amalia Nieto será expuesta en el MNAV en forma regular desde 2009.

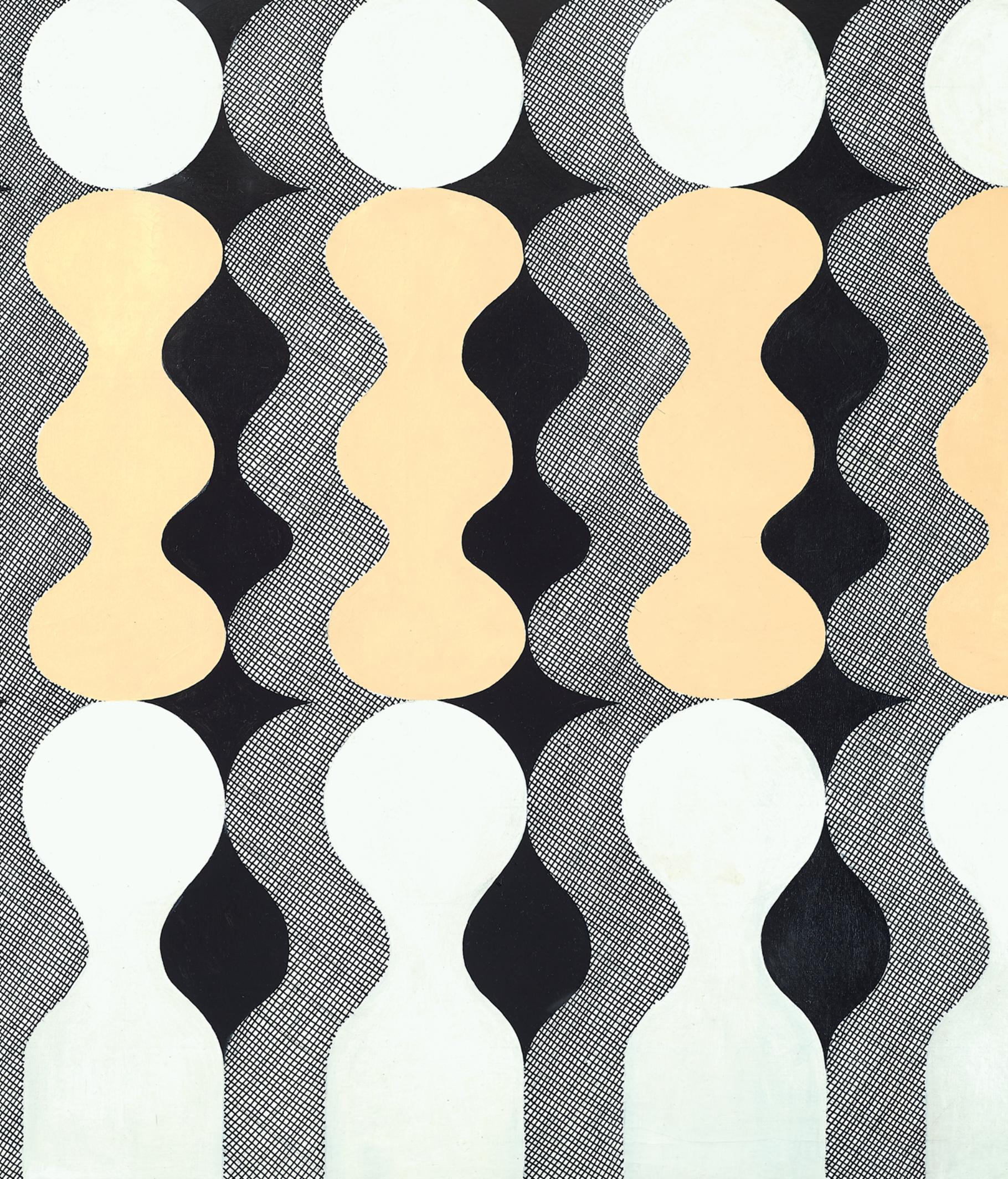
Amalia dedicó toda su vida al arte. Desde muy joven contó con el apoyo de su familia, y se destacó principalmente a través de la pintura, la escultura, el dibujo y la acuarela; pero también incursionó magistralmente en la ilustración y el diseño de escenografías, estas últimas muy vinculadas con su escultura modular e interactiva.

La exposición *Amalia Nieto. Retrospectiva*, curada por Héctor Pérez, recorre en forma minuciosa y no necesariamente lineal el trabajo de una artista que desde 1925 pinta desafiando estructuras establecidas a medida que descubre una mirada propia, ya sea en años formativos o junto a Joaquín Torres García y la Asociación de Arte Constructivo, y a partir de allí recorre un camino personal. Siendo premiada y distinguida con los premios más importantes de nuestro país en numerosas ocasiones, y ofreciéndonos series memorables que cierran con sus *Naturalezas muertas mentales* de fines de la década de los ochenta y mediados de los noventa.

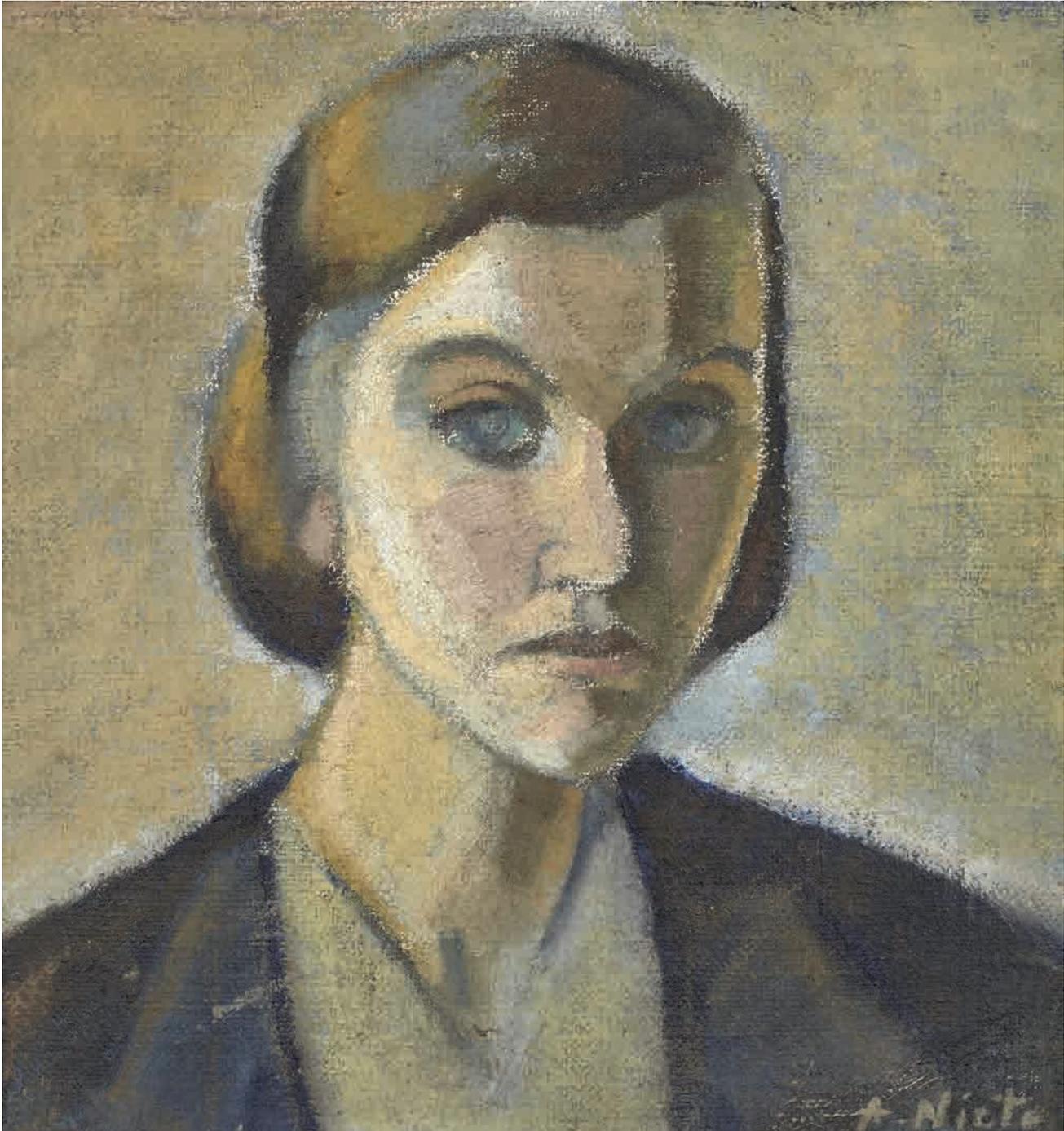
Necesitábamos, desde el MNAV, volver a su obra y para ello fue fundamental la enorme generosidad de su nieto Sergio Elena, que nos permitió acceder a un rico acervo en obras de Amalia, muy completo en fotografías, cartas y libretas de apuntes y bocetos que dan testimonio de una vida consagrada al arte.

*Amalia Nieto. Retrospectiva* no puede, ni debe, ser la exposición definitiva. Pero seguramente sea una muy buena ocasión de compartir una obra impar y necesaria.

**Enrique Aguerre**  
Director del Museo Nacional de Artes Visuales







*Autorretrato*  
1930  
Óleo sobre tela  
27 x 26 cm  
Colección privada



HÉCTOR PÉREZ

## MUJER DE OJOS TRISTES

Esta investigación sobre la vida de Amalia Nieto nos deja la satisfacción de dar a conocer sus grandes aportes a la cultura nacional, y aun así la sensación de que queda mucho por avanzar...

En 2019 representó a Uruguay, junto con Petrona Viera, con colaboración curatorial desde España, en la exposición realizada en el Museo de Bellas Artes de Chile; su título: *Yo soy mi propia musa. Pintoras latinoamericanas de entreguerras (1919-1939)*, que reunió a mujeres artistas de Sudamérica que vivieron las dos guerras. Compartió la sala con Frida Kahlo, Tarsila do Amaral y Leonora Carrington, entre otras.

Esto nos hace reflexionar sobre lo difícil que debe haber sido para la hija de un reconocido médico nacida en 1907 dedicar su vida a la expresión plástica.

Hasta hoy día los artistas plásticos, escritores, músicos y actores arrastran el estigma de vidas bohemias y sobreviven en el escalafón mal reconocido y mal remunerado de la sociedad. También la diferencia entre lo comercial, lo decorativo, y quien desarrolló su arte para expresar los acontecimientos de su vida y el momento histórico que le tocó vivir.

Aun así, por su dedicación y la demostración de su temprano talento logra que su maestro del Círculo de Bellas Artes Domingo Bazzurro le recomienda seguir sus estudios, con el respaldo de su familia para realizar viajes de formación en Europa, sabiendo que en ese tiempo el Estado uruguayo también respaldaba con becas de estudio por la necesidad de tener artistas uruguayos formados que pudieran ilustrar nuestra historia. Ella viaja con carta de recomendación a academias a las que habían asistido artistas uruguayos como José Cuneo, Manuel Rosé y Miguel Ángel Pareja, entre otros.

Si bien concurre con varios colegas a tertulias y talleres de formación durante toda su vida, desde sus inicios Amalia se dedica a una profesión en la que la vida del artista plástico es de un estado de creación solitario, lleno de incertidumbres y desafíos al enfrentarse con su idea frente a la tela. Lo que se ve en sus ojos, aunque esté rodeada de afectos, denota una profunda soledad.

Nace en Montevideo el 3 de agosto de 1907 en una familia acomodada. Su padre, el Dr. Manuel Benito Nieto, pionero en cirugía cardíaca, es por entonces director del Hospital Maciel. Tempranamente Amalia Nieto manifiesta su gusto por la plástica y en 1925 ingresa al Círculo de Bellas Artes, donde estudia pintura

con el Prof. Domingo Bazzurro. Es el momento del auge del planismo en la pintura uruguaya y es también el momento del auge de los ideales demócratas e igualitarios en lo sociopolítico.

Estimulada por padres que le brindan los medios, emprende su primer viaje de estudios a Europa en 1929. Asiste en París a la Academia de André Lothe y a la Academia de la Grande Chaumière.

En 1955 volverá a París para tomar cursos de mosaico con Gino Severini y de grabado con J. Friedlaender.



Sin título  
Óleo sobre arpillera  
35 x 45 cm  
Colección privada

La década del 30 sorprende al Uruguay con el gobierno autoritario de Gabriel Terra, pero también con el retorno de Joaquín Torres García en 1934, quien sacude el medio artístico local con su teoría constructiva. Amalia Nieto comienza a asistir a su taller como discípula a la vez que contribuye a que la labor de Torres García sea posible. En mayo de 1936 realiza una muestra de sus pinturas constructivas en Amigos del Arte, y a partir de entonces se suceden en su trayectoria 33 muestras individuales y 37 premios en salones nacionales, municipales, destacándose entre ellos el Gran Premio de Pintura en el XXXI Salón Nacional de Artes Plásticas de 1967, el Gran Premio de Escultura en el XXXIII Salón Nacional de 1969 y el Premio Pintura del Concurso de Caja Notarial de 1991.

Ha representado al Uruguay en las bienales de San Pablo, Córdoba, San Marino y Spoleto en Italia. En 1995 es invitada a participar en el Premio Figari. En diciembre del mismo año se realiza la retrospectiva de sus setenta años de pintura en el Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo.

Su obra consta de series, siendo las más conocidas la de calles de París, la de búhos y la de naturalezas muertas mentales. En esta última se da una progresiva pérdida del espacio representado. En 1975 la autora instala la tercera dimensión mediante la sugerencia de una situación espacial en la

que se ubican objetos simples y sus sombras. Poco después la tercera dimensión pierde profundidad hasta desaparecer en 1989, momento en que se consolida la frontalidad con la serie que llama *Naturalezas muertas mentales*. Los objetos se compactan en número impar y el ícono humanizado que representan operará como transición temática hacia las series siguientes, en las que se transformará en un claro arquetipo objeto-hombre.

Fallece en Montevideo, el 7 de febrero de 2003.



*Arlequines*, c. 1932  
Óleo sobre cartón paja  
61 x 80 cm  
Colección privada

En 1932 Amalia visita a Pedro Figari en su taller de París, a quien muestra algunas de sus pinturas. La obra *Arlequines*, diferente dentro de su producción, es la única realizada en el soporte «cartón paja», y surge de su visita al taller de Pedro Figari, quien le sugirió probar este soporte, que fue el más utilizado por él.

En enero de 1935 Joaquín Torres García funda la Asociación de Arte Constructivo (AAC). Como nos cuenta Amalia, en sus inicios era un grupo reducido, cuyos miembros fundadores eran Rosa Acle, Julián Álvarez Márquez, Carmelo de Arzadun, Víctor Bachetta, Zoma Baitler, María Cañizas, Andrés Feldman, Amalia Nieto, Héctor Ragni, Lía Rivas y Augusto Torres.

La Asociación de Arte Constructivo, como medio principal de difusión, edita la revista *Círculo y Cuadrado*, segunda época de *Cercle et Carré* (París, 1930), cuyo primer número de un total de ocho es de mayo de 1936. Publicación trimestral, del número 1 al 7 y la última, «número extraordinario», 8, 9 y 10, es de diciembre de 1943. No se publicó entre 1939-42.

*Cercle et Carré* fue un movimiento artístico fundado por Joaquín Torres García y Michel Seuphor en París en 1929, con el objeto de promover la abstracción geométrica. Un año más tarde crea la re-

vista con el mismo nombre, de la que se publicaron solo tres números en francés. En su única exposición colectiva, realizada en la Galería 23 de París, participaron 43 artistas, entre los que figuraban Kandinsky, Mondrian y Vantongerloo.

Hay varias notas de Amalia Nieto en las publicaciones de *Círculo y Cuadrado*, así como reproducciones de sus obras; una de ellas, *Motivos de pintura*, que hizo para esta primera revista, comparte la publicación con notas de Héctor Ragni, Carmelo de Arzadun y dos notas de Torres, en una de las cuales explica la imagen del mapa de Sudamérica invertido:

Queda aún algo por explicar: que no olvidamos que estamos en el hemisferio Sur, que hemos invertido el mapa, que insistentemente la punta de América nos señala nuestro Norte...

Este planteo pasó a ser la enseñanza y el fundamento clave en el desarrollo de sus alumnos y aporte a la colectividad artística uruguaya.

... el futuro arte de América tendrá que ser universal: y esto, por razones de tradición (si es que queremos entroncar con la tradición universalista indoamericana) y también porque, los pueblos de América, son formados por todas las razas del mundo. [J. Torres García: *Lo aparente y lo concreto en el arte*, Montevideo: Asociación de Arte Constructivo, 1947].

... Es decir, olvidar lo del Viejo mundo, y poner toda nuestra esperanza, y nuestro esfuerzo, en crear esta nueva cultura que aquí tiene que producirse. Olvidar artistas y escuelas; olvidar aquella literatura y filosofía; limpiarse, renovarse; pensar al compás de esta vida que nos circunda [...] Deja, pues, autores y maestros, que ya no pueden servirnos, puesto que nada pueden decirnos de lo que debemos descubrir en nosotros mismos. [Joaquín Torres García: *Universalismo constructivo: contribución a la unificación del arte y la cultura de América*, Buenos Aires: Poseidón, 1944].

En este entendido la AAC el 22 de marzo de 1939 se integra al Congreso Interamericano de Estudios Indígenas, organizado por el gobierno boliviano en La Paz.

Este es el aporte de Amalia Nieto en la revista *Círculo y Cuadrado* número 1 de mayo de 1936.

## Motivos de pintura

### I

Abro la ventana de mi cuarto; miro para un lado cualquiera y veo un paisaje que me es indiferente: un llano ancho, todo lo verde que se pueda pedir, un arroyo quieto y sin vacilaciones, un arroyo que sabe su camino; un montecillo de árboles oscuros, apretados en la falda de la colina y otro montecillo arriba contra el cielo; una nube sola, grande y muy blanca, que deja su sombra mitad sobre el monte, mitad sobre el llano. Es muy sencillo todo eso —es banal.

¿El color?: dos manchas verdes, cortadas por otra mancha gris: el agua; un gran espacio azul con un círculo blanco: el cielo. Estos colores, ¿qué son? He pensado sobre el color y me he olvidado de lo que marca su límite, no veo contornos, ni perímetro alguno; veo manchas... pero esto no me dice nada...

Vuelvo al paisaje y ahora no miro más el color, me fijo solo en la forma; es también muy sencillo esto: un gran rectángulo, adonde todo aparece dibujado; una serie de conos, algunos irregulares; unas paralelas que cortan por el medio el rectángulo. En la parte más alta, un círculo.

He hecho la síntesis del color y de la forma; pero tampoco esto me importa... ¿qué es, entonces, lo que busco?... Cierro la ventana y me pongo a dibujar sobre un cartón la idea de mi paisaje. Trazo el rectángulo y las paralelas, luego el círculo. Convierto la serie de conos en una línea en zig-zag y trazo una de estas líneas sobre el perímetro de la figura grande y otra dentro de esta.

¿Cualquier cosa? No, cualquier cosa, no; por algo he dispuesto todo esto de esta manera. No he hecho más que recordar un ritmo, una estructura —no me preocupa ya dónde pondré aquel verde intenso, ni aquel azul puro, ni el blanco brillante, ni el gris, ni los bordes negros—; solo quiero dar el equilibrio de todo eso.

Abro de nuevo la ventana; esta vez miro vagamente el paisaje en sí, pero veo más que antes; veo el otro paisaje, el que se ha compuesto según un orden geométrico puro, y empiezo a relacionar el conjunto con el marco de la ventana y me ocurre lo que nunca hubiera pensado que las figuras del paisaje se ordenan, buscando nuevas proporciones, constituyendo un todo armónico.

## II

Esta mañana he ido al puerto; había un barco blanco, un velero de velas francas, de formas precisas, otro barco negro y rojo con tres chimeneas iguales, con bordes azul claro; detrás de estos barcos amarrados, un sin fin de barquichuelos, de veleritos, de piraguas; chalanas de carga, negrísimas, llenas de carbón; lanchas aristocráticas, recién pintadas. Delante de los grandes barcos, una serie de grúas monstruosas, girando con ritmo igual y lento, y delante de estas, una cantidad de objetos esperando para ser cargados: barriles amontonados en hileras regulares, cajas prismáticas, ruedas, cajones de toda forma, barras de hierro, cuerdas...

Un marinero cruza el puente —tengo la síntesis del puerto; vuelvo la espalda al río y pienso en ese último símbolo: el marinero. Dibujo ahora; hago una figura ideal del marinero en el centro de un rectángulo y dejo que tranquilamente se ordene todo lo que me sugiere el puerto; no tendré en cuenta nada más que las proporciones; solos, los motivos se irán colocando sobre el papel. No tengo por qué sugerir planos distintos; todo lo he visto en una misma superficie. ¡Y el espacio! ¿El espacio?... es la realidad absoluta —es la horrible realidad que devora la pintura—. Un plano solo, eso es lo que siento, porque no puedo medir la distancia, ni sugerir tantos metros hasta la grúa, tantos hasta el barco grande y después hasta aquel barquito blanco... «más atrás», «más lejos»... son palabras sin sentido para mí.

¡No quiero medir la distancia! Quiero otra medida: las proporciones de cada objeto y de todos con relación a mi cuadro y no al cuadro de afuera.

## III

Voy a pintar, la noche. ¡La noche! ¡Cuántas sugerencias en esa sola palabra! ¡Qué azules y grises y blancos, purísimos!... ¡Cuántos símbolos, cuánto misterio! ¡Extraño misterio!... Pero, ¿me voy a detener en esto?... ¿Qué puede darme ese tumulto de sensaciones? ¿Voy, acaso, a componer describiendo?

Estoy en la playa. La noche parece más sola, más la Noche. Una luna extraordinariamente blanca rueda dinámica apagando todas las luces sobre el paño negro que da su brillo... Unas nubes brillan también. Una vela se destaca como una hoja afilada sobre el mar quieto. El muelle está solitario, un farolillo apenas encendido, oscila. Luces rojas se prenden y se apagan misteriosamente por todas partes.

Esa es la descripción de mi cuadro. ¿Pero, es ese mi cuadro? No, seguramente no es ese. ¡Cuántas sorpresas detrás de cada elemento real!

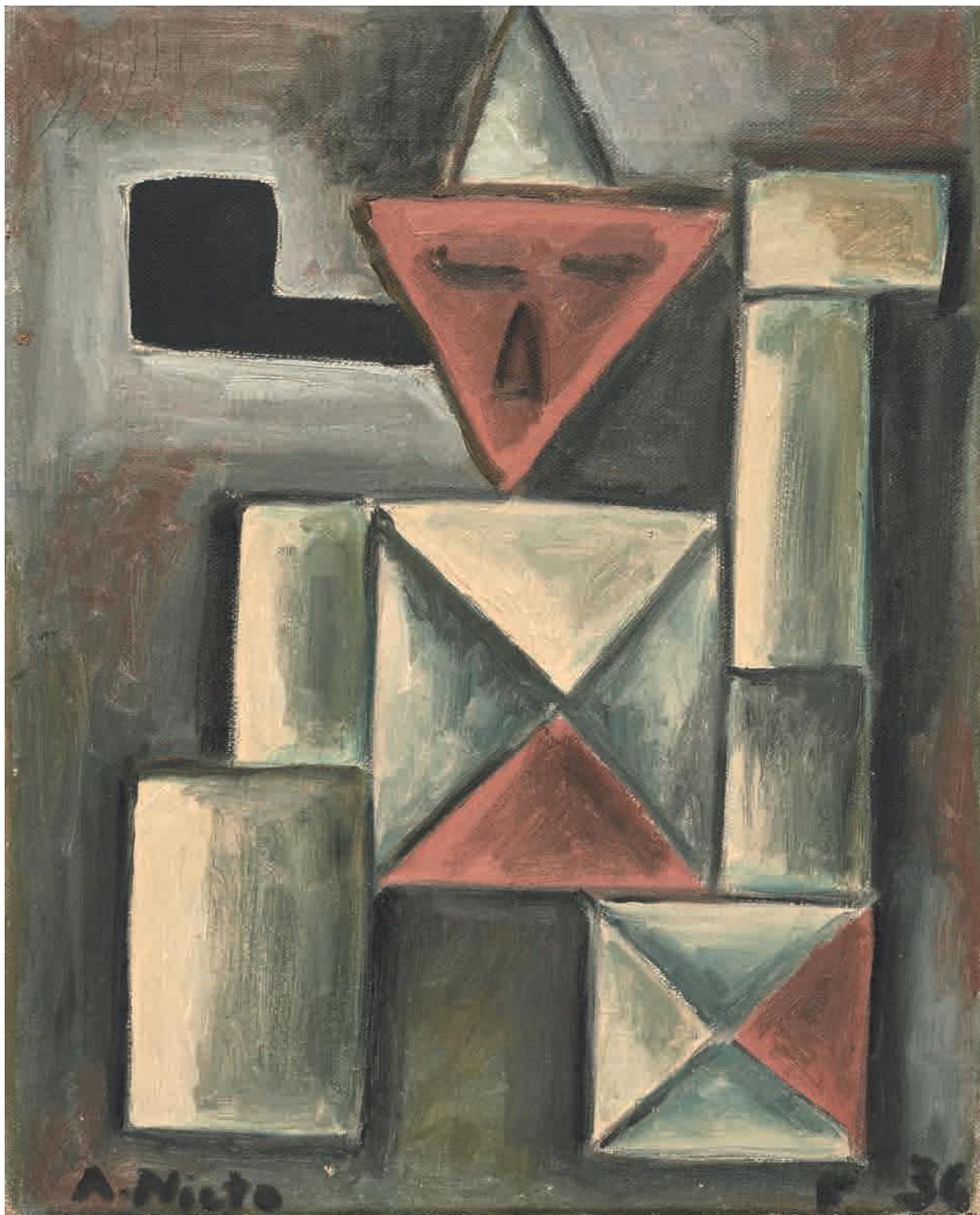
De nuevo voy a juntar todo eso en un orden lógico; todo responderá a una idea de universo, esos elementos simples primero se harán grandes, universales, como por milagro, a medida que se ligan, a medida que simpaticen sentidamente medidos.

Mi cuadro será abstracto; ajustado como una máquina, perfecto y vivo como un pájaro. ¡Ah, la ley del equilibrio!

Amalia Nieto



*Boceto Torres*  
Lápiz y acuarela sobre papel  
16 x 11 cm  
Colección privada



*Constructivo con pipa*  
1936  
Óleo sobre tela  
31 x 25 cm  
Colección privada



Exposición de Amalia Nieto en Amigos del Arte, mayo de 1936. De izquierda a derecha: Paredes, Ernesto Leborgne, Julián Álvarez Márquez, Héctor Ragni, Carmelo de Arzadun, Amalia Nieto, Joaquín Torres García, Manolita Piña, Horacio Torres, Enrique Dieste, Elvira Tabares de Ragni, Dr. Alfredo Cáceres.

Fotografía reproducida en la revista *Círculo y Cuadrado* N.º 2 Montevideo, agosto de 1936.

Joaquín Torres García escribe sobre la exposición de Amalia en Amigos del Arte en mayo de 1936:

... porque una realización plástica, solo debe de representarse a sí misma, sin añadidos de nada. Entonces tenemos su propia música, su propia poesía, su hondo sentido. Por esto, en los lienzos que exhibe Amalia Nieto, no hay que ver más que lo que plásticamente manifiestan, porque ni aun quieren traducir nada de preconcebido, sea objeto, idea o emoción dada, aunque todo esto, en cierto modo, se contenga en tales realizaciones...

... emprender este camino nuevo supone gran fe en un ideal de arte, ya que pocos han de ser los que apoyen al artista. La renuncia que supone en Amalia Nieto, de caminos más fáciles que le valieron la aprobación de muchos, es reveladora de esa fe. Ante estas obras, sentimos la alegría de poder decir, que si nuestra ciudad se renueva en otros sentidos, el arte ya da su nota correspondiente a la época. Hoy ya tenemos algo que no teníamos. Y que seguramente fuera de aquí nadie sospecha. Felicitemos a la joven artista, ya que nos hace quedar bien, juntamente con otros que ya enderezan por ese mismo camino.

En el número 3 de *Círculo y Cuadrado*, de febrero de 1937, se reproduce una nota del diario *La Mañana* sobre el «grupo llamado Constructivo, dirigido por el prestigioso artista uruguayo, don Joaquín Torres García»:

De su escuela, no hay duda alguna que Amalia Nieto ha logrado sobresalir. Ya lo había obtenido como cultora de la otra pintura. Ha tomado, ahora, otro camino y en él se interna con singular llama artística.

También en el número 3 de *Círculo y Cuadrado* escribe Amalia:



**Motivos de pintura**  
***Discusión de líneas***

Los ritmos se suceden hasta la gran línea que corta el espacio.

Los techos dominan; las líneas dominan. Desde aquí, desde esta altura todo cambia. Abajo, eran las oblicuas que se juntaban al final de cada calle; o eran las oblicuas que se juntaban en el zenit.

La armonía es perfecta ahora; además, puedo mirar, constatar ese ritmo.

Antes, cuando caminaba por el suelo eran las líneas que me seguían.

Un repiqueteo de verticales se ha puesto a golpear ese tumulto de casas.

Por debajo, como una línea melódica escondida, responden, serenas, las horizontales...

La discusión ha empezado en el campanario, mientras un montón de palomas se pierde detrás de su esqueleto; cuatro columnas rígidas no dejan ver lo que ocurre alrededor; las palomas son blandas y se apagan como ese humo que se esfuerza por romper las verticales de las columnas.

Una nube también quiso destruir el campanario, pero la línea pudo más y, por detrás, apareció otra línea fuerte, más tenaz, y rompió la nube.

Las horizontales se apoderan de todo lo que pasa y huye. Acompañan al humo y lo llevan pronto; huyen siempre.

Un pájaro se paró en la cornisa y al volar se llevó la línea consigo.

Pero eso no puede ser; es necesario que se entiendan las líneas.

Sobre el campanario esta la cruz aislada y solitaria; allí se juntaron los dos ritmos.

Un techo rojo estira su color, quiere dominar, vibra, empuja las líneas. Las horizontales le quieren dejar libre el paso, pero las verticales se oponen; el color se queda y una sorda vibración parece que fuera a romper, a cada momento el ritmo.

Un techo blanco diafaniza el cuadro; toda la claridad se ha concentrado allí.

Las líneas no discuten, esperan que la luz las acerque o las separe.

Detrás del techo blanco esta la bahía; pequeñas líneas cortadas interrumpen la serena mancha gris; son los barcos; los mástiles siguen rítmicamente el capricho de las horizontales, vienen a fijar las líneas interrumpidas y a evitar su fuga.

Por todas partes la misma respuesta: Una horizontal que huye, una vertical que detiene su camino. Martilleo infinito que viene a golpear los ojos.

La sombra viene a tranquilizar las líneas; sobre el cielo, ya casi negro, solo se ve la torre del campanario, y sobre el campanario, la cruz.

Amalia Nieto  
Octubre de 1936

Joaquín Torres García, conferencia en el Ateneo de Montevideo, 27 de mayo de 1941:

Ciertamente que quien conoce el arte de Amalia Nieto bajo ese solo aspecto, pierde lo mejor. Referirse pues, sólo a él, no sería explicarlo por entero. Porque tal pintura y su autora son algo de una sola pieza, con lo cual ya se dice que es personalísimo.

Pero la complejidad de tal personalidad que no puede juzgársela sólo plástica, viene aumentada por algo como de herencia de otro clima. No fue por puro azar que Amalia Nieto se orientó hacia el arte y la cultura francesa, fue más bien algo que lleva en su propio ser.

A los pocos días de hallarme de nuevo en Montevideo, después de tantos años de ausencia —no sé si fui invitado o lo pedí yo— a visitar una institución que era escuela y taller de arte. Y al contemplar las obras de pintura que decoraban sus muros, tuvieron que interesarme, sobre todo lo que entonces vi allí, unos delicadísimos paisajes que no sólo mostraban otra luz, sino también otra sensibilidad. Eran paisajes de Amalia Nieto pintados en París, de un fino ambiente que yo bien conocía y por esto, quise saber de quién eran, y se me dijo...

Cuento esto, no sólo para mostrar cómo conocí a Amalia Nieto sino más aún, de cómo se me impuso entre otras obras. Allí había un delicado espíritu y por eso un delicado pintor...

Nieto no fue jamás naturalista. Tampoco, a mi juicio, podría ser netamente constructiva. Pero si no fue del todo naturalista se debió en parte a que sentía el orden, la abstracción. Se complajo en un sintetismo; lejanamente tentó lo geométrico y si no entró de lleno en esto es porque la seducción de lo real y lo poético de su visión interna tenía que vedársele. Su espíritu tomó entonces de todas estas esencias para formar un arte propio. Y es el que hoy podemos contemplar.

Mucha lección es la que nos está dando el mundo con lo que acontece. Y afortunado será el que sepa leer, entre líneas, en los sucesos. Por esto, el deseo de encontrar una verdad propia, es decir, dejando engaños (que hoy son en muchas cosas que creemos) no fiándonos más que en la propia visión, tal deseo, digo, se hace hoy vehemente.

Si todo se hunde queremos hallar lo que será verdad hoy y siempre, lo que al menos, en nuestra conciencia podemos afirmar que es verdadero.

Y si ahora queremos recordar las cualidades que hemos destacado en la pintora que celebramos, podremos ver sin trabajo, que son justamente las que se requieren para tal purificación y aprendizaje. Mucho, pues, debemos esperar de ella.

### ***Consternación en la sociedad uruguaya***

El 18 de agosto de 1936, momentos de persecución en la guerra civil española, sucede el fusilamiento de Federico García Lorca y también de Josep Arnall, esposo de Margarita Xirgu, quien se exilia en Uruguay desde 1943 sin regresar jamás a España, y al final de sus días dice que «tenían razón los griegos, el exilio es el peor de los castigos».

En esa época la sociedad uruguaya tenía referentes culturales y familiares en España, que hizo que se apoyara el resguardo de quienes aportaron al desarrollo de la historia cultural en común; no era cuestión de derecha o izquierda, tan solo contra el brutal atropello hubo un apoyo desde todos los ámbitos de la sociedad uruguaya.

En 1936 Amalia participa con obra en la exposición-venta de Artes Plásticas a beneficio de los intelectuales españoles en el Ateneo de Montevideo, donde también hay obra de Del Prete, Michelena, Barradas, Arden Quin, Rosa Acle, Augusto y Horacio Torres.

La expresión de arte constructivo más emotiva y personal de Amalia. *Bodas de sangre*: su mirada «desde el fondo de la platea»; las cabezas del público; el grito de Xirgu y detrás el cementerio... Esto nos muestra su sensibilidad y el compromiso en el momento histórico que le tocó vivir.



Sin título  
Óleo sobre tela  
51 x 37 cm  
Colección privada



Sin título  
Óleo y gouache sobre Canson  
57 x 42 cm  
Colección privada

### ***Cierre de la Asociación de Arte Constructivo***

El 12 de noviembre de 1940 Torres García dicta su conferencia 500 editada y publicada por la AAC, en la cual manifiesta su frustración por introducir el arte constructivo en Uruguay.

Tiempos difíciles, tanto en lo económico como en las críticas recibidas, hacen dudar a varios de sus alumnos.

El 10 de julio de 1943 Torres García distribuye una circular entre sus alumnos: «el nuevo rumbo para el taller Torres García “TTG” les pide practiquen la pintura abstracta estrictamente planista dentro del TTG».

En 1948 Joaquín Torres García, con su salud disminuida, se decide a escribir sus lecciones.

La *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias* de la Universidad de la República publica en julio de 1952 «La recuperación del objeto: lecciones sobre plástica»:

... cuando la Asociación de Arte Constructivo estaba en pleno auge. ¿Y qué ocurrió? Que cuando mi *castillo* parecía más firme, se derrumbó. Es que tenía una grieta, apenas visible, que debería haberme hecho comprender lo falso de sus fundamentos. No del Arte Constructivo, sino de la Asociación o grupo de artistas que la había fundado.

Torres García decide cerrar la AAC debido a que sus integrantes eran artistas con una sólida formación y decide empezar el Taller Torres García con integrantes jóvenes, en su mayoría, sin experiencia.

Amalia continúa con sus enseñanzas, a su estilo, y vinculada a su familia y alumnos hasta el final de su vida.

### ***Aún tenemos mucho que ilustrar...***

No tenemos donde aprender historia del arte uruguayo; cada investigación requiere de poder llegar a donde el mismo artista documentó su trayectoria, pero no siempre todos lo hicieron o es generalmente parcial.

Fuimos educados desde el arte europeo, como si aún necesitáramos seguir aprendiéndolo.

Usamos como referencia a artistas extranjeros, porque sabemos más de ellos que de nuestra rica historia de la plástica uruguaya. Muchos de nuestros artistas se formaron en academias junto a ellos y participaron en bienales o expusieron con ellos.

Amalia también se dedicó a la docencia, en Secundaria, así como en el Círculo de Bellas Artes, y por referencias de quienes fueron sus alumnos ella, además de lo curricular, hacía énfasis en la «impronta» que cada persona tiene, su interpretación, su mirada y ejecución del tema, que es lo que marca la diferencia.

Quizás por ser un país joven nos supera el desarrollo histórico en cuanto al uso de técnicas y materiales muy primitivos. En el caso de Amalia como de varios de los alumnos de Torres existió siempre la curiosidad por aplicar esos materiales y técnicas, como, por ejemplo, la encáustica, técnica que utiliza materiales simples como cera de abeja con pigmentos de color sobre superficies porosas que lo absorben, como nos muestran las decoraciones egipcias que perduraron hasta nuestros días; si bien los materiales son simples, su aplicación no admite corrección, lo cual exige la destreza necesaria, aunque no todos los artistas se sentían cómodos con su resultado. En la gran mayoría de sus obras de Manuel Pailós utiliza esta técnica sobre fibra, o Gonzalo Fonseca en su aplicación sobre cemento. Estos ejemplos de Amalia son también encáustica, pero sobre papel, logrando una textura y transparencia que ningún otro material podría dar.

Trazando una imaginaria línea de tiempo, con los datos que tenemos, se nos hace difícil llegar a entender a cabalidad las grandes aptitudes de Amalia ante los acontecimientos que le tocaron vivir. En una sociedad machista donde recién en nuestros días se intenta reconocer el lugar de muchas mujeres que marcaron presencia en la historia, ella tuvo que enfrentar la situación de su divorcio en la década de 1940, cuando no era fácil ser una mujer divorciada con una hija a cargo.

Un tiempo después decide vivir el resto de su vida con su pareja Laura Escalante.

Hay que tener mucho temple para realizarse en esas condiciones y lograr vivir una vida feliz como nos demuestra a través de su creación. A su vez, interviene apoyando tres carreras: la obra literaria de Felisberto Hernández, la decisión de Laura Escalante de dedicarse a la dirección teatral, y la formación musical de su nieto Sergio Elena, quien hoy es, además de talentoso maestro, reconocido mundialmente como un gran concertista.

Así que intentamos darle el justo homenaje y el reconocimiento por el aporte a la historia de la cultura uruguaya.

### ***Amalia Nieto y Felisberto Hernández: tiempos de vanguardia y guerra***

José Pedro Díaz dedicó muchos años a la recuperación y el estudio de la obra de Felisberto Hernández. Sobre las cartas que Felisberto escribiera a Amalia Nieto señala que esta correspondencia «constituye un corpus de fundamental importancia para comprender el proceso por el que pasó Felisberto durante ese período [1935-1942], de su inicial entrega a la música, al hallazgo de su verdadero destino de escritor» (*Felisberto Hernández: su vida y su obra*, Montevideo: Editorial Planeta, 2000).

Amalia Nieto se casó con Felisberto Hernández en 1937. El 8 de marzo de 1938 nació la hija de ambos: Ana María.

Es mientras escribe las cartas a Amalia Nieto que Felisberto toma la decisión de dejar el piano como medio de vida y dedicarse a escribir. Y eso es algo que descubre en las cartas que le escribe a Amalia: mientras lo hace.

Con ellas se ejercita como escritor, realiza un difícil trabajo de autoconciencia y prueba la soledad de la escritura.

En una de sus cartas Felisberto ironiza: «... al igual que a mí, a Marx le reclamaban que en vez de hacer capital hizo *El capital*» [*Cartas II: Felisberto Hernández. Correspondencia con Amalia Nieto*. Introducción y notas Daniel Morena. Montevideo: Paréntesis, Cruz del Sur, 2018].

En principio, es una destinataria sagaz y culta con la que Felisberto puede establecer una verdadera camaradería intelectual. Sin duda lo valoró como artista, y el diálogo con ella le permitió crecer y decidirse a dar el paso a la escritura.

