

Eva Olivetti: pintar también lo invisible

Tatiana Oroño

Fundación Gurvich

Y bien: si ahora nos preguntamos qué puede despertar la emoción o el sentimiento del artista, yo diría que es el descubrimiento de ese divino hallazgo, la perfecta fusión, en su obra, del mundo visible e invisible. Y esto es la creación.

JOAQUÍN TORRES GARCÍA

La función de la pintura es llenar una ausencia con el simulacro de una presencia. Desde la época de las pinturas paleolíticas la función principal de la pintura ha sido contradecir las leyes que gobiernan lo visible: hacer «ver» lo que no está presente. [...] Lo visible nos da fe en la realidad de lo invisible.

JOHN BERGER

Lo que veo, lo que siento, me hace pintar. Veo por ejemplo una obra de teatro y pinto el espíritu.

EVA OLIVETTI

Eva Olivetti, berlinesa nacida en 1924, tuvo por maestro a José Gurvich, nacido en Lituania en 1927. Discípula indirecta de Joaquín Torres García (1874-1949), recibió a través de Gurvich un sentido único de construcción sensible que dará estructura a la intimidad singular de su obra. La música tonal de su pintura, la gestualidad de sus trazos, la configuración inervada en sus formas y valores, proponen ritmos que le son identitarios. Un estilo que Anhele Hernández destacó por su «sintaxis mínima» (2000: 39) caracteriza la producción de esta pintora que también admiró a Alberto Giacometti, a Giorgio Morandi y a Paul Klee. Su arte compone con toques de pincel y armoniza con inspirada y refinada sencillez la atmósfera visual de sus obras. La aspiración a ver en ellas «no solamente una *realización*, sino más bien *un simulacro de algo invisible* que le supondríamos *detrás de la imagen* [para ver], así como *un astrólogo en su vidrio traslúcido*, las esquemáticas imágenes del plan cósmico» (Fló, 1974: 82; énfasis del autor), coincide, por afinidad espiritual, con el postulado de Joaquín Torres García que aquí transcribo. Pero mientras que para el lejano maestro —mediado en el caso de Eva por la *paideia* de Gurvich— tal aspiración provenía de la forja de un

vasto programa, en ella se revela como visión intuitiva del entorno y es parte de su moroso diálogo con el mundo que la rodea.

Eva realizó y participó en más de ochenta exposiciones entre 1962 y 2012. Tras su fallecimiento, en 2013, su obra ha sido expuesta en Montevideo y Maldonado en diversas ocasiones. Conmemorando su centenario, la Fundación Gurvich, el Museo Gurvich y la Sala Sáez II (Ministerio de Transporte y Obras Públicas [MTOPI]) realizaron una exposición de sus pinturas y cerámicas,¹ cuya curaduría estuvo a mi cargo, como parte del proyecto que abarcó también la conmemoración simultánea del centenario de la artista Linda Kohen (1924), cuyos dibujos fueron expuestos por el curador Pablo Thiago Rocca.² A la hora de redactar este artículo decidí mantener el título de la exposición dedicada a Olivetti.

Antecedentes y cronología

Eva Brager (1924-2013) nació en Berlín, en el seno de una familia judía residente en uno de los barrios más atractivos de la ciudad. Primogénita del empresario Karl Brager y de Kaete Jacobsohn (hija de un médico destacado que había conocido a Rosa Luxemburgo), recibió generosos estímulos formativos. Entrevistada, Eva evocó paseos infantiles al extenso parque de Tiergarten —cercano a la vivienda de los Brager, en el corazón de la ciudad—, equivalente al Hyde Park londinense o al Central Park neoyorquino. Dentro del área verde del Tiergarten, el Pergamon Museum es uno de los edificios más representativos de la ciudad, y Eva se acostumbró a hacer recorridos periódicos que incluían la Nationalgalerie, donde pudo frecuentar pintura y escultura del siglo XIX. Sin embargo, demasiado pronto, el avance del nazismo le cerró el acceso a los museos, a los institutos de enseñanza y amenazó con la deportación a los campos de concentración.

En 1939, al obtener la visa para Uruguay, la familia logró escapar. Federico Wolff (1926-1988) —también berlinés— fue su profesor de Literatura en el ciclo secundario que Eva culminó aquí y la

¹ *Eva Olivetti. Pintar también lo invisible*. Cien años de Eva Olivetti. Museo Gurvich; MTOPI, 21/03/2024 al 16/05/2024.

