

MATTO



SE TERMINO DE IMPRIMIR  
EL 30 DE JUNIO DE 1991  
EN LA IMPRENTA AS  
PLAZA DE CAGANCHA 1356  
DE ESTA CIUDAD DE MONTEVIDEO.  
EL DISEÑO ES DE ANHELO HERNANDEZ  
Y SOLEDAD INCHAUSTI  
LAS FOTOGRAFIAS DE TESTONI STUDIOS  
COMISION DE PAPEL ART. 79, LEY 13.349  
DEPOSITO LEGAL N° 249.699

**MATTO**

# MATTO

PINTURAS Y ESCULTURAS

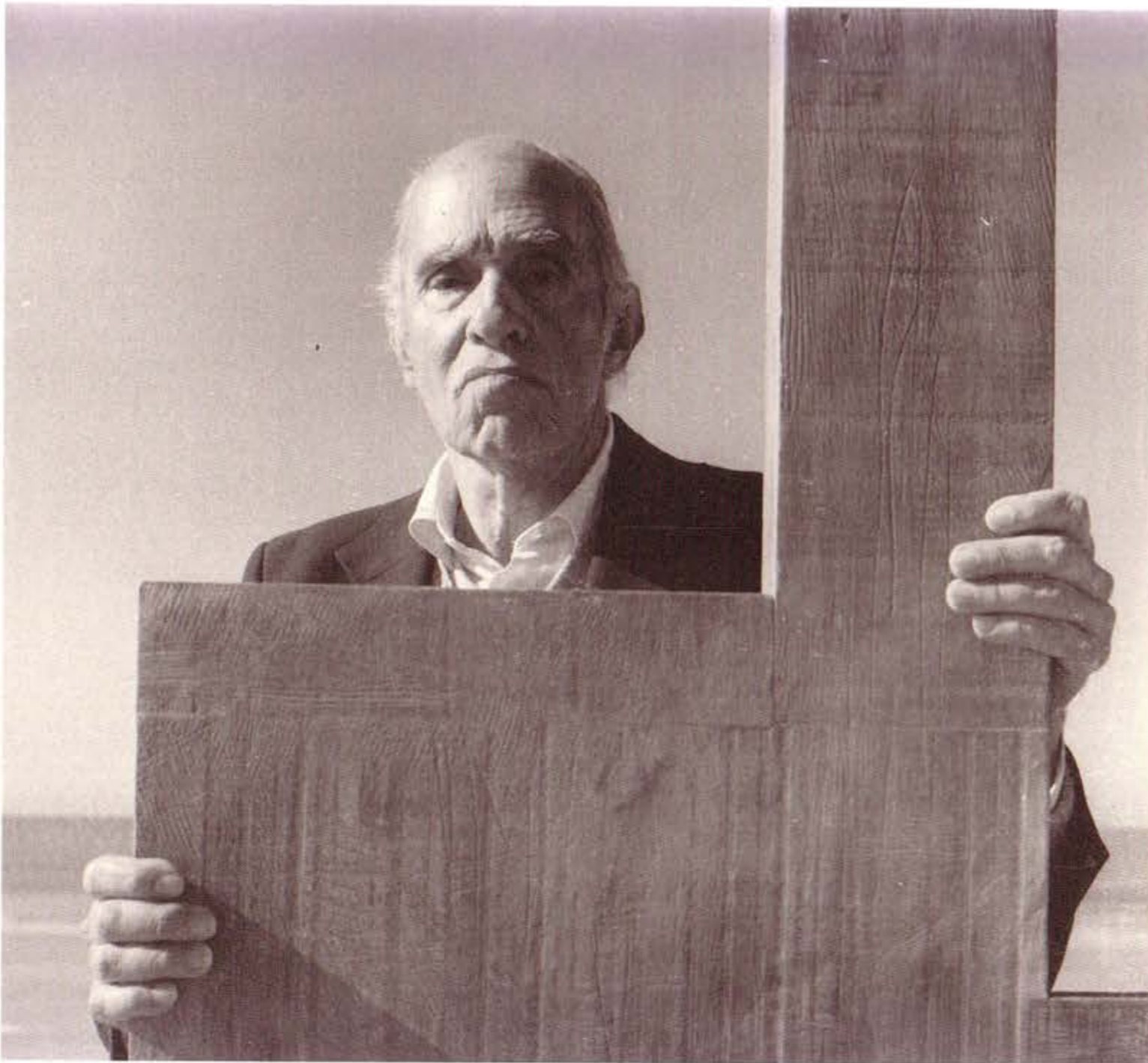


Texto de Anhelo Hernández

Fotografías de Alfredo Testoni

y de Danielle Chappard.