Acontecimientos importantes de índole personal y universal sucedieron en ese intervalo. En 1937 Felisberto y Amalia se casaron, y al año siguiente tuvieron una hija. Un año más tarde se inició la Segunda Guerra Mundial. Aunque creo que, más allá del peso o la gravedad de estos sucesos, lo que determina la diferencia de tono y actitud entre una y otra parte es la decisión de ser escritor.

Amalia no es la musa inspiradora; es la lectora por excelencia, la conciencia capaz de evaluar, comprender, habilitar.

Ida Vitale reprodujo la carta enviada por Felisberto desde Treinta y Tres el 20 de octubre de 1941 «y a los 39 justos», con el título «Carta del sonámbulo. Felisberto Hernández». Al final de la misiva Felisberto dice: «Escríbeme mucho, que yo también a medida que vaya “despertándome” iré escribiendo». La literatura, «lo mío», es un sueño, algo que lo mantiene ajeno.

No temas que deje la novela; al contrario. He tomado de nuevo lo mío de vuelta, con gran conciencia de mi destino y vocación y pelearé por él. Esto es lo mejor de todo lo nuevo, de lo mejor en lo que puede decirse evolucionar. Por desánimo, por soledad, incompreensión y desinterés, renuncié a lo mío y empecé a morirme en sensaciones que no eran mi vida, en un pesado e idiota sonambulismo que me horroriza y no sabes con qué desesperación trato de despertar; de ser sensible a la vida. Y lo haré aunque esté solo. Pelear por eso mío. Empezar como un adolescente en esa forma de arte. Eso es lo que me hará pelear mejor, para las otras cosas de la



*Cartas a*  
Felisberto Hernández  
Acuarela sobre papel  
7 x 5,5 cm  
Colección privada

vida, porque estaré despierto y sensible. Ya no gastaré la vida inútilmente, ni tendré proyectos al azar ni tan lejanos. Y tú fuiste la que me provocaste y de ahí vendrá mi salvación si es que alcanzas a comprender todo lo que eso será para mí.

Tal vez fuera necesario que el descubrimiento de ese «suyo», mencionado antes, se diera al mismo tiempo que el alejamiento de Amalia.

Se dan juntos el descubrimiento de su vocación, de su capacidad de realizarla y la creciente irreversibilidad de la separación. Antes de llegar a ese punto, necesitó la lectura de Amalia, su conciencia, para animarse a ser escritor.

El «rompimiento definitivo» de la pareja se produjo en 1943, según informa Norah Giraldi.

### ***Laura Escalante, su pareja y compañera por más de 50 años***

Laura Escalante nace en Montevideo en 1906; fallece en 2002, un año antes que Amalia. Su trabajo como docente de literatura la vinculó a la dirección teatral:

1945. Llega a mi casa Amalia Nieto y me comunica que acaba de comprometerme en una empresa singular. Dirigir una obra de teatro con alumnos del Curso Nocturno para Adultos N.º 31, donde ella da clases de dibujo, para ser representada en la fiesta de fin de año. El director me espera al día siguiente; debo llevar un título. Algo cómico, breve, con pocos personajes. No salgo de mi asombro. Jamás expresé el deseo de dirigir teatro. Pero ya está todo resuelto. Busco en la biblioteca y aparece *El mancebo que casó con mujer brava* de Alejandro Casona. Dos días después estoy probando alumnos, seleccionando un elenco, empezando a ensayar. Me sorprenden la energía y las condiciones que despliego. La obra va tomando forma, los «actores» obedecen y rinden [...] y así, un poco como en estado de sonambulismo, conducida por manos amigas, penetro en un laberinto del que no saldré más. [Laura Escalante: *Memorándum. El tormento tan querido*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1984]

Amalia es la catalizadora de otra brillante carrera.

El Club de Teatro, fundado en 1949 por Taco Larreta y Susana Pochintesta, contó con la dirección del propio Larreta y Laura Escalante, teniendo prestigioso elenco como entre otros; Nelly Goitiño, Carmen Avila, Sergio Otermin, Roberto Fontana, China Zorrilla y Dahd Sfeir. Laura dirigió *El hombre de la flor en la boca* de Pirandello, y a China Zorrilla, en *Madre coraje* de Bertolt Brecht en 1958.

En este reportaje de Georgina Torello, Claudia Pérez, autora del libro *Directoras teatrales: mitos y transgresiones*, nos hace comprender lo que fue el apoyo mutuo que sostuvo, en tantos acontecimientos, sus vidas juntas, a esta pareja por más de 50 años, y contra la adversidad, sus brillantes trayectorias.

He transitado un pequeño camino —no muy fácil— en estudios de la diversidad y en estudios lesbianos, que, en realidad, no tienen mucha visibilidad académica, son subalternizados. Yo sostengo que cuando decimos estudios de la subalternidad, los estudios lesbianos están como en tres grados: sub, sub, sub. Porque primero viene la subalternidad geopolítica, después viene el feminismo —que está aceptado y jerarquizado— y después, allá abajo, está aquel pequeño recorte que muchas veces es desdeñado por varias razones. Entonces, si bien parece que hubiera una apertura —y para el feminismo y la diversidad la hay en muchos sentidos—, yo diría que es más problemático para aquella perspectiva que estudia «el clóset» y a las mujeres lesbianas, que por mucho tiempo manejaron, como las protagonistas del libro, un grado de encubrimiento muy fuerte. Porque en nuestro país la izquierda fue homofóbica durante mucho tiempo y la academia lo sigue siendo, entonces, el encubrimiento sigue siendo una estrategia. Hay una cantidad de mitos reductores que nos impiden, o nos censuran, de forma tácita. Y eso es lo que yo quiero descubrir: marcas en la escritura y marcas en la acción que devienen o interactúan con cierta construcción del yo. [«Conversaciones sobre el teatro y lo subalternizado», *La Diaria*, 4/12/2018].



Retrato de Laura Escalante  
Lápiz sobre papel  
32 x 25 cm  
Colección CIDDAE

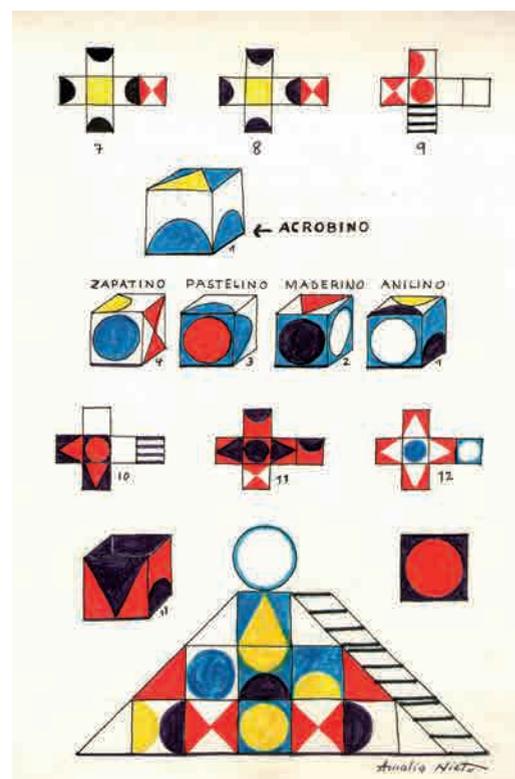


Afiche inauguración Club de Teatro, 1949  
Témpera sobre papel  
95 x 60 cm  
Colección privada





*Acrobino*  
Obra teatral de Amalia Nieto, dirigida por Laura Escalante  
Teatro El Tinglado, Montevideo, 1972



*Dibujos diseño prismas para escenografía de Acrobino*  
1972

### ***Acrobino, obra de teatro de Amalia Nieto***

En el 25 aniversario del teatro El Tinglado se presenta la obra para niños escrita por Amalia y dirigida por Laura Escalante, donde Amalia también realiza la escenografía y el vestuario con la colaboración de su nieto Sergio Elena.

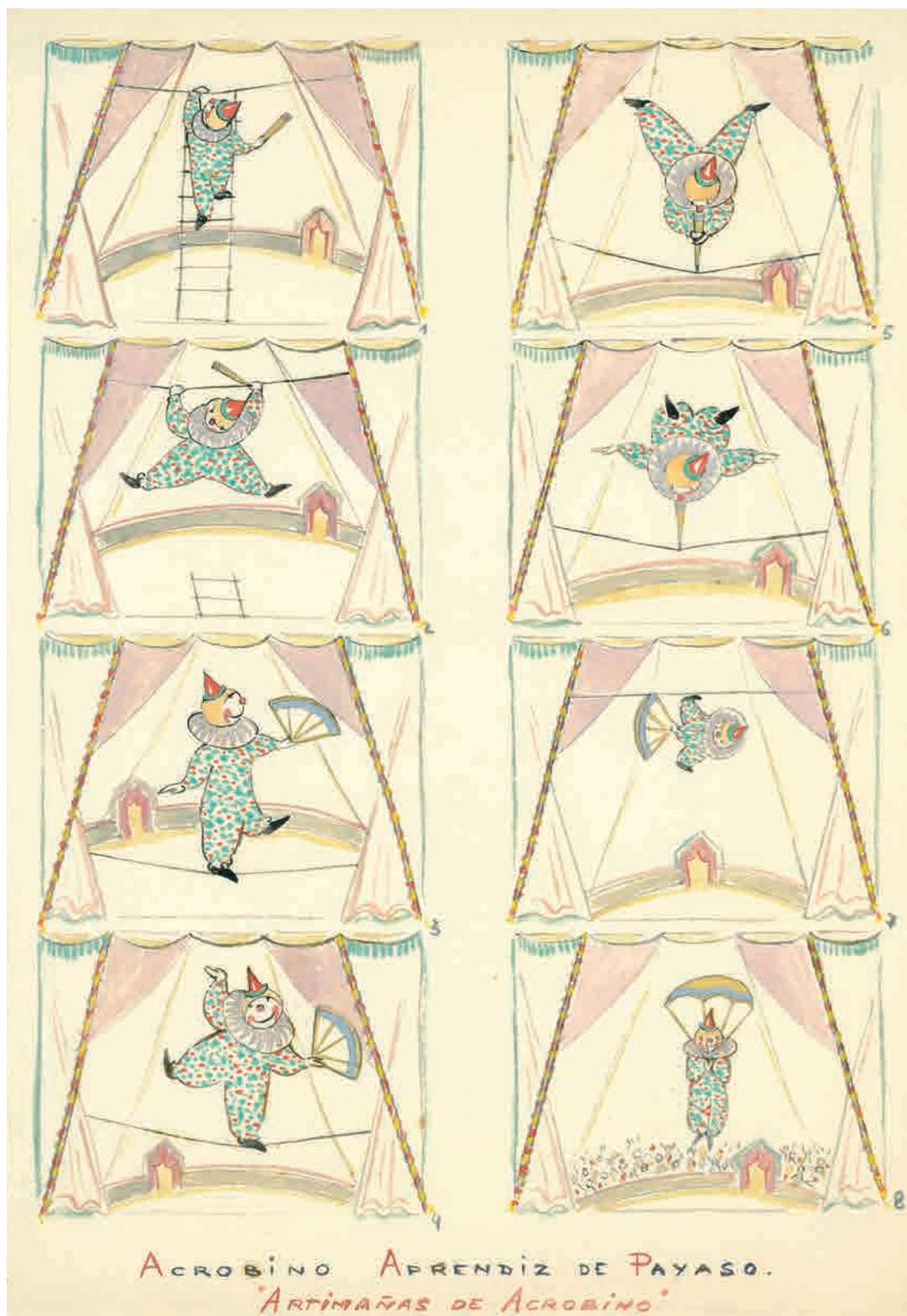
Además de varias menciones, Amalia ganó los premios nacionales de ilustración de los años 1947 y 1949.

Hay temas en la representación de imágenes que son difíciles para los más experimentados artistas plásticos, el *Buquet de flores*, donde hay que demostrar el manejo de color, proporción, luz y sombra, y los relacionados con la danza, el manejo de la proporción del cuerpo en movimiento.

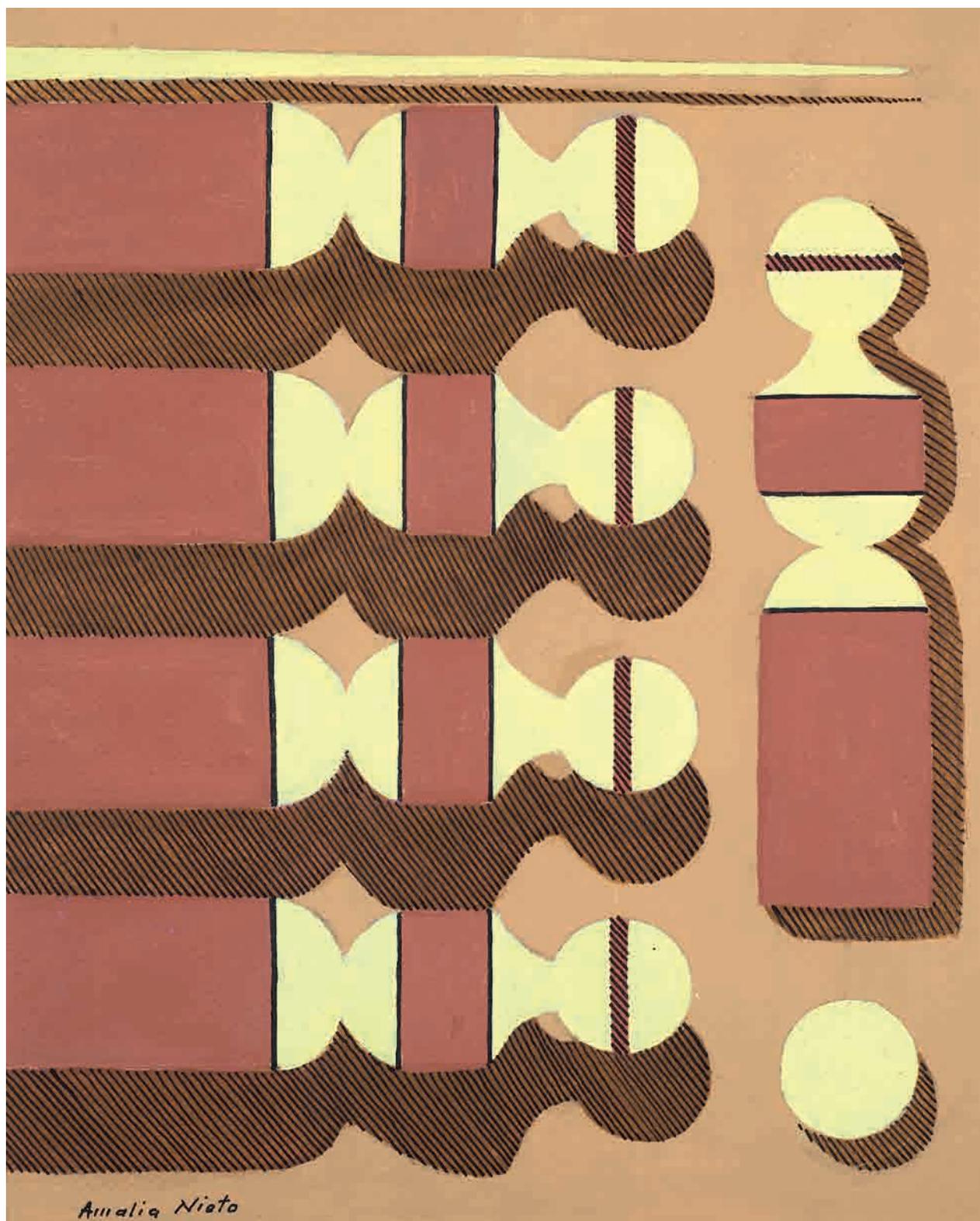
Gran parte de estos trabajos eran muchas veces una colaboración entre amistades, más que un encargo de trabajo.

Podemos ver a lo largo de su carrera su intervención en su interpretación plástica de dibujos, afiches y partituras abarcando un amplio espectro y diversidad de temas. Esto implica que, como en cualquier concurso, hubo varias opiniones plásticas sobre el mismo tema, compitiendo con la imaginación y realización de otros colegas; es ahí donde una imagen vale como mil palabras.

Ilustró libros de poesías de Juana de Ibarbourou, Paul Valéry y Ernesto Pinto.



Acrobino aprendiz de payaso  
 "Artimañas de Acrobino"



Sin título  
Técnica mixta sobre Canson  
28 x 24 cm  
Colección privada

### ***Gran Premio de Escultura en el XXXIII Salón Nacional de 1969***

*Homenaje al cubo* es en su época una obra de vanguardia, que nos da la opción de variantes que hacen que sea como un juego, y nos da participación en su imaginación de la forma y el color. Por excelencia al estilo de juego didáctico infantil nos divierte como niños. Me hace acordar a la frase de Jose Gurvich «Hoy me levanté azul» y esta obra te da la posibilidad de configurarla en el tono en que te levantes...

El jurado del salón estuvo integrado por Alfredo Testoni, Arq. Mario Payssé Reyes y Florio Parpagnoli, que distinguieron a Amalia, que competía con escultores de larga data y con jóvenes que empezaban con técnicas nuevas dentro del desarrollo y uso de nuevos elementos, con el primer premio.

En la década del 70 se instala la dictadura en Uruguay, que durará más de 12 años, con la represión de la libertad de pensamiento, la censura de los medios de expresión, diarios, revistas, teatros, reuniones, y el encarcelamiento de los que pensaban diferente.

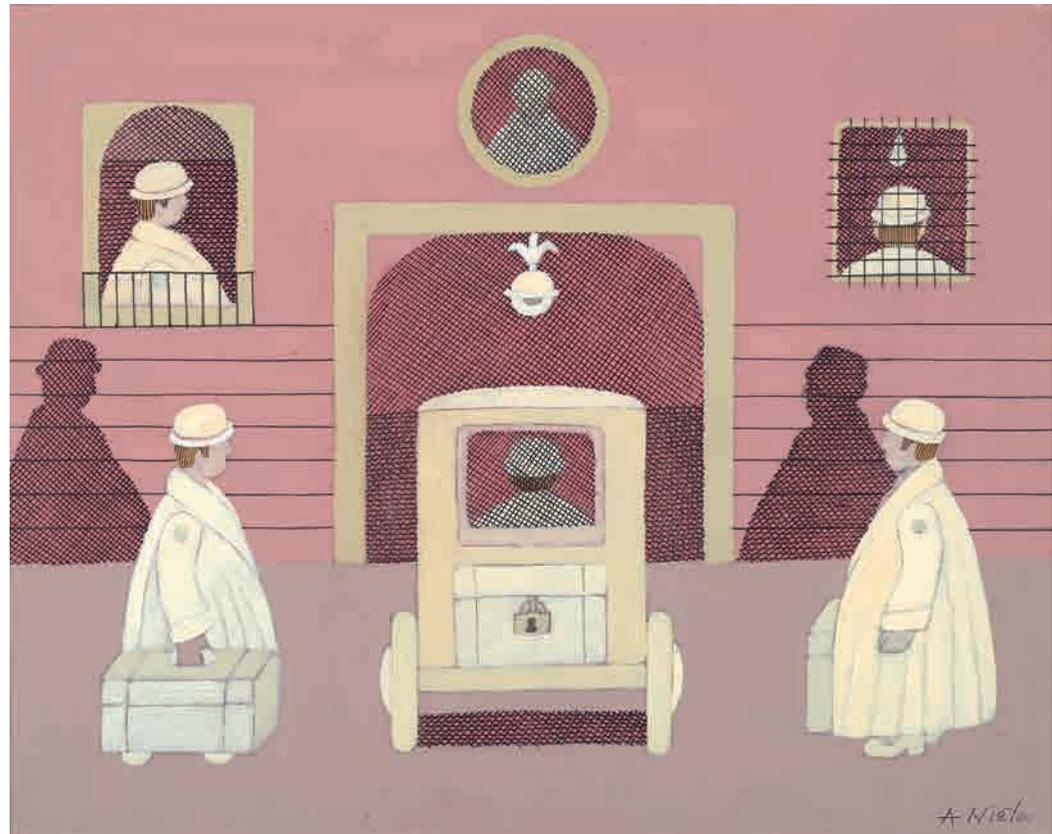
Lo peor para este régimen eran las personas inteligentes, por lo que hubo mucha persecución, censura, exilio y atropellos de todo tipo a toda la intelectualidad de la época que se resistió con los medios que podía.

A esta altura de su vida Amalia había pasado por dos guerras mundiales, más la guerra civil española, la dictadura de Terra y ahora otro régimen autoritario.



*Homenaje al cubo*  
1969  
Papel pintado sobre estructura  
44 x 44 x 44 cm  
Colección MNAV

Sin título  
Técnica mixta sobre cartón  
25 x 32 cm  
Colección privada



### ***Los oscuros ejecutivos***

Personajes como marionetas, cargando pesados equipajes, dejando oscuras sombras lejanas; detrás, muros enrejados dejan ver como espejos la doctrina, el hastío y la trampa en que todos podrían caer...

Después se aboca a las *Naturalezas muertas mentales*...

Escribía Zoma Baitler referente a Torres:

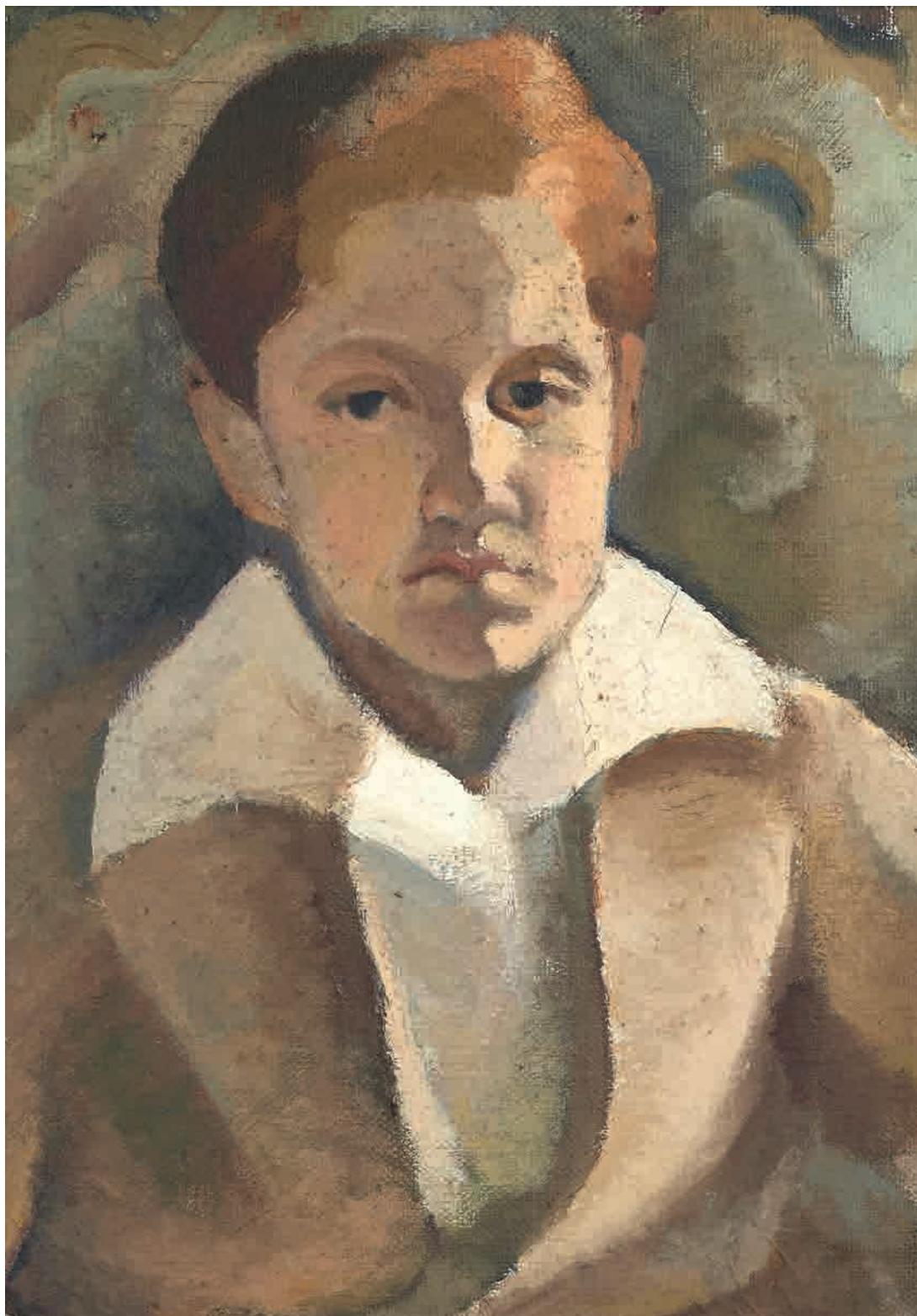
... para él una manzana era una circunferencia, un microcosmos, y ese objeto, ubicado en el espacio de la sección áurea, convertiría inmediatamente al objeto en la universalidad. Él colocaba el arte ideal por encima del arte real.

Amalia nos cuenta en un video realizado en 1996, en ocasión de su retrospectiva, que siempre le sedujo el tema de las naturalezas muertas y que en esos tiempos ella recurrió a las enseñanzas del maestro Joaquín Torres García en cuanto a la estructura, y también, sin mencionarlo, a otra de las clases que él se refería, a la recuperación del objeto, traer e inmortalizar objetos cotidianos que nos acompañaron a lo largo de los tiempos, haciendo perdurar a su vez ese cariño por objetos comunes.

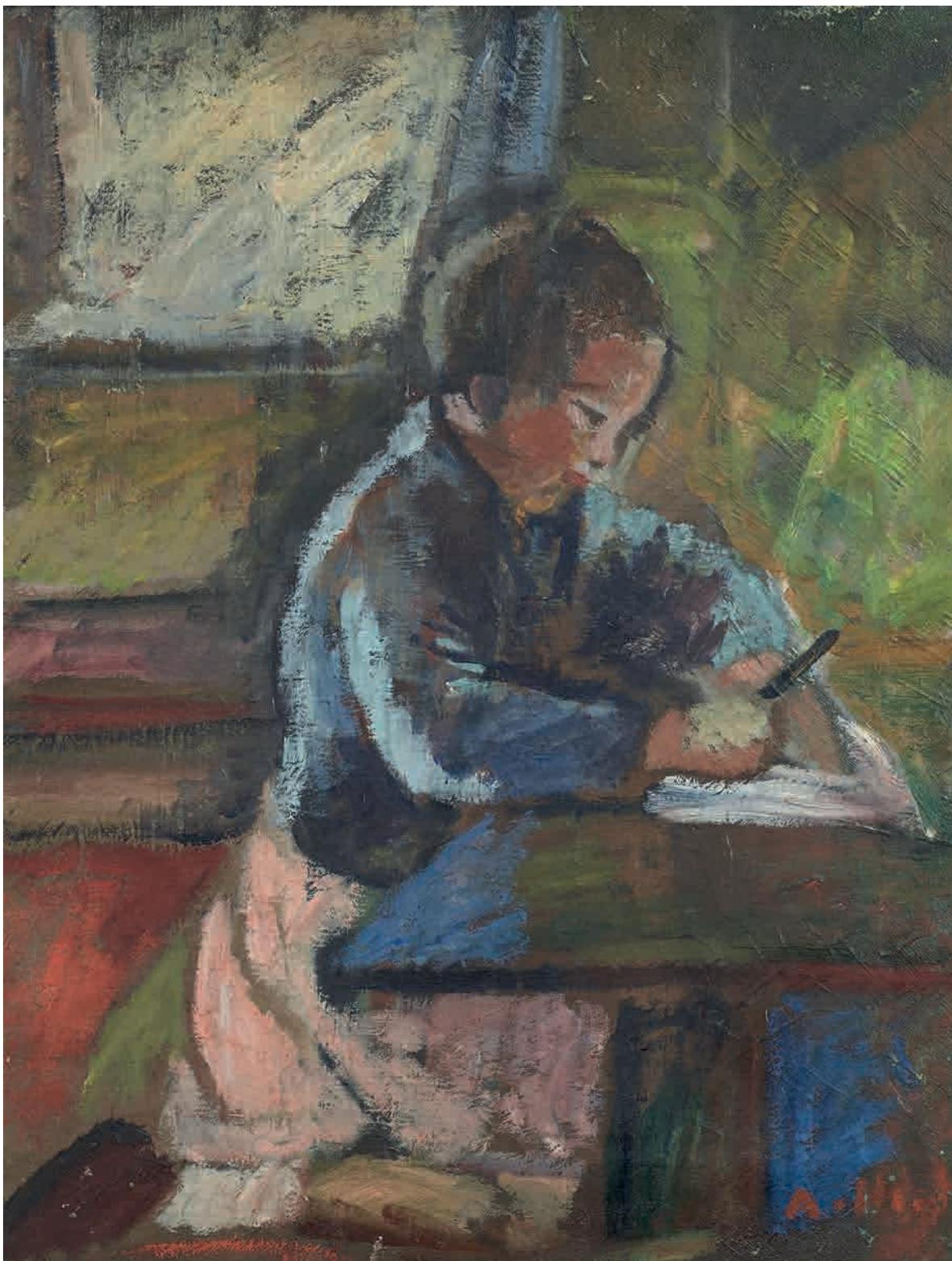
Cézanne decía que las naturalezas muertas median a los artistas, porque siendo el motivo poco interesante y hasta monótono, la diferencia estaba justamente en el artista.

Estos personajes existen en su síntesis final:

Los personajes están presentes, tan vivos que generan sombra, salen del plano a una nueva dimensión; su atmósfera dulce y atractiva genera misterio, drama y tensión, como en escena. Son imaginación pura, metafísica, que nos muestra su evolución, síntesis y experiencia acumulada de su producción creativa también vinculada al teatro.



*Retrato de Jorge Nieto*  
1930  
Óleo sobre tela  
34 x 26 cm  
Colección privada



*Su hija Ana María*  
Óleo sobre tela  
45 x 36 cm  
Colección privada

*Naturaleza muerta*  
1930  
Óleo sobre cartón  
23 x 25 cm  
Colección privada





*Naturaleza muerta*  
1935  
Óleo sobre cartón entelado  
27 x 35 cm  
Colección privada





Sin título  
1936  
Óleo sobre tela  
45 x 35 cm  
Colección privada



*Calle de París*  
Óleo sobre tela  
54 x 46 cm  
Colección privada

SERGIO ELENA

# LA PINTURA DE AMALIA NIETO: de los *Petrouchkos* a *Mesa austera* (1995)

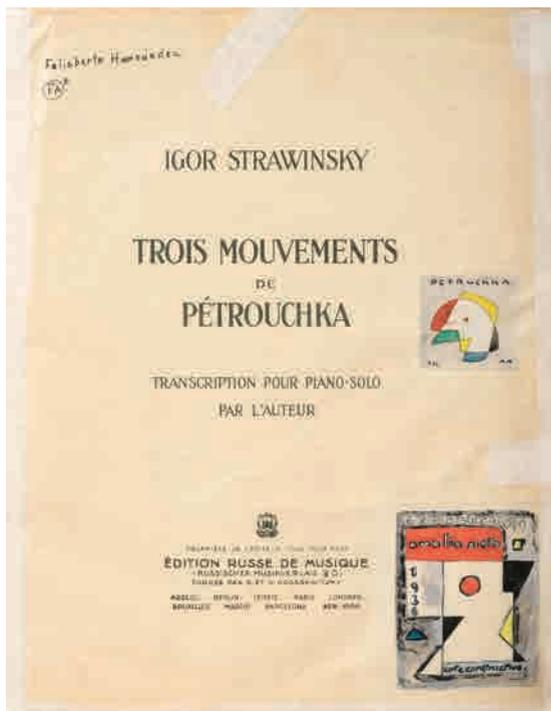
Nada está dentro, nada fuera, pues lo que está dentro está fuera.

J. Wolfgang von Goethe (*Ephirrhemia*)

Y a esa maravillosa confianza del inconsciente al consciente,  
la llamamos sentimiento.

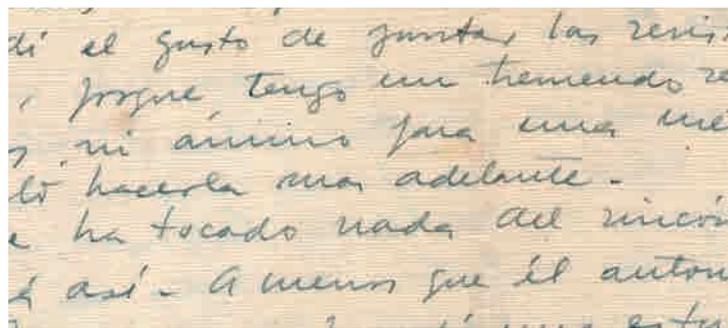
Carl Gustav Carus

Entre los años 1935 y 1937, mi abuela la pintora Amalia Nieto ilustra más de cien cartas en el marco de su intenso intercambio epistolar con mi abuelo el escritor Felisberto Hernández. Dibujos en tinta y acuarela, que luego Amalia recortó y enmarcó, tuvieron su génesis en la época de las giras de concierto de Felisberto, por el territorio uruguayo, litoral argentino, y ciudades fronterizas con el Brasil. Todo ello en sintonía con la segunda audición de *Petrouchka* de Stravinsky, en su versión para piano en tres movimientos, interpretada por el propio Felisberto, junto a algunas de sus composiciones. Entre ellas —amén de que ha sobrevivido—, se destaca *Negros*, inspirada en el ritmo de los tamboriles, de reminiscencias stravinskyanas, y como veremos, guarda una insospechada relación con algunas de las obras de Amalia.



Dentro de este contexto de aventura-periplo de las giras, y su resolución insólita, es que aparecen entonces los citados dibujos, de carácter emotivo-geométrico, y que llevan implícitas —pese al fuerte contenido «mercuriomental»— las fuertes cargas subjetivas del momento. No he dudado por lo tanto en bautizarlos: «los Petrouchkos».

El ciclo de los *Petrouchkos* nace bajo la influencia de los cursos de abstracción y universalismo constructivo de J. Torres García. Él fue el demiurgo, el mago, que inició a Amalia en los misterios de la geometría interna: «en este punto-centro, que a la vez cada uno es centro de sí mismo como aspectos del ser, están comprendidos el tiempo y el espacio, y de aquí saldrán las líneas y todas las figuras geométricas. Con estos elementos tú trabajarás», dictaminó el Padre, Venerable J.T.G.



### ***La paradoja de los Petrouchkos***

Amalia, entonces, emprende la abstracción. Coloca sus imágenes-dibujos sobre las cartas dirigidas a Felisberto. Como peces multicolores en una gran pecera este será —al menos por ahora— su vital elemento.

En más de una oportunidad Amalia acompañó a Felisberto en sus giras de concierto. (Giras-aventura-periplo donde Felisberto debió tocar en pianos destartalados y apolillados. Amalia se paraba junto a él «lo más inadvertidamente posible» [*sic*] y simultáneamente mientras él tocaba le iba levantando las teclas hundidas por fallas de mecanismo. No hace falta imaginar los públicos. Tampoco las polillas ni los martillos flojos del piano bailando).

Amalia logró transmitirle *joie de vivre*, logró colorear la penuria existencial y el «despliegue» de andares lentos, pausados y, por qué no, densos tan típicos de Felisberto.

También lo alentó para que estudiase *Petrouchka*. Finalmente, y a partir de 1935, ya figuraba en su repertorio pianístico. Cabe entonces preguntarnos: ¿fue la música del propio Stravinsky la que inspiró estos personajes-habitantes de las cartas?; ¿fue la interpretación de Felisberto, que logró elidirlos —en el sentido etimológico de ‘empujar hacia afuera’—? ¿Fue el colorido del ballet, que Amalia había presenciado en París, la chispa que encendió la mezcla o, por el contrario, *Petrouchka* se adaptó espontáneamente a ellos, siguiendo la línea magnética de una naturaleza común?

No estamos en condiciones de responder con exactitud.

No podemos determinar si Stravinsky fue el padrino de Amalia y Felisberto, o si, por el contrario, él resultó el apadrinado.

Plus: no debemos olvidar que Amalia ilustró la partitura de *Petrouchka* que usaba Felisberto y también diseñó el afiche para sus conciertos.

Dice Felisberto a propósito de los *Petrouchkos*:

... La [carta] de ayer, con el anunciador de esas locuras que se volvió el clown que estaba a la entrada con semejante pipa —por favor, no lo he tomado como affiche porque me refiere a la entrada de un espíritu, cosa que nunca se hizo en el mundo— fue lo más fantástico —fantástico dicho en el verdadero sentido— que haya sentido en tus dibujos; pero escucha: al principio fui sorprendido por la simpatía máxima del color; cuando vi la figura me pareció que eso le sacaba toda significación a «lo demás»; pero enseguida me interné en el clown y ha sido como algo que vi a la entrada y nada más: los dos sobres y los otro cinco volúmenes me dan la sensación de una «emboscada» que asienta maravillosamente el alma. Bueno, con respecto a la entrada en la obra el clown es muy simpático, pero en la cartita mucho más; si se pensara que fue hecho para la entrada de una carta, no habría en el mundo nada más genial. Con respecto al color te diré que es lo que más he sentido, como si fuera la coincidencia más grande con mi placer. Lástima no ver el color del otro que me gusta muy seriamente; he pensado en la costumbre que tenemos de la «figuración» y de relacionarla con los sentidos; lo que está en el centro —de ese otro cuadro tuyo— trae por hábito el concepto de un volumen pesado que parece absurdo que se sostenga solo y para colmo que no aplaste a todas aquellas cosas chicas que hay debajo; debo tener un candor a toda prueba diciéndote esto: pero te diré que todo lo que hay en ese cuadro me parece algo así como objetos de dioses y las cosas chiquitas están entre ellos con un sentido que alegran infinitamente y que en total *me gusta muchísimo*... [Rocha, 2/5/1936]



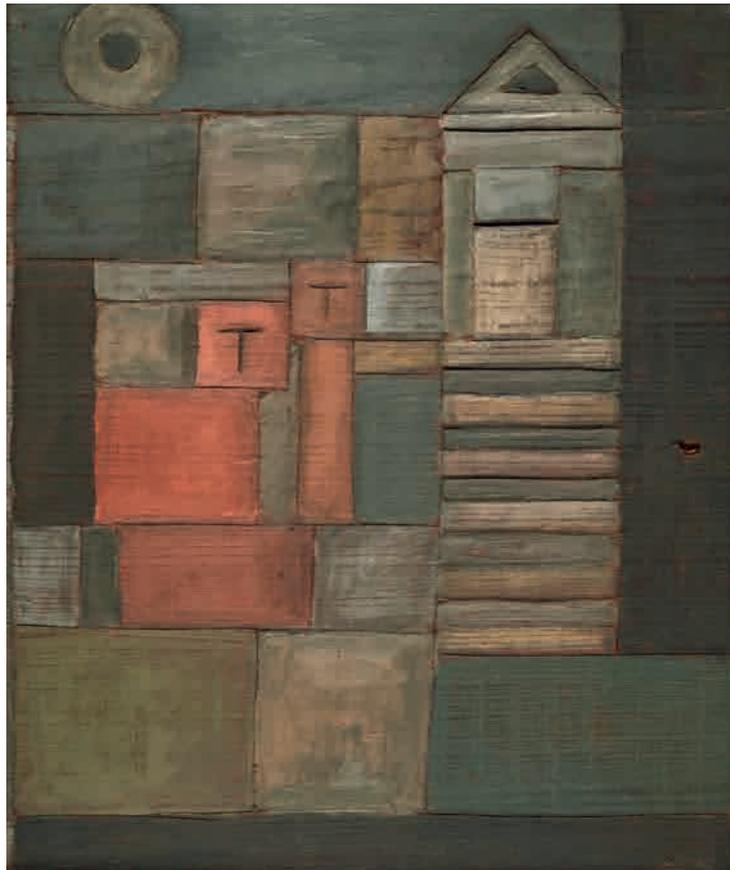
*Petrouchka de Stravinsky*  
por Felisberto Hernández  
1938  
Acuarela sobre papel  
Colección privada

### ***Ritmo y movimiento: «acordes aplastados» y payasos***

En 1935, en medio de este clima, Felisberto compone *Negros*, obra para piano que será su caballito de batalla y que guardará —ya veremos por qué— íntima relación con Amalia. Inspirada en el ritmo de los tamboriles y «en la absurda melancolía de los hombres de color» (*sic*), *Negros* constituye una condensación del lenguaje musical stravinskyano. También en lo referente al juego de imágenes. Recuerdo que Amalia ponía las manos sobre la mesa y, emulando el teclado y la percusión de los acordes, me decía: «así era el ritmo [y el tempo] de *Negros*». Felisberto llamaba a estos acordes «acordes aplastados», notable imagen plástica, concebidos al igual que los *Petrouchkos* en la necesidad pulsional de crear un alfabeto de signos propios.