² *Dibujar siempre (La meta es el origen)*. Cien años de Linda Kohen. Museo Gurvich; MTOPI, 21/03/2024 al 16/05/2024.

vinculó al movimiento teatral, en el que él fue figura destacada en Montevideo y Buenos Aires. Ese contacto llevó a Eva a participar en los ensayos de un grupo teatral en la capital argentina, cuya directora, molesta por las llamadas telefónicas que recibía de Montevideo, la conminó a decidir «entre el novio... o los ensayos» (Kimelman, s. f.). Eso la decidió: en 1948 contrajo enlace con el ingeniero Mario Olivetti —que arribó al país huyendo del fascismo junto con su familia, también en 1939— y adoptó su apellido.

Desde 1949 a 1956 cursó la Licenciatura en Letras en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de la República, alternando el estudio con viajes en pareja. En 1959, después de tres años de aprendizaje en el Taller de Josep Collell —pionero de la cerámica en Uruguay, nacido en Cataluña en 1920 y miembro del Taller Torres García (TTG)—, Eva ingresó al TTG, del que ya formaba parte la artista Linda [Olivetti de] Kohen, su hermana política, amiga consecuente y referente ineludible en el desarrollo posterior de su carrera artística. Allí ingresó como discípula directa de José Gurvich (1927-1974), buscando en los secretos de la pintura elementos complementarios a la labor en el taller de cerámica. El lenguaje de la pintura la cautivó y encontró en Gurvich un maestro propicio: «A él le gustaba dejar en libertad y me decía: “Tú tenés que hacer lo que sientas, yo te doy mis ideas, pero no tenés que tomarlas en cuenta para trabajar”. Eso me ayudaba mucho».³ Según el testimonio de Rafael Lorente (1940):

Eva traía una cosa personal. Había un punto de contacto entre ella y Gurvich: los dos eran poetas. Lo que para otros significa todo un camino para llegar a una síntesis, para ella era el punto de arranque. Ella veía la realidad de una manera propia, tenía sus propios lentes. Gurvich la dejaba pintar, le indicaba ciertas cosas, pero él no la metía en el camino de la disciplina. Ella no necesitaba ese puente. Gurvich le tenía un gran respeto porque era una intuitiva, una pintora totalmente personal.⁴

Pienso en Eva, originalmente, como una sobreviviente. La migración forzada para salvar la vida solo puede haber sucedido como desenlace dramático tras una etapa formativa bienhechora,

³ Entrevista con la autora en su domicilio de bulevar Artigas 642 (06/06/2011).

⁴ Entrevista realizada a Rafael Lorente en 2011.

signada por el cultivo del gusto y la frecuentación de museos. Al desembarcar —portadora de una temprana sensibilización visual—, trae consigo el capital de lo vivido. Imagino a la joven alemana arribada a la comarca uruguaya con la mirada puesta en el doble fondo del acontecer. Quedaba atrás el territorio del miedo a la discriminación, la deportación y la muerte tras el largo viaje oceánico, no así la huella psíquica impresa por los acontecimientos traumáticos. Creo que la finísima lectura que Eva hizo de los ritmos de la naturaleza en sus obras —en tanto símbolo multívoco de un orden de cosas duradero y, en la diversidad de sus fases, armónico— ilustra por omisión la existencia del polo social antagónico. Esa omisión es clave en la poética de su pintura. Imagino que fuga y destierro contribuyeron a imprimir en las imágenes de sus cuadros (que siempre son fruto, según explicó, «del recuerdo»)⁵ la marca de la desterritorialización y el aura de lo fantasmático.