# APUNTES PARA UN RETRATO



Estas pinturas, relieves y esculturas que se sienten monumentales, nos muestran lo que el pintor y escultor uruguayo Francisco Matto es, pero además —y no podría ser de otra manera— nos hablan a través de él de su mundo y más todavía, nos desvelan el nuestro de una manera más profunda.

El artista ha elaborado estas imágenes a lo largo de su vida acosando una y otra vez la idea de un arte trascendente e intemporal cuyo fundamento se encuentra en un museo mundial imaginario de una tradición elegida.

Para los artistas uruguayos —así como para otros americanos— asumir la tradición cultural plural del continente implica un cúmulo de problemas, viven la contradicción entre aquello que les impone su entorno y su época y lo que le señalan sus ancestros de tiempos y latitudes disímiles. La peculiar historia de su país, territorio donde la cultura indígena fue tronchada, de existencia nacional relativamente reciente y en dependencia real de las metrópolis les aconseja ese museo y esas elecciones: una actitud de revisión que parece no darse allí donde existen tradiciones más antiguas y elaboradas que reclaman imperiosamente continuidad.

No son, como a veces se los ha querido ver, solamente epígonos o comentaristas de los ismos, “movimientos” y escuelas ultramarinas sino seres comprometidos obligatoriamente en la creación de algo inédito. Cumplen con este empeño incurriendo en deslices e inconsecuencias, pero esto es inevitable y no borra lo primordial: el propósito de que lo creado sea plenamente



Naturaleza muerta con frutas - 1967 - óleo s/tela. 61 x 52

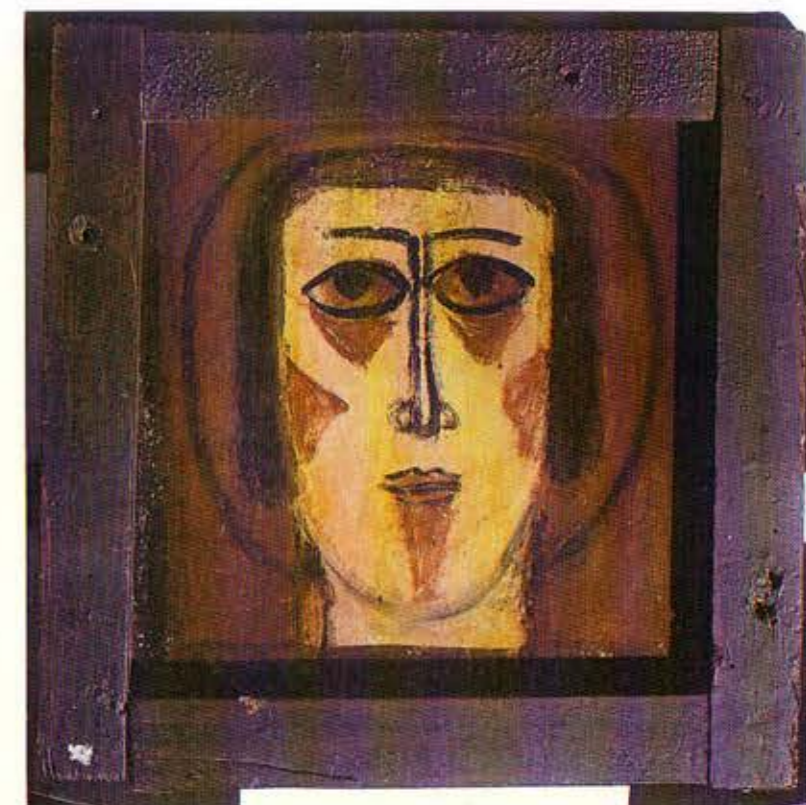
comprendido de la heterogénea realidad.

Sería fácil decirse que la irracionalidad es el rasgo principal y dominante que se advierte en las evoluciones artísticas y culturales postcolombianas, de no saber que eso ha ocurrido cada vez que un invasor de cualquier clase que sea, ha irrumpido violentamente en un medio cultural constituido y que sucede puntualmente —como en el caso uruguayo— a la hora en que sus protagonistas pretenden orientar la compleja formación de una cultura plural que se quiere propia.