Así como la palabra *sonata* deriva de *suonare*, es decir, ‘pieza para ser ejecutada’, en términos felisbertianos la palabra primero debía «sonar» en su cabeza, para luego ser escrita. Amalia no fue ajena a ese proceso. Los *Petrouchkos* que ya han manifestado su forma, y conservan admirablemente el equilibrio emocional entre lo afectivo-geométrico y lo «mercuriamental», son a las cartas lo que las notas son al pentagrama. Esta relación semiótica, es decir, sonidos sobre texto y colores sobre pentagrama, por ahora se mantendrá así. Luego Amalia los transmutará. A ello debemos sumar el ritmo, que yace latente en los dibujos, unido al movimiento —o a la ilusión de movimiento—. ¿Influencia de *Negros*? ¿El «machacar», al decir de Amalia, de «los acordes aplastados»? ¿Energía ancestral encerrada en ellos? ¿Ritmo que activa el movimiento y la respiración, y/o acción centrífuga-centrípeta combinada de ambos?

En este año de 1936 Amalia pinta el *Homenaje a Felisberto*. Aparecen arquetipos que Amalia utilizará en sus últimas obras. Al igual que en los sueños, en una especie de alquimia velada, estos pasarán de un marco a otro. La gama cromática de Amalia se moverá entre el color pleno —sin concesiones— y el blanco.



*Homenaje a Felisberto*  
1936  
Talla en madera  
30 x 25 cm  
Colección privada

Volvamos por un instante a Felisberto. Sigámoslo viendo con otros ojos. No como el esposo o como el gran escritor. Sí detengámonos en la imagen que Amalia captó de él, al igual que una lente, y en los resultados artísticos que de aquí surgirán.

Amalia siempre destacó el «espectáculo» que Felisberto desarrollaba cuando tocaba el piano: su agitación por momentos frenética. ¿Extrapolación compensada —término muy grato a ella, usado aquí en el sentido de equilibrar— del movimiento físico que implicaba ‘estampar’ en aquellos pianos los *acordes aplastados*?

El estadio multicolor del circo transfigurado también está presente —como espíritu y como movimiento— en los *Petrouchkos*: *payasos, enanos, trapecios, hombres bala, mujer barbuda*, inseridos uno dentro de otro, etc., en mayor o en menor grado de explicitación. A los distinguidos componente-personajes, concomitantes entre sí como armónicos, y que contribuyen a conformar un verdadero «Microcosmos Petrouchko» —o muchas veces a la ilusión de construcción de un sistema en miniatura—, debemos entonces sumar la imagen de Felisberto extrapolado como circo de sí mismo, como macrocosmos plagado de metáforas y acordes, de metonimias y arpegios desplegados.

Amalia retornará al tema del payaso —¿*Petrouchka* sublimado?—. En 1972 estrena su obra infantil *Acrobino*, bajo la dirección de Laura Escalante, en el teatro El Tinglado. (Yo también colaboré, en mi época de dibujante, diseñando el personaje principal. Mi propio *Petrouchko*). Como escenografía Amalia utiliza cubos similares a los módulos escultóricos con los que ganara el Gran Premio de Escultura del Salón Nacional. El tema central de la obra es la vocación.



Sergio Elena  
*Acrobino (Petrouchko)*  
1972  
Drypen sobre papel

### ***Transgresión tonal y atonal... y espacial. «Emoción pensada» la posesión de un arte propio*** ***El reconocimiento de J. Torres García***

No hay prisa. No hay necesidad de brillar.  
No es necesario ser nadie salvo uno mismo.  
Virginia Woolf

Entre los colores preferidos de Amalia se hallaba el rojo bermellón. Cada vez que pronunciaba su nombre sus manos dibujaban semicírculos en el aire. Pero no eran simples movimientos o inflexiones ornamentales para acompañar determinado tono o énfasis de la voz. Y menos aún mecánicos. Ellos obedecen —y condensan— a una afectividad que todo lo impregna: la figura del canto rodado se impone como expresión de su ser más íntimo que logra afectivizar hasta lo monolítico. Basta recordar estas *figuras-presencia* en muchas de sus obras —ya sean *gatos, búhos, palomas, Naturalezas muertas mentales*, etc.

Esta cualidad, llamémosle así, donde hasta la propia geometría se afectiviza logrando exquisita comunión con lo racional, atravesará toda su obra hasta los confines.

Y por supuesto el color y la paleta alta serán el singular vehículo de esa afectividad.

Citábamos más arriba el rojo bermellón: es que Amalia puso «en órbita» —y al igual que ocurre con ciertas tonalidades musicales como el mi y la bemol menor o mismo el fa sostenido, entre otras— una gama de colores poco transitados, muchos de ellos inhabilitados, «mal vistos», «femeninos» para la época —el lila, magenta, malvas, rosas, amarillos anaranjados, etc.



Interesante contraste si pensamos en la paleta baja de Torres García —y la del propio Felisberto que tan bien supo moverse en tonos de verde—. Y más interesante aún si tenemos en cuenta que otro de los colores preferidos de Amalia era el verde botella (!).

Como muy bien señala su ahijado artístico, el gran Miguel Battagazzore: «...Diríamos que [Amalia] estuvo más cerca de la luminosa herencia tonal de Veronese y de sus herederos franceses del siglo XVIII (hasta llegar a la escuela de París) que de la de Velázquez y su baja paleta de dominantes ocre que veneraban los torresgarcianos...».<sup>1</sup>

Mencionábamos arriba, y más arriba en la sección anterior, la cuestión del color a través de la paleta alta y la conformación de un sistema en miniatura. Amalia toma distancia de su maestro. Transgrede los preceptos del Venerable Torres. Los *Petrouchkos* constituyen un extraordinario ejemplo en tal sentido. Las enseñanzas del Universalismo Constructivo de Torres García, en lo referente al tratamiento del color y la tímbrica atonal, debían aplicarse a la pintura mural. La pintura de caballete, en cambio, de características y espacios más íntimos, *da camera*, o al aire libre, contemplaba el uso del sistema tonal. ¿Qué es lo que hace Amalia entonces? Aplica tales preceptos en espacios de dimensiones aún más reducidas —reducir en el sentido de tamaño y en el sentido de intimidad—, es decir, en la superficie de las cartas dirigidas a Felisberto. En una palabra: doble o triple transgresión: la paleta alta, el color tímbrico y el uso del sistema atonal en una dimensión íntima —e ínfima.

Hoy por hoy, teniendo en cuenta los parámetros de la época —nos situamos en 1938, año fermental—, no podemos sino dejarnos sorprender por la audacia de Amalia. Más de uno debió temblar con el solo hecho de pensar en plantársele al Gran Torres García. Amalia lo logró y el Maestro no solo la respetó, sino que conservó hasta el final un alto concepto de ella.

Si hablamos de audacia tampoco podemos olvidar que su primer viaje a Europa, a París, data de 1929 cuando contaba con 21 años de edad, con la venia de mi bisabuelo el distinguido Dr. Manuel Benito Nieto. Viaje —en barco, detalle no menor como veremos más adelante— que implica una gran aventura iniciática: el contacto con la Académie de la Grande Chaumière y el taller de André Lhote. Una vez más: mente abierta, tanto de Amalia como de la familia, para los parámetros de la época. Época, y en las propias palabras de Amalia, «en que tener talento significaba estar ubicado en el planeta; no se necesitaba nada más...».

Si todo se hunde queremos hallar lo que será verdad hoy y siempre, lo que al menos, en nuestra conciencia, podemos afirmar que es verdadero. Y si ahora queremos recordar las cualidades que hemos destacado de la pintora que celebramos, podremos ver sin trabajo, que son justamente las que se requieren para tal purificación y aprendizaje. Mucho, pues, debemos esperar de ella.

[J. Torres García, *Sobre Amalia Nieto*, 1941]

Nieto no fue naturalista. Tampoco a mi juicio, podrá ser netamente constructivista. Se concretó en un sintetismo, lejanamente tentó lo geométrico y si no entró de lleno en esto, es porque la seducción de lo real y lo poético de su visión interna tenía que vedárselo. Su espíritu, tomó entonces de esas esencias, para formar un arte propio. Y es el que hoy podemos contemplar.

[J. Torres García, catálogo de la exposición de Amalia Nieto, 1936]

Torres nos habla de «visión interna» y de cómo esta «vedó» el acceso o entrada (plena) de Amalia al constructivismo: «La seducción de lo real y lo poético de su visión interna tenía que vedárselo. Su espíritu, tomó entonces de esas esencias, para formar un arte propio».

¿Acaso Amalia podía hallar el *élan vital*, de acuerdo con el credo de Torres, en «la estructura, después la geometría, luego el signo, finalmente el espíritu, y siempre la geometría»?

---

<sup>1</sup> Miguel A. Battagazzore: «Los “Petrouchkos” de Amalia Nieto como exlibris virtuales», revista *Relaciones* 299, abril 2009.

No lo creo posible. Tal vez por el hecho de que no había lugar para un aspecto insoslayable que hacía a su propia esencia: «la emoción pensada». Esto último en total aleación con la espontaneidad para hacer coexistir «espacialmente» diferentes estados de ánimo y mente —y el pasaje de uno a otro sin conflicto alguno— en forma simultánea o *quasi* simultánea. ¿«Janoamalia»?

Complemento con sus propias palabras:

... Pienso que el artista, en todos los casos, debe superar la realidad; modificar, transformar, mejorar, inventar, soñar la realidad. El artista es eso ante todo y muchas cosas más si se quiere, que pueden enriquecer su obra. Pero antes que nada ver distinto, sentir distinto, con acento propio. [...] En mi caso ese acento va muy ceñido a la forma, a la forma objeto, a la forma color, a la estructura, al andamiaje riguroso, a la construcción sobria y medida. Eso sin perder una *actitud vital*, no siempre alcanzable, *para que aparezca el resorte mágico o metafísico...* [A.N., *Carta de presentación*. La cursiva es nuestra]

Evidentemente, encontrar su propio camino, teniendo en cuenta las coordenadas de época, lugar y pensamiento imperante, una vez más nos hace pensar que no fue tarea nada fácil.

El mismo Torres García fue resistido por grandes personalidades. Para ilustrar esto, y para seguir comprendiendo aspectos de la época y su repercusión en el presente, permítanme una anécdota.

Cuenta Amalia:

... Cuando [Torres García] llegó a Montevideo aparecieron amigos y admiradores, entre los que me encontraba; su situación no era brillante. Había que ocuparse de ampliar el número de adeptos a sus edificantes e innovadoras teorías. Se pensó entonces en hacerle un homenaje y se eligió el Paraninfo de la Universidad de la República cuyo director, en ese momento, era Carlos Vaz Ferreira. Alguien tenía que hablarle; se sabía su empecinada repulsa por el arte constructivo. Yo lo conocía por los famosos viernes musicales de la calle Caiguá (verdadero templo donde se esperaba, en el más religioso silencio, la sonrisa aprobatoria del maestro cuando se tocaba Bach y una expresión adusta si el disco era de Wagner). Fui a verlo y me recibió muy cordial; le pedí la sala del Paraninfo para un homenaje a Torres García y con aquella parquedad que le caracterizaba me contestó: «está concedido». Respiré hondo y le dije con muy poca voz: «¿su adhesión al acto de homenaje?». Contestó sin más: «no está concedido». Yo: «¿la causa?» y él: «Hay seres que son arrollados por una idea; lo mismo que si los arrollara un camión»... [A.N., *Escritos inéditos*]

¿Qué aspectos de Torres García encontró Amalia afines a su personalidad? ¿Dónde radica entonces la admiración a su maestro?

... Me atraía la *austera manera idealista* de Torres en su plena defensa del arte abstracto rechazando lo figurativo. Se adecuaba a mi manera de ser el famoso *vivere parvo en el arte y en la vida* [...] Torres, a pesar de su espíritu moderno, era clásico, platónico, diría yo, sensible pero no sentimental y odiaba el desorden... [*Ibidem*. La cursiva es nuestra.]

Y qué decir del gran aporte de su maestro en lo que hace a los «recursos técnicos mentales» que por supuesto repercuten, y viceversa, en lo expresivo y en lo físico. En la *posibilidad de hacer*. Todo ello unido a una ejemplar voluntad de hierro —espartana, como lo gustaba decir a Amalia— aplicada al trabajo. Un motivo más de admiración hacia su maestro, y es más que justo señalarlo, admiración que se mantuvo hasta el final.

Amalia tomó de manos de Torres las herramientas para hacer *su* camino. Lo que aquí estaba en juego era la *individuación*, el *yo-mismo*. En términos plástico-stravinskyano-junguianos: «Mi nariz es; mi pintura es». Amalia lo logró. Pero no todos sus discípulos pudieron desprenderse de semejante color de sombra, de semejante y titánica personalidad del maestro, comparable a un «Zeus mirando al Sur».

Como parte de este proceso tan íntimo, el descubrimiento de las propias cualidades creativas y los modelos que se ajustan a uno mismo para llevar la obra adelante, no debemos olvidar el concepto del *vivere parvo* con el que Amalia tanto se identificaba. Torres García en *L'Art en relació amb l'home etern i l'home que passa*, de 1919, afirmaba lo siguiente:

Todos los grandes filósofos, moralistas, santos, anacoretas y predicadores, en todos los tiempos y lugares, han dicho lo mismo, acomodándolo a sus vidas, en la medida que les ha sido posible [...]: menosprecio por lo temporal, para situarse en un plano eterno.

Amalia en cambio —y sin renegar de lo místico— era de la filosofía del *hic et nunc*. Solía repetir una frase inventada por mi hermana Laura extraída de un cuaderno de reflexiones: «Porque en definitiva no somos más que un par de alfileres clavados a diestra y siniestra al filo de la eternidad».

Resultan significativos los años de los juicios de Torres García: 1936, donde aparecen nuevos arquetipos en la pintura de Amalia como hemos visto, y 1941, año en que se irán haciendo visibles, como veremos más adelante, las señales de un difícil proceso interno.

Notables aspectos que Amalia menciona en el extracto —donde se refiere a la austera manera idealista de Torres— aflorarán en todo su esplendor en su última etapa creativa. Del mismo modo el homenaje a su maestro estará presente. Nos ocuparemos de ello en la última sección.

Como coda a esta nos imaginamos el siguiente diálogo:

Torres García: –[Mire Amalia] Pues la libertad es la fidelidad a la Regla y no lo que se creyó.

Amalia: –No aprobado, Maestro.

### ***Hacia los Petrouchkos del final: «las creaciones F» y el retorno del payaso***

Todo gran espíritu hace en su vida dos obras: su obra de vivo y su obra de fantasma.

Victor Hugo (*Lo que dicen las mesas parlantes*)

—Bien, caballeros, quisiera exponerles ante todo ciertas cuestiones relativas a los... los fantasmas [...]

—Llamémosles *creaciones F*...

Stanislav Lem (*Solaris*)

No sé si necesitan un payaso, pero yo sí, necesito un circo.

Y como soy payaso tengo que demostrar mis condiciones, en este lugar que es el mejor de los mundos, el paraíso en la tierra...

Amalia Nieto (*Acrobino*)

Luego del esplendor que alcanzaron los *Petrouchkos*, en su elemento o substancia original —las cartas—, Amalia los recorta y los enmarca. Separación de Felisberto: transmutación y duelo. Los *Petrouchkos* cambian de elemento (¿del agua al aire?). Pero será una transmutación de arcanos menores; la verdadera síntesis de ellos —abstracción de la abstracción— llegará más adelante. Podemos apreciar los efectos visibles de este difícil proceso interior a partir de 1941 con una obra de título ilegible. Aquí aparecen arquetipos que Amalia utilizará más adelante, como ya veremos. Amalia dirá años después refiriéndose a ellos: «Son un poco pícaros». «Son y a la vez no son».

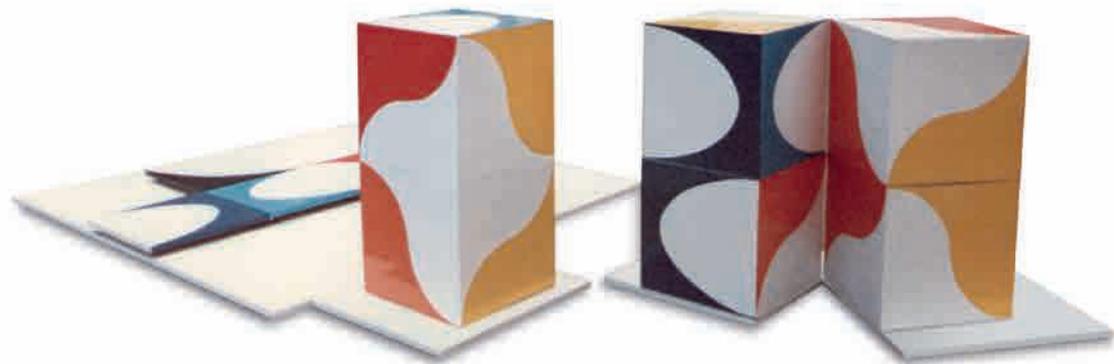
En la obra de 1941 aparecen en cambio como verdaderos «viudos blancos», en alusión a su posición central y color predominante. Creación unida a la sensación sin experimentar, se nos presentan

como emanaciones de una especie de *Absoluto* cercanas, por ejemplo, a las representaciones plásticas bullentes y palpitantes del océano de *Solaris* de Lem: los *mimoides*, *fungoides*, *simetriades*, *asimetriades*, *longus*, *agilus* y *árboles-montaña*. Si bien todas ellas han alcanzado una cierta autonomía, no logran desprenderse de esa masa informe del océano. Ocurre algo parecido en el fondo-océano de Amalia: la tendencia de sus arquetipos, *quasi* geométricos, parece orientada a transmitir coherencia a un *Todo*, pero sin detenerse en prioridades direccionales en el sentido de armonía y contrapunto —en relación intertextual plástico/musical— como veremos más adelante. ¿Incipiente materialización de los pensamientos y recuerdos —las llamadas *creaciones F*— que al igual que en la estación *Solaris*, solo pueden manifestarse allí? Tanto en los «océanos» de Amalia como en el de *Solaris*, todos estos términos lingüísticamente bastardos, así como todo sistema semántico orientado a describir las creaciones del *Océano*, son insuficientes. (S. Lem).



*Composición*  
1941  
Óleo sobre cartón  
41 x 33 cm  
Colección privada

Amalia ya había aprehendido el concepto del fraseo musical trasladado a la pintura, y que un fraseo —la manera de «pincelear»— admite innumerables articulaciones. Si bien ya podíamos considerar la serie completa los *Petrouchkos* como un *Todo*, Amalia, como fruto de la transmutación al recortarlos y enmarcarlos los transformó en entes individuales: traducido al lenguaje musical, en incisos, células o motivos. Estos aspectos son fundamentales —y estructurales—, porque, y luego de un impasse, Amalia retomará este proceso a partir de 1967 coincidentemente con la obtención del Gran Premio de Pintura, Medalla de Oro, en el XXXI Salón de Artes Plásticas. A partir de aquí su pintura cambia totalmente: el acrílico sustituye al óleo —renovación de vehículos físicos— y la exploración —metafísica— entra en una abstracción diferente con predominio de coloridas formas elipsoidales —igualmente coloridas—, y de sólidos elementales. Los *Petrouchkos*, al igual que los habitantes de *Terra Plana*,<sup>2</sup> se habían movido en dos dimensiones, es decir, la superficie de las cartas. Ahora en cambio se moverán en tres: su hábitat pasará a ser el cubo. (Amalia con esta nueva creación obtendrá el Gran Premio, Medalla de Oro de Escultura, XXXIII Salón de Artes Plásticas, 1969).



*Homenaje al cubo*  
1969  
Papel pintado sobre estructura  
44 x 44 x 44 cm  
Colección MNAV

¿Transmutación de la transmutación? ¿O transformación de esta última? ¿Muerte iniciática del *Petrouchko* —en el sentido de muerte y transfiguración— para renacer en una renovada abstracción y explosión de color? Podemos afirmar que las *creaciones F* se han integrado al color, o él mismo convive armónicamente con ellas. La curva sustituye a la recta. ¿Representación ondulatoria de los sonidos, más la expresión rectilínea —el cubo— de la imagen? ¿«Adaptación tetragona» a la insinuación del círculo infinito, como renacimiento del espíritu y la forma? *Acrobino* como (la) metamorfosis del payaso. Los cubos —como tema y variación— serán literal y metafísicamente *su* escenografía. Segundo esplendor de los *Petrouchkos*. Como un pulsar, la materia incandescente emite un destello para luego plásticamente deformarse y permanecer en sombras. Amalia sucesivamente abandonará y retomará el color. A fines de los 80, el espacio euclidiano y el estudio de la sombra darán lugar a la serie *Naturalezas muertas mentales*; los años 90, en cambio, marcarán la tendencia de íconos compactados en serie impar. Dentro de esta serie y como culminación del proceso, encontramos *Mesa austera* del 95: secuencia de *Petrouchkos* que han alcanzado la síntesis, se han despojado de todo lo accesorio, y han sido colocados en justa y condensada medida sobre una mesa-altar. En su esencia parecen haber trascendido el cubo y alcanzar la cuarta dimensión. *Nec plus ultra* en su género; última gran obra de Amalia. En sus propias palabras:

...me siento atraída por la forma: el objeto es en general el protagonista; vivo pendiente de él; me atrae cuando su presencia es inédita y se me impone en su perfecta proporción. El objeto que deja de ser objeto para convertirse en símbolo...

<sup>2</sup> Personajes de la novela de Edwin Abbott, *Planilandia* (Flatland), que viven en dos dimensiones.

### Los Petrouchkos del final: los seres-acorde

Como ya hemos dicho, arquetipos ya utilizados, gradualmente van alcanzando la síntesis. Mencionamos también el *ritmo*, el *movimiento* y la *respiración*. A partir de los 90 este ritmo latente pasará a manifestarse: las figuras plantean una secuencia rítmica, *siguiendo la representación gráfica de los acordes aplastados*. Tendrán *pulso* como manifestación de ese *ritmo* y como expresión de magnitudes.<sup>3</sup>

Por lo tanto, podemos observar la secuencia desde dos sistemas de coordenadas: verticalmente — como armonía—, es decir, el *Petrouchko*, el personaje, el ícono, el acorde transfigurado e individualizado, u horizontalmente —contrapunto—, como secuencia propiamente dicha y/o como juego de todos estos elementos. Lo primero constituye el inciso; lo segundo la concatenación de los mismos: nos llevará a la semifrase, a la frase y al clímax, y según su extensión, al período. ¿Podríamos imaginar una secuencia sin fin de *Petrouchkos*? ¿A conformar una *Columna infinita* (Ligeti)? En ocasiones le hacía a Amalia planteos como este. Una vez le propuse imaginar algo, que ahora comento a ustedes: colocar miles de sus *Petrouchkos* sobre la superficie de un cuadro.



Unas pocas figuras son unas pocas figuras, pero —y al igual que los microorganismos de una colonia de corales, o las estrellas de una galaxia— millones de ellas —si bien conservan sus cualidades intrínsecas individuales—, se transformarán en otra cosa, logrando —como tanto le agradaba a Amalia— «ser y no ser» al mismo tiempo. ¿Salto cualitativo de la cantidad en calidad? ¿Umbral de una nueva creación? ¿De un *Super-Petrouchko-Universo*? ¿Un «Amalio»?

Por supuesto este tipo de planteos excitaba sobremedida su imaginación. La remontaban a espacios y viajes siderales, además claro está, de la contemplación del Universo como obra de arte, como manifestación plástico-estética en sí misma. La *Mancha Roja de Júpiter* es uno de los tantos excitantes ejemplos. Amalia encontraba fascinante la estética del gran planeta, así como la paleta del cosmos. Del mismo modo, y una vez más el tema de la intimidad, del espacio íntimo, la «mancha roja» de la biblioteca del castillo de los Otis en *El fantasma de Canterville* de O. Wilde. Reconozco que a veces era yo el que resultaba sorprendido por sus planteos: entre los momentos para ella más emocionantes, se encontraba el «take-off de un avión» (!).

Claro está, desde nuestra limitada perspectiva humana nos regocijábamos en imaginarlo y en encontrar su costado metafísico. Siempre nuestra conversación derivaba en el proceso interno de la creación.

Dice Lem al respecto de este proceso interior:

... Nosotros no observamos sino un fragmento del proceso, la vibración de una sola cuerda en una orquesta de supergigantes; sabemos —y nos parece inconcebible— que arriba y abajo, en abismos vertiginosos más allá de los límites de la percepción y de la imaginación, millares y millones de transformaciones operan simultáneamente, ligados entre sí como en un contrapunto matemático. Alguien ha hablado de sinfonía geométrica; pero no tenemos oídos para ese concierto. [*Solaris*].

3 ¿Acaso la secuencia de las figuras en blanco representa el «negativo» de Negros de Felisberto? ¿O acaso los acordes (en su representación gráfica en negro) constituyen las «antipartículas» de los enigmáticos personajes de Amalia? Negativo aquí en el sentido de contrapunto estético. Y a la vez en el sentido de Mani, El universal. Los aspectos hegelianos y las reflexiones aplicadas de *El trabajo de lo negativo* del célebre Dr. A. Green serán parte de un futuro ensayo.



*Dejé la cara y me fui*  
Homenaje a Felisberto II  
193  
Óleo sobre compensado  
45,5 x 35,5 cm

### ***Complemento de la secuencia plástica: el silencio y el gesto***

La secuencia quedaría incompleta si no nos refiriéramos al silencio. Silencio(s) y sombra(s) forman parte de la música, la pintura y la literatura. La sombra es a la pintura lo que el silencio es a la música. La sombra-silencio, el silencio-sombra, es vertical y a la vez horizontal. Diástole y sístole, *de y entre*, los *seres-acorde-Petrouchkos* del final. Al igual que un hexagrama, cada comienzo de uno lleva implícito los gérmenes del final del otro, y viceversa.

Desde esta nueva perspectiva, conjunción de colores-sonido, sombras-silencio, ¿cuál es entonces el espíritu que anima a estos seres? ¿Cosificación de personas? ¿Humanización de objetos? ¿Dónde radica su energía? ¿Se mueven en un eje diacrónico, de retroalimentación materia-espíritu? ¿Lo uno engendra lo otro? ¿Compromiso afectivo con los objetos? ¿O el eje es de coexistentes estados de ánimo y la consecuente expresión de ellos? Amalia en tal sentido le dio una pista a Felisberto que él luego plasmará en el texto:

Los p.[ensamientos] necesitan apoyarse en una forma plástica, en la expresión de alguna cara. A veces toman como expresión de sí mismos un objeto que está separado del cuerpo. Son como alguien que quiere acostarse mientras sueña y se acuesta en cualquier lado. [F. H., *Apéndice, fragmentos póstumos*].

En más de una ocasión Amalia destacó «el carácter inquietante» de sus personajes. Carácter como sinónimo de personalidad, e inquietante a partir del gesto —en el sentido de la más sutil de las estilizaciones y en el sentido de sugerir—, también comprendido en la misma familia etimológica. Dice Henri Bergson al respecto:

Entiendo aquí por gestos las actitudes, los movimientos y mismo los discursos, por los cuales un estado del alma se manifiesta sin objetivo, sin provecho, por el solo efecto de una comezón interior. [H. Bergson, *La risa*].



*Búho en la noche*  
1963  
Óleo sobre tela  
82 x 100 cm

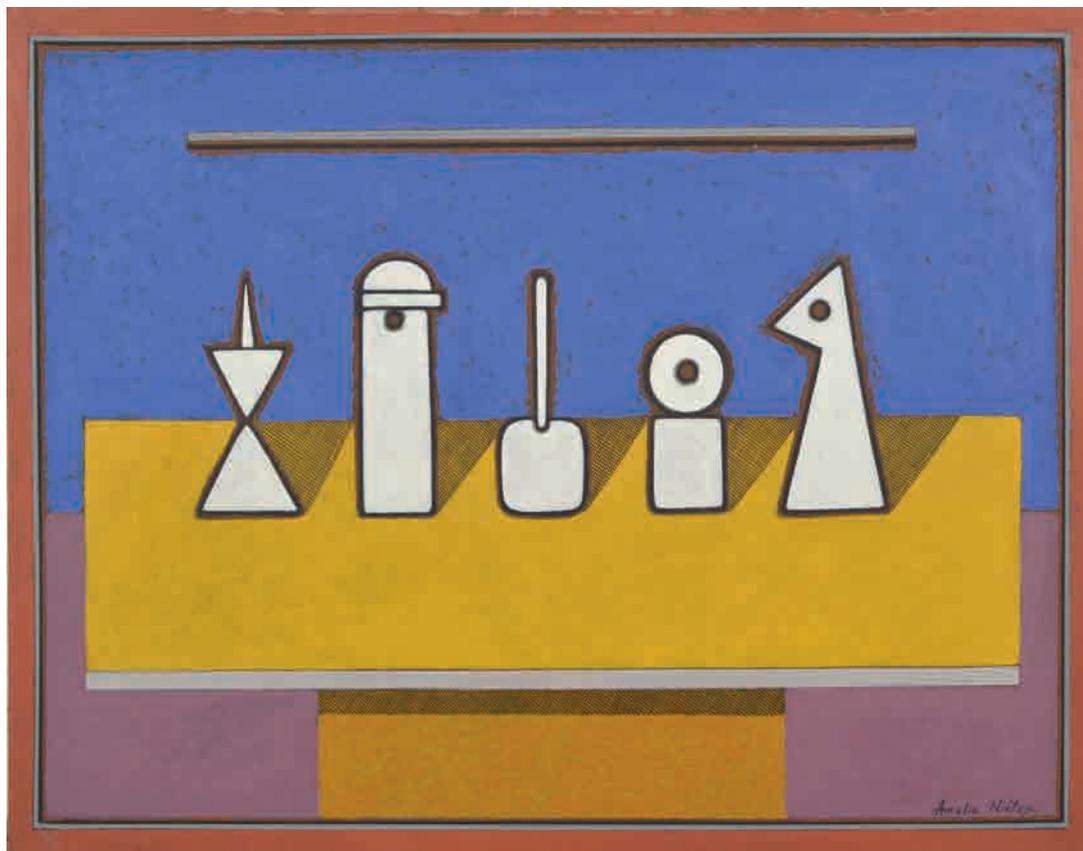
Amalia enfatizaba también por el opuesto: junto al movimiento, la impavidez —término que por cierto le era muy grato—; junto a la expresión, la inexpressión; junto a la pantomima, el hieratismo. Pero lo cierto es que Amalia siempre necesitó el movimiento, ya en la misma pintura, en la música o en las letras. He aquí un ejemplo musical que influyó en tal sentido de animación: el *Carnaval* op. 9 de Schumann —obra que Amalia también «interpretaba» levantando las teclas en la época de las giras—. El *Carnaval* alterna personajes clásicos de la literatura que conviven ágilmente junto a los creados por el propio Schumann: Arlequín, Pierrot, Colombina, Florestán, Filisteos, Soldados de David, etc., conformando un verdadero universo sonoro-mental. Todos ellos, unidos a la riqueza y a la variedad del ritmo, encarnan en buena medida el espíritu de sus pares de la comedia del arte. Este espíritu, en sintonía con el recurso escénico-plástico de las máscaras, los antifaces, los semiantifaces y la ausencia de ellos, presenta inquietantes similitudes en cuerpo y alma con los personajes de Amalia.

Amalia siempre captaba la esencia de las cosas. Esa especie de «rabdomancia», que, en definitiva, es la esencia de su pintura —«los estratos más profundos» de los que habla tan acertadamente Jorge Abbondanza— le permitía extraer, aun en los temas aparentemente banales, su raíz más profunda.

En una ocasión, refiriéndose a un personaje enmascarado de mirada penetrante, intencionada, de misterioso y oculto pensamiento, algo inquietante, aprisionante, habitante de una ciudad igualmente misteriosa —verdadero prodigio estético—, y con la misma velocidad mental, a sus 95 años, minutos después de haber analizado uno de sus *Búhos* de alas negras en fondo púrpura, se refería al mismo personaje enmascarado, al color violeta profundo con detalle en amarillo, a la gran máscara y capa estilizada, exclamando: «¡BATMAN, es bárbaro!».



*Mesa austera*  
1995  
Acrílico y tinta sobre panel  
50 x 65 cm



Esta sección bien pudo titularse de «Igor Stravinsky a Erik Satie».

Del magma creativo, eyección y cristalización sobre el mundo-superficie de las cartas, en coexistencia plástico-sonora con *Petrouchka* de Stravinsky —e incluso con *Le Sacre du Printemps*—, los distinguidos *Petrouchkos*, iniciales habitantes de las cartas, finalmente culminan aquí su recorrido en velada y monacal complicidad —«a lo Amalia»— con la música y la personalidad de Erik Satie.

Distinguidos personajes que luego de singulares y ajetreados periplos supieron «activar» el ritmo latente que yacía en ellos, manifestándolo y planteando así una secuencia rítmica, para, y luego de despojarse de todo ropaje accesorio, por fin alcanzar la síntesis. En su esencia parecen haber trascendido aquellas épocas del cubo multicolor, permutando la sonora exuberancia de Stravinsky —ya sea a través del payaso igualmente multicolor o de la recreación de un mundo de criaturas, ritmos y formas primigenias— por el lenguaje frugal, enigmático y hasta si se quiere esotérico, de Erik Satie: *Rêverie du pauvre*, *Messe des pauvres*, *Gnossiennes*, *Sonneries de la Rose+Croix*, *Gymnopédies*, etc.<sup>4</sup>

Amalia reafirma así el *vivere parvo* en el arte y en la vida.

Pero tal complicidad aún va más allá.

Quienes piensen que el espíritu o tema del payaso, y por lo tanto las zarabanda-matufias de *Acrobino*, se agotaron aquí están muy equivocados.

<sup>4</sup> Recomendamos especialmente al lector el excelente video *Amalia Nieto - Retrospectiva*, de 1996, Productora Imágenes, dirección Juan José Mugni, fotografía y cámara Javier Mincho Martincorena. Allí encontrarán un sutil contrapunto entre la pintura de Amalia y la música de Satie.

Cinco personajes están colocados sobre una superficie tetrágona ocre-amarilla con base ocre-naranja, alineándose o tal vez confabulándose con esta: en su cualidad impar cohabitan sobre una mesa trapezoidal donde, por definición, ninguno de sus lados son paralelos entre sí. Como sea la armonía resultante es admirable. Nos atrevemos entonces a afirmar: «Como es arriba es abajo».

Una especie de «línea de techo», que es la misma que bordea al cuadro, pareciera cobijar a nuestros enigmáticos personajes.

¿O tal vez se trata de un *continuum* con el mismo borde del cuadro a manera de equilibrio estético, para recordarnos que *como es adentro es afuera*?

Si bien nuestro *grupo de los cinco* ha logrado total autonomía, constituyéndose en auténticas *mónadas-monadas*, sorprende el equilibrio que mantienen entre frente y fondo: conviven armónica y atonalmente con ese océano-cielo color azul ultramar. En realidad, esto aplica para todo(s): la tierra malva, que se nos antoja sensual y deliciosa —sin perder la austeridad—, en gozosa correspondencia con el océano-cielo y el ocre con *variazioni*.

Con toques del arte concreto y enfrascados en un planismo «a lo Amalia», nuestros cinco distinguidos *personaje-seres* están bien dispuestos a danzar *les Gymnopédies*. Pero no cualquiera de movimientos y aspavientos innecesarios: serán «Gimnopedias mentales» y solo sí las de Erik Satie.

El sutil sentido del humor en fusión con la fina ironía será el elemento —estructural— que compenetrará, conectará y complementará ambas personalidades de Amalia y Satie.

En tal sentido basta observar los personajes sobre la mesa. Acto siguiente su *carácter inquietante* nos alcanza. Tres de ellos tienen un ojo; los dos restantes apelan a otras raudomancias. Tanto unos como otros parecieran dirigirse a nosotros, interpelándonos de manera dual: por un lado, se nos presentan *très sérieuses*; por el otro, con pícara espontaneidad. Estos dos aspectos (nos) llegan luego de un instante; en nuestra captación súbita ambos parecieran conjugarse logrando coexistir, simultáneamente, como un solo estado. En esta dinámica «janopetrouchkika» es como si en primera instancia se nos dijera: «quédese donde está», y a continuación, apelando a esa espontaneidad: «diga (ya) todo lo que se le pase por la cabeza». Puede ocurrir que el espectador caiga en una especie de *punctum caecum* y que no capte nada. Sucede entonces que ha contemplado los personajes del cuadro como simples «bolos de boliche». En ese preciso instante una gran bola negra hará acto de presencia y arrasará con todo. Pero todo es cuestión de cómo se mire. Aun tratándose de bolos, el objeto puede dejar de ser objeto y convertirse en símbolo. La única solución es volver a comenzar, mirar el cuadro otra vez y con otros ojos: si la mirada es espontánea se abrirá el círculo de comprensión; si no es así, una vez más el observador estará perdido. No olvidemos que detrás de todo esto está la «emoción pensada», hay una especie de «estado inducido» orientado a causar un «regocijo» intelectual y emocional que en definitiva constituye una experiencia intransferible. Podemos advertir en esta especie de juego del espíritu, la mente y la materia la presencia de *Acrobino*. Pero, claro, no será el payaso de antaño: su emoción, su ser, que debe su origen a los *Petrouchkos*, se ha refinado.

Por concomitancia o simpatía de los armónicos nuestros personajes del final vibran con los de sus primos-parientes-elementos de las *Naturalezas muertas mentales*; porque su naturaleza es también mental y en el conjunto también lo es muerta. Sin embargo, cierta cualidad de destello lumínico blanco, que pareciera emanar del interior de ellos mismos y no como mero reflejo de una superficie iluminada, nos transmite la sensación de que laten, que están vivos (!).

Si bien custodian celosamente parte de su esencia de objeto cotidiano —taza, espátula, cucharón, jarra, tetera, mate, caldera, cafetera, etc.— como herencia de las *Naturalezas muertas mentales*, y aún conservan con el mismo celo «las sutiles variaciones de los elementos [que] se distribuyen con sostenido ritmo en una atmósfera intemporal [...] [logrando así] un universo solar, pleno de claridad y serenidad»; nuestros personajes no obstante prosiguen con su expansiva marcha: plus ultra «[la] temblorosa intimidad poética, de calidez hogareña, de ensamblados juegos infantiles», como tan sensible y acertadamente señala Nelson Di Maggio.

*Naturaleza muerta mental*  
Collage y tintas sobre Canson  
25 x 40 cm



Nuestros personajes del final, fieles a su *naturaleza mental viva*, han pasado a ser +1. Y bien digo +1, porque, sin desprenderse de ninguna de las sutiles cualidades, atributos y elementos arriba mencionados, «saltan al mundo» —ya sea en el micro o en el macro, como *logo* o como habitantes de un mural— transmutándose así en *ojo de buey*, *remache*, *faro*, *sifón*, *periscopio*, *chimenea*, *tubo de respiradero de barco* o *techo*... ¿lejanos, pero a la vez tan cercanos, *arquetipo-recuerdos* del viaje a París que Amalia realizara por mar y/o de los tejados que pudo admirar en *La Cité de la Lumière*?

Si observamos el segundo personaje de *Mesa austera* contando desde la izquierda nos sintonizamos una vez más con esto último: ¿no podrá tratarse de un «Erik Satie adaptado»? Verdadero *rara avis* con sombrero semibombín.

Nuestros distinguidos personajes que en el pasado componían un sistema o «sistema petrouchko» ahora parecen hilvanar una gregoriana melodía armonizada o canto íntimo en original sintagma. La mesa mientras tanto oficiará de bajo continuo. Efectivamente: «como es arriba es abajo» (Ver inicio de la sección *Los Petrouchkos del final: los seres-acorde*).

Pero no se trata de cualquier melodía: estará alejada de cualquier trama de índole sentimental. Amalia siempre mantuvo a raya todo lo que rebasara los límites de la sobriedad: lo cursi, la cursilería, lo *kitsch* directamente no tenían cabida. —Próxima a la *Ursonate* de Kurt Schwitters, y a todo el dadaísmo, y a pársecs de distancia de Clara Wieck.

Las «Canciones sin palabras» del Romanticismo estarán bajo la lupa, porque en este caso la letra sí que importa: se constituye en complemento-contrapunto que busca la complicidad con el espectador. ¿Cómo lo logran? Amalgamando el ojo y el oído: Satie introduce frases y textos, que, al igual que los *Petrouchkos*, pulularán sobre sus partituras. Amalia, que ensayará una y otra vez el nombre del cuadro hasta dar con la «nota», adoraba esta rara, fina y agudísima cualidad «satieana» cual marioneta —y Grand Guignol— de mover los hilos de las palabras: España pasa a ser *Españaña*; los ruiseñores, pero con dolor de muelas; las piezas que adquieren forma de pera; las memorias, pero de un amnésico, etc.