Una de sus obras más misteriosas —relativamente grande respecto al promedio, barrida por el espectro abstracto del gris y manchas diluidas— es animada por el juego libre de líneas rectas y curvas (Fig. 1). Una línea curva continua describe, concéntrica, la figura de una gran espiral que el cuadro no llega a abarcar en su totalidad porque un tramo del contorno escapa a la vista, como si el gesto desmañado no hubiera logrado centrar el dibujo. Esbozada en sus paralelas, oblicuas, diagonales imaginarias, y en la delgada línea vertical que se eleva arrastrando consigo trazas de un rojo parduzco, la figura trapezoidal emerge inscrita en el radio de apertura de la espiral. La espiral —«una forma perfecta, capaz de un desarrollo infinito» para Gurvich, apta para «impregnar el lenguaje [...] con ritmo dinámico» (De Torres, 2016: 13)— circunvala la figura manchada de rojo, debajo de la cual el pincel ha esbozado estremecidas líneas intermitentes. Tomando palabras de Gurvich, diría que la calidad de *infinito* sugerida por la espiral, en este caso, se apoya también en la hibridez acromática de la paleta y en el contorno de la figura, abrazada en su vórtice, que recuerda el de un barco. Asordinado, el

⁵ Si bien se declaró metódica en pintar a partir del recuerdo, se confesó incapaz —paradójicamente— de recordar cuál fue su conducta ante la prohibición de entrada a los museos en su primera juventud berlinesa (datos extraídos de la entrevista emitida por TV Ciudad con motivo de la exposición *Interioridades* [Puerta de San Juan, 2006] y del Premio a la Trayectoria en el 38.º Salón Municipal de Artes Visuales [Miguel Carbajal, TV Ciudad, 2003]).

rojo tierra de la figura fantasmal integra la atmósfera que envuelve a la imagen y sus posibles símbolos. La densidad semántica de este *barco fantasma*, que yo adivino, condensa la peripecia del yo trascendida a paisaje visionario del tiempo y el espacio.

Paisajes ciudadanos, naturales y/o visionarios

Los asuntos tratados por la pintura de Eva están centrados en paisajes de ciudad y de naturaleza, en los que casi siempre cuenta la figuración de los árboles. Tal preferencia tematiza el gusto por la belleza natural sencilla y, a la vez, infinita. Cada ejemplar es único en su configuración y desarrollo, pero todos se sostienen en sus raíces. «El pintor, como los árboles, se alimenta del mundo donde vive» (De Espada, 2000: 35). Y así como aquel recibe información nutricia de su cuerpo subterráneo, también la obra de Eva se nutre de paisajes interiores que sondan el estrato profundo del yo. Son sus paisajes imaginarios o visionarios que, tal como todos los suyos, están destinados a la creación de atmósferas poéticas dotadas del don de perdurar en el espíritu de quienes contemplan.

La obra *Ciudad 8* (Fig. 2) es ilustrativa del modo cómo la mirada interior evoca el desvanecimiento de la luz sobre una ciudad casi fantasmal. El cuadro *Árboles* (Fig. 3) demuestra por qué la predilección por ese motivo. Se percibe aquí cómo, en la sencillez de su forma, cada ejemplar es libre de modelar con infinita plasticidad sus ramas.



FIG. 1. Sin título. Óleo sobre cartón,
73 x 58 cm, sin fecha



FIG. 2. *Ciudad 8*. Óleo sobre cartón,
49 x 39 cm, sin fecha

Cada individuo se presenta único en el despliegue de su copa y sus sensitivas extremidades son las que, animadas por el don plástico, lo modulan. Espectadora sensible del fenómeno natural y conmovida por él, Eva se identificó con sus protagonistas y los convirtió en motivo recurrente de su obra, en tópico icónico de una poética pictórica que, tal como en otras dos obras que destaco, canta en la luz del cuadro (Fig. 4 y 5). Según expresó: «Los árboles siempre han sido una de mis pasiones. Me regocijo contemplando la naturaleza y luego lo vuelco a mi pintura. Soy una enamorada de la naturaleza. Para mí todo en ella es un espectáculo digno de reverencia» (Kimelman, s. f.).

Jorge Abbondanza caracterizó la dialéctica interna de su obra como un movimiento de sensibles ajustes de la mirada respecto al «tema elegido»:

En ese sello personal de Olivetti, que minimiza algunos datos y volatiliza otros, hay un distanciamiento parecido al recato con que los espíritus sensitivos hacen frente al mundo, una suerte de lejanía que solo permite al tema elegido servir de incitación para el ojo sutil que lo disolverá. [...] Los trabajos de Olivetti entregan el silencio panorámico de sus propuestas, un despoblamiento ajeno a toda turbulencia, una invitación a compartir la realidad que sigue invicta más allá de los padecimientos, desarraigos y violencias (2010).