Es necesario no olvidarlo porque justifica el hecho de que por la obra de Matto y de otros americanos pasen ráfagas como de otras culturas: las visiones de la Arcadia mítica, o el rigor ascético del medioevo románico, y, desde luego, las tentaciones de la modernidad europea en que lo vemos recaer. Son los modos de referirse —en una clave compartida— al sueño de una armonía perfecta, a una postura ante la fe, a convicciones y utopías comunes, en fin, a vivencias hijas de necesidades viscerales.

Guiados sordamente hacia la cultura de sus antecesores, por tradiciones vivas, no dejan de advertir y confirmar, todavía, que en su situación actual a lo sumo pueden rescatar de ellas la actitud fundacional que las informara.

Tienden a parecerse más a los obradores indígenas de las iglesias barrocas, que transformaron lo que debía ser vahido de la razón ante lo inconmensurable y lo sobrenatural en espejo delirante de su tragedia: existir en un mundo que agonizaba



Angel, 1960 - óleo s/cartón 22 x 22.

desesperado y ya en definitiva, carente de fé.

Es claro que esta afinidad con lo aborigen no los obliga a ser indigenistas ni aún para reivindicar los derechos a la identidad —y algunos así lo han pensado— ni tampoco a rendirse al animismo o al ceremonial mágico con que aún hoy se desmesuran nuestros pueblos —como otros han creído— aunque los indígenas existan y el animismo sea todavía religión vigente entre nosotros.

A fuer de artista uruguayo, Matto ocasionalmente incursiona en estos caminos.

Su trayectoria artística denuncia su condición americana. Pero no avanzaremos en el conocimiento de su opción, en el alcance de su propuesta artística, si, asimismo, no llegamos a verlo también como retoño en estas tierras de una rama disidente en espíritu, del arte europeo.

Múltiples viajes y su propia colección de objetos precolombinos (ver currícula) nos señalan los maestros recónditos del artista: hiladores de Paracas, tallistas o ceramistas incaicos o mesoamericanos, los grandes creadores “metafísicos” de todas las épocas.

Si es de la mano de un imaginario Matisse que Matto accede al arte moderno, será por la enseñanza de Joaquín Torres García, su maestro real, que llega a comprenderlo hasta alcanzar la autonomía que le permitirá infundir en su obra el sentido

telúrico que la caracteriza.

Fue en el Taller Torres García donde verificó la virtud de las reglas y de la unidad estilística y allí también donde descubrió en sí mismo el rasgo que lo emparenta con el arte universal y constructivo que Torres practicaba y que preconizó en el Uruguay. De este acuerdo con el sentir y la prédica de su maestro —así como de la contracción a sus lecciones— surgieron obras que apenas enmascaran su fuerte personalidad. En lo posterior Matto se ha adentrado solo por un camino de ascetismo singular creando logradas obras que le conceden un lugar importante en el arte americano de nuestra época.

Esta expresión artística niega en los hechos la validez de los discursos pictóricos que se agotan en lo verbalizable, los relatos y las simbologías ejemplarizantes tan apreciados por los colonizadores.

En vano buscaremos en ella, la actitud mimética y almidonada de los académicos que hicieron suya los criollos emancipados o esos valores de más reciente cuño que sirven al ritual de la opulencia, al fanatismo de lo material, y a la instalación del consumismo, de la moda y del estrépito con que se nos inculcan.

Formas estas que acusan la adaptación de los artistas a la enajenación, y por ello son contrarias al propósito de integración con el medio, y a la búsqueda de la identidad que subyace en los creadores verdaderamente americanos y en Matto particularmente.

Con los artistas europeos —ni hay que decirlo— Matto ha compartido el rechazo de lo académico procesado a finales del siglo pasado, asimismo la reflexión que apartó la pintura del naturalismo, también la vocación de conceder una estructura formal a las obras que es propia de los cubistas y neoplasticistas, no así su expresionismo o el surrealismo y mucho menos los más recientes ismos.

Interesado inicialmente por el concepto de estructura de aquellos artistas llega, por una lenta deriva, a la conclusión de que estructurar es poner la obra en diapason con el universo. Un concepto dirigido a valorar el sentido antropológico del arte que es más amplio y comprensivo que aquel que sólo le atribuye finalidades estéticas.