*Mesa pobre - Tabula rasa - Mesa que se las trae - Mesa austera <> Misa de pobres - Sueño del pobre - Música pobre: ¡Vivere Parvo!*

Ha quedado demostrado que la realidad poética puede habitar el objeto cotidiano. Para captar su esencia todo dependerá de nuestro *coup d'oeil*, de nuestra propia sensibilidad, de nuestro sentido del humor y, por qué no, de la capacidad de reírnos de nosotros mismos. ¿Acaso en la noche no percibimos la «pareidoamalia» en la actitud adusta de una columna con luz de mercurio semejante a un monje en severo recogimiento espiritual?

Sin querer con este ejemplo hemos pasado del espacio íntimo al espacio abierto y/o al aire libre. A no ser que a alguien se le ocurra poner una luz de mercurio en su mesita de noche...

Los ilustres personajes de *Mesa austera* proyectan una sombra oblicua de sutilísimas líneas enrejadas. ¡Qué feliz hubiese sido Peter Schlemihl, *El hombre que perdió su sombra*, de poseer una así! Sombra al estilo de De Chirico, de Filippo De Pisis, de Giorgio Morandi, este último tan afín a Amalia. Pintura metafísica, sombra metafísica que nos invita a reflexionar. Una vez más: sombra(s) y silencio(s) forman parte de la música, la pintura y la literatura.

Mallarmé en su *Un coup de dés* lo supo muy bien. Amalia lo asimiló.

La sombra es a la pintura lo que el silencio es a la música. La sombra-silencio, el silencio-sombra, es vertical y a la vez horizontal. Diástole y sístole, de y entre nuestros personajes de *Mesa austera*. Al igual que un hexagrama, cada comienzo de uno lleva implícito los gérmenes del final del otro, y viceversa.

¿De dónde procede la luz que «ilumina» a nuestros *Petrouchkos* del final?

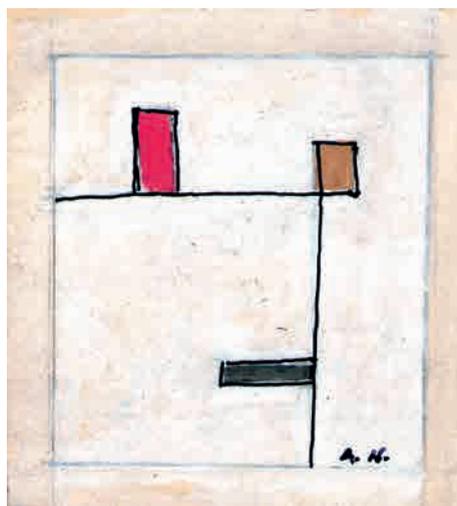
Recuerdo que una noche de tormenta se metió a la casa un *rayo globular*, conocido también como *bulbo* o *esfera luminosa*. Amalia ya lo(s) conocía de su época de juventud en París: vía chimenea se infiltró uno en una vieja casona donde ella habitaba. Al igual que *Acrobino* realizó todo tipo de zarabanda-matufias..., hasta que simplemente se extinguió. Una burbuja de aire cargada eléctricamente, hasta que esta se agotó. Demás está decir que este raro fenómeno una vez más a Amalia le encantó. Con los *Petrouchkos del final* sucede algo parecido: transmitir la idea —ilusión— de que poseen una carga interna. No sin razón algunos podrán objetar que la «carga» se agotará...

Una vez más todo depende de cómo se mire: como símbolo o como objeto. Un simple bolo, como ya hemos visto, un maniquí, una jarra, una esfera o una perilla en una extremidad bien que pueden ser ascendidos —y así permanecer encendidos.

Amalia, como sabemos, abandona el taller de Torres García en 1938 y retorna a las enseñanzas de André Lhote. Torres proponía que la pintura debía ajustarse al tono —que viene del tradicional amarillo, rojo y azul— y no al color. Del mismo modo la música no debía basarse en el sonido, sino también en el tono, por ejemplo, la tríada simple do-mi-sol. —El Oriente se guiará por otras «necesidades» musicales.

Amalia defiende la tesis de la luz como función del color y no como reflejo de una superficie iluminada.

En algunos de sus dibujos de la serie los *Petrouchkos* el homenaje a Piet Mondrian está presente. Una vez más no he dudado en rebautizarlo *Homenaje Petrouchko a Mondrian*: los colores fundamentales primarios, el blanco y el negro en relación atonal desplazando la gama de tonos. Así como existe el atonalismo en música también existe en la pintura: segundo no aprobado para J. Torres García.



«Anécdota en blanco»: Amalia sentía fascinación por los focos, los haces de luz... y las linternas. En la imagen, en *monacal recogimiento*, espléndidas cabezas-esfera: un claro ejemplo de cómo la luz, tanto diurna como nocturna y en *contrapunctus* con el objeto cotidiano, pueden en aleación-complicidad con la mirada “ascender” al objeto y mantenerlo así encendido:



Sin título  
Acrílico y tinta  
sobre Canson  
41 x 55 cm  
Colección privada

Penta-Pentax-Pentágono-Pentapantalones-Pentagrama-Pentatónico-«¿Pentamaliateuco?»

¿Qué se propone Amalia con esta serie impar de personajes? ¿Será que a través de lo impar quiere causarnos una «disonancia» al estilo *Autorretrato con siete dedos* de Marc Chagall?

El primer personaje de *Mesa austera* comenzando de la izquierda bien puede darnos una pista: asemeja al «compás áureo adaptado»; como sabemos en el taller torresgarciano este se obtenía del pentágono. ¿Será que, a partir de aquí, y luego de una vez situados, al decir de Torres, «los puntos armónicos como en un sistema de contrapunto se crea un desequilibrio para luego restablecerlo»?

¿O acaso Amalia nos plantea, como otra de las suyas, un Pentágono «desplegado»?

Como sea: en todo caso equilibrio restituido «a lo Amalia»: de la «disonancia de siete dedos» a la impavidez de *El bibliotecario* de Arcimboldo.

Y aunque muchos no lo crean también homenaje a Torres García (!).

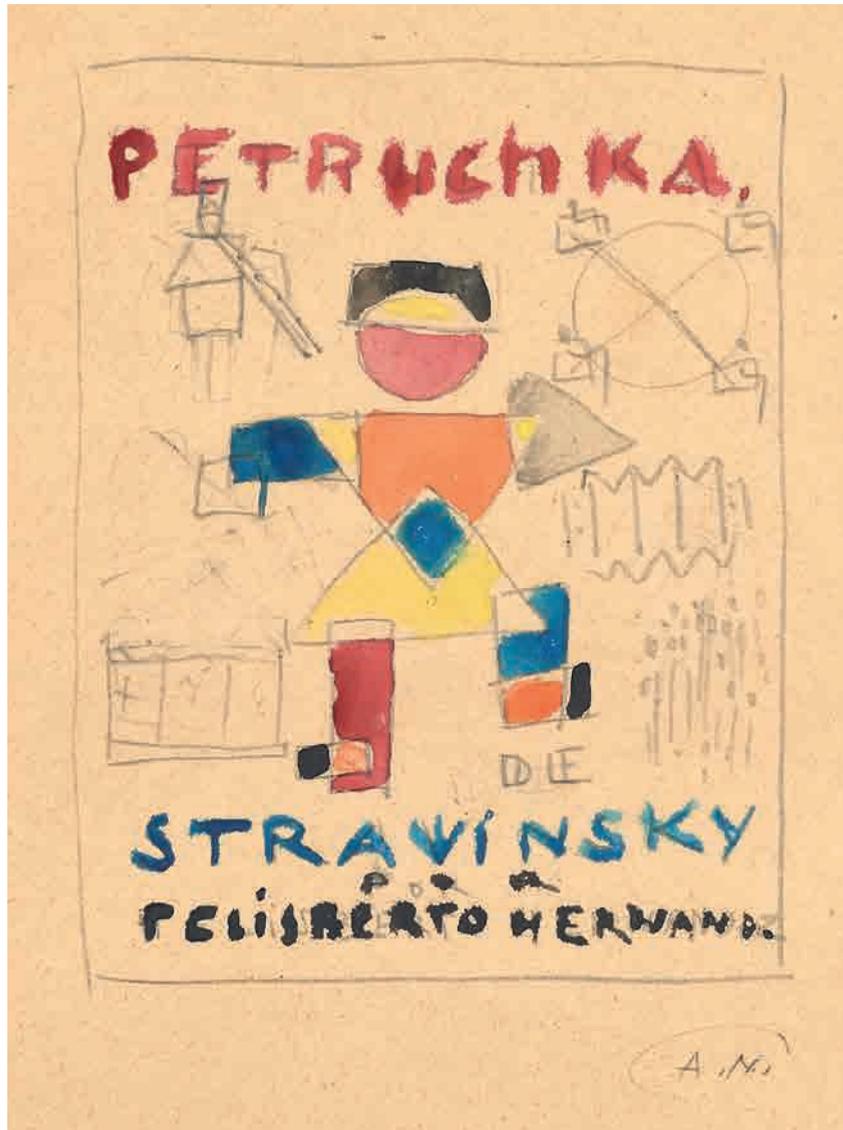
### **Coda**

Si de libros y bibliotecas se trata tengo en mis manos el viejo ejemplar que perteneciera a Amalia del *Universalismo Constructivo* de Torres García. El color amarillento de sus páginas, las anotaciones de puño y letra de la propia Amalia, el ligero olor a humedad, el trajinar por diferentes bibliotecas, todo induce a una especie de portal a otro tiempo. Si de viaje se trata los mismos *Petrouchkos* usaron la partitura de Stravinsky como pasaporte: el sello en la primera página así lo confirma. Y si este sello resulta un exlibris, como así lo afirma el gran Miguel Battegazzore, entonces se trata de un viaje solo para dos.<sup>5</sup>

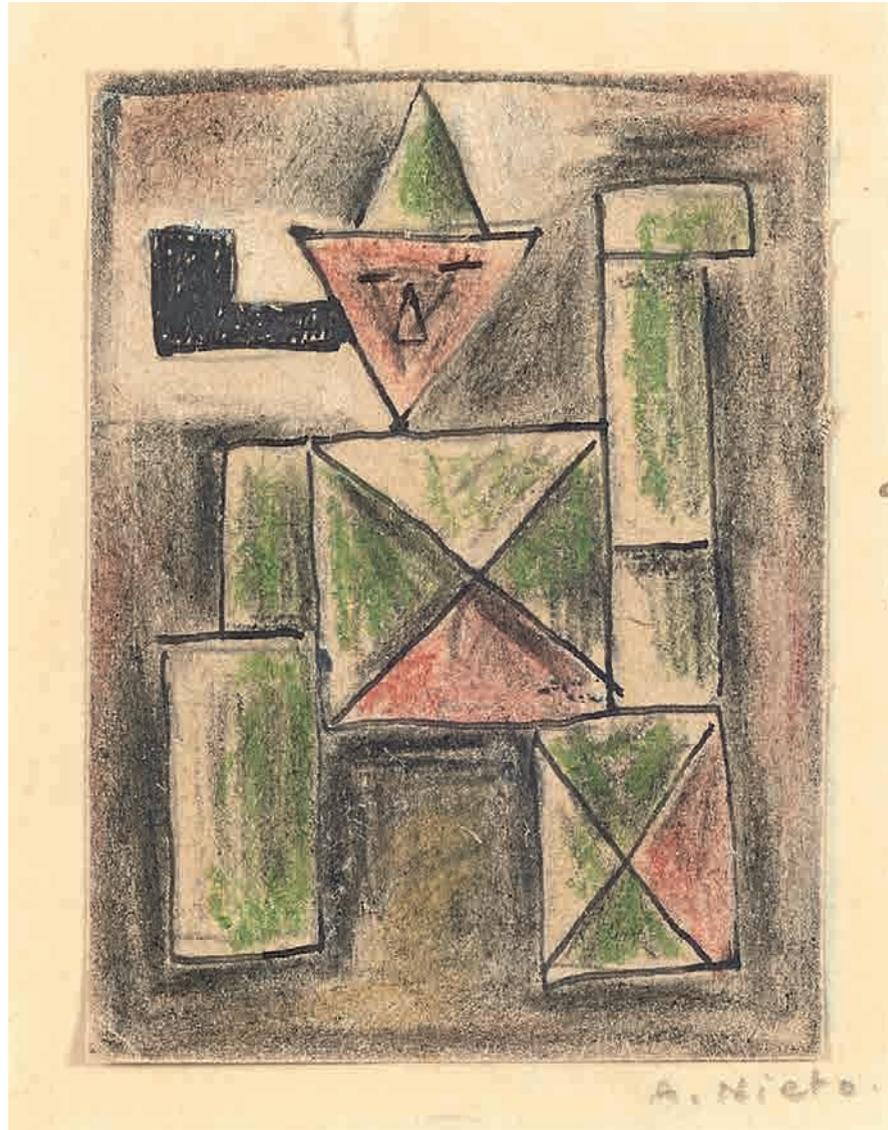
De ser así solo nos resta extrapolar respecto a estos exquisitos seres de *Mesa austera*, poseedores del enigma blanco del amarillo purificado, lo que Felisberto señaló en una ocasión: «No necesitan luz, tienen luz propia».

Sergio Elena  
Paraguayñaña, 19 de marzo de 2021

5 Miguel A. Battegazzore: «Los “Petrouchkos” de Amalia Nieto como exlibris virtuales», revista *Relaciones* 299, abril 2009.



Boceto *Petruška*  
en cartas a Felisberto Hernández

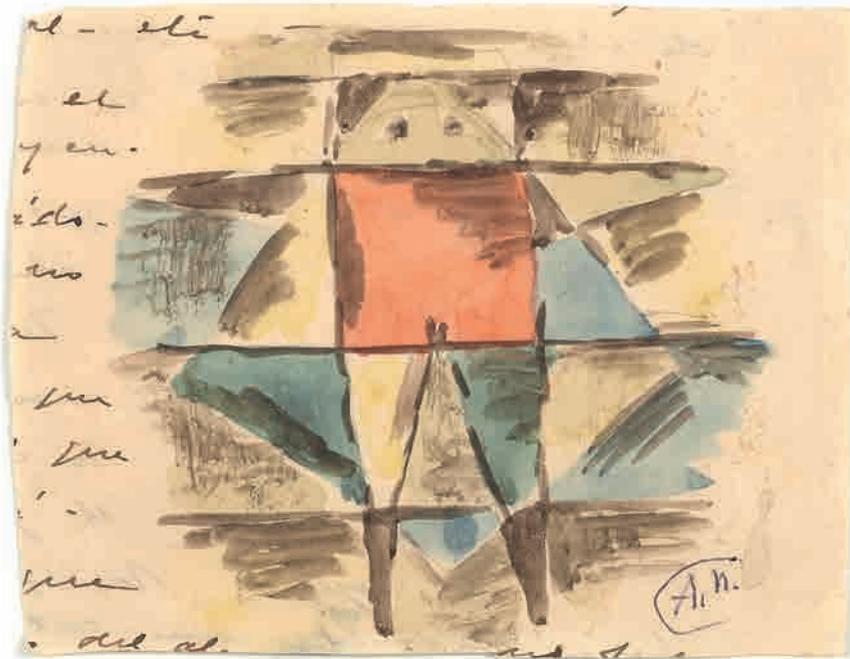


Boceto *Hombre con pipa*  
en cartas a Felisberto Hernández

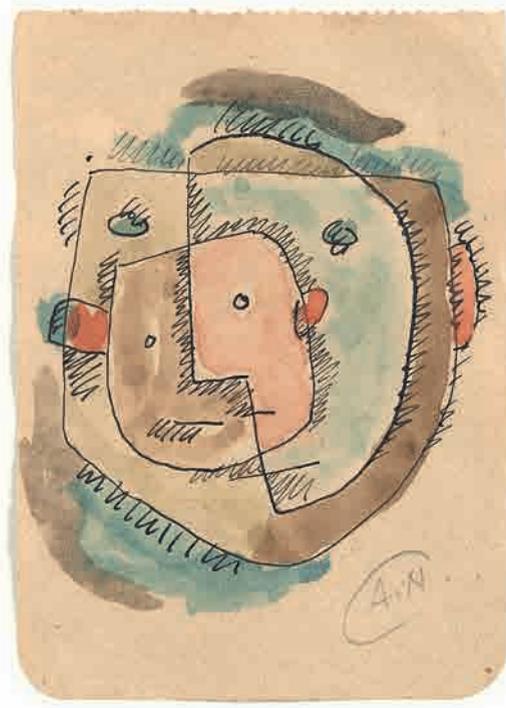
*Cartas a Felisberto Hernández*  
Acuarela sobre papel  
24,5 x 17,5 cm  
Colección privada



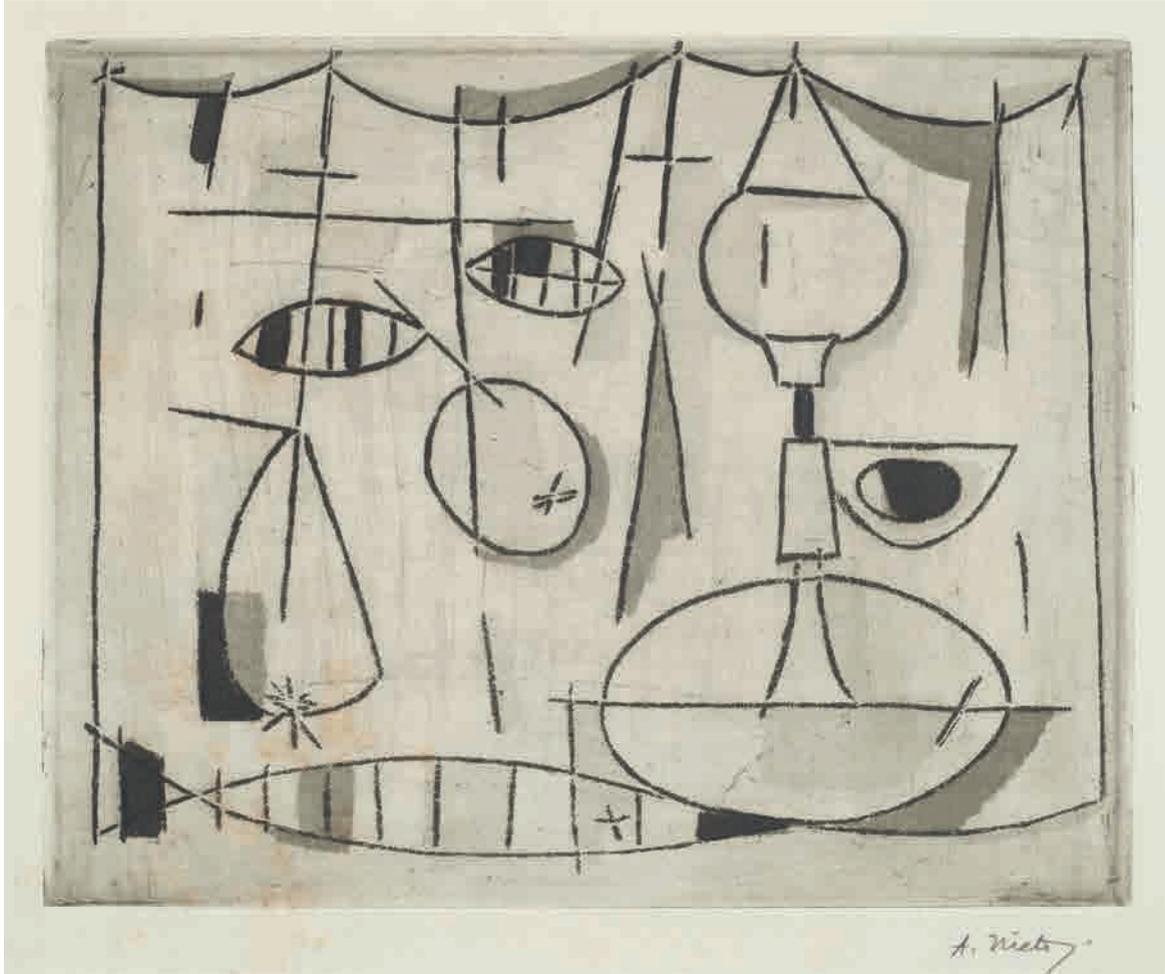




*Cartas a Felisberto Hernández*  
Acuarela sobre papel  
8,5 x 10,5 cm  
Colección privada



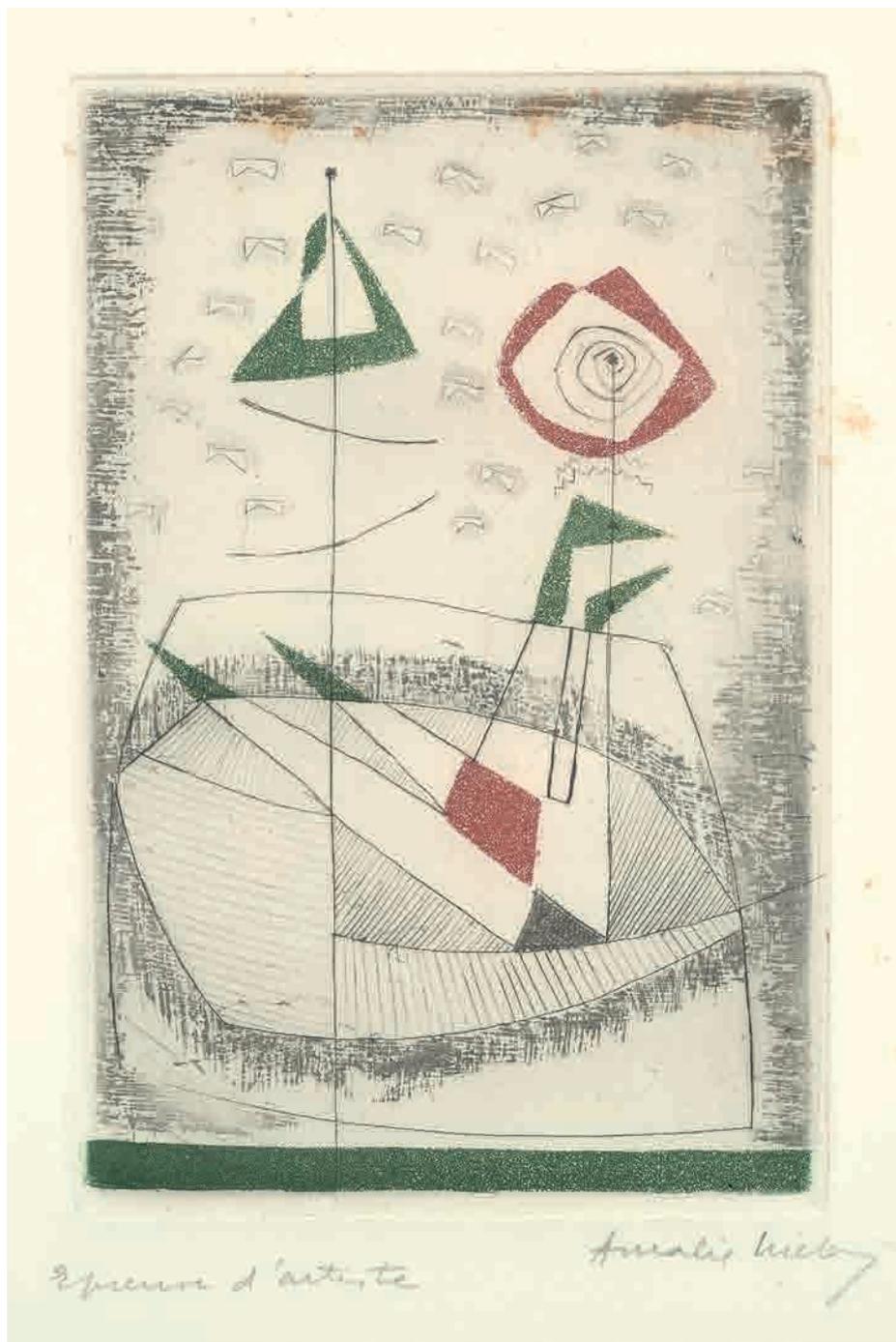
*Cartas a Felisberto Hernández*  
Acuarela sobre papel  
9 x 6,5 cm cada uno  
Colección privada



Sin título  
Grabado sobre papel  
17 x 21 cm  
Colección privada



*Naturaleza muerta gris y roja*  
1957  
Óleo sobre tela  
40 x 40 cm  
Colección privada



Sin título  
1956  
Grabado sobre papel  
15 x 10 cm  
Colección privada

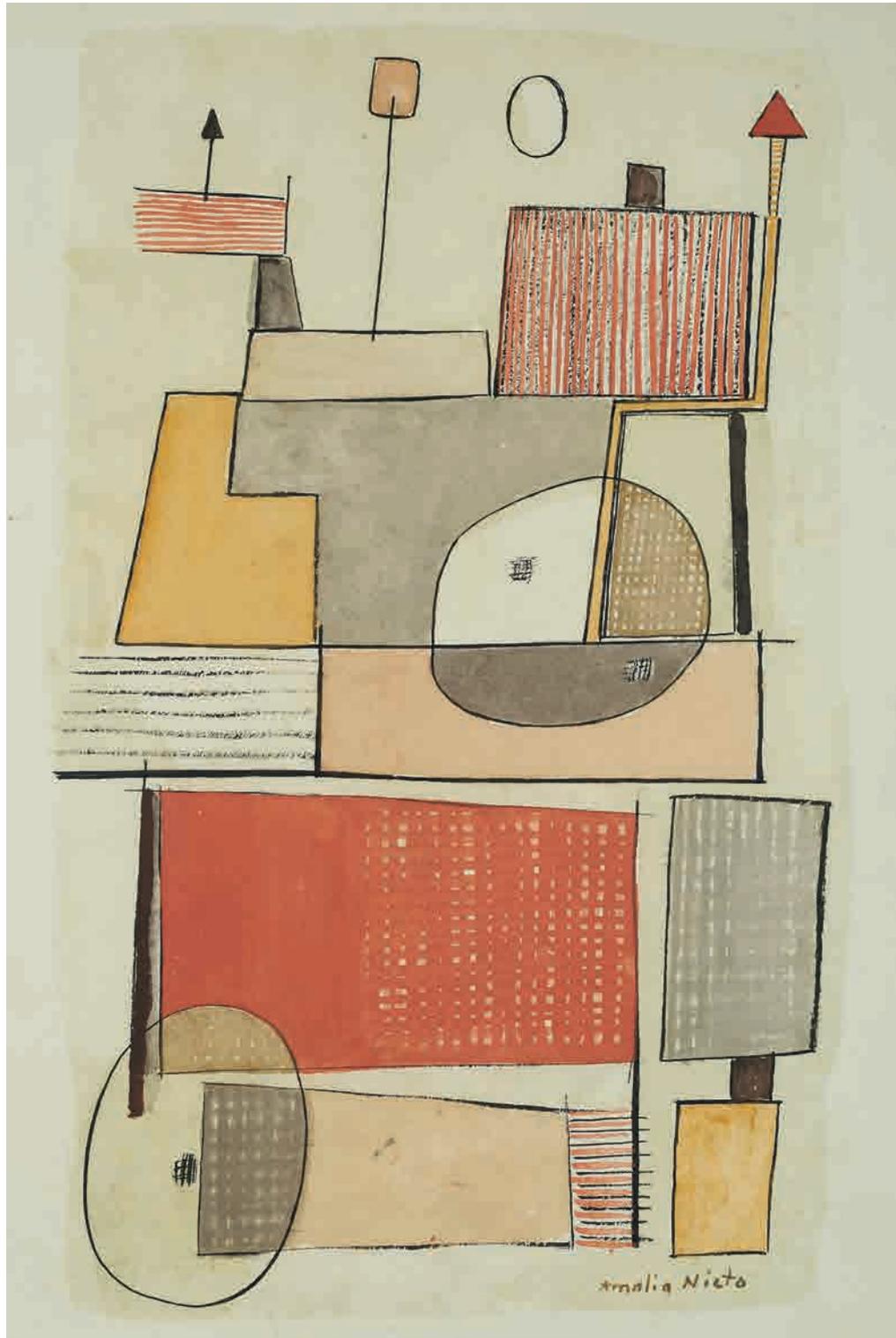


Sin título  
1956  
Grabado sobre papel  
15 x 10 cm  
Colección privada

Sin título  
Tinta y acuarela sobre Canson  
67 x 51 cm  
Colección privada







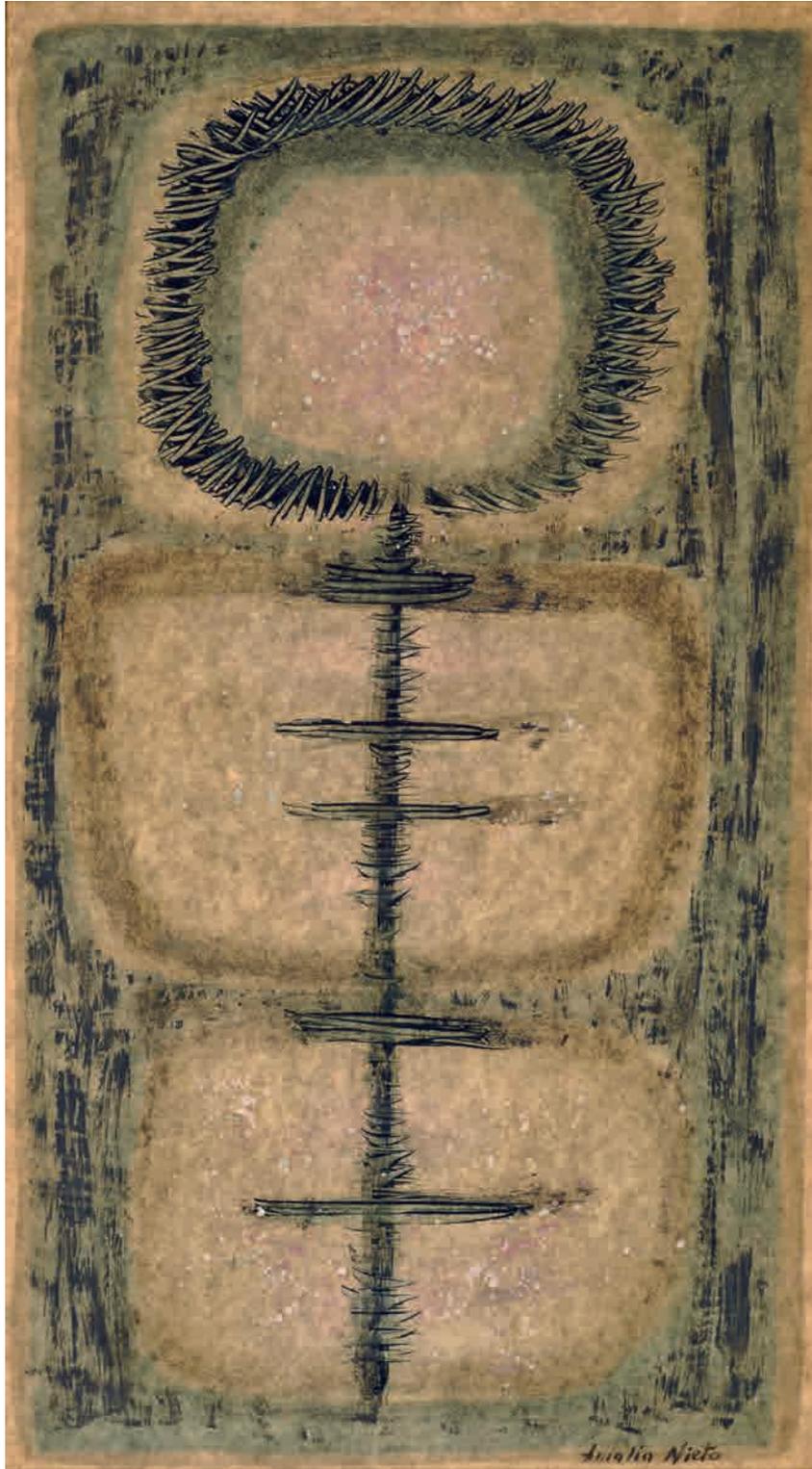
Sin título  
Tinta y acuarela sobre Canson  
48 x 32 cm  
Colección privada



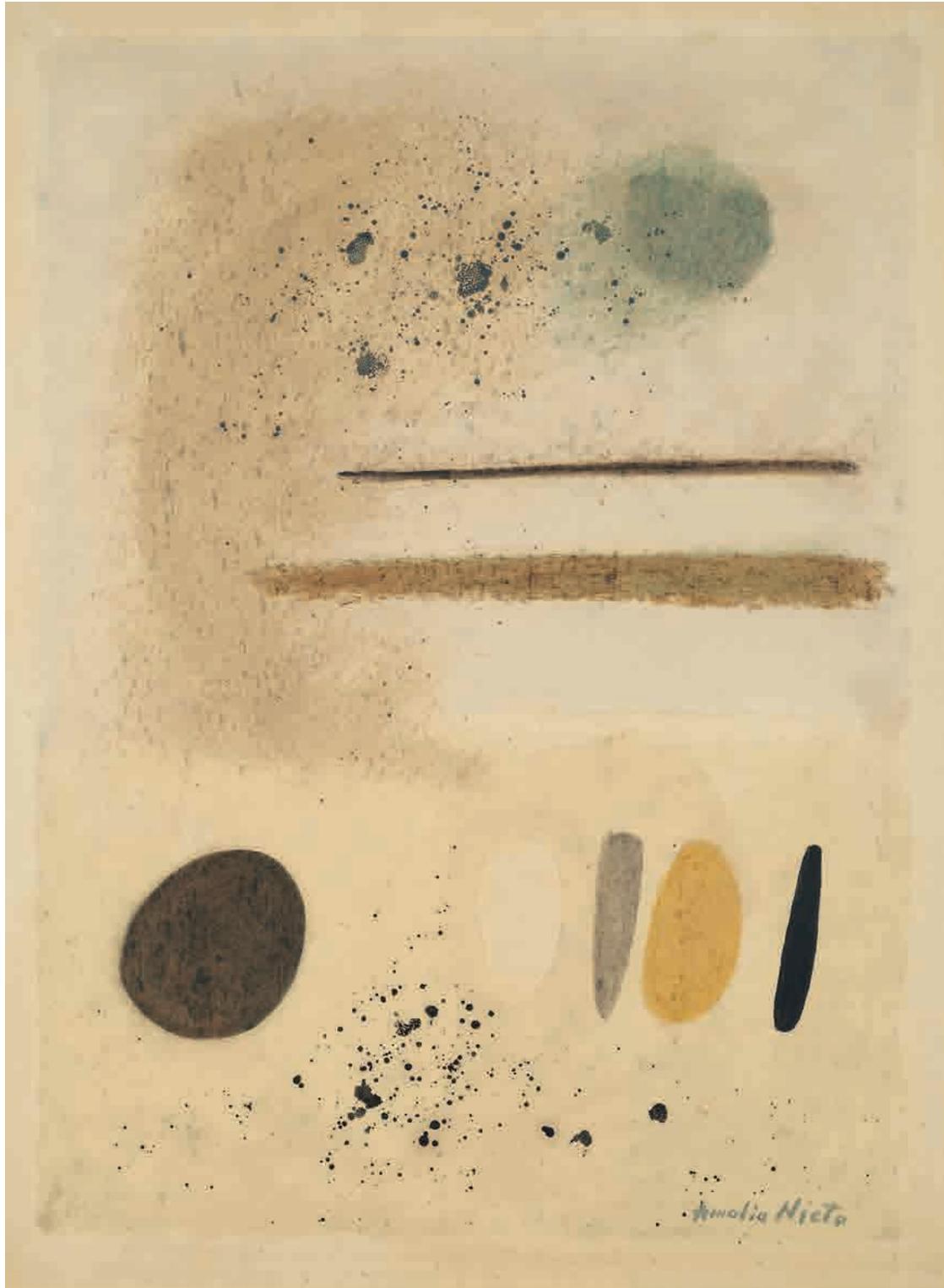
Sin título  
Tinta y acuarela sobre Canson  
54 x 39 cm  
Colección privada



*Pintura I*  
Óleo y gouache sobre cartón encerado  
64 x 38 cm  
Colección privada



*Pintura II*  
Óleo y gouache sobre cartón encerado  
60 x 35 cm  
Colección privada



Sin título  
Gouache sobre papel  
54 x 39 cm  
Colección privada



Sin título  
Óleo y gouache sobre papel  
54 x 39 cm  
Colección privada



Sin título  
1960  
Gouache sobre Canson  
27 x 58 cm  
Colección privada







*Naturaleza muerta piedra y frutas*

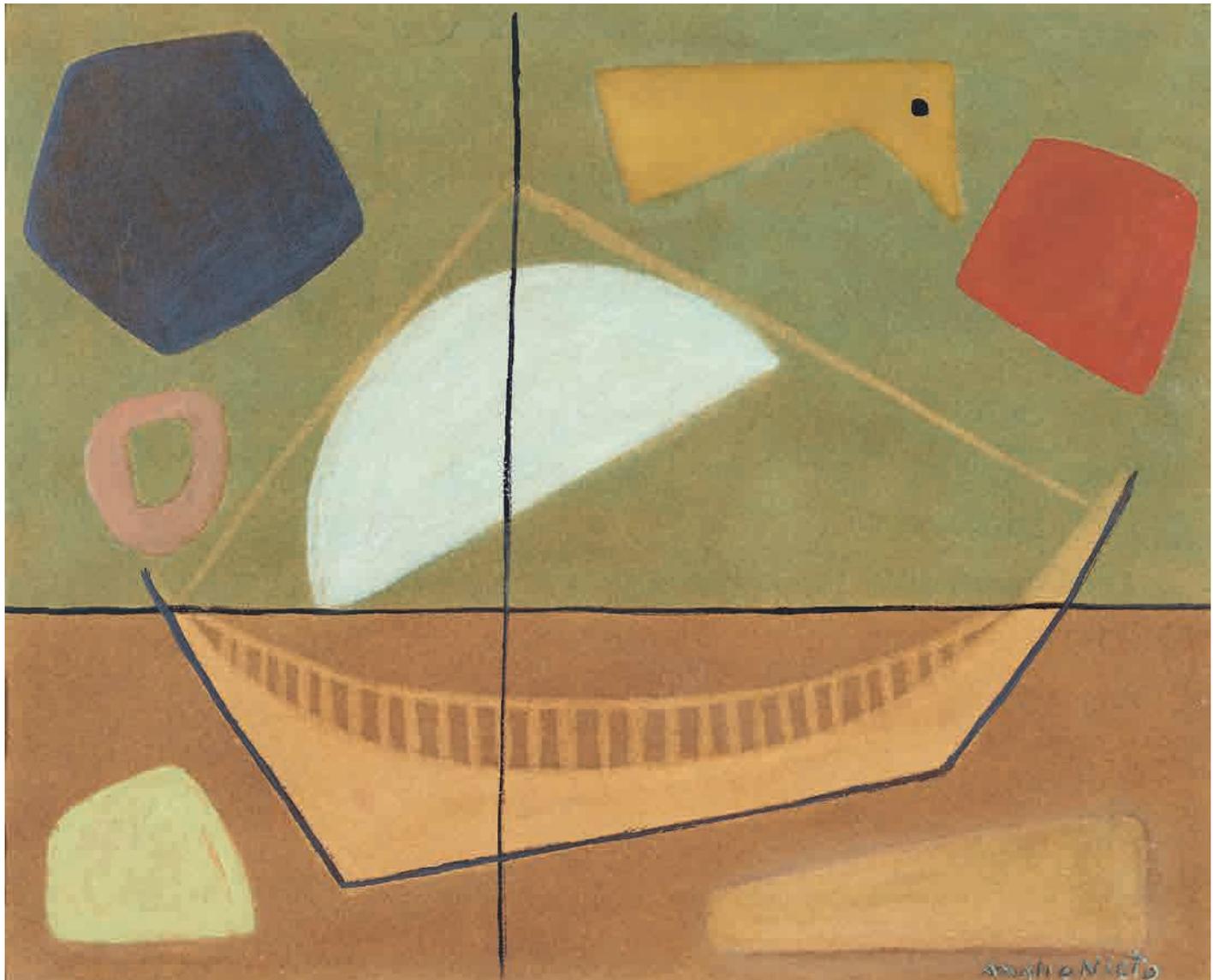
1960

Óleo y gouache sobre Canson

27 x 58 cm

Colección privada





Sin título  
Óleo y gouache sobre Canson encerado  
39 x 48 cm  
Colección privada