Ese *sello personal*, impreso en el tratamiento distanciado de lo que figura en la obra, es vehículo de expresión y comunicación, dos objetivos explícitos de su quehacer.⁶ Su obra propone reiniciar el contrato de recepción a partir de un pacto tácito: el arte visual interviene los límites de lo visible para internarse en la entidad de lo visto. El laconismo del lenguaje de Eva tiene una cualidad apelativa: convoca y propicia la recepción. En *El jardín* (Fig. 6), por ejemplo, emerge un vaporoso jardín de ensueño habitado por la pareja de amados fantasmas envueltos en luminosas armonías cromáticas. Una flora traslúcida enmarca la escena y el estado de suspensión ingravida de las sillas subraya su naturaleza ideal. Todo él es fina taumaturgia del óleo convertido en líquida acuarela de envolventes tonalidades pastel.

⁶ «Se pinta por necesidad interior y se expone por necesidad de comunicación»; «Me expreso a través de la pintura, me gusta pintar lo que siento. La comunicación viene cuando las obras están expuestas y [es posible] ver qué transmiten y qué dicen» (Eva Olivetti. *La plaza y los árboles de Eva*. Museo Gurvich, 2012, p. 7; p. 12).



FIG. 3. *Árboles*. Óleo sobre cartón, 40 x 50 cm, 1969



FIG. 4. Sin título. Óleo sobre cartón, 40 x 49 cm, sin fecha



FIG. 5. Sin título. Óleo sobre fibra, 49 x 59 cm, 1978



FIG. 6. *El jardín*. Óleo sobre cartón, 40 x 50 cm, 1976

Las claves del código de composición Olivetti están en la originalidad reticente de su pintura. Están en el gesto que atrae con el misterio de su reticencia. En 1988, la pintora Hilda López se refirió a la muestra retrospectiva de su pintura («lenguaje del silencio», la llamó) como «una historia del gesto». Solo a partir del gesto que interviene el plano con la técnica del punto de vista —a la vez que sustrae, atrae—, y el dominio de su economía plástica, le es posible expresar y comunicar su vivencia de la temporalidad. Su obra vive el tiempo y *en* el tiempo de las interacciones, de las experiencias vividas —cifradas en la memoria, recuperadas por el recuerdo—⁷ con la poesía de su pintura. Interacciones que dan forma depurada a la obra. Porque la poesía de su pintura permite ver y conocer más allá de lo que se ve. Dicho de otra manera: la obra se ofrece como espacio de prueba y verificación del dictamen, «la pintura es asunto de cosas tan invisibles como la interioridad del pensamiento» (Hernández, 2000: 31). Y el pensamiento de Eva —sus cuadros lo atestiguan— discurre en el sosiego de la mediación emocional y el balance distanciado del papel de lo humano en el mundo. Papel que su pintura inscribe en el orden natural y en su dimensión cósmica.

Dunas (Fig. 7) es un pequeño cartón, y en él pintó el espacio. Una pequeña joya minimalista en la que, en el cuadrante superior derecho, entre el blanco azulado y el modulado plano inferior malva y rosa, la pincelada, de un solo toque, inscribe una silueta humana. La retórica del género implica establecer relación entre los datos del paisaje y el observador. En este caso, el paisaje sugiere la ancilaridad de lo humano en el escenario dominado por la tierra y el cielo. Y, además, supone la relatividad de la escala representativa: el espacio a pleno aire *cab*e en una superficie mínima, el paisaje vivido *cab*e en un toque de pincel. Con ello demuestra, y también *se* demuestra, la eficacia (o la grandeza) de su herramienta pictórica.

Árboles, cielos y otras isotopías

Las isotopías del discurso visual de la artista —sus motivos recurrentes, sus tópicos— incluyen, en primer lugar, la figura de los ár-

⁷ «Yo miro y vivo las cosas, pero lo pinto después a mi manera, no puedo pintar en los mismos lugares, no puedo pintar como lo veo. Lo pinto como lo recuerdo» (transcripción de las palabras de Eva en la entrevista para TV Ciudad, realizada con motivo de la exposición *Interioridades*, Puerta de San Juan, 2006).

boles como motivo central o complementario, a menudo desnudos, siempre tratados como elemento plástico con gracia, con inspiración (Fig. 8). El campo visual que abarca a las figuras de espaldas en *Otoño en la ciudad* —absortas en la acción de contemplar— muestra dos cúpulas grises, un árbol desnudo y la desnudez de la luz en muros, cuerpos y cielo. Hay algo *desnudo* en el color diluido y en la acción desnuda de la contemplación. Lo que el cuadro pinta es un estado de tránsito y transformación, al desnudo. Si se quiere, es símbolo de laica eucaristía en el espacio ciudadano: coexistencia de personas y naturaleza. La mirada Olivetti —la mirada de la bondad—, aprobatoria, construye una escena cuya externalidad torna íntima.