Desde ese entonces asistiremos al progresivo e intransigente despojamiento de lo adquirido, siempre fiel a un método de



Bautismo, 1953 - óleo s/cartón 40.6 x 29.5

creación que confía a la sensibilidad y la economía lo que otros esperan de la estructuración y de la variedad formal y hasta temática.

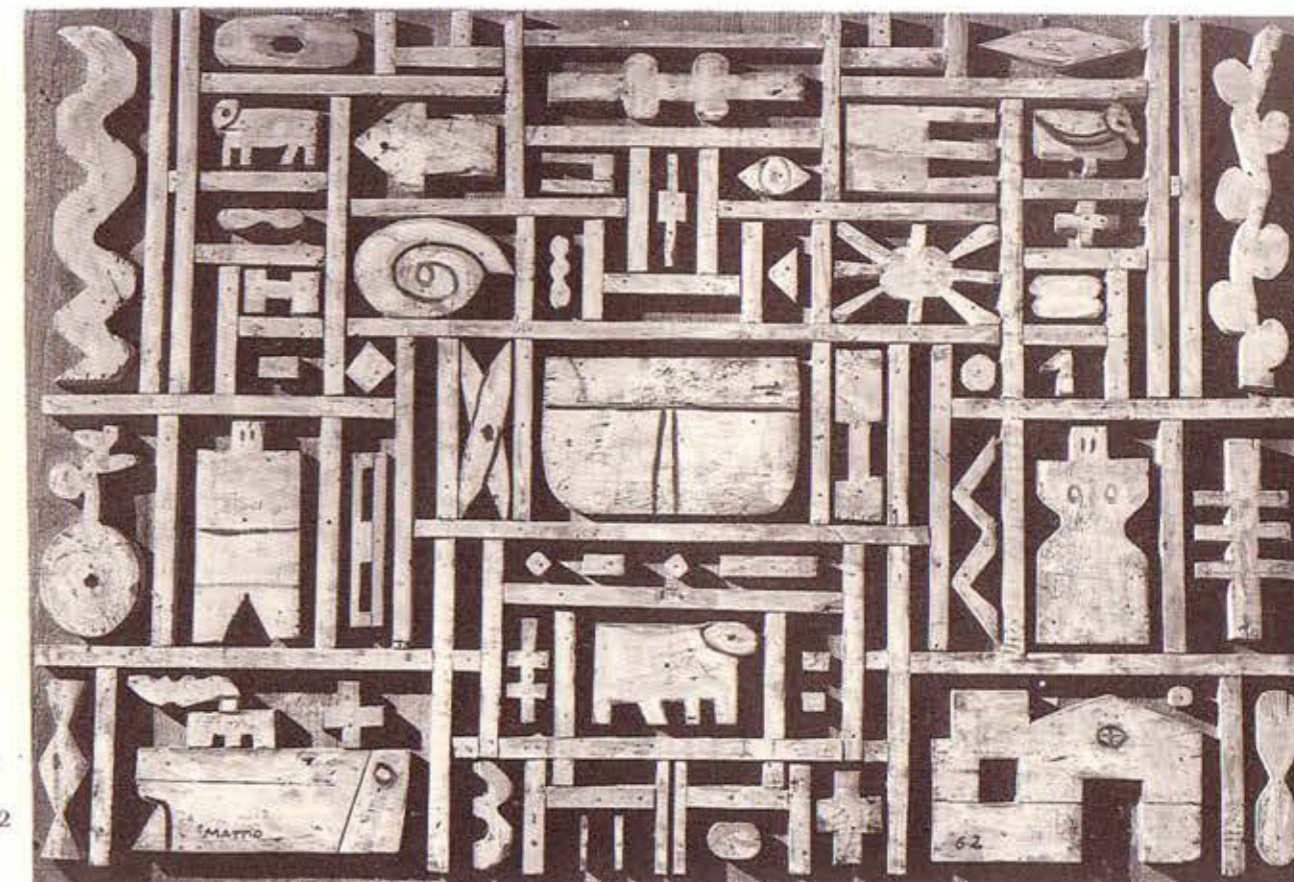
En esta nueva instancia, las figuras que eran partes de estructuras formales de estirpe torresgarciana serán tratadas como totalidades que se erigen apoyadas en su propia organicidad. Siguen cumpliendo su papel de pictografías, o de formas “abstractas” pero ahora “fetichizadas” por el aislamiento y la descontextualización que nos señala que son entes espirituales y no sólo objetos cotidianos. Las formas y cualidades de los materiales de los que parte serán aceptados como “pie forzado” de la armonía que va a instituir y tratados con respeto rayano en la devoción.