Sin título  
1960  
Óleo y gouache sobre cartón encerado  
40 x 52 cm  
Colección privada

*Expansión vegetal I*

1961

Óleo sobre tela

81 x 100 cm

Colección privada



*Expansión vegetal II*

1961

Óleo sobre tela

75 x 95 cm

Colección privada





*Búho en la noche*  
1963  
Óleo sobre tela  
83 x 100 cm  
Colección privada





*América insólita*  
1964  
Óleo sobre tela  
100 x 130 cm  
Colección MNAV



*Círculos y planos*  
1/1/1960  
Óleo sobre tela  
75 x 94 cm  
Colección privada



*Formas y espacios*  
1960  
Óleo sobre tela  
73 x 95 cm  
Colección privada

Sin título  
1960  
Óleo sobre tela  
81 x 100 cm  
Colección privada



*Espacios detenidos*  
1960  
Óleo sobre tela  
82 x 100 cm  
Colección privada



*Bosque I*  
1960  
Tintas sobre Canson  
50 x 70 cm  
Colección privada







Sin título  
Tinta y acuarela sobre Canson  
67 x 51 cm  
Colección privada





Sin título  
Óleo y tintas sobre Canson  
57 x 42 cm  
Colección privada

Sin título  
Óleo y tintas sobre Canson  
57 x 41 cm  
Colección privada



*La luna en la plaza*  
1959  
Óleo sobre tela  
79 x 91 cm  
Colección MNAV



Amalia Nicto

Sin título  
Técnica mixta sobre cartón  
65 x 39 cm  
Colección privada



Sin título  
1970  
Acrílico sobre cartón  
46 x 58 cm  
Colección privada



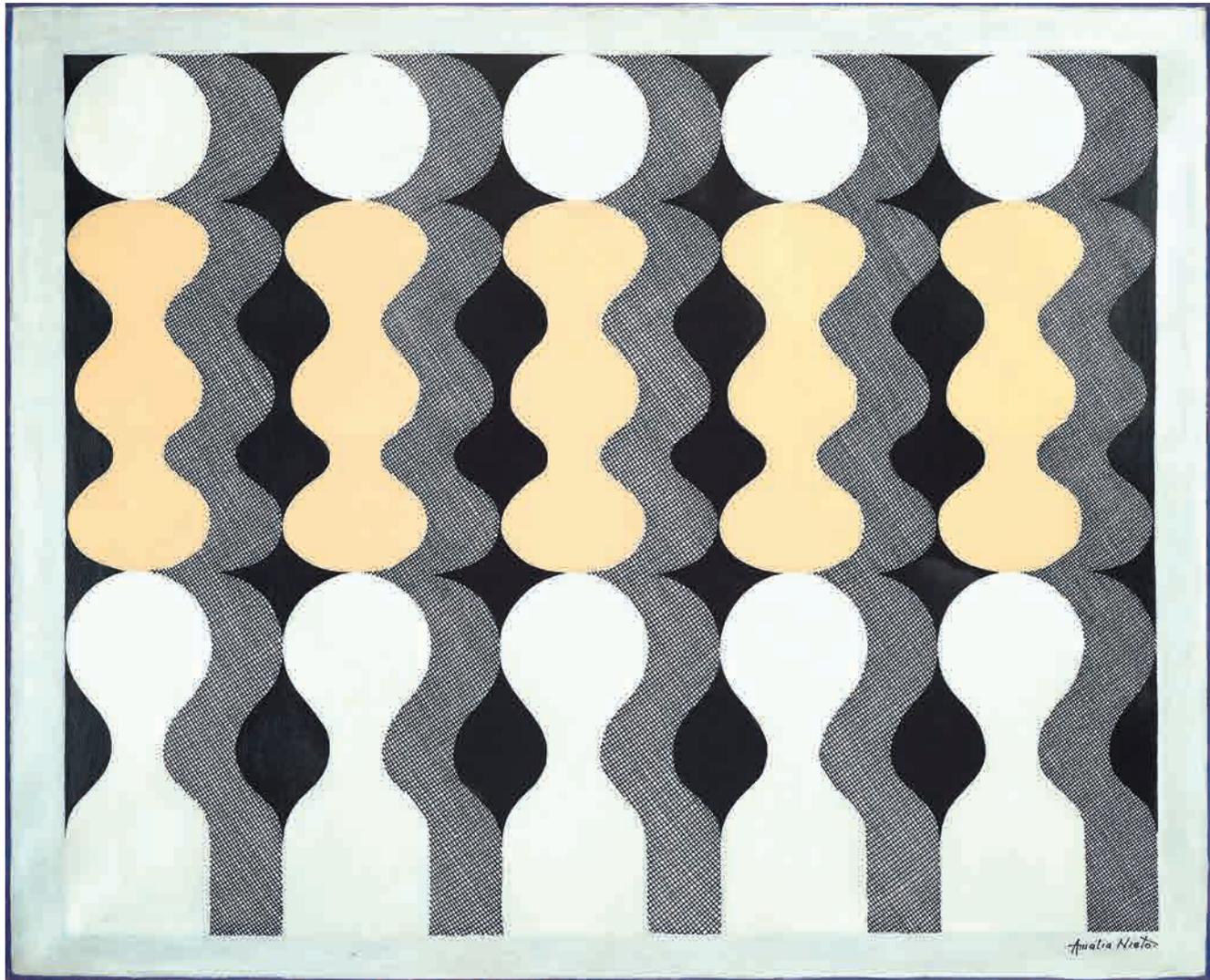


Sin título  
Técnica mixta sobre Canson  
33 x 43 cm  
Colección privada





Sin título  
Técnica mixta sobre Canson  
33 x 40 cm  
Colección privada



*Juego de sombras*  
Acrílico sobre tela  
81 x 100 cm  
Colección privada



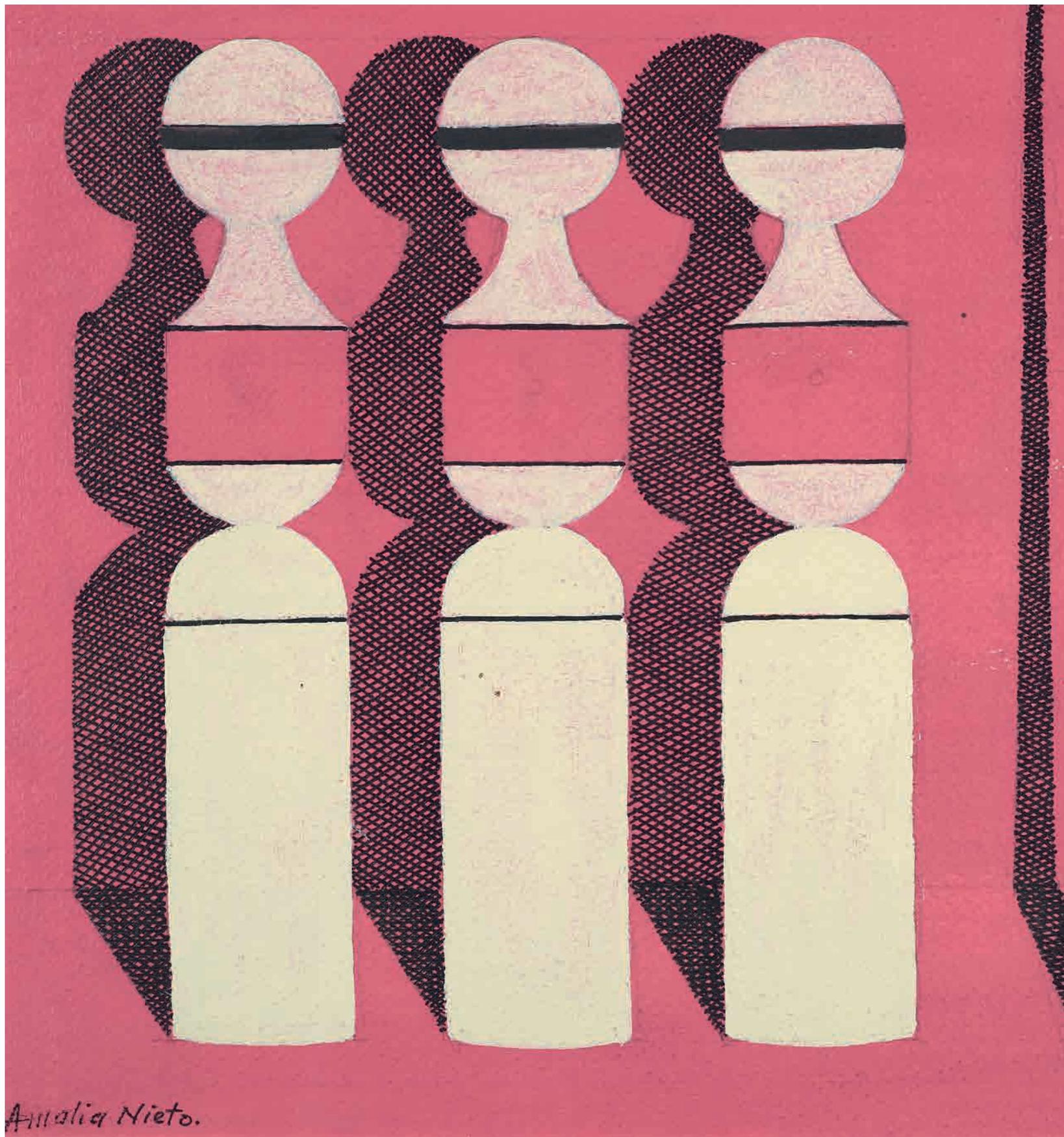
Sin título  
Acrílico y tinta sobre Canson  
41 x 55 cm  
Colección privada



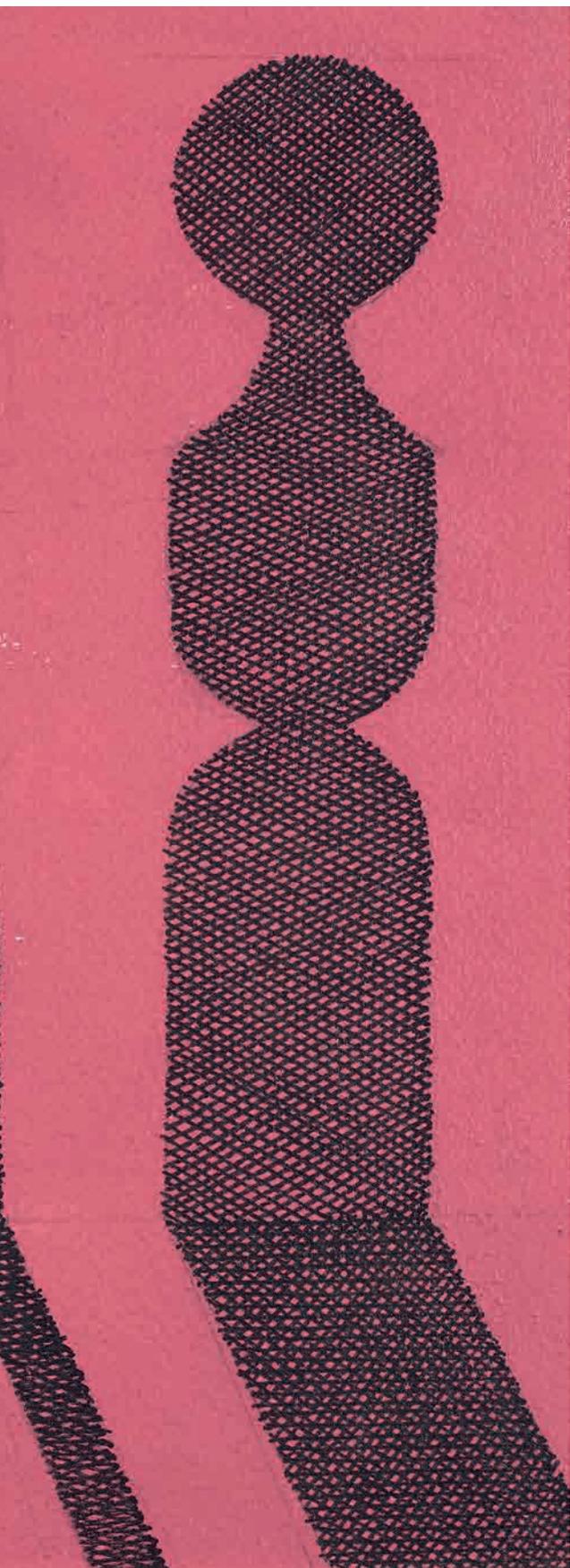
*Juego misterioso*  
1983  
Acrílico y tinta sobre cartón  
45 x 55 cm  
Colección privada



*Ensayo metafísico*  
1985  
Acrílico y tinta sobre Canson  
33 x 44 cm  
Colección privada



*Analía Nieto.*



*Sentenciada. La sombra que persigue*  
Técnica mixta sobre papel  
21 x 27 cm  
Colección privada

*Naturaleza muerta mental*  
1990  
Acrílico y tinta sobre hardboard  
50 x 60 cm  
Colección privada

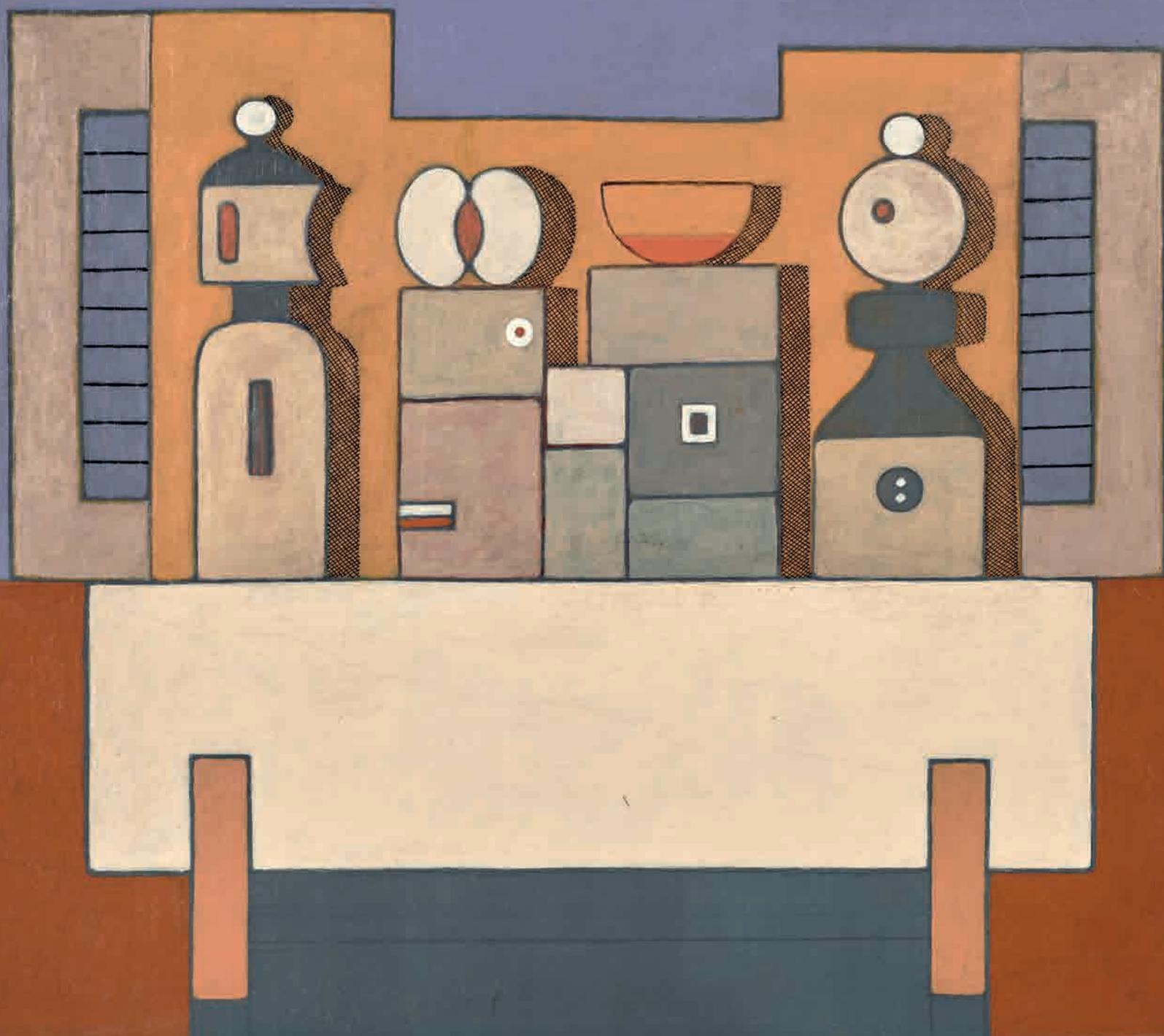




Sin título  
Técnica mixta sobre Canson  
33 x 40 cm  
Colección privada



*Naturaleza muerta mental*  
1990  
Acrílico y tinta sobre hardboard  
50 x 60 cm  
Colección privada



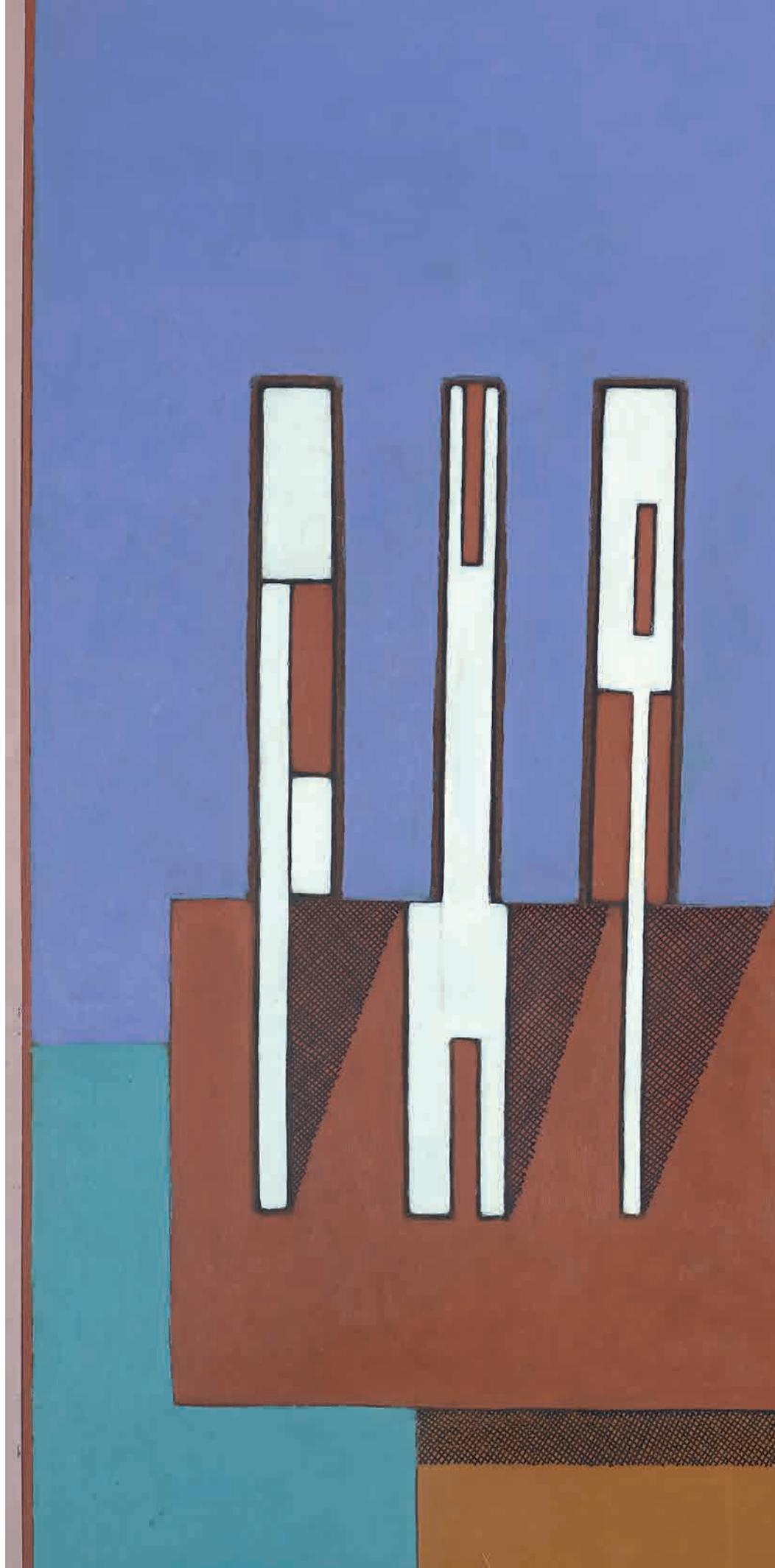


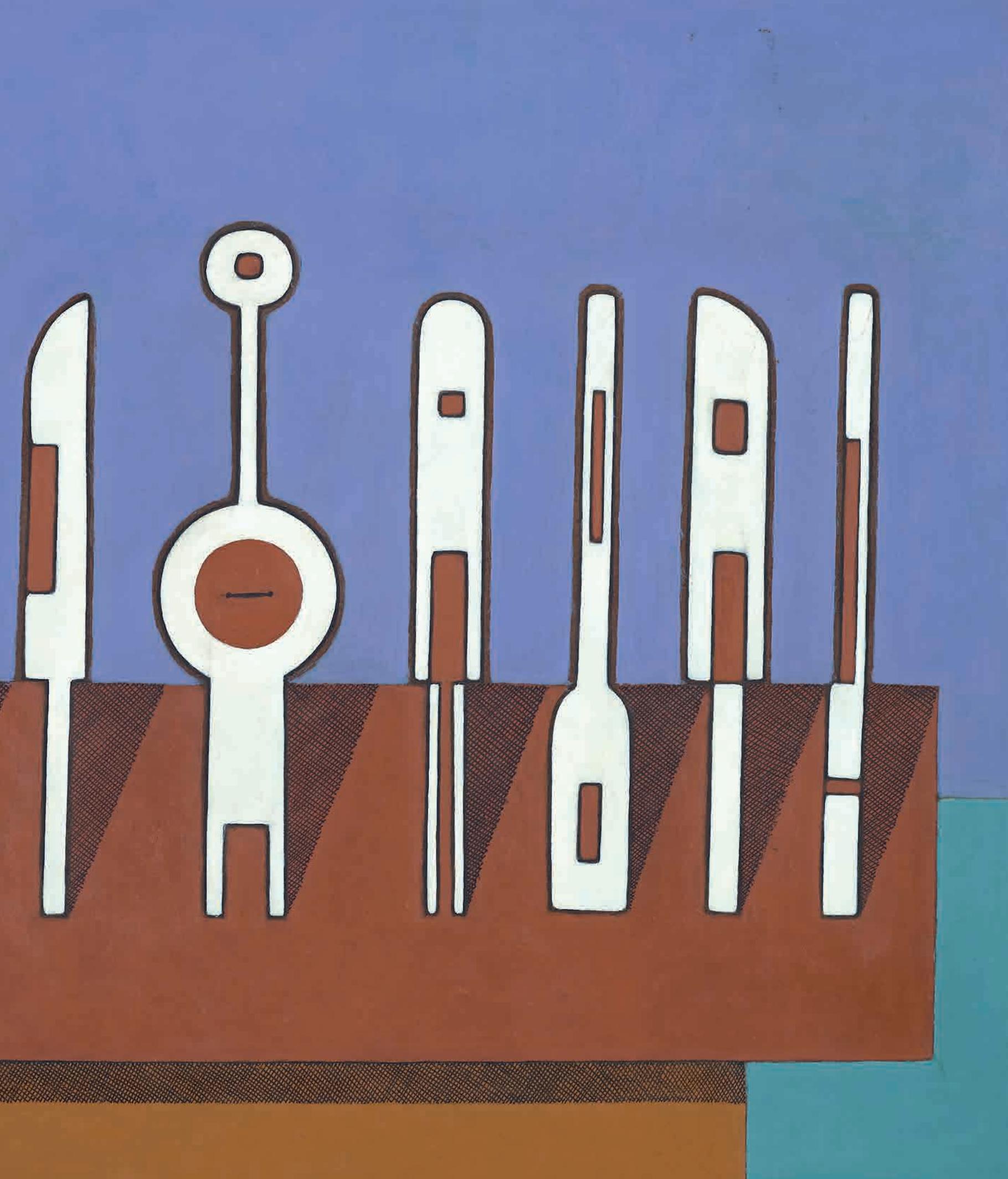
*Naturaleza muerta mental II*  
1989  
Acrílico sobre tabla  
50 x 65 cm  
Colección MNAV



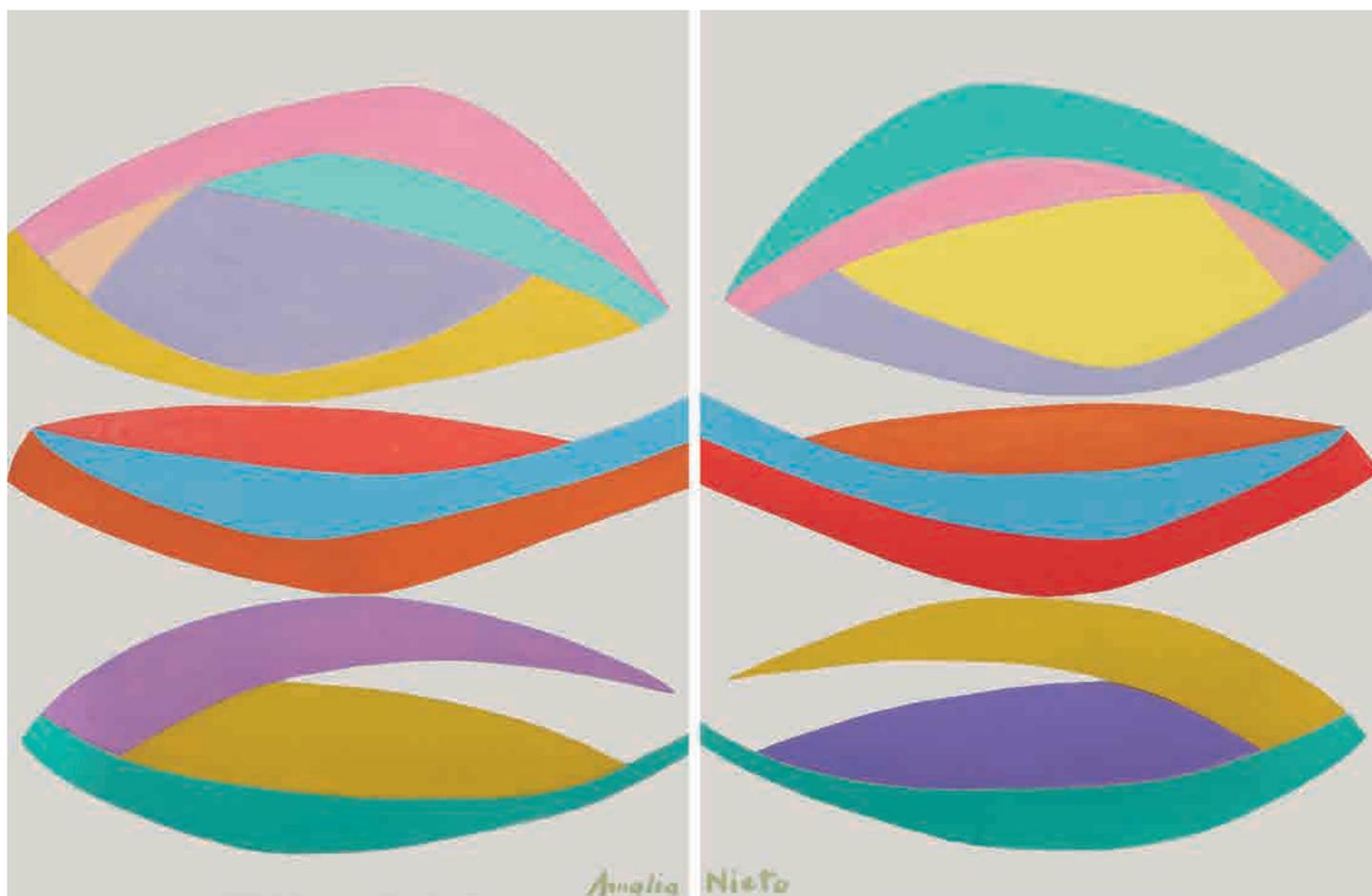
*Naturaleza muerta mental*  
1989  
Acrílico y tinta sobre hardboard  
50 x 65 cm  
Colección privada

*Ritmo de objetos útiles II*  
1995  
Acrílico y tinta sobre hardboard  
60 x 75 cm  
Colección privada





*Centinela* (diptico)  
1967  
Óleo y acrílico  
130 x 200 cm  
Colección MNAV

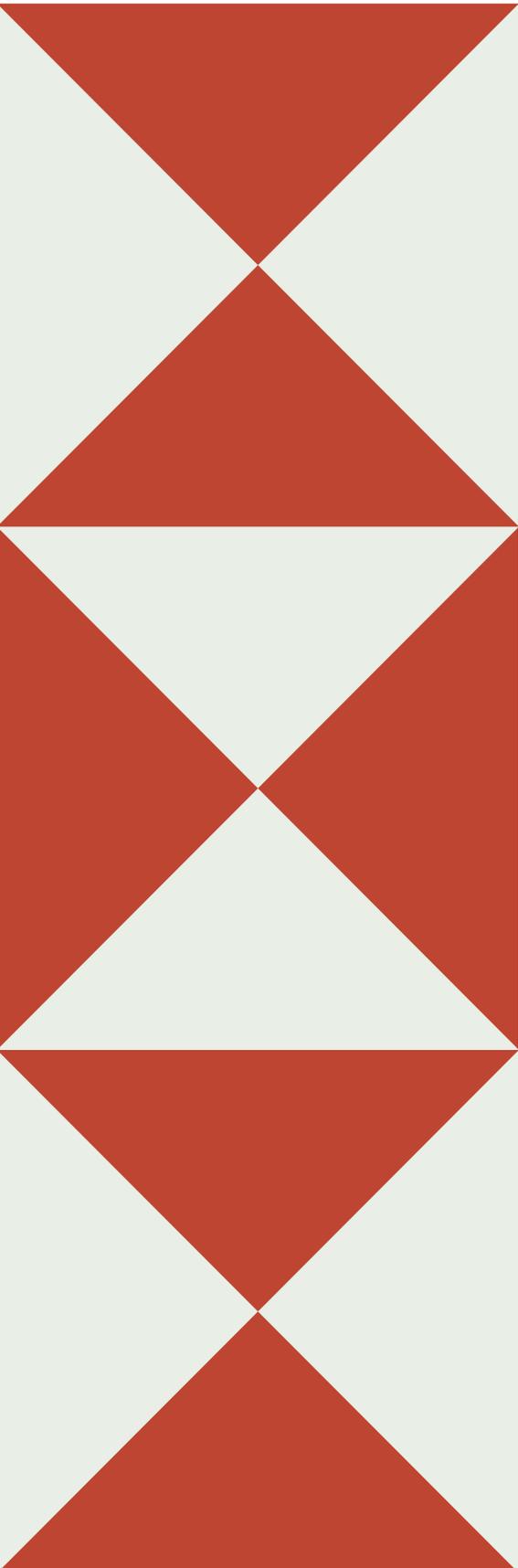




*Homenaje al cubo*  
1969  
Papel pintado sobre estructura  
44 x 44 x 44 cm  
Colección MNAV



*Cubos Acrobino*  
Esmalte sobre madera  
11 cubos y 6 prismas triangulares  
45 x 45 x 45 cm  
Colección privada











MARÍA EUGENIA GRAU  
Área Investigación y Curaduría del MNAV

# CRONOLOGÍA

La vida profesional de Amalia Nieto se nos presenta como una aventura artística tan audaz como rigurosa. Su transcurso da cuenta de una investigación polifacética capaz de giros técnicos como de permanente creencia en la estructura. Empezó cursos artísticos en Uruguay y en otros países del mundo. Desplegó una inusual avidez cultural, evidenciada en sus cursos y producción de pintura, en su conocimiento de la historia del arte, en la ilustración de libros, las indagatorias museológicas, la escultura, sus proyectos en el área teatral, su permanente trabajo docente. Era una artista de pocas y certeras palabras, capaz de desarrollar una acción tenaz en certámenes artísticos e institucionales, que redundó en importantes distinciones.

Su prolífica producción y el reconocimiento que obtuvo a lo largo de su extensa trayectoria se evidenciaron en una valoración sostenida. Esta se expresó a través de un número inusual de exposiciones en instituciones de Montevideo y de diversos departamentos del país, en países de toda América desde el sur hasta el norte, en galerías privadas, museos grandes y pequeños, eventos nacionales y bienales internacionales. Emprendimientos en simultáneo a una descollante tarea artística y docente, Nieto asumió también otros desafíos: ilustradora de textos, incursión en el teatro a través de escenografías y vestuarios en el área teatral, así como también la dirección de instituciones artísticas públicas y privadas.

El emprender una hoja de ruta de trabajo abreviada de esta artista particular ha sido una tarea dificultosa. En la selección que se presenta se ha debido omitir algunos de sus emprendimientos. A partir de este señalamiento, aspiramos a que el siguiente punteo de sus trabajos, estudios, viajes, becas, exposiciones, premios y distinciones sea representativo de un recorrido de permanente avidez cultural, en el que Amalia Nieto fue tanto interlocutora como promotora incansable.



Amalia de niña, c. 1913

## 1907

Amalia Nieto Perichón nace en Montevideo el 3 de agosto.

Fue la segunda hija de tres hermanos. Su padre fue un destacado médico cardiólogo, siempre recordado por Amalia con especial reconocimiento. La precoz inclinación a las artes plásticas fue notoria, tanto en Amalia como en su hermano menor Jorge.

## 1925

Ingresa al Círculo de Bellas Artes bajo el magisterio de Domingo Bazzurro, en plena difusión de la denominada modalidad «plamista» en la pintura local. En 1928 participa en el VII Salón Primavera organizado por dicha institución.



Amalia Nieto en el Molino de Minas, 1924

## 1929

A diferencia de muchos artistas del Círculo que obtuvieron viajes de Estudio a Europa, Amalia emprende por cuenta de su familia su primer viaje de estudios a Francia. Estudia como muchos uruguayos en la Academia Grande Chaurmière, realiza cursos con André Lothe y asiste también a los cursos de Historia del Arte en la Sorbonne.

## 1932

Antes de emprender su retorno a Uruguay, visita a Pedro Figari en su taller de París y le presenta sus trabajos recientes. Realiza su primera exposición individual en el Salón Moretti y Catelli de Montevideo.

Inicia su tarea docente de plástica en el Liceo Francés, en el que también termina su bachillerato. Asiste a las tertulias organizadas por Alfredo y Esther de Cáceres y a la quinta del filósofo Carlos Vaz Ferreira. El trabajo docente de Nieto merece una atención especial por su despliegue institucional —público y privado— y por su persistencia a lo largo de su vida: docente de Enseñanza Secundaria y Superior, profesora de cursos para adultos (desde 1941), profesora de pintura y dibujo en la Escuela de Arte Círculo de Bellas Artes (1973-1976), docente en la Universidad del Trabajo del Uruguay (UTU) y en su taller doméstico.





Amalia Nieto, 1933

### 1934

El retorno al país de Joaquín Torres García, con su bagaje de reflexión de vanguardias y proyección universal, produce en Nieto una entusiasta adhesión. Vinculada a diversos grupos culturales, gestionó y propulsó charlas y tertulias para que el maestro difundiera sus ideas, lo que incluyó poner a disposición la casa paterna. Nieto fue difusora y alumna de Joaquín Torres García, generando un vínculo que sobrevive a su propia desvinculación del Taller.

### 1935-36

Es miembro de la Asociación de Arte Constructivo, al tiempo que interviene en los eventos y exposiciones colectivas de la institución. Entre otras, merece destaque la particular muestra y venta de obras que promueve la Asociación realizada en el Ateneo de Montevideo (1936) en apoyo a los defensores de la República española, en la que interviene un nutrido grupo de artistas no pertenecientes a la Asociación, pero participantes en torno a un objetivo común. En 1936 expone en Amigos del Arte con catálogo

prologado por Torres García, prueba del valorado respeto de este último hacia la artista.

Entabla relación con el músico y escritor Felisberto Hernández, a quien conoce en las tertulias del matrimonio Cáceres. Hernández viaja frecuentemente por giras de conciertos en distintas localidades de Uruguay, Brasil y Argentina. Se abre entonces entre ellos un intenso intercambio epistolar en el que Amalia incluye ilustraciones. Dichos dibujos (de características formales sintéticas, dinámicas, lúdicas e intimistas) serán recortados y separados años después por la artista de sus contenidos escritos, enmarcados o guardados. Estos dibujos acuarelados se convertirán en un asunto de interés plástico y darán lugar a investigaciones y exposiciones posteriores.

### 1937

Se casa con Felisberto Hernández. Amalia lo acompaña en sus giras de trabajo. Participa en el I Salón Nacional de Artes Plásticas. Trabaja como comentarista artística en CX48 Radio Femenina y en el diario *El Plata* con dos artículos sobre el Arte Constructivo en Torres García.

### 1938

Nace la hija de Amalia y Felisberto, Ana María.



Felisberto, Ana María y Amalia, Buenos Aires, 1941

## 1939

Expone en Amigos del Arte y se presenta al II Salón Nacional de Artes Plásticas.

## 1941

Se aparta del Taller Torres García. Sin embargo, continúa un vínculo estrecho con el maestro y su entorno. Con Ana María pequeña, Nieto ya no acompaña a Hernández a las giras de conciertos en Argentina y Brasil. Se presenta al V Salón de Artes Plásticas en el que obtiene una Mención. Realiza la escenografía y parte del vestuario con elementos de estructuras geométricas de la obra titulada *La Belle au Bois* con autoría de J. Supervielle, representada en el Estudio Auditorio del Sodre, Montevideo.

## 1942

Recibe Premio Adquisición en el III Salón Municipal. Inicia el trabajo de ilustración de libros. Lo hace en publicaciones del poeta Carlos Rodríguez Pintos: *Soneto a Larreta, 12 poemas*. Esta tarea continuará a través de muchos años con varios autores: Juana de Ibarbourou, Ernesto Pinto (*Quique Quicón: canciones de cuna; Jacarandá*), entre otros.

## 1943

Logra una Mención de Cámara de Representantes en su participación en el VII Salón Nacional. Recibe Premio Adquisición en el IV Salón Municipal. Realiza un curso en la Universidad de Santiago de Chile. Finaliza su vínculo con Felisberto Hernández.

## 1944

Recibe el Premio Alejandro Gallinal en el VIII Salón Nacional. Interviene en muestra colectiva de arte uruguayo en Galería Comte, Buenos Aires, Argentina.

## 1945

Inicia su amistad con Adolfo Pastor. Amalia reconoce su importante influencia en el dibujo.

## 1946

Premio Especial Ilustración en el IX Salón Nacional de Dibujo y Grabado, Premio Colombino Hnos., Medalla de Bronce por sus ilustraciones para *Selección de romances*, autoría de Laura Escalante. Comienza su actividad en el Museo Circulante de la Intendencia

Municipal de Montevideo, al que también organiza y dirige. Interviene en exposición colectiva de *Pintura americana*, Casa Latina, París. Participa en la muestra colectiva *El paisaje uruguayo*, Galería Arte Bella, Montevideo. Recibe premio Mención en el X Salón Nacional de Pintura y Escultura.

## 1949

Presenta las disertaciones de Susana Soca y Julio Payró en la retrospectiva de la obra de Joaquín Torres García realizada en Amigos del Arte.

## 1951

Tiene a su cargo la organización y dirección del Museo Circulante de la Intendencia Municipal de Montevideo. Es becada por la Intendencia para realizar estudios de Museografía en Francia. Comienza su serie *Calles de París*. Interviene en la exposición del Instituto de Cultura Uruguayo-Brasileño, Porto Alegre, Brasil. Premio al Mejor Libro Ilustrado del Año, por *Jacarandá*, poemas infantiles de Ernesto Pinto en el XIV Salón de Dibujo y Grabado.

## 1952

Obtiene el 2.º Premio Dibujo en el XV Salón de Dibujo y Grabado y Mención en XVI Salón de Pintura y Escultura.

## 1953

Obtiene Medalla de Bronce en el XVII Salón Nacional de Artes Plásticas. Expone en Amigos del Arte, Montevideo.

## 1954

Es destacada con la Beca Gallinal para profesores de Enseñanza Secundaria y Superior. Realiza exposición individual en Galería Arte Bella. Expone en Amigos del Arte, Montevideo.