También su interés por los cielos puede inscribirse en el mismo eje temático, como modelo de belleza natural. «En los cielos —ha escrito Sarah Guerra— la pincelada, que también ocupa un lugar preponderante, aparece compleja y variada tanto en la textura como en la elaboración del color» (2012: 20). En sus cielos aparece como figuración recurrente, además, el círculo inscripto en el plano superior. A propósito, escribió Anhele Hernández: «Espero que nadie me diga que el disco que ella suspende en muchos de sus cuadros, como un ritornello, representa el Sol, porque deberé decirle que esas son figuras del pensamiento [...]» (2000: 38).

Entiendo que ese disco es signo alusivo al esquema perceptivo natural y, en ese sentido, refuerza un paradigma de belleza preceptivo a toda norma humana y social: el orden de la naturaleza. Pero también es señal de la alteridad que rige ese orden: su dimensión cósmica. Lo que viene asociado a patrones de pensamiento arraigados al orden simbólico «arriba-abajo», y a connotaciones de temporalidad y dimensión: lo duradero y lo perecedero, espacio terrestre y espacio celeste. La pintura incorpora esa distinción —cielo + astro y planeta: límite natural de la percepción visual— y trabaja con eso, con esa carga semántica de la que el cuadro se apropia al inscribir el ícono en el universo del paisaje. Para la artista, esa forma y su plasticidad es elemento constitutivo del orden compositivo, y con ella cohesionan los polos de su pintura: su espiritualidad ética y su estética inspirada. Por eso en su pintura asistimos, en rigor, al eclipse de Sol y Luna en la forma plástica del círculo.

Otro tópico es la figura connotativa de la noción de límite o barrera: la divisoria enrejada de líneas a veces abigarradas (cuyos arabescos también promueven el dibujo), a veces adelgazadas como



FIG. 7. *Dumas*. Óleo sobre cartón, 22 x 29,5 cm, 1978



FIG. 8. *Otoño en la ciudad*. Óleo sobre cartón, 40 x 50 cm, sin fecha



FIG. 9. *Ciprés*. Óleo sobre cartón, 40 x 50 cm, c. 1980

es el caso de *Ciprés* (Fig. 9). Otras veces es el muro ciego o el tabicado de espacios interiores. *Ciprés* da oportunidad de observar varios aspectos de su estilo. Vemos un grupo de cipreses a la derecha y otros dos singulares. Uno, central, junto al portón enrejado; otro delimita la espalda de una construcción coronada por la forma semicircular de una hornacina. Dado que el título está en singular, el procedimiento corresponde a la figura de la sinécdoque y se aviene al estilo rico en sugerencias que le es propio. La especie es ornato de cementerios y los datos sugieren la circunstancia fúnebre, mas la atmósfera del cuadro es serena. Si bien todos *enmarcan* con oscuras siluetas una escena centrada en el portón de rejas que separa, el ciprés —ornato de cementerios, aunque en tanto árbol, símbolo de vida— aparece en el centro de la escena como sostén visual o custodio de la delicada valla. Las delgadas líneas de las rejas demarcatorias son trazos pulsátiles que sugieren la coextensión de vida y muerte ya que, además, se cuenta con el testimonio, casi ceremonial, de oscuros árboles vivos.⁸

Hay un cuadro (Fig. 4) sin título y sin fecha que para mí lleva la huella digital de la pintora: vallado, árboles y cielo. Dos árboles muestran sus distintos follajes asomados sobre las rejas. En su apariencia, los delgados barrotes de la cerca parecen desmentir la función divisoria: las líneas del dibujo describen un artefacto vulnerable, como si le descubrieran un ánimo a desganar con la función hostil. Es así como la cerca y lo cercado —y hasta el distante disco solar— reciben la comunión monocromática de una paleta anaranjada.