Matto, demuestra que, casi en los límites donde el signo arriesga su desaparición como tal, en esa frontera donde las ilusiones de la representación se han desvanecido y donde la imagen misma se reduce a ser presencia —antes que descifrable complejo de articulaciones geométricas— el arte no sólo existe, sino que puede alcanzar una inédita plenitud.

Nada es inerte, nos revela. Hay algo de verdadera magia en ésto.

Como Suger de Saint Denis, que hace ocho siglos creía intuir a Dios en la contemplación de la luz, de las piedras y de los metales preciosos, el pintor-escultor nos descubre en la cosa lo que no es “cosa”, sino espíritu, universalidad, esencia, ética, al punto que parafraseando al abate, Matto pudiera decir que “el encanto de las piedras de múltiples colores... distrae de las preocupaciones externas y una meditación apropiada... induce a reflexionar, transportando de lo material a lo que es inmaterial”.

El artista prefigura su obra ya en el momento de elegir los materiales con que la plasmará. La materia de la que parte Matto no es naturaleza primigenia humanizada por un penoso trabajo manual, como sucede entre los artistas primitivos; cuando es madera, esta fibra ya ha sido canteada (a veces bastamente) por la acción de herramientas sofisticadas; está ya modificada además, por el uso y hasta por el abandono propio de nuestros días. En otras ocasiones puede ser metal fundido moldeado industrialmente para servir a otros propósitos y también desgastado y desechado por inútil; otras veces —por último— será cartón o tela de fábrica, casi injuriada por el trato, o pobremente aparejada, si llega a serlo.



Constructivo en la  
residencia del  
Arq. Leborgne, 1962  
relieve en madera.

Con su trabajo, subrayando algunas de las cualidades propias del material o las que surgen al modificarlo, privilegiará en el espectador el uso de un sentido o de varios, sobre otros, induciéndole con ello a adoptar un modo —entre los muchos— de catar lo objetivo que es distinto del pragmático cotidiano: frente a las obras de Matto el espectador queda casi eximido del cálculo del espacio y de la estimación de las formas complejas. La claridad de sus configuraciones formales contribuye a permitir la captación más demorada de las indefinibles texturas y coloraciones de las mismas.

El artista nos introduce de esa manera en la existencia de otro mundo que se presenta como principalmente tangible, sin distancia, que en eso se diferencia del de la visualidad.

El inevitable modo de contemplación de obras así concebidas se asemeja al del observador ensimismado o al de quien alcanza el éxtasis o el gozo, en el que, perdidas las referencias espaciales y cromáticas también extravía la noción del transcurrir del tiempo con que Matto señalará la existencia “eterna” de sus imágenes o, si se quiere, su universalidad temporal.

Con el mismo propósito rehusará los alambicamientos que se entienden como más adecuados para referir los visos de la personalidad del autor profesional, y en cambio, acogerá como buenos a su modo las evidencias de una tecnología sin propósito o las dificultades técnicas con que luchan, por ejemplo, los creadores anónimos, “voceros” de los pueblos primitivos.



# OBRAS DE MATTO

Por otra parte —y de manera concurrente— a la elección de un material con historia humana, sumará la alteración furtiva con la que quiere encubrir al creador individual. El artista, oculto tras la materia y la parquedad de los medios, evoca a los creadores anónimos, no a una persona, —no en vano sostiene que “el pintor debe morir, su yo debe desaparecer para que nazca la pintura”— sino al grupo humano al que pertenece.

Con él se comparte lo que diga: hombre, mujer, víbora, caracol, cruz; convenciones tan fuertes como los alfabetos y hasta indefinibles consensos como los que permiten reconocer las letras mal trazadas. De todo esto se sirve el artista para refrendar la universalidad de su mensaje.

Así Matto, virgilianamente, nos conduce desde la percepción del material de la obra y por ella a un acontecimiento del espíritu que es trascendente por su universalidad tanto en el tiempo como entre los hombres.