## 1955-56

Viaja a Europa con su hija Ana María. En París realiza curso de mosaico ravenés con Gino Severini, al que también asiste el artista Miguel Ángel Pareja. Estudia grabado con J. Friedlaender. Continúa su serie *Calles de París*. Recibe el Premio Adquisición en el VIII Salón Municipal. Interviene en la muestra colectiva de *Mosaico de Ravena* en París.





Con Ángel Rama, 1950



En las Cuevas de Luis Candelas con Laura Escalante y Denis Molina Madrid, octubre de 1951



Amalia Nieto, Virginia Cuneo, José Cuneo, Talita Pareja, Joaquín Peinado y Miguel Ángel Pareja. París, 1955



*Laura Escalante - A. Nieto  
París*

*Despedida de Mimi  
Leticia -  
abril /56 -  
gas de Lynn -*





Laura Escalante, Augusto Torres, Elsa Andrada, Mimí Sartre, Carmen Rodríguez Larreta y Amalia Nieto. París, 1956



Terraza del Café Deux Magots  
5. 1957.



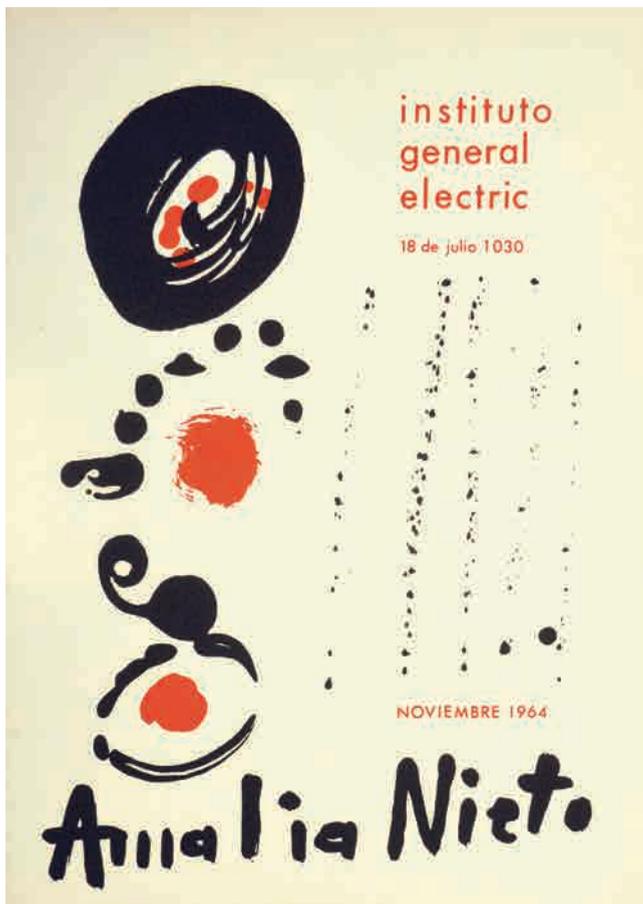
Place des Vosges - París  
nov/ 1955



Parados: Amalia Nieto, Nelson Ramos, Enrique Gómez, Jorge Nieto, Washington Barcala, [...] y Julio D. Verdié. Sentadas al centro: Teresa Vila e Hilda López. Sentados en el piso: Germán Cabrera, Andrés Montani, Raúl Pavlotzky y Agustín Alamán. En exposición individual de Nelson Ramos en Amigos del Arte, Montevideo, 1964



Amalia Nieto en París, c. 1956



Afiche exposición en Instituto General Electric, 1964



Amalia en la Feria Nacional de Artes Plásticas, Plaza Libertad Montevideo, c. 1964

## 1957

Integra el envío uruguayo a la IV Bienal de San Pablo, en la que obtiene Premio de Honor. Destacada con Premio Adquisición en el IX Salón Municipal.

Participa en la muestra *15 pintores abstractos. Homenaje a Costigliolo*, realizada en Amigos del Arte, Montevideo.

## 1959

Obtiene el 2.º Premio de Pintura en el XXIII Salón Nacional y el Premio Trofeo en la Exposición Internacional de Punta del Este, Maldonado.

Participa en el Primer Salón Nacional de Pinturas, Museo de Arte de Maldonado, Punta del Este. Expone en Amigos del Arte y en Galería Arte Bella, Montevideo. Invitada a la IV Bienal de San Pablo, Brasil.

## 1960

Recibe el Premio Cámara de Representantes en el XXIV Salón Nacional. Realiza exposición individual en Galería Arte Bella, Montevideo, en la que presenta su serie conocida como *Piedras y frutos*.

Expone en la Muestra Internacional de Punta del Este, Maldonado. Obtiene el 2.º Premio en el Salón Lavalleja.

## 1961

Es premiada en el XXV Salón Nacional. Realiza exposición individual en Centro de Artes y Letras de El País, Montevideo.

## 1963

Obtiene el Primer Premio Pintura en el I Salón de Pintura del Automóvil Club, Montevideo. Participa en la Bienal de San Marino y Spoleto, Italia y en el Palazzo delle Esposizioni, Roma. Exhibe en el Centro Cultural OPIC, México. Realiza exposición individual en el Centro de Artes y Letras, Punta del Este, Maldonado. Es invitada por el Departamento de Estado de Estados Unidos de América, British Council y el Instituto de Cultura Sueco.

## 1964

Obtiene el Primer Premio Pintura, Medalla de Oro, en el XXVIII Salón Nacional de Artes Plásticas. Participa en la Bienal de Córdoba, Argentina. Realiza exposición individual en el Instituto General Electric, Montevideo.

Participa en la exposición colectiva *Pintores uruguayos* en Minnesota y Washington, Estados Unidos; Galería Milán, Italia. Participa en la exposición del Museo Municipal de la Ciudad de Salto, Uruguay. Expone en Jockey Club de Montevideo.

## 1966

Viaja a Europa y a Estados Unidos, recorre museos, diversos centros culturales y de enseñanza artística. Es nombrada presidente de la Sociedad Cultural Amigos del Arte, distinción que se extiende hasta 1968.

## 1967

Obtiene Gran Premio de Pintura en el XXXI Salón Nacional de Artes Plásticas.

## 1968

Obtiene el Premio Adquisición en el XXXII Salón Nacional de Artes Plásticas. En este marco, Amalia Nieto evidencia una rigurosa modificación en su práctica artística, que abarca inclusive el cambio de sus materiales, optando en sus pinturas por el acrílico.

## 1969

Recibe el Gran Premio de Escultura en el XXXIII Salón Nacional. Participa en la exposición colectiva *6 artistas nacionales*, organizada por la Comisión Nacional de Bellas Artes. Expone junto a Vicente Martín, Manuel Pailós, Jorge Damiani, Raúl Pavlotzky y Jorge Nieto, hermano de Amalia. Participa en la I Bienal de Escultura al Aire Libre, Parque Roosevelt, Uruguay, junto a los uruguayos Manuel Pailós y Salustiano Pintos, entre otros artistas extranjeros.

## 1970

Expone en Galería Brela y en Galería Losada, Montevideo.

## 1972

Expone en Galería Brela, Montevideo. Escribe la obra de teatro para niños *Acrobino*, y realiza además la escenografía y el diseño de vestuario (en colaboración con su nieto, Sergio Elena). La obra fue dirigida por su pareja, Laura Escalante, exhibida en el teatro El Tinglado, Montevideo.



**EL TINGLADO**  
(Afiliado a F.U.T.I.)  
COLONIA 2035 Montevideo TEL. 4 53 62

En el 25.º Aniversario de su Fundación,  
1947 - 1972  
presenta

**ACROBINO**  
de  
AMALIA NIETO

ACROBINO	Carlos De Silva
ZAPATINO	Alejandro Patrignani
PASTELINO	Cashy Macis
MADERINO	Eduardo Poggio
ANILINO	Francisco Pérez
MATAMBURINA	Priscilla Taurilla
BELLA LUZ	Iris Longo
VOZ Y CANCIONES DE LA LUNA	Sela Texeira

Escenografía	Amalia Nieto
Vestuario	Amalia Nieto y Sergio Elena
Luz	Fernando Nicolini y Washington Sotomayor
Música	Sergio Muller
Coreografía	Elio Bando
Scenário	Andrés Neuman
Pelucas y Maquillaje	Nelson Collares
Revisión de Letras	Washington Sotomayor
Mantenimiento Vestuario	Talier Zan
Asesoría Interpretativa	Luis Echagüe y su conjunto
Realización Iluminación	Elio Trigo
Técnico de Luz	José Osvaldo Urbiga

Dirección: LAURA ESCALANTE

Funciones: Sábados, Domingos y FERIADOS a las 16 horas

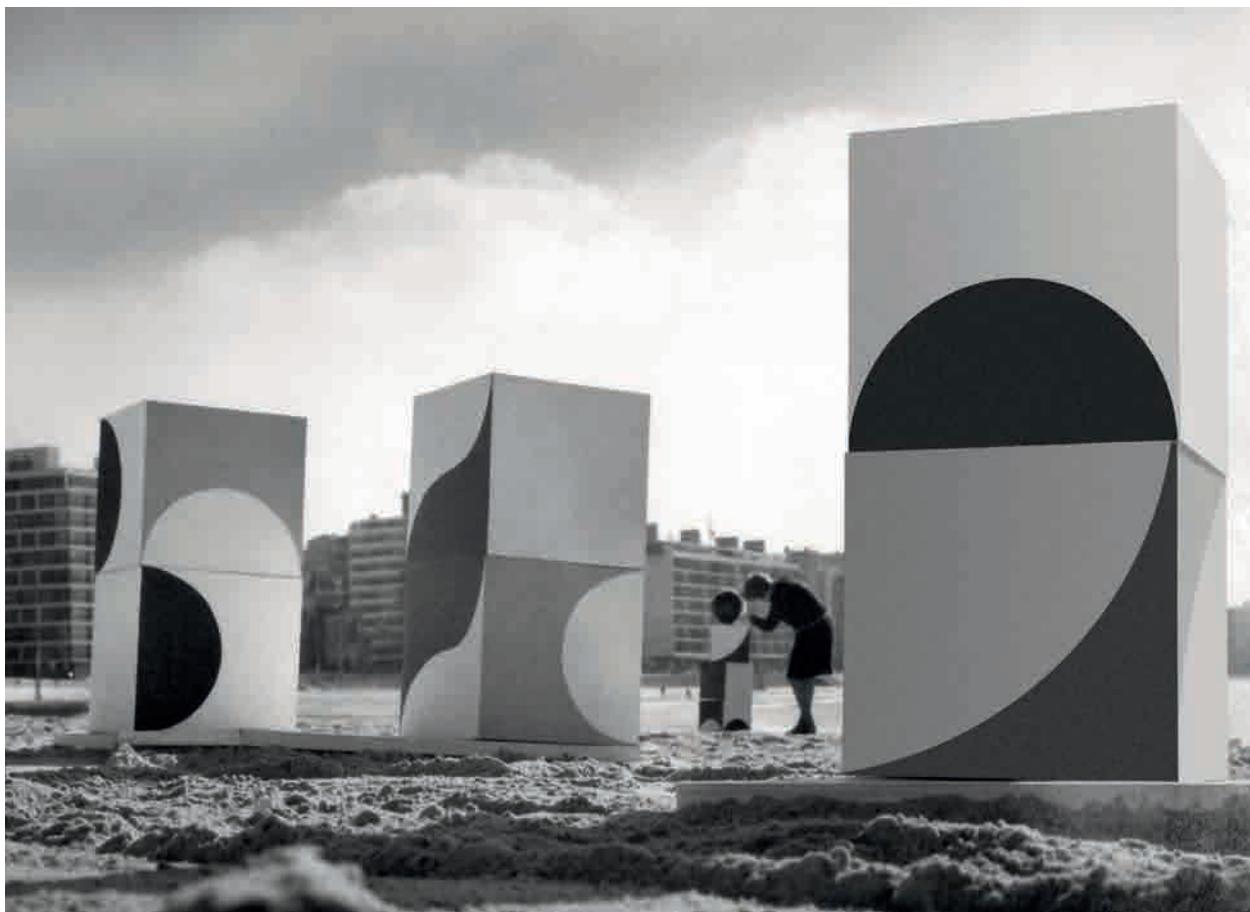
PLATEA: \$ 250.-

DISPOSICIONES MUNICIPALES: Terminantemente prohibido encender cigarrillos en la sala. Concedido el espectáculo, no se puede permanecer con el sombrero puesto. En caso de alarma, abandonar la sala y dirigirse a la salida más próxima.

### *Acrobino*

Obra teatral de Amalia Nieto  
dirigida por Laura Escalante  
Teatro El Tinglado  
Montevideo, 1972





Amalia Nieto en la playa Pocitos con sus *Cubos* del Gran Premio Escultura XXXIII Salón de Artes Plásticas. Montevideo, 1969

### **1973**

Inicia tareas docentes en el Círculo de Bellas Artes, Montevideo.

### **1974**

Visita España.

### **1975**

Expone en el Centro de Artes y Letras, Punta del Este, Maldonado.

### **1976**

Expone en la Galería Karlen Guggelmeier, Montevideo.

### **1977**

Realiza un viaje a Alemania.

### **1978**

Envía obra a la Fundación Joan Miró, Barcelona. Expone *Naturalezas muertas abstractas* en Galería Bruzzone, Montevideo.

### **1979**

Participa en la muestra colectiva *La mujer en la plástica uruguaya* en el Centro de Artes y Letras, Punta del Este, Maldonado.

### **1980**

Recibe el Premio de Dibujo del Banco República, Uruguay. Es invitada a la Bienal del Deporte en las Artes Plásticas, Subte Municipal, Montevideo. Realiza segundo envío de obra a la Fundación Joan Miró, Barcelona.

### **1984**

Participa en el Concurso de Arte Nacional promovido por el Banco Interamericano de Desarrollo para la XXV Reunión Anual de la Asamblea de Gobernadores. Es destacada con el Premio de Honor por su obra *Pintura* (de la serie de los *Búhos*), Punta del Este, Maldonado.

## 1988

Realiza dos muestras individuales de carácter retrospectivo con gran repercusión en el medio: *Amalia Nieto. Selección de obras de los años 50 y 60*, Cátedra Alicia Goyena, Montevideo; *Amalia Nieto. Pinturas 1960-1988*, Foyer del Auditorio Vaz Ferreira, Biblioteca Nacional, Montevideo, auspiciada por el Ministerio de Educación y Cultura. Invitada por el jurado del XXXVI Salón Municipal de Artes Plásticas a exponer junto a los artistas Vicente Martín y Manuel Espínola Gómez como reconocimiento a su trayectoria.

## 1989

Exposición *Naturalezas muertas mentales*, Embajada de Uruguay en Buenos Aires, Argentina. Es seleccionada por la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) - Uruguay para integrar la muestra *Lo mejor del año 1988*, realizada en el Centro de Exposiciones de la Intendencia de Montevideo. Invitada a participar en el Concurso de Pintura organizado por el NMB Bank, con exposición en el Museo Nacional de Artes Visuales. Premio Adquisición de dos obras destinadas al MNAV.

## 1991-93

Se realiza la exposición individual *Amalia Nieto. Obras seleccionadas 1940-1990* en Galería Montevideo (*Naturalezas muertas*). Obtiene el Primer Premio del Concurso de Pintura de la Caja Notarial, Montevideo. Participa en la exposición *Círculo y Cuadrado. Abstracción Geométrica y Constructivismo* en Kouros Gallery, Nueva York, Estados Unidos. Expone en Archer M. Huntington Museum, Austin, Texas, Estados Unidos y en The Bronx Museum, Nueva York, Estados Unidos. Participa en exposición en Museo de Monterrey y Museo Rufino Tamayo, México. Expone en muestra colectiva: *La Escuela del Sur, el Taller Torres García y su legado*, Centro de Arte



Laura Escalante, Sergio Elena y Amalia Nieto en exposición *Naturalezas muertas mentales* en Embajada de Uruguay, Buenos Aires, Argentina, junio de 1989



Amalia en su taller (foto de Alfredo Testoni) Montevideo, c.1979



Portada catálogo exposición *Pinturas 1960-1988* Foyer del Auditorio Vaz Ferreira, Biblioteca Nacional, Montevideo, 1988

Reina Sofía, Madrid, España, la que desarrolla un extenso itinerario hasta 1993 en Estados Unidos. Es invitada por la American University College of Arts and Sciences para exponer en la Embajada de Uruguay en Washington, Estados Unidos, en ocasión del homenaje a Felisberto Hernández.

### 1995

Galardonada con el Premio Figari del Banco Central del Uruguay en reconocimiento a su trayectoria. Se realiza una retrospectiva de su obra en el Museo Nacional de Artes Visuales.

### 1996

Participa en la exposición *Universalismo Constructivo* en el Museum of the Americas, Washington, Estados Unidos.

### 1997

Participa en la exposición *El Taller Torres García* en Museo Central de Costa Rica, San José de Costa Rica y en la exposición *La Escuela del Sur*, Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela.

### 1998

Participa en la exposición *La Escuela del Sur. El Taller Torres García*, en Iturralde Gallery, Los Ángeles, California, Estados Unidos, y en la exposición *La Escuela del Sur*, Anderson Gallery, Buffalo, Nueva York, Estados Unidos. Realiza la exposición individual *Amalia Nieto. Pinturas*, en la Galería de Arte Alianza, Montevideo.

### 1999

Recibe el Premio Fraternidad Candelabro de Oro, otorgado por la filial uruguaya de la B'nai B'rith. En la ocasión también es galardonado el artista Octavio Podestá. Participa en la muestra colectiva que nuclea a artistas del Taller Torres García en torno al tema bodegones, Galería Sur, Punta del Este, Maldonado.

### 2001

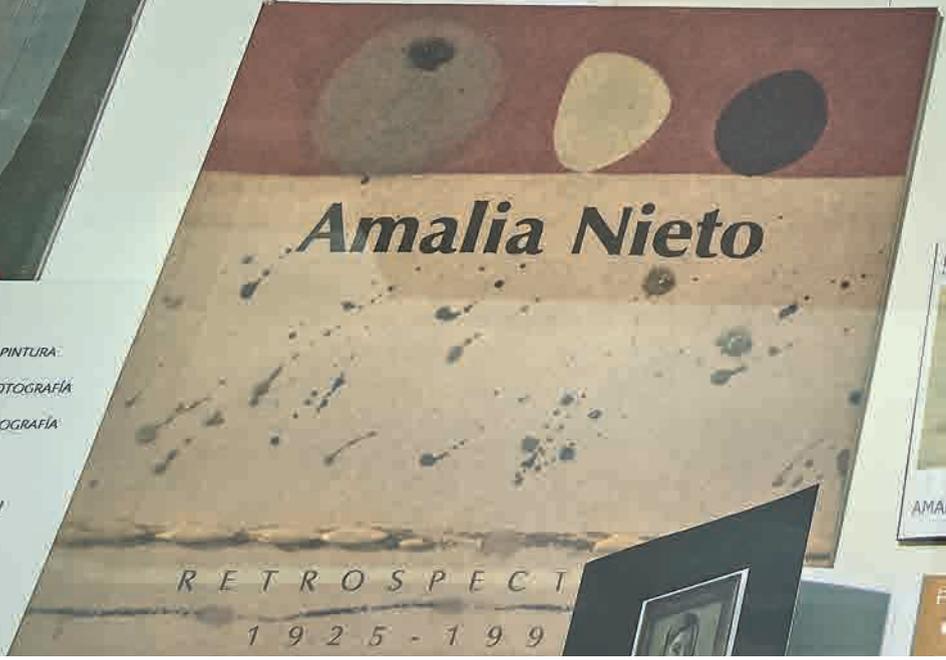
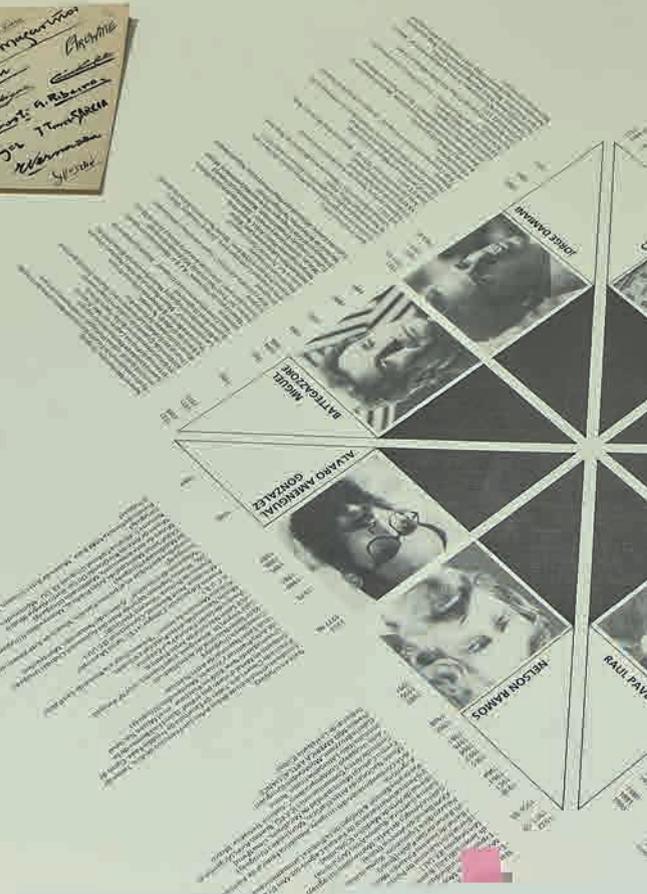
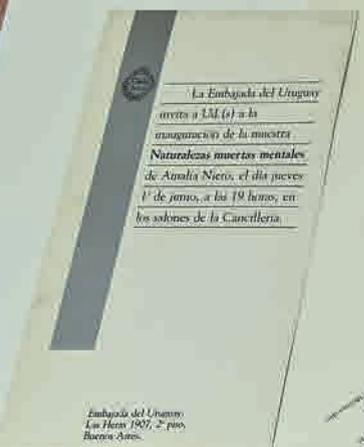
Retrospectiva en Museo de Arte Contemporáneo de El País, Montevideo.

### 2003

Amalia Nieto fallece en Montevideo el 7 de febrero.

El persistente reconocimiento a su obra continúa presente. La actual retrospectiva en el Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) constituye uno de los ejemplos. Su vínculo con Felisberto Hernández se ha analizado a partir del doble registro plástico y literario, como se manifestó en las exhibiciones de 2008-2009: *Amalia Nieto: cartas a Felisberto*, Galería Jorge Mara, Buenos Aires, Argentina, y Centro Cultural de España, Montevideo.

Sus creaciones, pertenecientes a distintos períodos, forman parte de la exposición permanente del MNAV. En ese sentido, su obra estuvo presente en la selección realizada en la misma institución al conmemorarse el centenario de su fundación. Amalia Nieto es también una presencia ineludible en exhibiciones que siguen discurriendo desde el 2009 a la fecha; como la que tuvo lugar en Fundación Atchugarry, Maldonado (febrero 2009; junto a José Risso y Hermenegildo Sábat); las exposiciones realizadas en el MNAV en conmemoración del Día Internacional de la Mujer, los 8 de marzo, en homenaje y recordación a la producción artística de las mujeres. Fue seleccionada en el proyecto del Ministerio de Educación y Cultura mediante la divulgación en espacios públicos que homenajeó a cinco artistas uruguayas: Hilda López, María Freire, Petrona Viera, Amalia Polleri y Amalia Nieto, Montevideo, 2010. Su obra formó parte de la exposición *Yo soy mi propia musa. Pintoras latinoamericanas de entreguerras (1919-1939)*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 2019, envío del MNAV. Su obra participó en la exposición colectiva *Cuatro artistas rebeldes: María Freire, Amalia Polleri, Hilda López y Amalia Nieto*, Galería Sur, Punta del Este, Maldonado, 2018-2019. Por último, su obra se encuentra en la presente exhibición *Amalia Nieto. Retrospectiva* (MNAV 2021), que abre nuevos aspectos interpretativos de la obra de Amalia.



Nieto, Amalia  
...so, José  
...t, Hermenegildo

PINTURA  
FOTOGRAFIA  
FOTOGRAFIA

...en del 30 de enero al  
...e febrero de 2009



LA ABSTRACCIÓN DE LOS 60  
GALERÍA SUR

LA PRESENTE  
REVISTA

TRADICIÓN CONSTRUCTIVA DE AMÉRICA

AMPLIACIÓN DE ESQUIDOS



### AMALIA NIETO expone en 'Amigos del Arte'



Amalia Nieto expone en 'Amigos del Arte' una muestra de sus obras abstractas. La artista, que ha desarrollado un lenguaje propio basado en formas geométricas y líneas, presenta en esta ocasión una serie de dibujos que exploran la relación entre el espacio y la forma. Su trabajo se caracteriza por la claridad y la precisión de sus líneas, así como por la riqueza de sus colores. La muestra es una oportunidad para apreciar el talento y la creatividad de esta artista, que ha alcanzado un alto nivel de maestría en el arte abstracto.



# PETRUCHKA

amalia nieto  
cartas a felisberto



### CUATRO ARTISTAS REBELDES



ENGLISH VERSION

# AMALIA NIETO

RETROSPECTIVE





They ask me what is, according to my own experience, the aesthetic opinion that an artist should follow. I think that the artist, in all cases, must overcome reality; modify, transform, improve, invent, dream reality. The artist is that above all, and many more things if you like, which can enrich his work. But first of all, he must see differently, feel differently, with his/her own accent. [...] In my case that accent is very close to the form, the object-form, the colour-form, the structure, the rigorous framework, the sober and measured construction. That without losing a vital attitude, not always achievable, in order to make the magical or metaphysical spring appear.

I insist; I am attracted by form: the object is in general the main figure; I look out for it; it attracts me when its presence is unique and imposes itself on me in its perfect proportion. The object that ceases to be an object to become a symbol.

I make sketches with memories of things that I discover and that return transformed, sometimes alone, others connected or grouped. Thus begins the game of forms in a scaffolding prior to [what is] simultaneous, schematic, measured. Object-form, living form or simply form. What gives it life, what provokes an intimacy, a sympathy, is that in spite of the simplicity, in spite of the formal transposition, the memory of its origin, that is, the living cell, remains (I want it to remain). In any case, it would be a process of “counter-figuration” that fortunately develops from the real influence of what surrounds us on a daily basis, in spite of ourselves, in its unbiased measure.

The plastic fact is fundamental for me. I do not mean by this that I am not shaken by so many unforeseen events, by other reasons, so many emotional shocks that undoubtedly strengthen the artistic striving. My work has been characterized by a marked tendency towards geometric synthesis; that is a constant.

I am never totally satisfied with my painting; I am often totally disappointed. In all cases there is always something that must be improved and when a work surpasses the previous one, it is already a great joy.

It is an eternal state of nightmare, a joyous nightmare, if you may, like a race that has to be run very slowly and there is always the most difficult stretch ahead. That is where I am.

*Aqualia Nieto.*

Amalia Nieto's retrospective in the spacious room 5 of the National Museum of Visual Arts (MNAV) is a journey through time, in an intellectual and dynamic Montevideo, in connection with the modern and avant-garde world, by means of its artists.

Amalia Nieto (1907-2003) traveled and studied in Europe, stood out as an artist and received compliments from masters such as Torres García. This exhibition allows us to see the extensive scope of her work, the different techniques she mastered, and imagine the challenges she took since her first solo exhibition in 1932. A woman artist who succeeded in achieving a career and support and strengthen that of her two great life partners, the writer and pianist Felisberto Hernández and later the theater director Laura Escalante.

This comprehensive retrospective, as well as the material that appears in the catalog and in the scanned material, is an example of the task that the mnav fulfills at the highest level to bring the collection closer to citizens, academics and the general public, as well as a way to protect it.

We celebrate this fascinating encounter with Amalia Nieto and we congratulate the curators for the selection among more than a thousand works that encompass a thorough itinerary of her life and her creation.

**Mariana Wainstein**  
National Director of Culture

Amalia Nieto was the first Uruguayan female artist to have a solo exhibition at the National Museum of Visual Arts (MNAV). It took place in 1995 and more than eight decades were needed to break a scandalous inequality between the opportunities that men and women artists had to exhibit in a state institution that opened its doors to the public in 1914 as the National Museum of Fine Arts.

That same year, 1995, she is distinguished by the Figari Award for her Lifetime Achievement, and it is not only a fair recognition, but also the legitimation of a singular, unique artist. Amalia Nieto's work will later be exhibited at the MNAV on a regular basis since 2009.

Amalia dedicated her entire life to art. From a very young age she had the support of her family, and she distinguished herself mainly in painting, sculpture, drawing and watercolour; but she also masterfully ventured into illustration and scenography, the latter closely linked to her modular and interactive sculpture.

Curated by Hector Perez, the exhibition *Amalia Nieto. Retrospective* covers in a meticulous yet not necessarily linear manner the work of an artist who painted since 1925, challenging established structures as she gradually discovered her own personal approach, either in her formative years or together with Joaquín Torres García and the Constructive Art Association, from where she followed her personal approach. Awarded and distinguished with the most important prizes of our country on numerous occasions, and offering us memorable series ending with her *Mental Still Lifes* from the late 1980's and mid-1990's.

We needed, from the MNAV, to return to her work and for this her grandson Sergio Elena's enormous generosity was essential, which allowed us to access a rich collection of Amalia's works, very complete in photographs, letters and notebooks and sketches which bear witness to a life devoted to art.

*Amalia Nieto. Retrospective* cannot, and should not, be the definitive exhibition. But it will surely be a very good opportunity to share a unique and necessary work.

**Enrique Aguerre**  
Director of the National Museum of Visual Arts

HÉCTOR PÉREZ

## SAD-EYED WOMAN

This research on the life of Amalia Nieto leaves us with the satisfaction of bringing to light her great contributions to the national culture, and in spite of this, the feeling that there is much more to be done ...

In 2019 she represented Uruguay, together with Petrona Viera, in the exhibition held at the Museum of Fine Arts in Chile with curatorial collaboration from Spain; the show was entitled *I am my own muse. Latin American women painters from the interwar period (1919-1939)*, bringing together female artists from South America who lived through the two wars. She shared the exhibition hall with Frida Kahlo, Tarsila do Amaral and Leonora Carrington, among others.

This makes us reflect on how difficult it must have been for the daughter of a renowned doctor, born in 1907, to dedicate her life to artistic expression.

To this day, plastic artists, writers, musicians and actors drag the stigma of bohemian lives and survive in the poorly acknowledged and poorly paid echelons of society. There is also the distinction between the commercial, the decorative, and those who developed their art to express the events of their life and the historical moment in which they lived.

Even so, in view of her dedication and the manifestation of her early talent, her teacher from the Círculo de Bellas Artes, Domingo Bazzurro, recommended her to continue her studies; with the support of her family, she travelled to Europe in the knowledge that, at that time, the Uruguayan State also supported artists with study grants due to the need of trained Uruguayan artists that could illustrate our history. She travelled with a recommendation letter addressed to the academies attended by Uruguayan artists such as José Cuneo, Manuel Rosé and Miguel Ángel Pareja, among others.

Although, together with several colleagues, she attended gatherings and training workshops throughout her life, from the beginning Amalia dedicated herself to a profession such as that of the plastic artist whose life is one of a solitary state of creation, full of uncertainties and challenges when facing the canvass with her own idea. Although surrounded by affection, her eyes denote a deep loneliness.

Amalia was born in Montevideo on August 3<sup>rd</sup>, 1907, to a wealthy family. Her father, Dr. Manuel Benito Nieto, a pioneer in heart surgery, was then the director of the Maciel Hospital. Amalia Nieto manifested her inclination towards plastic arts at an early stage, and in 1925 she entered the Círculo de Bellas Artes, where she studied painting with Prof. Domingo Bazzurro. At that time, Planism in Uruguayan painting was at its peak, as well as democratic and egalitarian ideals in the socio-political sphere.

Encouraged by her parents who provided her with the means, she took off on her first study trip to Europe in 1929. In Paris, she attended the André Lothe Academy and the Grande Chaumière Academy.

In 1955 she returned to Paris to study mosaic with Gino Severini and engraving with J. Friedlaender.

The 1930s surprised Uruguay with the authoritarian government of Gabriel Terra, but also with the return of Joaquín Torres García in 1934, who shook the local artistic environment with his

Constructive theory. Amalia Nieto began to attend his workshop as a disciple besides also contributing to making Torres García's task possible. In May 1936, she exhibited her Constructive paintings at the "Amigos del Arte". From then onwards, her career included a succession of 33 individual exhibitions and 37 awards in national and municipal salons, among which the Grand Prize for Painting at the XXXI National Salon of Plastic Arts of 1967, the Great Sculpture Prize in the XXXIII National Salon of 1969 and the Painting Award of the 1991 Notarial Savings Bank Contest stand out.

She represented Uruguay in the biennials of San Pablo, Córdoba, San Marino and Spoleto in Italy. In 1995 she was invited to participate in the Figari Award. In December of the same year, her retrospective of seventy years of painting was held at the National Museum of Visual Arts in Montevideo.

Her work consists of series, the best known of which are the ones of the streets of Paris, the owls and the mental still lifes. In the latter there is a progressive loss of the represented space. In 1975, the author installed the third dimension by means of suggesting a spatial situation placing simple objects and their shadow. Shortly after, the third dimension loses its depth until it disappears in 1989, when she consolidates frontality with the series that she called *Mental Still Lifes*. The objects, representing a humanized icon, are compressed in an odd number and operate as a thematic transition towards the following series, in which they transform themselves into a clear object-man archetype.

She died in Montevideo, on February 7<sup>th</sup>, 2003.

In 1932 Amalia visited Pedro Figari in his Paris atelier, and showed him some of her paintings. The work *Arlequines*, distinctive within her production, is the only one made on a "straw-cardboard" medium; Figari used "straw-cardboard" more than any other medium, and he suggested its use when she visited his atelier.

In January 1935, Joaquín Torres García founded the Constructive Art Association (AAC). According to Amalia, in the beginning it was a small group, whose founding members were Rosa Acle, Julian Alvarez Marquez, Carmelo de Arzadun, Víctor Bachetta, Zoma Baitler, María Cañizas, Andres Feldman, Amalia Nieto, Hector Ragni, Lia Rivas and Augusto Torres.

The Constructive Art Association published the journal *Círculo y Cuadrado*, second period of *Cercle et Carré* (Paris, 1930), as its main means for dissemination, and its first issue of a total of eight dates from May 1936. It was a quarterly publication from number 1 to 7; the last one, "special issue", numbers 8, 9 and 10, is from December 1943. It was not published between 1939-42.

*Cercle et Carré* was an artistic movement founded by Joaquín Torres García and Michel Seuphor in Paris in 1929, with the aim of supporting geometric abstraction. The journal with the same name was created a year later, of which only three issues were published in French. In its only group exhibition, held at the "Galerie 23" in Paris, 43 artists participated, including Kandinsky, Mondrian and Vantongerloo.

There are several texts by Amalia Nieto published *Círculo and Cuadrado*, as well as reproductions of her works; one of them, *Motivos de Pintura*, which she made for this first journal, is among works from Hector Ragni, Carmelo de Arzadun and two texts from Torres, in one of which he explains the image of South America's inverted map:

There is still something left to explain: we must not forget that we are in the Southern Hemisphere, that we have inverted the map, that the tip of America insistently points to our North ...

This approach turned out to be the teaching and the base in the development of his students, and his contribution to the Uruguayan artistic community.

[...] The future art of America will have to be universal: and this, for reasons of tradition (if we want to establish a connection with the Indo-American universalist tradition) and also because the peoples of America are constituted by all the races of the world (Joaquín Torres García: *Lo aparente y lo concreto en el arte*, Montevideo: Asociación de Arte Constructivo, 1947).

[...] That is, forget about the Old World, and place all our hope, and our effort, in creating this new culture, that has to be produced here. Forget artists and schools; forget that literature and philosophy; to cleanse oneself, renew oneself; think to the beat of this life that surrounds us [...] Leave, then, authors and teachers, who can no longer be useful to us, since they can tell us nothing about what we must discover in ourselves. (Joaquín Torres García: *Universalismo constructivo: contribución a la unificación del arte y la cultura de América*, Buenos Aires: Poseidón, 1944).

In this understanding, on March 22<sup>nd</sup>, 1939, the AAC joined the Inter-American Congress of Indigenous Studies, organized by the Bolivian government in La Paz.

This was the contribution of Amalia Nieto in the journal *Círculo y Cuadrado*, nº 1, May 1936.

### Painting motifs

#### I

I open the window of my room; I look anywhere and I see a landscape that is indifferent to me: a wide plain, as green as you can ask for, a calm stream with no wavering, a stream that knows its way; a hillock of dark trees, pressed against the side of the hill and another hillock up against the sky; a single cloud, large and very white, that casts its shadow half on the mountain, half on the plain. All that is very simple — it is commonplace.

The colour? Two green spots, interrupted by another grey spot: water; a large blue space with a white circle: the sky. These colours, what are they? I have thought about the colour and I have forgotten what circumscribes it, I do not see contours, nor any perimeter; I see patches ... but this doesn't tell me anything ...

I return to the landscape and now I no longer look at the colour, I only look at the form; this is also very simple: a large rectangle, where everything appears to be drawn; a series of cones, some irregular; some parallel lines that cut the rectangle in the middle. At the top, a circle.

I have made the synthesis of colour and form; but this does not matter to me either ... what is it, then, what am I looking for? ... I close the window and begin to draw the idea of my landscape on cardboard. I draw the rectangle and the parallels, then the circle. I transform the series of cones into a zig-zag line and draw one of these lines on the perimeter of the large figure and another within it.

Anything? No, not anything; for some reason I have arranged everything in this way. I have done nothing but remember a rhythm, a structure — I no longer care where I will put that intense green, nor that pure blue, nor the bright white, nor the grey, nor the black edges—; I just want to balance all that.

I open the window again; this time I look vaguely at the landscape itself, but I see more than before; I see the other landscape, the one that has been composed according to a pure geometric order, and I begin to relate the whole set to the window frame and something that I would never have thought of springs to my mind, that the landscape figures rearrange themselves, looking for new proportions, constituting a harmonic whole.

## II

This morning I went to the port; there was a white ship, a sailboat with its sails precisely shaped on a beam reach, another black and red ship with three equal light-blue edged smokestacks; behind these moored boats, an endless number of small boats, sailboats, and pirogues; very black cargo barges, full of coal; aristocratic motorboats, freshly painted. In front of the big ships, a series of monstrous cranes, turning with equal and slow rhythm, and in front of these, a number of objects waiting to be loaded: barrels piled up in regular rows, prismatic boxes, wheels, crates of all shapes, iron bars, ropes ...

A sailor crosses the bridge – I have the synthesis of the port; I turn my back to the river and think of that last symbol: the sailor. I draw; I make an ideal figure of the sailor in the centre of a rectangle and let everything that the port suggests to me to calmly be set in order; I will not take into account anything but the proportions; the motifs will be placed on the paper on their own. I don't have to suggest different planes; I've seen everything on the same surface.

And the space! Space? ... is absolute reality – it is the awful reality that devours painting. A single flat surface, that's what I feel, because I can't measure the distance, nor suggest so many meters to the crane, so many to the big ship and then to that little white boat ... "further back", "further away" ... they are meaningless words for me.

I don't want to measure the distance! I want another measure: the proportions of each object and of all in relation to my painting and not to the painting outside.

## III

I'm going to paint the night. The night! How many suggestions in that single word! What pure blues and greys and whites! ... How many symbols, how much mystery! Strange mystery! ... But am I going to linger over this? ... What can this gathering of sensations give me? Am I going to compose by describing?

I'm at the beach. The night seems lonelier, more Night itself. An extraordinarily white moon rolls dynamically, turning off all the lights on the black cloth of its shining ... Clouds also shine. A sail stands out like a sharp blade on the still sea. The dock is lonely, a barely lit lantern oscillates. Everywhere red lights go on and off mysteriously.

That is the description of my painting. But is that my painting? No, it's probably not that. How many surprises behind each real element!

Again, I'm going to put all of that together in a logical order; everything will respond to an idea of the universe, those simple elements will first become great, universal, as if by a miracle, inasmuch as they connect to each other, inasmuch as they establish a rapport with each other, genuinely measured.

My painting will be abstract; fine-tuned like a machine, perfect and alive like a bird. Ah, the law of equilibrium!

Amalia Nieto

Joaquín Torres García writes about Amalia's exhibition in *Amigos del Arte* in May 1936:

... Because a plastic realization should only represent itself, without adding anything. Then we have its own music, its own poetry, its deep meaning. For this reason, in the canvases that Amalia Nieto exhibits, there is nothing else to see than what they plastically manifest, because they do not even want to translate anything predetermined, be it a given object, idea or emotion, although all this, in a way, is contained in such achievements ...