Ritmos y otras configuraciones

En su repertorio hay otros asuntos: configuraciones abstractas (respecto a las que cabría el término de *geometrías antigeométricas*, tal como las distinguió alguien), a las cuales se podría titular en este caso genéricamente como *ritmos*, a partir del título de una de sus obras; también naturalezas muertas (porque, aunque no le gustara el género, las pintó a su manera), además de haber pintado retratos y autorretratos.

⁸ En 1975, cinco años antes, Manuel Espínola Gómez (1921-2003) había compuesto *Cresponarios de la media tarde*, acerca del mismo espacio de acceso al cementerio en una senda arbolada.

El ritmo, en tanto recurrencia periódica de elementos afines u opuestos, es elemento consustancial a la configuración artística. Tal como afirmara Yuri Lotman y recordara Idea Vilariño, «en arte cualquier fenómeno de estructura es un fenómeno de significación» (2016: 111). Proximidades y contrastes en la escala cromática, las estructuras lineales, la distribución de la luz, la configuración de las formas representadas determinan ritmos estructuradores. El registro sensible de Eva Olivetti favorece el reconocimiento de ritmos que moldean el carácter de la obra en la mayoría de su legado. ¿Qué relación entre árboles, ciudades y figuras humanas sugieren sus composiciones lacónicas? Hay obras que testimonian atenta sensibilidad al ritmo de los ciclos estacionales con relación a la vida humana. Y, en su trasfondo, a la naturaleza y la temporalidad. ¿Qué expresa, en oportunidades, su austero laconismo monocromo en juego con sutiles ritmos lineales sobre desvanecidos pigmentos de óleo disuelto en agua? A menudo, la multiplicación rítmica de líneas —verticales, en haz u ondulantes— esboza cuerpos, espejos, agujas de lejanos campanarios, superficies campestres que en la mirada casi se desvanecen. Son adelgazados ritmos que sostienen la escena fugitiva en la memoria. Ritmos que estampan el sello de la fugacidad.

Ritmos (Fig. 10) compone vibrantes líneas nerviosas que se entrelazan en núcleos abigarrados. Bajo la red de estos *ritmos* lineales transparecen pulsaciones de la paleta. Una sinfonía luminosa cuyos castaños rojizos, ocre y azules esfumados configuran una danza nubosa de cálidos y fríos que, al compensar, diluye las tensiones del *tejido* lineal. Acaso tras el juego de estos ritmos transparecen también borrosos fantasmas ciudadanos.

En *Ciudad* (Fig. 11), se obtiene un resultado de estructura ortogonal. Los grafismos son un inventario de formas lineales secuenciadas en verticalidad y en coordenada horizontal. Algunos aluden, estilizados, a artefactos de uso o siluetas ciudadanas y humanas. Los tonos castaños ondulan rítmicamente con pasajes al rosa viejo. Sobre el tejido de esa *signografía pictural* se trabaja con objeto punzante, repasando algunas líneas y dando vuelo a la invención de otras cuyo surco blanquea en la superficie, duplicándola. La acción de repasar los contornos de las formas por un lado corrobora, ratifica, la *primera* obra, sobredeterminando su valor original. Y, por otro, el énfasis métrico puesto en la invención de nuevas líneas, que pasan a componer una *segunda* capa de la obra, deja impreso el gesto que sugiere pasaje al volumen.



FIG. 10. *Ritmos*. Óleo sobre cartón, 49 x 59 cm, 1970



FIG. 11. *Ciudad*. Óleo y esgrafiado sobre cartón, 40 x 50 cm, sin fecha



FIG. 12. *Mujer con vestido rojo*. Óleo sobre cartón, 41 x 34 cm, sin fecha

El gesto Olivetti

Para las vanguardias históricas, tanto como para Torres García y sus discípulos, el género retrato había constituido un motivo más de experimentación formal y, en el caso de estos últimos, había sido un medio de aproximación afectiva al modelo. Pero en Eva hay un distanciamiento sugerente respecto a sus modelos femeninos. La externalidad de la mujer —labios sellados, miradas remotas— parece enmascarar la vida interior. En ellos se elude expresamente la «combinación de mujer y belleza» clásica (la llamada «escopofilia fetichista» por Griselda Pollock [2015: 249]) en beneficio de una cierta «fiereza» en la ejecución plástica. La intensidad cromática de algunas zonas puede sugerir contacto con el lenguaje expresionista, y acaso con algunos *fauves*. Es una mirada al género femenino en tiempos de la tercera ola feminista. Puede conjeturarse que una visión de género respecto al género femenino —tanto como al género pictórico— determina tratamientos vehementes en el color lineal y en los contrastes, si bien perdura el sensible tratamiento modulado del color y, en lo particular, el blanco vaporoso de un pañuelo de cuello, como en el caso de *Mujer con vestido rojo* (Fig. 12).