Naturalmente, la índole polisémica del mensaje artístico con que el creador nos comunica su sentido ético y estético del arte sólo puede ser expresada por las obras mismas. Es a ellas a las que debemos dirigirnos para seguir trazando el retrato de Francisco Matto; reconociendo su voz, casi “fábula de fuentes”, por la que esta América nos habla de sí misma.

Anhelo Hernández

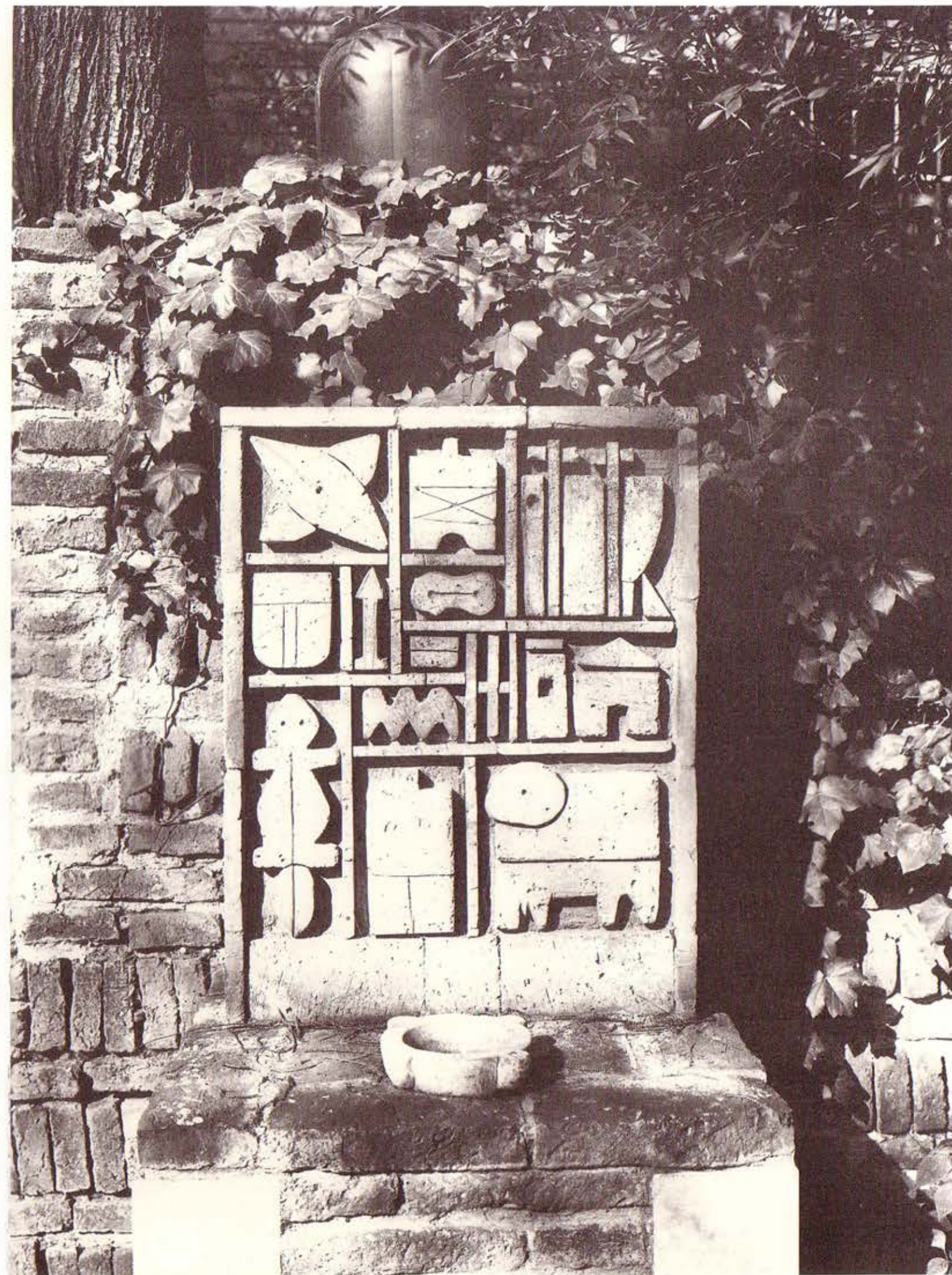
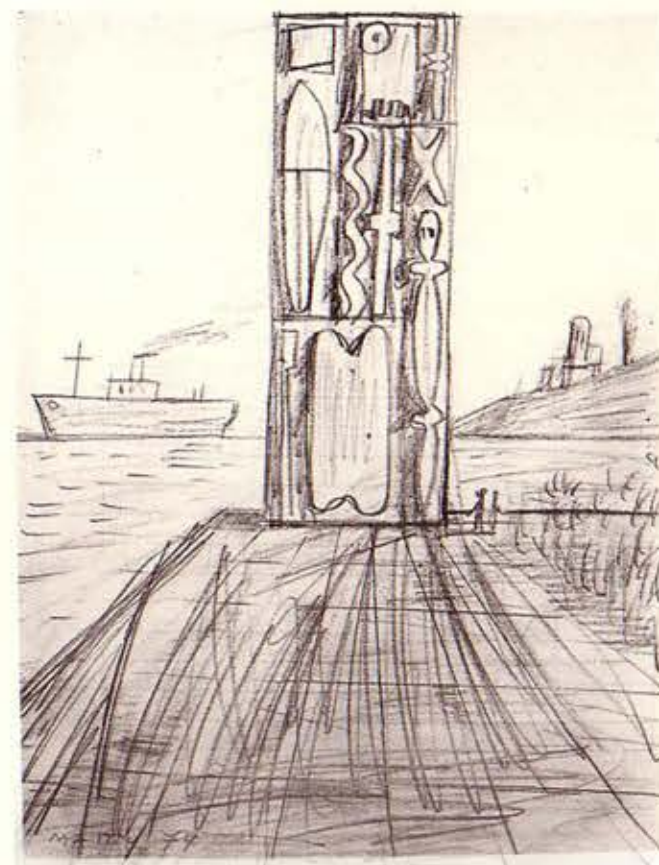