... embarking on this new path requires great faith in an ideal of art, since there must be few who support the artist. Amalia Nieto's surrender of easier paths that earned her the approval of many, reveals that faith. Confronted with these works, we feel the joy of being able to say that if our city is renewed in other ways, art is already in accordance with the time. Today we already have something that we did not have. And that surely no one suspects outside of here. Let us congratulate the young artist, since she represents us well, together with others who are already walking along that same path.

In *Círculo y Cuadrado*, nº 3, February 1937, an article from *La Mañana* newspaper on the "group called *Constructivo*, directed by the prestigious Uruguayan artist, Joaquín Torres García" is reproduced,

From his school, there is no doubt that Amalia Nieto has managed to outstand. She had already achieved it as a follower of the other painting. She has now taken another path and enters it with a singular artistic flame.

Also, in *Círculo y Cuadrado*, nº 3, Amalia wrote:

**Painting motifs**  
**Discussing lines**

Rhythms follow each other up to the great line that cuts the space.

The roofs are in control; lines are in control. From here, from this height, everything changes. Below, the obliques were the ones that met at the end of each street; or the obliques were the ones that met at the zenith.

Now the harmony is perfect; furthermore, I can see, I can verify that rhythm.

Before, when I walked on the ground, the lines were the ones that followed me.

A clatter of verticals has begun to knock on that tumult of houses.

Beneath, like a hidden melodic line, the horizontals respond, unflustered ...

The discussion began in the bell tower, while a flock of pigeons get lost behind its skeleton; four rigid columns prevent the sight of what happens in the surroundings; the pigeons are soft and dissolve like that smoke that attempts to break the verticals of the columns.

A cloud also wanted to destroy the bell tower, but the line was stronger and, from behind, another strong line appeared, more determined, and pierced the cloud.

The horizontals take over everything that is going on and flees. They escort the smoke and carry it away quickly; they always flee.

A bird stood on the ledge and as it flew away, took the line with it.

But that cannot be; the lines need to be understood.

On the bell tower is the isolated and solitary cross; there, the two rhythms came together.

A red roof stretches its colour, wants to control, vibrates, pushes away the lines. The horizontals want to clear the way, but the verticals are against them; the colour remains and a muffled vibration seems to break the rhythm at every instant.

A white roof makes the painting transparent; all clarity has been concentrated there.

The lines do not argue, they wait for the light to bring them together or bring them apart.

Behind the white roof there is the bay; small broken lines interrupt the serene grey patch; they are the boats; the masts rhythmically follow the whim of the horizontals; they come to fix the interrupted lines and prevent their flight.



Everywhere the same answer: A horizontal that flees, a vertical that halts its path. Infinite hammering that strikes the eyes.

The shadow comes to soothe the lines; on the sky, now almost black, only the bell tower can be seen, and on the bell tower, the cross.

Amalia Nieto  
October 1936

Joaquín Torres García Conference at the Ateneo de Montevideo, May 27th, 1941

Certainly, whoever knows Amalia Nieto's art from that only aspect, misses the best. To refer only to it, then, would not be to explain it completely. Because such painting and the author of it are something of a single piece, by which it is already implied that it is very personal.

But the complexity of such a personality that cannot be referred to only as plastic, is increased by something like inheritance from another climate. It was not by pure chance that Amalia Nieto turned to French art and culture, it is rather something that she carries in her own being.

A few days after finding myself back in Montevideo, after so many years of absence — I don't know if I was invited or asked for it — to visit an institution that was an art school and workshop. And when contemplating the paintings that decorated its walls, I was interested, especially in what I then saw there, some very delicate landscapes that not only showed another light, but also a different sensibility. They were landscapes by Amalia Nieto, painted in Paris, of a fine environment that I knew well and because of this, I wanted to know whose they were, and I was told ...

I tell this, not only to express how I met Amalia Nieto but even more, how she imposed herself on me among other works. There was a delicate spirit there and therefore a delicate painter ...

Nieto was not a naturalist. Neither, in my opinion, can she be clearly a Constructivist. She concretized a synthesis, remotely attempted the geometric, and if she did not fully delve into this, it was because the seduction of the real and the poetic of her internal vision banned it. Hence, her spirit drank from those essences, to constitute an art of her own. And it is the one we behold today.

The world is giving us quite a lesson with what is happening. And lucky will be the one who knows how to read, between lines, the events. For this reason, the desire to find one's own truth, that is, leaving out misconceptions (which nowadays are in many of the things that we believe in), trusting only in one's own vision, such a desire, I say, is today a strong craving.

If everything collapses, we want to find what is true today and forever, what at least, in our conscience, we can assert is true.

And if now we want to remember the qualities we have highlighted of the painter we celebrate, we can easily see that they are precisely those that are required for such purification and learning. Much, then, we must expect from her.

### ***Dismay in the Uruguayan society***

On August 18<sup>th</sup>, 1936, the execution of Federico García Lorca and also of Josep Arnall took place in times of the persecution during the Spanish Civil War. The latter was the husband of Margarita Xirgu, who exiled herself in Uruguay since 1943 without ever returning to Spain. At the end of her life, she said that “the Greeks were right, exile is the worst of punishments”.

At that time, the Uruguayan society had cultural and family points of references in Spain, for which reason they supported the protection of those who contributed to the development of the shared cultural history; it was not a question of belonging to the Right or Left wing, all circles of the Uruguayan society stood against the brutal abuse.

In 1936 Amalia participated with work in the exhibition-sale of Plastic Arts for the benefit of Spanish intellectuals at the Ateneo de Montevideo, where there was also work by Del Prete, Michelena, Barradas, Arden Quin, Rosa Acle, Augusto and Horacio Torres.

Amalia's most emotional and personal expression of Constructive art. *Bodas de Sangre*: her gaze “from the back of the stalls”; the heads of the public; Xirgu's scream and behind, the cemetery ... This shows her feeling and her commitment in the historical moment that she had to live through.

### ***Closure of the Asociación de Arte Constructivo (AAC, Constructive Art Association)***

On November 12<sup>th</sup>, 1940, Torres García pronounced his 500<sup>th</sup> conference edited and published by the AAC, in which he expressed his frustration as a consequence of introducing Constructive Art in Uruguay.

Hard times, both economically and in the criticism received, which caused several of his students to doubt.

On July 10<sup>th</sup>, 1943, Torres García distributed a broadsheet among his students: “The new direction of the Torres García workshop “TTG” asks you to practice strictly planist abstract painting within the TTG”.

In 1948 Joaquín Torres García, his health declining, decided to write his teachings down.

The *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias* (Journal of the Faculty of Humanities and Sciences) of the University of the Republic published in July 1952 *La recuperación del objeto: lecciones sobre plástica* (The recovery of the object: lessons on plastic arts):

... When the Constructive Art Association was booming. And what happened? When my *castle* seemed stronger, it collapsed. It happened that it had a crack, barely visible, that should have made me understand how false its foundations were. Not those of Constructive Art, but of the Association or group of artists that had founded it.

Torres García decided to close the AAC due to the fact that its members were artists with a solid training and resolved to start the Taller Torres García (Torres García Workshop) with young members, mostly with no experience.

Amalia followed his teachings, in her style, and was in touch with his family and students for the rest of her life.

### ***There is still much to bring into light ...***

There is no place where to learn Uruguayan art history; each investigation requires accessing the place where the artist himself documented his trajectory, but not all of them did so, or generally did it partially.

We were educated with European art as an example, as if we still needed to keep learning it.

We use foreign artists as a reference, because we know more about them than about our rich history of Uruguayan art. Many of our artists were trained in academies with them and participated in biennials or exhibited with them.

Amalia also dedicated herself to teaching, in high school, as well as in the Circulo de Bellas Artes, and according to her students, in addition to the syllabi, she emphasized the “imprint” that each person had, their interpretation, their point of view and execution of the subject, which is what makes the difference.

Perhaps because Uruguay is a young country, the historical development of the use of very primitive techniques and materials overshadows us. In the case of Amalia, as in several of Torres’s students, there was always a curiosity to apply these materials and techniques, such as encaustic, a technique that uses simple materials such as beeswax with coloured pigments applied on porous surfaces that they absorb, such as in the Egyptian decorations that persist to this day; although the materials are simple, their application does not admit correction, which requires the necessary dexterity, although not all artists were comfortable with its result. In the majority of his works, Manuel Pailós used this technique on fibre; Gonzalo Fonseca applied it on cement. In these examples Amalia also used encaustic, but on paper, achieving a texture and transparency that no other material could offer.

Drawing an imaginary timeline, with the information we have, it is difficult for us to fully understand Amalia’s great abilities in the light of the events that she had to undergo. In a sexist society where only nowadays the place of many women who landmarked history is acknowledged, she had to face the situation of her divorce in the 1940s, when it was not easy to be a divorced woman with a daughter in charge.

Later, she decided to live the rest of her life with her partner, Laura Escalante.

A great deal of backbone is needed to make one’s way in these conditions and achieve a joyful life as she shows us through her creation. In turn, she supported three careers: the literary work of Felisberto Hernández, Laura Escalante’s decision to commit herself to theatrical directing, and the musical training of her grandson Sergio Elena, who today is, in addition to being a talented teacher, also recognized worldwide as a great concert performer.

So, we are trying to pay her due tribute and recognition for her contribution to the history of Uruguayan culture.

### ***Amalia Nieto and Felisberto Hernández: times of avantgarde and war***

José Pedro Díaz devoted many years to the recovery and study of the work of Felisberto Hernández. Regarding the letters that Felisberto wrote to Amalia Nieto, he points out that this correspondence “constitutes a corpus of fundamental importance for understanding the process that Felisberto went through during that period [1935-1942], from his initial dedication to music, to the discovery of his true destiny as a writer” (*Felisberto Hernández: su vida y su obra*, Montevideo: Editorial Planeta, 2000).

Amalia Nieto married Felisberto Hernández in 1937. On March 8<sup>th</sup>, 1938, their daughter Ana María was born.

While writing letters to Amalia Nieto, Felisberto decided to abandon the piano as a means of life and dedicate himself to writing. And that is something that he discovered in the letters he wrote to Amalia: while he was doing it.

With them he trained as a writer, achieving the difficult task of self-awareness and experiencing the loneliness of writing.

In one of his letters, Felisberto ironizes: “[...] the same as they told me, they argued that Marx, instead of making capital, made *Capital*” (*Cartas II: Felisberto Hernández. Correspondencia con Amalia Nieto*. Introducción y notas Daniel Morena. Montevideo: Paréntesis, Cruz del Sur, 2018).

In principle, she is a shrewd and cultured recipient with whom Felisberto could establish a true intellectual camaraderie. She undoubtedly valued him as an artist, and his dialogue with her allowed him to grow and decide to take the step towards writing.

Important events of a personal and worldwide nature happened in that interval. In 1937 Felisberto and Amalia got married, and the following year they had a daughter. A year later the Second World War broke out. Regardless of the weight or gravity of these events, I personally think that what determined the difference in tone and attitude between one side and the other is the decision to be a writer.

Amalia is not the inspiring muse; she is the reader par excellence, the conscience capable of evaluating, understanding, enabling.

Ida Vitale reproduced the letter sent by Felisberto from Treinta y Tres on October 20<sup>th</sup>, 1941, “and at exactly 39 [years old]”, with the title “Letter from the sleepwalker. Felisberto Hernández”. At the end of the letter, Felisberto says, “Write to me extensively, and as soon as I gradually “awaken” I will write”. Literature, “my business”, is a dream, something that keeps him alien.

Do not be afraid that I will abandon the novel; on the contrary. I have taken up my business again, with great awareness of my destiny and vocation and I will fight for it. This is the best of everything new, the best in what concerns evolving. Out of discouragement, loneliness, misunderstanding and disinterest, I gave up my business and began to die amid sensations that were not my life, in a heavy and idiotic sleepwalking that horrifies me and you don't know how desperately I am trying to wake up; to be open to life. And I'll do it even if I'm alone. Fight for what is mine. To begin as a teenager in that form of art. That is what will make me strive for the other things in life, because I will be awake and open. I will no longer waste my life uselessly, nor will I have random or so distant projects. And you were the one who provoked me and from there my salvation will come, if you manage to understand all that that will mean to me.

Perhaps it was necessary that the discovery of this previously mentioned “his” occurred at the same time as Amalia's estrangement.

The discovery of his vocation, his ability to fulfill it, and the increasing irreversibility of the separation happened together. Before reaching that point, he needed Amalia's reading, her conscience, to take courage to become a writer.

According to Norah Giraldi, the couple's “final breakup” befell in 1943.

### ***Laura Escalante, her partner and companion for more than 50 years***

Laura Escalante was born in Montevideo in 1906; she passed away in 2002, a year before Amalia. Her work as a literature teacher introduced her to theatre direction:

1945. Amalia Nieto arrives at my house and tells me that she has just committed me to a unique enterprise. Directing a play with students from the N° 31 Adult Night Course, where she teaches drawing classes, to be performed at the end-of-the-year gathering. The director expects me the following day; I must submit a title. Something funny, brief, with few characters. I cannot get over my surprise. I never expressed the desire to direct theatre. But everything has already been decided. I look in the library and Alejandro Casona's *El mancebo*

*que casó con mujer brava* appears. Two days later I'm auditioning students, selecting a cast, beginning to rehearse. I am amazed by the energy and the conditions that I display. The play is taking shape, the "actors" obey and perform [...] and thus, a bit like in a state of sleepwalking, led by friendly hands, I enter a labyrinth from which I will never emerge (Laura Escalante: *Memorándum. El tormento tan querido*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1984).

Amalia is the catalyst of another brilliant career.

The *Club del Teatro*, founded in 1949 by Taco Larreta and Susana Pochintesta, was directed by Larreta and Laura Escalante. Among its prestigious performers were Nelly Goitiño, Carmen Avila, Sergio Otermin, Roberto Fontana, China Zorrilla and Dahd Sfeir. Laura directed Pirandello's *The Man with the Flower in his Mouth*, and actress China Zorrilla in Bertolt Brecht's *Mother Courage*, in 1958.

In the following interview by Georgina Torello, Claudia Pérez, author of the book *Directoras teatrales: mitos y transgresiones*, enlightens us on the mutual support that kept this couple together for more than 50 years, through so many circumstances and, against all adversity, their brilliant trajectories.

I have covered a small path — not very easy — in diversity studies and in lesbian studies, which, in reality, do not have much academic visibility, are subalternized. I argue that when we say subalternity studies, lesbian studies are considered in three degrees: sub, sub, sub. Because first comes the geopolitical subalternity, then comes feminism —which is accepted and hierarchical— and then, down there, there is that small restricted area that is often neglected for various reasons. So, while there seems to be an openness — and for feminism and diversity there is such openness in many ways — I would say that it is more problematic for the approach that studies "the closet" and lesbian women, who for a long time kept, like the protagonists of the book, a very strong degree of concealment. Because in our country the Left was homophobic for a long time and the Academy continues to be so, so the cover-up continues to be a strategy. There are several diminishing myths that tacitly hinder us, or censor us. And that is what I want to uncover: marks in writing and marks in action that become or interact with a certain construction of the self ("Conversaciones sobre el teatro y lo subalternizado", *La Diaria*, 4/12/2018).

### ***Acrobino, theatre play by Amalia Nieto***

On the 25<sup>th</sup> anniversary of the *El Tinglado* Theater, the children's play written by Amalia and directed by Laura Escalante is presented, where Amalia also designs the scenography and costumes with the collaboration of her grandson, Sergio Elena.

In addition to several mentions, Amalia won the National Illustration Awards for the years 1947 and 1949.

There are themes in the representation of images that are difficult for the most experienced plastic artists, as the *Buquet de flores* (Flower bouquet), where it is necessary to demonstrate the use of color, proportion, light and shadow, and in those related to dance, the management of the proportion of the moving body.

Many of these works were often a collaboration between friends, rather than a commission.

We can see throughout her career her intervention regarding a plastic interpretation of drawings, posters and scores covering a wide spectrum and diversity of topics. This implies that, as in any contest, there were several plastic opinions on the same subject competing with the imagination and realization of other colleagues; that's where an image is worth a thousand words.

She illustrated poetry books by Juana de Ibarbourou, Paul Valéry and Ernesto Pinto.

## ***Grand Prize of Sculpture at the XXXIII National Salon of 1969***

*Homenaje al cubo* (Homage to the cube) is in its time an avant-garde work, which gives us the option of variations just like in a game, and allows us to participate in her imagination of form and color. Par excellence, as the children's didactic game style, it amuses us like children. It reminds me of Jose Gurvich's phrase, "Today I woke up blue", and this work gives you the possibility to configure it in the tone in which you wake up ...

The jury of the Salon was integrated by Alfredo Testoni, Arch. Mario Payssé Reyes and Florio Parpagnoli, who distinguished Amalia with the first prize; Amalia was competing with long-standing sculptors and with young people who were developing new techniques within the use of new elements.

In the 1970s, a dictatorship was installed in Uruguay, which lasted over 12 years; as a consequence, there was repression of freedom of thought, censorship of the expression media, newspapers, magazines, theaters, meetings, and the imprisonment of those who thought differently.

The worst for this regime were intelligent people, so there was a lot of persecution, censorship, exile and abuses of all kinds to all the intellectuals of the time, who resisted with whichever means they had.

At this point of her life, Amalia had gone through two World Wars, plus the Spanish Civil War, the dictatorship of Terra, and now another authoritarian regime.

## ***The obscure executives***

Characters like puppets, carrying heavy luggage, casting distant dark shadows; behind, barred walls reveal, as mirrors, doctrine, boredom and the trap that everyone could fall into ...

Afterwards, she turned towards the *Mental Still Lifes*...

Zoma Baitler wrote about Torres:

[...] For him an apple was a circumference, a microcosm, and that object, located in the space of the golden section, would immediately transform the object into what was universal. He placed ideal art above real art.

In a video of 1996, on the occasion of her retrospective, Amalia tells us that she was always seduced by the subject of still lifes and that in those times she turned to the teachings of Joaquín Torres García regarding structure; also, without mentioning it, to another of the lessons that he was referring to, to the recovery of the object, to bring and immortalize everyday objects that accompanied us throughout the ages, in turn, making that affection for common objects endure.

Cézanne said that still lifes accounted for the artists, because being the motif uninteresting and even monotonous, the difference was precisely in the artist.

These characters exist in their final synthesis:

The characters are present, so alive that they create shadows, they leave the flat surface towards a new dimension; its sweet and attractive atmosphere creates mystery, drama and tension, just like on stage. They are pure imagination, metaphysics, which show us the evolution, synthesis and accumulated experience of her creative production also related to theater.

SERGIO ELENA

## AMALIA NIETO'S PAINTING:

from *Petrouchkos to Austere table* (1995)

“Nothing is inside and nothing outside, for what is within is without”.

*Epirrhema*, J. Wolfgang von Goethe

“And that wonderful confidence of the unconscious to the conscious, we call sentiment”.

Carl Gustav Carus

Between 1935 and 1937, my grandmother, painter Amalia Nieto, illustrated more than a hundred letters in the frame of her intense epistolary exchange with my grandfather, writer Felisberto Hernández. Drawings in ink and watercolour, which Amalia later cut out and framed, had their origin at the time of Felisberto's concert tours through the Uruguayan territory, the Argentine littoral, and cities on the frontier with Brazil. All this in tune with Stravinsky's second concert of *Petrouchka*, in its piano version in three movements, performed by Felisberto himself, along with some of his own compositions. Among them – besides having survived – *Negros*, inspired by the rhythm of the drums and with Stravinskian reminiscences, deserves a special place, and as we shall see, has an unsuspected relationship with some of Amalia's works.

Within these tours, the context of adventure-wandering, and their unusual resolution, the aforementioned drawings emerge, with an emotive-geometric nature, and which carry implicitly – despite the strong ‘mercury-mental’ content – the powerful subjectivity of the moment. I have therefore not hesitated to dub them ‘The Petrouchkos’.

The cycle of the *Petrouchkos* was born under the influence of Joaquín Torres García's lessons on abstraction and Constructive Universalism. He was the Demiurge, the Magician who initiated Amalia into the mysteries of internal geometry: “at this point-centre, where each one is at once the centre of oneself as aspects of the being, time and space are included, and from there, the lines and all the geometric figures will emerge. With these elements you will work”, ruled the Father, the Venerable J. T. G.

### *The paradox of the Petrouchkos*

Amalia, thereafter, undertakes abstraction. She places her drawing-images on the letters addressed to Felisberto. Like multi-coloured fish in a large fish-bowl, this shall be – at least for now – their vital element.

On more than one occasion, Amalia accompanied Felisberto on his concert tours. (Tours-adventure-travels where Felisberto had to play on ramshackle and moth-eaten pianos. Amalia would stand next to him “as inadvertently as possible” (sic) and simultaneously lifted the keys that sunk due to mechanism failures, while he played. Imagine the audiences. And the dancing moths and loose hammers of the piano).

Amalia managed to convey *joie de vivre*, she managed to colour the existential hardship and the ‘display’ of slow, unhurried, and why not dense gaits, so typical of Felisberto.

She also encouraged him to study *Petrouchka*. Finally, and from 1935 onwards, it appeared in his piano repertoire. It is necessary to ask ourselves: was it the music of Stravinsky himself that inspired these character-inhabitants of the letters? Was it Felisberto's interpretation that managed to elide them – in the etymological sense of 'pushing away'? Was it the bright-coloured ballet, which Amalia had witnessed in Paris, the spark that ignited the blend? Or on the contrary, did *Petrouchka* spontaneously adapt to them, following the magnetic line of a common nature?

We are not in a position to give a precise answer.

We cannot determine if Stravinsky was Amalia and Felisberto's patron, or if on the contrary, he was the one who was patronized.

Moreover: we must not forget that Amalia illustrated the *Petrouchka* score that Felisberto used and also designed the poster for his concerts.

Felisberto says about the *Petrouchkos*:

"[...] Yesterday's letter, announced by those crazy things that became the clown at the entrance with such a pipe – please, I have not taken it as an announcement because it refers me to the entrance of a spirit, something that has never been done in the world [and] was the most fantastic thing – fantastic in its true sense – that I have sensed of colour; when I saw the figure it seemed to me that this took away all significance from 'the rest'; but I immediately delved into the clown and it was like something I saw at the opening and nothing else: the two envelopes and the other five volumes give me the feeling of an 'ambush' that wonderfully settles the soul. Well, regarding the entrance of the work, the clown is very nice, but much more so in the letter; if you thought it was made for a letter entry, nothing in the world would be more amazing. With regard to colour, I will tell you that it's what I have felt the most, as if it were in the utmost correspondence with my pleasure. Pity not to see the colour of the other one which I very seriously like; I have thought about the habit we have of 'figuration' and relating it to the senses; what is in the centre – of that other painting of yours – has the habit of bringing the concept of a heavy volume that ridiculously stands on its own, and moreover, does not crush all those small things beneath; I must have a fool-proof candour telling you this: but I will tell you that everything in that painting seems to me something like objects of gods and the small things are among them with a sense of infinite joy and that as a whole *I love it*" . (...) Rocha, 05-2-1936.

### ***Rhythm and movement: "trampled chords" and clowns***

In 1935, in the midst of this ambiance, Felisberto composed *Negros*, a work for piano that turned to be his battle-horse and that kept – we will see why – an intimate connection with Amalia. Inspired by the rhythm of the drums and 'in the absurd melancholy of men of colour' (sic), *Negros* constitutes a condensation of the Stravinskian musical language. Also, concerning the set of images, I remember Amalia placing her hands on the table and emulating the keyboard and the percussion of the chords, and telling me: "the rhythm [and the tempo] of *Negros* was like this". Felisberto called these chords 'trampled chords', a remarkable plastic image, conceived like the *Petrouchkos*, in the instinctive need to create *an alphabet with its own signs*.

Just as the word sonata derives from *suonare*, that is, a piece to be played, in Felisbertian terms the word first had to 'sound' in his head, and later be written. Amalia was no stranger to that process. The *Petrouchkos*, which had already manifested their form and admirably preserved the emotional balance between the affective-geometric and the "mercury-mental", are to the letters what the notes are to the pentagram. This semiotic relation, that is, sounds on text and colours on pentagram, remained that way for the time being. Later, Amalia transmuted them. To this, we must



add the rhythm, latent in the drawings, together with the movement – or the illusion of movement. Black influence? The ‘banging’, as Amalia says, of “*the trampled chords*”? Ancestral energy condensed in them? Rhythm that activates movement and breathing; and / or combined centrifugal-centripetal action of both?

In that same year, 1936, Amalia paints the *Homage to Felisberto*, which includes archetypes that Amalia later applied in her works. As in dreams, in a sort of veiled alchemy, they will pass from one frame to another. Amalia’s chromatic range moves between – uncompromising – full colour and white.

Let’s return to Felisberto for a moment. Let’s keep seeing him from a different angle. Not as the husband or the great writer. Let’s focus on the image captured by Amalia, as from a lens, and the artistic results that will arise from here.

Amalia always highlighted the ‘show’ that Felisberto performed when playing the piano: his agitation, frantic at times. A compensated extrapolation – an expression very dear to her, employed here in the sense of balance – of the physical movement that involved ‘stamping’ the *trampled cords* on those pianos?

The multi-coloured condition of the transfigured circus is also present – as spirit and as movement – in the *Petrouchkos: clowns, dwarves, flying trapezes, cannon-ball men, bearded woman*, inserted one inside another, etc., made explicit in greater or lesser degree. To the distinguished component-characters, concomitant among themselves as harmonious, and instrumental to form a true ‘*Petrouchko Microcosmos*’ – or frequently the illusion of construction of a miniature system – we must then add the extrapolated image of Felisberto as a circus of himself, as a macrocosm plagued by metaphors and chords, of deployed metonymies and arpeggios.

Amalia will return to the theme of the clown – *Petrouchka sublimated?* In 1972 she premieres her children’s play *Acrobino*, under the direction of Laura Escalante, at the *El Tinglado* Theatre. (I also collaborated, in my drawing period, by designing the main character, my own *Petrouchko*). For scenography, Amalia made use of cubes, similar to the sculptural modules with which she earned the Grand Prix of Sculpture of the National Salon. The central theme of the play is vocation.

***Tonal and atonal... and spatial transgression. “Intended emotion”, the possession of an art of her own. The acknowledgement of J. Torres García***

“There is no rush. No need to shine.  
It is not necessary to be anyone but oneself”  
Virginia Woolf

Vermilion red was among Amalia’s favourite colours. Every time she pronounced its name her hands drew half-circles in the air.

But they were not simple movements or ornamental inflections intended to complement a certain tone or emphasis of her voice. Much less, mechanical. They followed – and condensed – an affectivity that permeated everything: the figure of the rolling stone imposes itself as expression of her most intimate being, succeeding in affecting even what is monolithic. It is enough to remember these *figures-presence* in many of her works – be they *cats, owls, pigeons, mental still lifes*, etc.

This quality, let’s call it this, where even geometry itself is turned into affection achieving an exquisite unity with the rational, penetrates her whole work, reaching out to the confines thereof.

And, of course, colour and the high palette are the unique vehicle of that affectivity.

We mentioned vermilion red above: Amalia set ‘in orbit’ – and as in certain musical tonalities such as E and A-flat minor or the F#, among others – a range of rarely used colours, many of them

disqualified, “looked down on”, considered “feminine” at the time – lilac, magenta, mauves, pinks, yellow-oranges, etc.

An interesting contrast if we think of Torres García’s low palette – and that of Felisberto himself, who knew how to move so well in shades of green. And even more interesting if we consider that another of Amalia’s favourite colours was bottle green (!)

As pointed out by her artistic *protégé*, the great Miguel Battezzore, “[...] We could say that [Amalia] was closer to the luminous tonal heritage of Veronese and his French heirs from the 18<sup>th</sup> century (reaching down to the school of Paris) than that of Velázquez and his low palette of dominant ochres venerated by Torres García’s followers [...]”<sup>1</sup>

We mentioned above, and in the previous section, the issue of colour by means of the high palette and the constitution of a miniature-type system. Amalia distances herself from her teacher. She goes beyond the precepts of the Venerable Torres. The *Petrouchkos* are an extraordinary example in this regard. The teachings of Torres García’s *Universalismo Constructivo* (Constructive Universalism), considering the treatment of colour and the atonal timbre ought to be applied to *mural painting*. Easel painting, on the other hand, with more intimate characteristics and spaces, in chamber or outdoors, contemplated the use of the tonal system. What did Amalia do then? She applied such precepts in spaces of even smaller dimensions – reduced in the sense of size and in the sense of intimacy – that is, on the *surface of the letters* addressed to Felisberto. In one word, a double or triple transgression: the high palette, the timbral colour and the use of the atonal system in an intimate – and minute – dimension.

If we speak of boldness, we must keep in mind that her first trip to Europe, to Paris, was in 1929 when she was 21 years old, and had the approval of my great-grandfather, the distinguished Dr. Manuel Benito Nieto. A trip – by boat, not a minor detail as we will later see – that involved a great initiatory adventure: the contact with the Académie de la Grande Chaumière and André Lhote’s workshop. Once again: an open mind, both of Amalia and of her family, by the parameters of the time. A time that, and in Amalia’s own words, “when having talent meant being situated on the planet; nothing else was needed [...]”.

“If everything collapses, we want to find what is true today and forever, what at least, in our conscience, we can assert is true. And if now we want to remember the qualities that we have highlighted of the painter we celebrate, we can easily see that they are precisely those that are required for such purification and learning. Much, then, we must expect from her”. J. Torres García, “*Sobre Amalia Nieto*” (“*About Amalia Nieto*”), 1941.

“Nieto was not a naturalist. Neither, in my opinion, can she be a clearly-defined constructivist. She concretized a synthesis, remotely attempted the geometric, and if she did not fully delve into this, it was because the seduction of the real and the poetic of her internal vision banned it. Hence, her spirit drank from those essences, to constitute an art of her own. And it is the one we behold today”. J. Torres García, catalogue of Amalia Nieto’s exhibition, 1936.

Torres tells us about “internal vision” and how Amalia’s access or (full) entry to *constructivism* was “banned” thereby: “The seduction of the real and the poetic of her internal vision prevented it. Hence, her spirit drank from those essences, to create her own art”.

Could Amalia find the *élan vital*, according to Torres’ creed, in “structure, then geometry, then sign, finally spirit, and always geometry”?

---

<sup>1</sup> Miguel A. Battezzore. “Los ‘Petrouchkos’ de Amalia Nieto como ex-libris virtuales”, Revista *Relaciones* 299 / april 2009.

I do not believe it was possible. Perhaps due to the fact that there was no place for an unavoidable aspect that constituted her own essence: “intended emotion”. The latter in full amalgam with the spontaneity to enable different states of mind and mood coexist “spatially” – and the passage from one to another without any conflict – simultaneously or quasi-simultaneously. “*Janusamalia*”?

In her own words:

[...] I think that the artist, in all cases, must overcome reality; modify, transform, improve, invent, dream reality. The artist is, above all, that and many more things if you like, which can enrich his work. But first of all, he must see differently, feel differently, with his/her own accent. [...] In my case that accent is very close to the form, the form object, the form colour, the structure, the rigorous framework, the sober and measured construction. That without losing a *vital attitude*, not always achievable, in order to *make the magical or metaphysical spring appear*. [...] A.N, *Presentation letter*. (The italics are ours).

Obviously, finding her own way, considering the coordinates of time, place and prevailing thought was, after all, not an easy task.

Torres García himself was opposed by renowned personalities. To illustrate this, and to further understand aspects of the time and its impact on the present, allow me an anecdote.

Says Amalia:

[...] When Torres García arrived in Montevideo, there appeared friends and admirers, among them myself; his situation was not brilliant. It was necessary to expand the number of adherents to his enlightening and innovative theories. The idea of a homage then emerged and the Auditorium of the University of the Republic was chosen, whose director, at that time, was Carlos Vaz Ferreira. Someone had to speak to him; his stubborn revulsion for constructive art was well-known. I knew him from the famous musical Fridays on Caiguá Street (a true temple where the master’s approving smile was expected in the most religious silence when Bach was played, and a grim expression if the record was Wagner’s). I went to see him and he greeted me very cordially; I asked for the Auditorium for a homage to Torres García and with that parsimoniousness that characterized him he replied: “Granted”. I took a deep breath and said in a very low voice: “Your support to the homage?” He answered without further ado: “Not granted”. I – “the reason?” And he – “There are people who get carried away by an idea; the same as if they were run over by a truck ...”. A.N., *Unpublished writings*.

What aspects of Torres García did Amalia find in tune with her personality? Where does the admiration for her teacher lie?

[...] I was attracted by Torres’s *austere idealistic manner* in full defence of abstract art, rejecting the figurative. The famous *vivere parvo in art and in life* suited me [...]. Torres, despite his modern spirit, was classic, I would say platonic, sensitive but not sentimental and he hated disorder [...]. Ibid. (The italics are ours).

And what about the great contribution of her teacher to the “mental technical resources”, which of course affect the expressive and the physical, and vice versa. *The possibility of doing*. All this coupled with an exemplary iron will – Spartan, as Amalia liked to say – applied to the work. One more reason for her admiration towards her teacher, and it is more than fair to point it out, admiration which lasted until the end.

Amalia took from Torres the tools to make *HER* way. What was at stake here was the *Individuation*, the *One-Self*. In plastic-Stravinskian-Jungian terms: “My nose is; my painting is”. Amalia succeeded. But not all of her classmates could detach themselves from such a conical umbra, of the Master’s titanic personality, comparable to a “*Zeus looking Southwards*”.

As part of this very intimate process, the discovery of one's own creative qualities and the models adjusted to oneself in order to take the *work* forward, we must not forget the concept of the *vivere parvo* with which Amalia identified so much. In *L'Art en relació amb l'home etern i l'home que passa* (1919), Torres García stated the following:

“All the great philosophers, moralists, saints, anchorites and preachers, in all times and places, have said the same thing, adapting it to their lives, inasmuch as it was possible [...] disdain for what is temporal, so as to situate oneself on an eternal plane”.

Amalia on the other hand – and without rejecting the mystical – was of the philosophy of *hic et nunc*. She used to repeat a phrase invented by my sister Laura, taken from a sketchbook of reflections: “Because ultimately we are nothing more than a pair of pins fixed left and right at the edge of eternity”.

The years of Torres García's opinions are significant: 1936, where, as we have seen, new archetypes appeared in Amalia's painting, and 1941, the year in which, as we shall later see, the signs of a difficult internal process became visible.

Noteworthy aspects that Amalia mentions in the extract – where she refers to Torres' austere idealistic manner – emerged in all their splendour in her last creative stage. Likewise, the homage to her master is also present. We will deal with that in the last section.

As coda to this we imagine the following dialogue:

Torres García: “[Look Amalia] Well, freedom is commitment to the Rule and not what was believed”.

Amalia: Not approved, Master.

### ***Towards the ending Petrouchkos: “the F creations” and the return of the clown***

“Every great mind accomplishes two works in a lifetime: the work of the living and his phantom work”.

*Chez Victor Hugo: les tables-tournants de Jersey*, Victor Hugo

“- Well, gentlemen, first of all I would like to introduce you to certain issues regarding ... phantoms [...]

- Let's call them F \* creations [...]

*Solaris*, Stanislav Lem

“I don't know if they need a clown, but I do, I need a circus. And since I'm a clown, I have to demonstrate my conditions, in this place that is the best of all worlds, Paradise on Earth [...]

*Acrobino*, Amalia Nieto

After the splendour accomplished by the *Petrouchkos* in their original element or substance – the letters – Amalia cuts them out and frames them. Separation from Felisberto: transmutation and mourning. The *Petrouchkos* change element (from water to air?) But it is a transmutation of minor arcana; the true synthesis of them – the abstraction of abstraction – took place later. We can appreciate the visible effects of this difficult internal process since 1941 with a work with an illegible title – see image. Here, archetypes appear that were later used by Amalia, as we shall see. Years later, referring to them, Amalia said: “They are a bit mischievous”. “They are and at the same time they are not”.

In the work from 1941 they appear as true ‘white widowers,’ alluding to their central position and predominant colour. A creation united to the never experienced sensation, they appear to us as emanations of a kind of ‘*Absolute*’, close, for example, to the bubbling and pulsating plastic representations of Lem’s *Ocean of Solaris*: the *mimoids*, *fungoids*, *symmetries*, *asymmetries*, *longus*, *agilus* and *tree-mountains*. Although all of them have attained a certain autonomy, they have not managed to break away from that shapeless mass, the *Ocean*. Something similar happens in Amalia’s ocean-bed: the tendency of her archetypes, quasi geometric, seems oriented to transmit coherence to a *Whole* but disregarding directional priorities in the sense of harmony and counterpoint – in a plastic / musical intertextual relationship – as we shall see later. Incipient materialization of thoughts and memories – the so-called *F-creations* – which, as in the *Solaris* station, can only manifest there? Both in the “oceans” of Amalia and in that of *Solaris*, all these linguistically adulterated terms, as well as any semantic system aimed at describing the creations of the Ocean, are insufficient (S. Lem).

Amalia had already grasped the concept of musical phrasing translated into painting, and that phrasing – the ‘brushing’ – admits countless articulations. Although we could already consider the complete series of the *Petrouchkos* as a *Whole*, as a result of transmutation, by cutting and framing them Amalia transformed them into individual entities: translated into musical language, in sections, cells or motifs. These aspects are fundamental – and structural – because, and after an impasse, Amalia resumed this process in 1967, at the same time as she obtained the *Grand Prix for Painting, Gold Medal*, at the *XXXI Plastic Arts Salon*. From there on, her painting changed completely: acrylic replaces oil – renewal of physical vehicles – and investigation – metaphysics – enters a different abstraction with a predominance of colourful ellipsoidal shapes – equally colourful – and elemental solids. The *Petrouchkos*, like the inhabitants of *Terra Plana*,<sup>2</sup> moved in two dimensions, that is, the surface of the letters. Now, instead, they move in three: the cube became their habitat. (With this new creation, Amalia obtained the *Grand Prix, Gold Medal for Sculpture, XXXIII Plastic Arts Salon*, 1969).

Transmutation of transmutation? Or transformation of the latter? *Petrouchko*’s initiatory death – in the sense of death and transfiguration – in order to be reborn in a renewed abstraction and explosion of colour? We can affirm that the *F creations* have been integrated into colour, or, colour itself coexists harmoniously with them. The curve replaces the line. Wave-like representation of sounds, plus the rectilinear expression – the cube – of the image? “Tetragon adaptation” hinting at the infinite circle, as a rebirth of spirit and form? *Acrobino* like (the) metamorphosis of the clown. The cubes – as theme and variation –literally and metaphysically were *HER* scenery. Second splendour of the *Petrouchkos*. Like a pulsar, the incandescent matter releases a flash, and then plastically curves and remains in shadows. Amalia successively abandoned and returned to colour. At the end of the 1980’s, the Euclidean space and the study of shadow gave rise to the series *Mental still lifes*; the 1990’s, on the other hand, marked the trend of compacted icons in odd series. Within this series and as the culmination of the process, we find *Austere Table* of 1995: a sequence of *Petrouchkos* that have reached the synthesis, have been deprived of everything that is accessory, and have been placed in tight and compressed way on an altar-table. In their essence they seem to have transcended the cube and reached the fourth dimension. *Nec plus ultra* in its genre; Amalia’s last great work. In her own words:

“... I am attracted by form: the object is in general the main figure; I look out for it; it attracts me when its presence is unique and imposes itself on me in its perfect proportion. The object that ceases to be an object to become a symbol ...”

---

2 Characters from Edwin Abbott’s novel, *Flatland*, who live in two dimensions.

### ***The final Petrouchkos: the chord-beings***

As we have referred to above, already used archetypes gradually attained a synthesis. We have also mentioned *rhythm*, *movement* and *breath*. From the 1990's on, this latent rhythm manifested itself: the figures suggest a rhythmic sequence, *following the graphic representation of the trampled chords*. They have *pulse* as manifestation of that *rhythm* and as expression of magnitudes.<sup>3</sup>

Therefore, we can observe the sequence from two coordinate systems: vertically – as harmony –, that is, *Petrouchko*, the character, the icon, the transfigured and individualized chord, or horizontally – counterpoint – as sequence itself and / or as an activity involving all these elements. The first system constitutes the section; the second one the concatenation of them: it will take us to the semi-phrase, to the phrase and to the climax and, according to its extension, to the period. Could we imagine an endless sequence of *Petrouchkos*? Constituting an *Infinite Column* (Ligeti)? Sometimes I would ask Amalia things like this. Once I proposed that she imagined something, which I now mention: to place thousands of her *Petrouchkos* on the surface of a painting.

A few figures are a few figures, but – and like the microorganisms of a coral reef, or the stars of a galaxy – millions of them, although preserving their individual intrinsic qualities, transform themselves into something else, achieving – as Amalia liked so much – ‘to be and not to be’ at the same time. Qualitative leap of quantity into quality? Threshold of a new creation? Of a *Super-Petrouchko-Universe*? An ‘*Amalio*’?