En *Ciudad 15* (Fig. 13), el dinámico cuadro de ciudad se impregna de calidez tonal en la sección inferior con gama de tierras y efectos áureos, allí donde se concentran diversos territorios y se adensa la vida del espacio habitado. Uno de ellos es el portuario —con chimeneas o torres esbozadas en lo alto y pasajes al gris—, pero también el arrabal, inesperadamente presente en la figura singular de una mujer cabizbaja. Contrastan las rectas y facetas cortantes de la estructura ciudadana con las líneas blandas de la figura de espaldas, en primer plano. Todo ello mediado por la tisuularidad de los esgrafios, esa segunda piel de la



FIG. 13. *Ciudad 15*. Óleo sobre cartón, 60 x 50 cm, c. 1995

pintura. Los mundos del fragor ciudadano vibran en torno y sobre esa cabeza gacha. Líneas y tonos articulan la síntesis que esta obra propone: en la fragua de los ritmos urbanos palpita el ser humano, encarnado en la mujer de la periferia. Hay una mirada de género a la marginalidad social y a la naturaleza humana que la pirámide social ignora, y la pintura descubre. Ritmos maquínicos inerciales yuxtapuestos al gesto corporal, con la bondad artística de su mano y mirada bienhechoras, por el *gesto* Olivetti, cuya mano, en la expresión mística de Klee que ella hizo suya, «[acaso fuera] instrumento de una esfera lejana».⁹

Referencias bibliográficas

- ABBONDANZA, Jorge. «Una gracia silenciosa y despoblada», en AA. VV., *Eva Olivetti. Pinturas y cerámicas* [catálogo]. Montevideo: Museo de Arte Contemporáneo, 2010.
- BERGER, John. «El lugar de la pintura», en *El sentido de la vista*. Madrid: Alianza Forma, [1990] 2017, pp. 231-236.
- . «Sobre la visibilidad», en *El sentido de la vista*. Madrid: Alianza Forma, [1990] 2017, pp. 237-239.
- DE ESPADA, Roberto. *La Semana de El Día*, 21 de enero de 1983, en AA. VV., *Eva Olivetti*. Santiago de Chile: Centro Cultural de España, 2000, p. 35.
- DE TORRES, Cecilia. *Gurvich abstracto. (Obras 1946-1973)*. Montevideo: Museo Gurvich, 2016.
- FLÓ, Juan. «El arte como conjunción de lo visible y lo invisible», en *Joaquín Torres García. Escritos*. Montevideo: Arca, 1974, p. 40.
- . «Un arte cósmico», en *Joaquín Torres García. Escritos*. Montevideo: Arca, 1974, pp. 82-83.
- GUERRA, Sarah. «Eva Olivetti», en AA. VV., *Eva Olivetti. La plaza y los árboles de Eva* [catálogo]. Montevideo: Museo Gurvich, 2012, p. 20.
- HERNÁNDEZ, Anheló. «Eva», en AA. VV., *Eva Olivetti*. Santiago de Chile: Centro Cultural de España, 2000, pp. 36-39.
- KIMELMAN, Nora. «Entrevista a Eva Olivetti», en revista *Comunidad*, sin fecha, pp. 6-8.
- LÓPEZ, Hilda. «Sobre la exposición de Eva Olivetti» [folio mecanografiado]. Hoja de sala de la exposición inaugurada el 14 de noviembre de 1988 en Sala Cinemateca.
- POLLOCK, Griselda. *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo, 2015.
- VILARIÑO, Idea. *La masa sonora del poema*. Montevideo: Biblioteca Nacional de Uruguay, 2016.

⁹ *Eva Olivetti. Interioridades* [tarjeta de invitación a la exposición]. Montevideo: Puerta de San Juan, 04/09/2006.