Of course, this type of approach excited her imagination enormously. They transported her to sidereal spaces and journeys and, of course, to the contemplation of the Universe as a work of art, as a plastic-aesthetic manifestation in itself. Jupiter's Red Spot is one of the many exciting examples. Amalia found the aesthetics of the great planet fascinating as well as the palette of the cosmos. Likewise, and once again the theme of intimacy, of intimate space, the “*red stain*” of the Otis castle's library in *The Canterville Ghost* by Oscar Wilde. I admit that sometimes I was the one who was surprised by her notions: among the most exciting moments for her, was the “take-off of a plane” (!)

Of course, from our limited human perspective we rejoiced in imagining it and finding its metaphysical side. Our conversation always led to the internal process of creation.

Lem says about this inner process:

“[...] We only observe but a fragment of the process, the vibration of a single string in an orchestra of supergiants; we know – and it seems unbelievable to us – that above and below, in vertiginous abysses beyond the limits of perception and imagination, thousands and millions of transformations operate simultaneously, linked together as in a mathematical counterpoint. Someone has spoken of a geometric symphony; but we have no ears for that concert”. *Solaris*

### ***Complement of the plastic sequence: silence and gesture***

The sequence would be incomplete if we did not refer to silence. Silence(s) and shadow(s) are part of music, painting and literature. Shadow is to painting what silence is to music. The shadow-silence, the silence-shadow, is vertical and at the same time horizontal. Diastole and systole, from and between, the final *Petrouchkos-chord-beings*. Like a hexagram, the beginning of one carries the germs of the ending of the other, and vice versa.

---

3 Does the sequence of the figures in white represent the “negative” of Felisberto's Negros? Or perhaps the chords (in their graphic representation in black) constitute the “antiparticles” of Amalia's enigmatic characters? Negative applied here in the sense of aesthetic counterpoint. And at the same time in the sense of Mani, *The Universal*. The Hegelian aspects and applied reflections of *The Work of the Negative* by the renowned Dr. A. Green will be part of a future essay.

From this new perspective, a conjunction of colours-sound, shadows-silence, what is actually the spirit that animates these beings? Objectification of people? Humanization of objects? Where does their energy abide? Do they move on a diachronic axis, of matter-spirit feedback? Does one beget the other? Affective commitment to objects? Or does the axis consist of coexisting states of mind and the consequent expression of them? Amalia in this sense gave Felisberto a clue that he later translated into the text:

“T.[houghts] need to be supported in a plastic form, in the expression of some face. Sometimes they take an object that is separate from the body as an expression of themselves. They are like someone who wants to lie down while dreaming and lies down anywhere”. F.H., *Apéndice, fragmentos póstumos*

On more than one occasion Amalia highlighted “the disturbing nature” of her characters. Nature as a synonym for personality, and disturbing as from the gesture – in the sense of the most subtle of stylizations and in the sense of suggesting –, also included in the same etymological family. Regarding this, Henri Bergson says:

“I here understand by gestures the attitudes, movements and even the speeches, by which a state of the soul manifests itself aimlessly, without profit, by the sole effect of an internal itch”. (H. Bergson, *Laughter*)

Amalia also emphasized the opposite: along with the movement, the fearlessness – an expression that, by the way, she was very fond of; next to the expression, the non-expression; along with pantomime, a hieratic attitude. But the truth is that Amalia always needed movement, whether in painting itself, in music or in lyrics. Here is a musical example that influenced this sense of animation: Schumann’s *Carnival* Op. 9 – a work that Amalia also “performed” by lifting the keys at the time of the tours. The *Carnival* alternates characters from classic literature that nimbly coexist with those created by Schumann himself: *Harlequin*, *Pierrot*, *Colombina*, *Florestan*, *Philistines*, *Soldiers of David*, etc; conforming a true sound-mind universe. All of them, together with the richness and variety of rhythm, largely embody the spirit of their peers in the *Commedia dell’Arte*. This spirit, in tune with the scenic-plastic resource of masks and the absence of them, presents disturbing similarities with Amalia’s characters in body and soul.

Amalia always captured the essence of things. That kind of ‘dowsing’, which is ultimately the essence of her painting – “the deepest layers” that Jorge Abbondanza so accurately speaks about – allowed her to extract, even in apparently banal subjects, their deepest roots.

On one occasion, referring to a masked character with a penetrating, intentional gaze, with mysterious and concealed thoughts, somewhat disturbing, imprisoning, an inhabitant of an equally mysterious city – a true aesthetic prodigy –; with the same mental speed, at 95 years old, minutes after having analysed one of her black-winged *Owls* on a purple background, she was referring to the same masked character, to the deep violet colour with yellow details, to the great mask and stylized cape, exclaiming: “BATMAN, it’s fantastic!”

This section could well have been subtitled from “Igor Stravinsky to Erik Satie”.

From the creative magma, ejection and crystallization on the world-surface-of the letters, in plastic-sound coexistence with Stravinsky’s *Petrouchka* – and even with *Le Sacre du Printemps* –, the distinguished *Petrouchkos*, initially dwelling in the letters, finally end their journey in *veiled and monastic* complicity – “Amalia-like” –with the music and the personality of Erik Satie.

Distinguished characters who after unique and hectic journeys knew how to “activate” the latent rhythm contained in them, displaying it and consequently posing a rhythmic sequence, pause, and after removing all accessory attires finally achieve synthesis. In their essence they seem to have

transcended the *multi-coloured cube* period, transforming the sonorous exuberance of Stravinsky – either through the equally multi-coloured clown or the recreation of a world of primordial creatures, rhythms and forms – by the frugal, enigmatic and even esoteric language of Erik Satie: *Rêverie du pauvre*, *Messe des pauvres*, *Gnossiennes*, *Sonneries de la Rose Croix*, *Gymnopédies*, etc.<sup>4</sup>

Amalia therefore reaffirms the *vivere parvo* in art and in life.

But such complicity goes even further.

Those who think that the spirit or theme of the clown, and therefore *Acrobino's* saraband-shady deals were here exhausted, are very wrong.

Five characters are placed on an ochre-yellow tetragon surface with an ochre-orange base, aligning or perhaps colluding with it: in their odd quality they cohabit on a trapezoidal table where, by definition, none of its sides are parallel to each other. However, the resulting harmony is admirable. Hence, we dare to affirm: “as is above, so is below”.

A kind of “ceiling line”, the same one that encircles the painting, seems to shelter our enigmatic characters.

Or is it a *continuum* of the same edge of the painting as an aesthetic balance, to remind us of *as is within, so is without?*

Although our *five-element group* has achieved total autonomy, becoming authentic cute-monads, the balance they keep between foreground and background is surprising: they coexist harmoniously and atonally with that ultramarine blue ocean-sky. Actually, this applies to all of them: the mauve earth, which we find sensual and delicious – without losing its austerity – in joyous correspondence with the ocean-sky and the ochre with variations.

With touches of Concrete Art and immersed in an “Amalia-like” plan, our five distinguished figures-beings are very willing to dance the *Gymnopédies*. But not one of unnecessary movements and uproar: they are “*mental Gymnopédies*” and only those of Erik Satie.

The subtle sense of humour in fusion with the fine irony is the structural element that penetrates, connects and complements the personalities of both Amalia and Satie.

In this sense, it suffices to observe the characters on the table. Next, their *disturbing nature* reaches us. Three of them have one eye, the remaining two invoke other dowsings. All of them seem to address us, interrogating us in a twofold way: on the one hand they present themselves as *très sérieuses*, on the other, with mischievous spontaneity. These two aspects reveal themselves (to us) after an instant; in our sudden grasp, both seem to become temporarily united, achieving to coexist simultaneously as a single condition. It is as if in the first instance of this “*januspetrouchkika*” dynamic we were told: “stay where you are”, and then, calling on that spontaneity: “speak (at once) everything that comes to mind”. It may happen that the viewer falls into a kind of *punctum caecum* and does not perceive anything. He may have contemplated the characters in the painting as simple “bowling pins”. At that precise moment a large black ball appears and destroys everything. But everything depends on how you look at it. Even in the case of bowling, the object can stop being an object and become a *symbol*. The only solution is to start over again, look at the painting once more and with different eyes: if the approach is spontaneous, appreciation will follow; if not, once again the observer will be doomed. Let's not forget that behind all this is the “intended emotion”, there is a kind of “induced state” aimed at causing an intellectual and emotional “rejoicing” that ultimately constitutes an untransferable experience. We may perceive the presence of *Acrobino* in this kind of

---

<sup>4</sup> We especially recommend the excellent video *Amalia Nieto – Retrospectiva*, 1996, IMÁGENES Production, directed by Juan José Mugni, photography and camera Javier “Mincho” Martincorena. There the reader will find a subtle counterpoint between Amalia's painting and Satie's music.



intermingling of spirit, mind and matter. But he certainly will not be the clown of former times: his emotion, his being, which owes its origin to the *Petrouchkos*, has been refined.

By concomitance or sympathy for the harmonics, our final characters vibrate with those of their cousins-relatives-elements of the *Mental Still Lifes*; because their nature is also mental and, in the ensemble, it is also dead. However, a certain white-light flash quality, which seems to emanate from within and not as a mere reflection of an illuminated surface, gives us the feeling that they are pulsating, that they are alive (!)

Although they zealously guard part of their essence as an everyday object – *cup, spatula, scoop, jug, teapot, mate, kettle, coffeepot*, etc. – as an inheritance of the *Mental Still Lifes*, and preserve with the same zeal “the subtle variations of the elements [that] are distributed with a sustained rhythm in a timeless atmosphere [...] [thus achieving] a solar universe, full of clarity and serenity”; our characters nevertheless continue with their expansive march: *plus ultra* “[the] trembling poetic intimacy, of homely warmth, of assembled children’s games”, as Nelson Di Maggio so sensitively and accurately points out.

Our ending’s characters true to their *living mental nature* have become +1.

And I say +1 because without letting go of any of the subtle qualities, attributes and elements mentioned above, they “jump into the world” – either in the micro or in the macro, as a logo or as dwellers of a mural – thus transmuting into *porthole, rivet, lighthouse, siphon, periscope, chimney, ship or roof breather pipe ...* far away, but at the same time so close, *archetypal-memories* of the trip to Paris that Amalia made by sea and / or from the rooftops that she was able to admire at *La Cité de la Lumière*?

If we look at the second character counting from the left, we tune up once more with the latter: could it not be an “adapted Erik Satie”? A real *rara avis* with an almost bowler hat.

Our distinguished characters who in the past made up a system or “*petrouchko system*” now seem to string together a Gregorian harmonized melody or intimate song in an original syntagma. Meanwhile, the table officiates as a continuous bass. Indeed: “as is above, so is below”. (See beginning of the section “The final *Petrouchkos*: the chord-beings”).

But it is not just any melody: it is far from any plot of sentimental nature. Amalia always kept everything that went beyond the limits of sobriety at bay: the corny, the cheesy, the kitsch, they had no place whatsoever. – Next to Kurt Schwitters’ *Ursonate*, and all Dadaism, and *parsecs* away from Clara Wieck.

Romanticism’s “*Songs with no words*” are under scrutiny because in this case the lyrics do matter: they constitute a complement-counterpoint that seeks complicity with the viewer. How is it possible? Amalgamating the eye and the ear: Satie introduces phrases and texts which, like the *Petrouchkos*, will swarm over his scores. Amalia, who reviews the name of the painting over and over again until she finds the “note”, adored this rare, fine and highly acute “satian” puppet-like quality – and *Grand Guignol* – of moving the strings of words: Spain becomes Spainña, the nightingales but with a toothache, the pieces that acquire a pear-shape, the memories but of an amnesiac, etc.,

*Poor table – Tabula rasa – Machiavellian table – Austere table <> Mass for the poor – Dream of the poor – Poor music: Vivere Parvo!*

It has been shown that poetic reality can dwell in the everyday object. To seize its essence, everything will depend on our *coup d’oeil*, our own sensitivity, our sense of humour and, why not, the ability to laugh at ourselves. At night, don’t we perceive the “*pareidoamalia*” in the grim attitude of a mercury streetlamp similar to a monk in severe spiritual recollection?

Inadvertently with this example we have gone from the intimate space to the open space and / or outdoors. Unless someone happens to put a mercury light on their bedside table ...

The illustrious characters of *Austere Table* cast an oblique shadow of very subtle barred lines. How happy would Peter Schlemihl, *The Man Who Lost His Shadow*, have been to possess one like that!

A shadow in the style of De Chirico, Filippo De Pisis, Giorgio Morandi, the latter so close to Amalia. Metaphysical painting, metaphysical shadow that invites us to ponder. Once again: shadow(s) and silence(s) are part of music, painting and literature.

Mallarmé in his *Un coup de dés* knew it very well. Amalia assimilated it.

Shadow is to painting what silence is to music. The shadow-silence, the silence-shadow, is vertical and at the same time horizontal. Diastole and systole, from and between our *Austere Table* characters. Like a hexagram, the beginning of one carries the germs of the end of the other, and vice versa.

Where does the light that “illuminates” our *final Petrouchkos* come from?

I recall that one stormy night a globular ray, also known as a *bulb* or a *luminous sphere*, got inside the house. Amalia already knew them from her youth in Paris: via a fireplace one intruded into an old house where she lived.

Like *Acrobino*, it performed all kinds of saraband-shady deals ... until it simply extinguished. An electrically charged air bubble, until it was depleted. Needless to say, this rare phenomenon once again enchanted Amalia.

Something similar happens with the *final Petrouchkos*: transmitting the idea – illusion – that they have an internal charge. Quite rightly some may object that the “charge” will run out ...

Once again, everything depends on how you look at it: as a *symbol* or as an *object*. A simple ninepin, as we have already seen, a mannequin, a jug, a sphere or a knob on an extremity that can be *risen* – and thus remain *ablaze*.

Amalia, as we know, left Torres García’s workshop in 1938 and returned to the teachings of André Lhote. Torres proposed that the painting should be adjusted to *tone* – which comes from the traditional yellow, red and blue – and not to *colour*. In the same way, music should not be based on *sound* but also on *tone*, for example the simple triad C-E-G. The East will be guided by other musical “needs”.

Amalia defends the thesis of light as a *function* of colour and not as a reflection of an illuminated surface.

In some of her drawings from the series of the *Petrouchkos*, the homage to Piet Mondrian is present. Once again, I have not hesitated to rename it “*Petrouchko Homage to Mondrian*”: the primary fundamental colours, white and black in atonal relation, replacing the range of tones. Just as atonalism exists in music, it also exists in painting: second disapproval by J. Torres García.

“Blank anecdote”: Amalia was fascinated by spotlights, beams of light ... and flashlights. In the image, in a *monastic seclusion*, splendid *sphere-heads*: a clear example of how light and gaze together can “rise” the object and thus keep it ablaze:

*Penta – Pentax – Pentagon – Pentatrousers – Pentagon – Pentatonic – “Pentamaliatenco”?*

What does Amalia aim at with this odd series of characters? Could it be that she, through the odd, wants to trigger a “dissonance” in the style of Marc Chagall’s *Self-Portrait with Seven Fingers*?

The first character of *Austere Table* starting from the left may well give us a clue: it resembles the “*adapted golden compass*”; as we know, in the Torres García workshop this was obtained from the pentagon. Could it be that from here, and once situated, according to Torres, “the harmonic points, as in a counterpoint system, create an imbalance and then re-establish it”?

Or does Amalia display for us, like another of her pranks, a “deployed” Pentagon?

Whatever: in any case, balance restored “Amalia-like”: from the “dissonance of seven fingers” to the impassivity of Arcimboldo’s *The Librarian*.

And although many do not believe it, it is also a tribute to Torres García (!)

### **Coda**

If it comes to books and libraries, I have in my hands the old copy of Torres García’s *Universalismo Constructivo* that belonged to Amalia. The yellowish colour of its pages, the remarks in Amalia’s own handwriting, the slight smell of dampness, always on the go through different libraries, all of it induces a kind of *threshold* to another time. If it is about travels, the *Petrouchkos* themselves used Stravinsky’s score as a passport: the stamp on the first page confirms it. And if this label turns out to be an *ex-libris*, as the great Miguel Battagazzore declares, then it is a trip just for two.<sup>5</sup>

If so, we can only respectfully extrapolate to these exquisite beings from *Austere Table*, possessors of the white enigma of purified yellow, what Felisberto pointed out on one occasion: “*they don’t need light, they have their own light*”.

Sergio Elena  
Paraguayñaña, March 19, 2021

---

<sup>5</sup> Miguel A. Battagazzore. “Los ‘Petrouchkos’ de Amalia Nieto como ex-libris virtuales”, Revista *Relaciones* 299 / april 2009.

MARÍA EUGENIA GRAU  
Research and Curatorship Area of the MNAV

## CHRONOLOGY

Amalia Nieto's professional life presents itself to us as an artistic adventure as daring as it is exacting.

Such journey bears witness to a multifaceted investigation, capable of both technical shifts and a permanent belief in structure. She undertook art courses in Uruguay and other countries around the world. She displayed an unusual cultural eagerness, as evidenced in her painting courses and production, her knowledge of art history, her book illustration, her museological inquiries, her sculpture, her theatre projects, her permanent teaching work. She was an artist of few and categorical words, capable of performing a tenacious action in artistic and institutional competitions, which earned her significant distinctions.

Her prolific production and the recognition she obtained throughout her long career resulted in a lasting appreciation. This was expressed through an unusual number of exhibitions in institutions of Montevideo and several departments around the country, in countries of the entire America, from South to North, in private galleries, large and small museums, national events and international biennials. Undertakings which were simultaneous to an outstanding artistic and teaching work, Nieto also took on other challenges: text illustration, a venture into theatre through set and costume design, as well as the direction of public and private art institutions.

Tackling an abridged roadmap of this particular artist has been a difficult task. In the selection we present, we have had to omit some of her endeavours. With this in mind, we hope that the following itemization of her works, studies, travels, grants, awards and distinctions is representative of a journey of permanent artistic eagerness in which Amalia Nieto was both an interlocutor and a tireless promoter.

## 1907

Amalia Nieto Perichón was born in Montevideo on August 3<sup>rd</sup>, the second daughter of three siblings. Her father was a prominent cardiologist, always remembered by Amalia with significant recognition. Her precocious inclination for the plastic arts was notorious, both in Amalia and in her younger brother Jorge.

## 1925

Enters the *Círculo de Bellas Artes* (Circle of Fine Arts) under the teaching of Domingo Bazzurro, at the apex of the spreading of the so-called “Planist” modality in local painting. In 1928, she participates in the VII Spring Salon, organized by the mentioned institution.

## 1929

Unlike many artists of the Circle who were awarded with Study trips to Europe, Amalia undertakes, at her family’s expense, her first study trip to France. She studies, as many Uruguayans, at the Grande Chamière Academy, taking courses with André Lothe and also attending courses of Art History at La Sorbonne.

## 1932

Before setting out to return to Uruguay, she visits Pedro Figari in his atelier in Paris and presents her recent works to him.

Holds her first individual exhibition at the Salón Moretti y Catelli in Montevideo. Starts teaching plastic art at the Lycée Français, where she also finishes high-school. Attends gatherings organised by Alfredo and Esther de Cáceres and at the villa of philosopher Carlos Vaz Ferreira. Nieto’s teaching work deserves special attention due to its institutional display —public and private— and its persistence throughout her life: professor of Secondary and Higher Education, teacher of adult courses (since 1941), teacher of painting and drawing at the *Círculo de Bellas Artes* Art School (1973-1976), professor at the Technical College of Uruguay (UTU) and at her household workshop.

## 1934

The return to the country of Joaquín Torres García, with his baggage of reflection on the avant-gardes and his universal projection, produces an enthusiast adhesion in Nieto. Connected to several cultural groups, she managed and promoted talks and gatherings for the teacher to spread his ideas, which included making her parents’ house available. Nieto was a promoter and disciple of Joaquín Torres García, generating a bond which survived her own distancing from the Workshop.

## 1935-36

She is a member of the Association for Constructive Art, and takes part in the collective events and exhibitions of the institution. Among others, it is worth mentioning the specific exhibit and sale of artworks promoted by the Association, carried out in the Atheneum of Montevideo (1936) in support of the defenders of the Spanish Republic, in which a large group of artists that did not belong to the Association participated around a common goal. In 1936 Nieto exhibits at Friends of the Arts with a catalogue whose prologue was written by Torres García, a proof of his high respect for the artist. She begins a relationship with musician and writer Felisberto Hernández, whom she meets in the gatherings of the Cáceres couple. Hernández travels frequently on concert tours to different destinations in Uruguay, Brazil and Argentina. Thereupon, an intense epistolary exchange starts between them in which Amalia includes illustration. Such drawings (of formal synthetic, dynamic,

ludic, and intimist characteristics) shall be cut out and separated from their written content, framed or put away years later by the artist. These watercolour drawings shall become a matter of plastic interest and give rise to later research and exhibitions.

### **1937**

Marries Felisberto Hernández. Amalia accompanies him on his working tours. She participates in the First National Salon of Plastic Arts. She works as an art commentator in CX48 Radio Femenina (Feminine Radio) and for *El Plata* newspaper with two articles on Constructive Art in Torres García.

### **1938**

Amalia and Felisberto's daughter, Ana María, is born.

### **1939**

Exhibits at Amigos del Arte (Friends of the Arts) and participates in the II National Salon of Plastic Arts. She continues teaching.

### **1941**

Abandons the Torres García Workshop. However, she keeps a strong bond with the teacher and his circle. With Ana María a toddler, Nieto no longer accompanies Hernández on his concert tours in Argentina and Brazil. She participates in the V Salon of Plastic Arts where she obtains an honourable Mention. She produces the set and part of the costumes with geometric structural elements for the play entitled *La Belle au Bois*, written by J. Supervielle, performed at the Sodre Studio Auditorium, Montevideo.

### **1942**

Receives the Acquisition Award at the III Municipal Salon. Starts to work on book illustration, initially in publications of the poet Carlos Rodríguez Pintos: *Soneto a Larreta, 12 poemas*. This task shall continue for many years with several authors: Juana de Ibarbourou, Ernesto Pinto (*Quique Quicón: Canciones de cuna; Jacarandá*), among others.

### **1943**

Achieves an Honourable Mention of the Chamber of Representatives for her participation in the VII National Salon. Attends a course at the University of Santiago de Chile. Ends her relationship with Felisberto Hernández. Receives an Acquisition Award at the IV Municipal Salon.

### **1944**

Receives the Alejandro Gallinal Award at the VIII National Salon. Participates in a collective exhibition of Uruguayan art at Galería Comte, Buenos Aires, Argentina.

### **1945**

Starts friendship with Adolfo Pastor. Amalia acknowledges his important influence on drawing.

### **1946**

Special Illustration Award at the IX National Salon of Drawing and Etching, Colombino Hnos. Award, Bronze Medal for her illustrations for *Selección de romances*, by Laura Escalante. She begins her activity at the Circulating Museum of the Municipality of Montevideo, which she also organizes and directs. She participates in a collective exhibition of *Pintura americana* (American Painting), Casa Latina, Paris. Participates in the collective exhibition *El paisaje uruguayo* (The Uruguayan

Landscape), Galería Arte Bella, Montevideo. Receives Honourable Mention at the X National Salon of Painting and Sculpture.

### **1949**

Presents the lectures of Susana Soca and Julio Payró at the retrospective of the work of Joaquín Torres García held at Amigos del Arte (Friends of the Arts).

### **1951**

Is in charge of the organization and direction of the Circulating Museum of the Municipality of Montevideo. Is awarded a grant by the Municipality to study Museography in France. Starts her series *Calles de París* (Streets of Paris). Participates in the exhibition of the Uruguayan-Brazilian Cultural Institute, Porto Alegre, Brazil. Award to the Best Illustrated Book of the Year for *Jacarandá*, children's poems by Ernesto Pinto at the XIV Salon of Drawing and Etching.

### **1952**

Obtains the 2nd Prize for Drawing at the XV Salon of Drawing and Etching and an Honourable Mention at the XVI Salon of Painting and Sculpture.

### **1953**

Obtains the Bronze Medal at the XVII National Salon of Plastic Arts. Exhibits at Amigos de Arte (Friends of the Arts), Montevideo.

### **1954**

Is distinguished with the Gallinal Grant for teachers of Secondary and Higher Education. Holds an individual exhibition at *Arte Bella* Gallery. Exhibits at Amigos del Arte (Friends of the Arts), Montevideo.

### **1955-56**

Travels to Europe with her daughter Ana María. In Paris attends Ravenna mosaic courses with Gino Severini, which are also attended by artist Miguel Ángel Pareja. Studies etching with J. Friedlaender. Continues her *Calles de París* series. Obtains the Acquisition Award at the VIII Municipal Salon. Participates in the collective exhibition of the *Ravenna Mosaic* in Paris.

### **1957**

Takes part in the Uruguayan submission to the IV Sao Paulo Biennial, in which she obtains the Honour Award. Is distinguished with an Acquisition Award at the IX Municipal Salon. Participates in the exhibition *15 pintores abstractos. Homenaje a Costigliolo* (15 Abstract painters. A homage to Costigliolo), held at Amigos del Arte (Friends of the Arts), Montevideo.

### **1959**

Obtains the 2nd Prize for Painting at the XXIII National Salon and the Trophy Award at the International Exhibition of Punta del Este, Maldonado. Participates in the First National Salon of Paintings, Museo de Arte of Maldonado, Punta del Este. Exhibits at Amigos del Arte (Friends of the Arts) and *Arte Bella* Gallery, Montevideo. Is invited to the IV Sao Paulo Biennial, Brazil.

### **1960**

Receives the Chamber of Representatives Award at the XXIV National Salon. Holds an individual exhibition at *Arte Bella* Gallery, Montevideo, where she presents her series known as *Piedras y frutos* (Stones and fruits). Exhibits at the International Show of Punta del Este, Maldonado, Obtains the 2nd Prize at the Lavalleja Salon.

## 1961

Is awarded at the XXV National Salon. Holds an individual exhibition at the *El País* Centro de Artes y Letras (Centre for the Arts and Letters), Montevideo.

## 1963

Obtains First Prize for Painting at the I Painting Salon of the *Automóvil Club*, Montevideo. Participates in the San Marino and Spoleto Biennial, Italy, and in the Palazzo delle Esposizioni, Rome. Exhibits at the OPIC Cultural Centre, Mexico. Holds an individual exhibition at the Centro de Artes y Letras (Centre for the Arts and Letters), Punta del Este, Maldonado. Is invited by the United States Department of State, the British Council and the Swedish Institute of Culture.

## 1964

Obtains the First Prize for Painting, Gold Medal, at the XXVIII National Salon of Plastic Arts. Participates in the Biennial of Córdoba, Argentina. Holds an individual exhibition at the General Electric Institute, Montevideo. Participates in the collective exhibition *Pintores uruguayos* (Uruguayan painters) in Minnesota and Washington, United States; Milan Gallery, Italy. Participates in the exhibition of the Municipal Museum of the city of Salto, Uruguay. Exhibits at the Jockey Club in Montevideo.

## 1966

Travels to Europe and the United States, visits museums, several cultural and arts education centres. Appointed president of the Friends of the Arts Cultural Society, a distinction that lasts up to 1968.

## 1967

Obtains the Grand Prize for Painting at the XXXI National Salon of Plastic Arts.

## 1968

Obtains the Acquisition Award at the XXXII National Salon of Plastic Arts. In this context, Amalia Nieto shows a rigorous transformation of her artistic practice, which even extends to a change of her materials, now opting for acrylic in her paintings.

## 1969

Receives the Grand Prize for Painting at the XXXIII National Salon of Plastic Arts. Participates in the collective exhibition *6 artistas nacionales* (6 national artists), organised by the National Commission of Fine Arts. Exhibits together with Vicente Martín, Manuel Pailós, Jorge Damiani, Raúl Pavlotzky and Jorge Nieto, Amalia's brother. Participates in the I Biennial of Outdoor Sculpture, Parque Roosevelt, Uruguay, together with Uruguayans Manuel Pailós and Salustiano Pintos, among other foreign artists.

## 1970

Exhibits at Brela Gallery and Losada Gallery, Montevideo.

## 1972

Exhibits at Brela Gallery, Montevideo. Writes the children's play *Acrobino*, and additionally produces the set and costumes design (in cooperation with her grandson, Sergio Elena). The play was directed by her partner, Laura Escalante, performed at the *El Tinglado* theatre, Montevideo.

## 1973

Starts teaching at the Circle of Fine Arts, Montevideo.



## 1974

Visits Spain.

## 1975

Exhibits at the Centro de Artes y Letras (Centre for Arts and Letters), Punta del Este, Maldonado.

## 1976

Exhibits at the Karlen Guggelmeier Gallery, Montevideo.

## 1977

Travels to Germany.

## 1978

Sends a piece to the Joan Miró Foundation, Barcelona. Exhibits *Naturalezas muertas abstractas* (Abstract still lifes) in Bruzzone Gallery, Montevideo.

## 1979

Participates in the collective exhibition *La mujer en la plástica uruguaya* (Woman in Uruguayan plastic) at the Centro de Artes y Letras (Centre for Arts and Letters), Punta del Este, Maldonado.

## 1980

Receives the Award for Drawing from the Banco República, Uruguay. Is invited to the Biennial of Sports in Plastic Arts, Subte Municipal, Montevideo. Sends a second piece to the Joan Miró Foundation, Barcelona.

## 1984

Participates in the National Art Contest promoted by the Interamerican Development Bank for the XXV Annual Meeting of the Board of Governors. Is distinguished with the Honour Award for her work *Pintura* (Painting) (of the *Búhos* (Owls) series), Punta del Este, Maldonado.

## 1988

Has two individual retrospective exhibitions with great repercussion in the art scene: *Amalia Nieto. Selección de obras de los años 50 y 60* (Amalia Nieto. Selection of works from the 50s and 60s), Alicia Goyena Chair, Montevideo; *Amalia Nieto. Pinturas 1960-1988* (Amalia Nieto. Paintings 1960-1988), Vaz Ferreira Hall, National Library, Montevideo, sponsored by the Ministry of Education and Culture. Invited by the jury of the XXVI Municipal Salon of Plastic Arts to exhibit together with artists Vicente Martín and Manuel Espínola Gómez in recognition of her career.

## 1989

*Naturalezas muertas mentales* (Mental still lifes) exhibition, Embassy of Uruguay in Buenos Aires, Argentina. Is selected by the International Association of Art Critics (AICA) - Uruguay to participate in the exhibition *Lo mejor del año 1988* (The best of the year 1988) held at the Exhibition Centre of the Municipality of Montevideo. Invited to participate in the Painting Contest organized by NMB Bank, with an exhibition at the National Museum of Visual Arts (MNAV). Acquisition Award of two pieces for the MNAV.

## 1991-93

The individual exhibition *Amalia Nieto. Obras seleccionadas 1940-1990* (Amalia Nieto. Selected works 1940-1990) is held at the Montevideo Gallery (*Naturalezas muertas*). Obtains the First Prize in the

Painting Contest of the Notarial Social Security Fund, Montevideo. Participates in the exhibition *Círculo y Cuadrado. Abstracción Geométrica y Constructivismo* (Circle and Square. Geometric Abstraction and Constructivism) at Kouros Gallery, New York, USA. Exhibits in the Archer M. Huntington Museum, Austin, Texas, USA, and in The Bronx Museum, New York, USA. Participates in an exhibition in the Museum of Monterrey and the Rufino Tamayo Museum, Mexico. Exhibits in the collective show: *La Escuela del Sur, el Taller Torres García y su legado* (The School of the South, the Torres García Workshop and its legacy), Reina Sofía Centre of the Arts, Madrid, Spain, which undergoes a vast itinerary until 1993 in the United States. Is invited by the American University College of Arts and Sciences to exhibit in Washington, Uruguayan Embassy, USA, on occasion of the tribute to Felisberto Hernández.

## 1995

Awarded with the Figari Prize of the *Banco Central del Uruguay* in recognition to her career. A retrospective of her work is held at the National Museum of Visual Arts (MNAV).

## 1996

Participates in the exhibition *Universalismo Constructivo* (Constructive Universalism) at the Museum of the Americas, Washington, USA.

## 1997

Participates in the exhibition *El Taller Torres García* (The Torres García Workshop) at the Central Museum of Costa Rica, San José de Costa Rica, and in the exhibition *La Escuela del Sur* (The School of the South), Museum of Fine Arts, Caracas, Venezuela.

## 1998

Participates in the exhibition of *La Escuela del Sur. El Taller Torres García* (The School of the South. The Torres García Workshop), at the Iturralde Gallery, Los Angeles, California, USA, and in the exhibition *La Escuela del Sur* (The School of the South), Anderson Gallery, Buffalo, New York, USA. Holds a solo exhibition, *Amalia Nieto. Pinturas* (Amalia Nieto. Paintings), in the *Alianza* Art Gallery, Montevideo.

## 1999

Receives Golden Candelabrum Fraternity Award, granted by the Uruguayan subsidiary of B'nai B'rith. The artist Octavio Podestá is also honoured on the occasion. Participates in the collective exhibition that congregates artists from the Torres García Workshop around the topic of taverns, Sur Gallery, Punta del Este, Maldonado.

## 2001

Retrospective at the Museum of Contemporary Art of *El País*, Montevideo.

## 2003

Amalia Nieto dies in Montevideo on February 7<sup>th</sup>.

The unrelenting recognition to her work continues until today. The current retrospective at the Museum of Visual Arts (MNAV) constitutes one example. Her relationship with Felisberto Hernández has been analysed from the double plastic and literary discipline, as shown in the exhibitions of 2008-2009: *Amalia Nieto: cartas a Felisberto* (Amalia Nieto: letters to Felisberto), Jorge Mara Gallery, Buenos Aires, Argentina, and Spanish Cultural Centre, Montevideo.

Her creations, belonging to different periods, are part of the permanent exhibit of the MNAV. In that sense, her work was present in the selection carried out at the mentioned institution when commemorating centenary of its foundation. Amalia Nieto is also an essential presence at exhibitions that have taken place since 2009 up to date: such as that held at Atchugarry Foundation, Maldonado (February 2009; together with José Risso y Hermenegildo Sábat); the exhibitions organized at the MNAV celebrating the International Women's Day, on March 8<sup>th</sup>, in tribute and remembrance of the artistic production of women. Her work was part of the exhibition *Yo soy mi propia musa. Pintoras latinoamericanas de entreguerras (1919-1939)* (I am my own muse. Latin American inter-war women painters), National Museum of Fine Arts, Santiago de Chile, 2019, sent by the MNAV. Her work participated in the collective exhibition *Cuatro artistas rebeldes: María Freire, Amalia Polleri, Hilda López y Amalia Nieto*, (Four rebellious artists: María Freire, Amalia Polleri, Hilda López and Amalia Nieto) Sur Gallery, Punta del Este, Maldonado, 2018-2019. Selected for dissemination in public spaces, a project of the Ministry of Education and Culture, that paid tribute to five Uruguayan artists: Hilda López, María Freire, Petrona Viera, Amalia Polleri and Amalia Nieto, Montevideo, 2010. Finally, her work is present in the current exhibition *Amalia Nieto. Retrospectiva* (Retrospective) (MNAV 2021), which opens up new interpretative aspects of Amalia's work.



Amalia Nieto en París, c. 1956 / *Calle de París*, óleo sobre tela, 54 x 46 cm



CAVES  
S'EMILI

## PRESIDENCIA DE LA REPÚBLICA

PRESIDENTE

Luis Lacalle Pou

VICEPRESIDENTA

Beatriz Argimón

## MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

MINISTRO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Pablo da Silveira

SUBSECRETARIA DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Ana Ribeiro

DIRECTOR GENERAL DE SECRETARÍA

Pablo Landoni Couture

## DIRECCIÓN NACIONAL DE CULTURA

DIRECTORA NACIONAL DE CULTURA

Mariana Wainstein

## MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES

DIRECTOR

Enrique Aguerre

SECRETARÍA

Juan Baltayán y Paula Kunin

GESTIÓN

Claudia Mera

EDUCATIVA

Fabricio Guaragna y Rosana Rey

INVESTIGACIÓN Y CURADURÍA

María Eugenia Grau

CONSERVACIÓN

Eduardo Muñoz y Nelson Pino

REGISTRO

Oswaldo Gandoy

GRÁFICA

Álvaro Cabrera

INFORMÁTICA Y WEB

Eduardo Ricobaldi

COMUNICACIÓN

Jimena Schroeder

BIBLIOTECA

Virginia Lucas

INTENDENCIA

Julio Maurente y Sergio Porro

VIGILANCIA

Héctor Carol



Ministerio  
de Educación  
y Cultura

Dirección Nacional  
de Cultura



Museo Nacional de Artes Visuales  
Tomás Giribaldi 2283 esq. Julio Herrera y Reissig  
Montevideo, Uruguay  
Tel. (598) 2711 6054 - 2711 6124 - 2711 6127  
[www.mnav.gub.uy](http://www.mnav.gub.uy)

**AMALIA NIETO**  
**Retrospectiva**

**TEXTOS DE CATÁLOGO**

Mariana Wainstein  
Enrique Aguerre  
Héctor Pérez  
Sergio Elena  
María Eugenia Grau

**CURADOR**

Héctor Pérez

**FOTOGRAFÍA**

Eduardo Baldizán  
Fotos de archivo (pp. 10, 24, 33,  
34, 44, 45, 53-60, 126-138, 180)

**DISEÑO DE CATÁLOGO**

Eloísa Ibarra

**CORRECCIÓN**

Graciela Álvez

**TRADUCCIÓN**

Elena O'Neill

**MONTAJE**

Lucía Silva

**ENMARCADO**

Cuadrería Al Sur

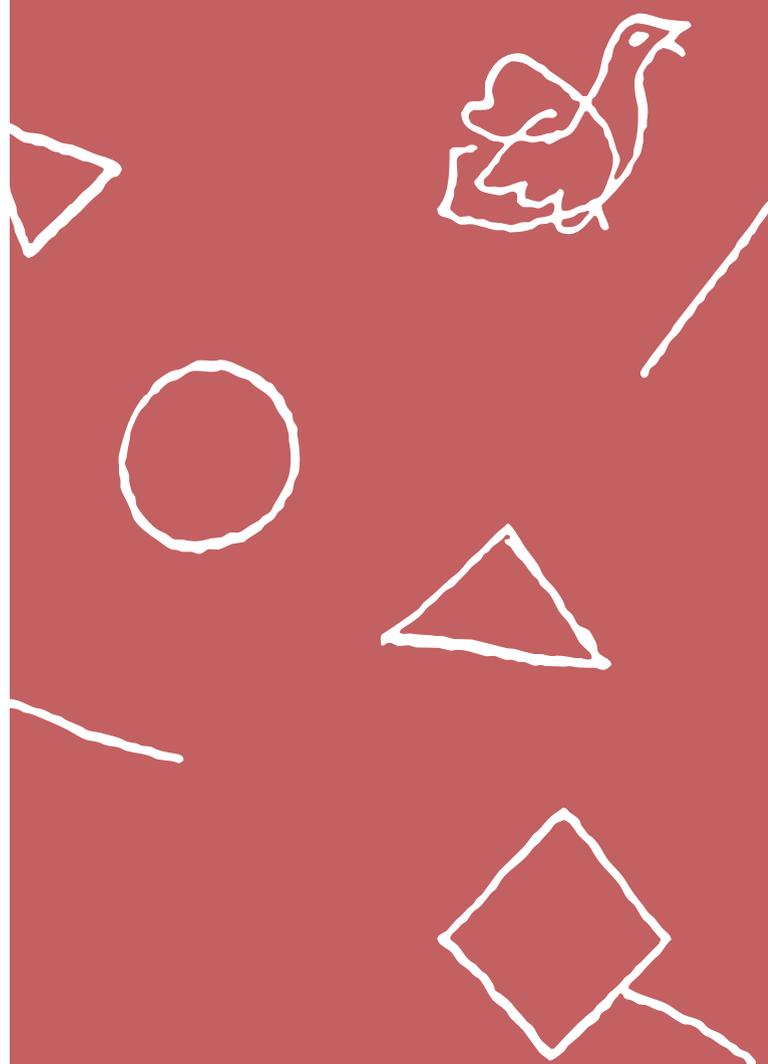
**IMPRESIÓN**

Gráfica Mosca  
D.L. 379.489

ISBN: 978-9974-36-434-9

Montevideo, 2021

APOYAN:











Ministerio  
**de Educación  
y Cultura**

Dirección Nacional  
**de Cultura**



**mnav**  
Museo Nacional  
de Artes Visuales

ISBN: 978-9974-36-434-9



9 789974 364349