El pintor debe morir, su yo debe desaparecer para que nazca la pintura.



CARACOL

Caracol (sin fechar) lápiz s/papel  
17,5 x 13 aprox.  
Proyecto de Monumento, 1979 -  
lápiz s/papel  
Proyecto para el falansterio de  
Belastiqui, 1948 - acuarela y lápiz  
s/papel 19 x 28



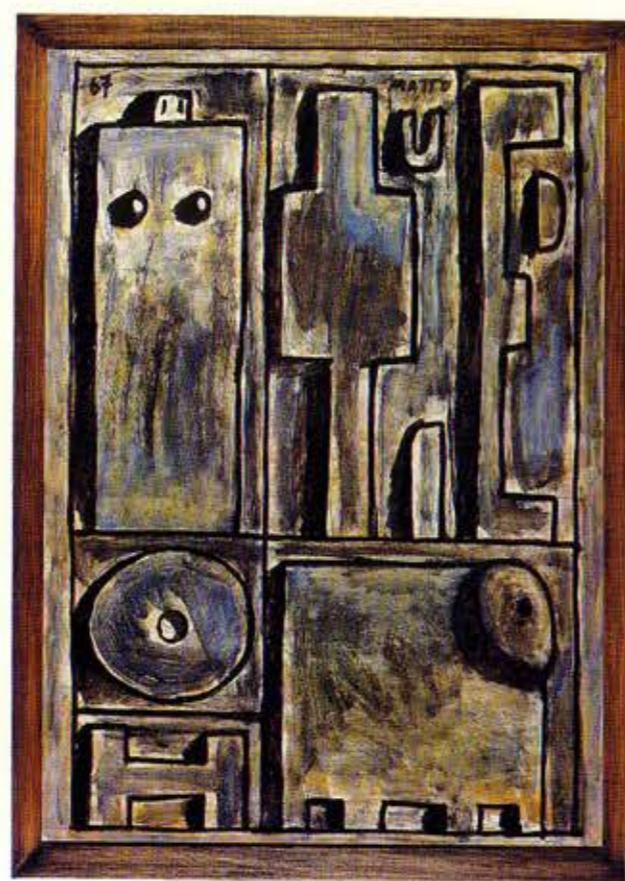
Constructivo en la residencia del  
Arq. Leborgne, 1967 - ladrillo  
tallado 87,5 x 66,8 x 11,5

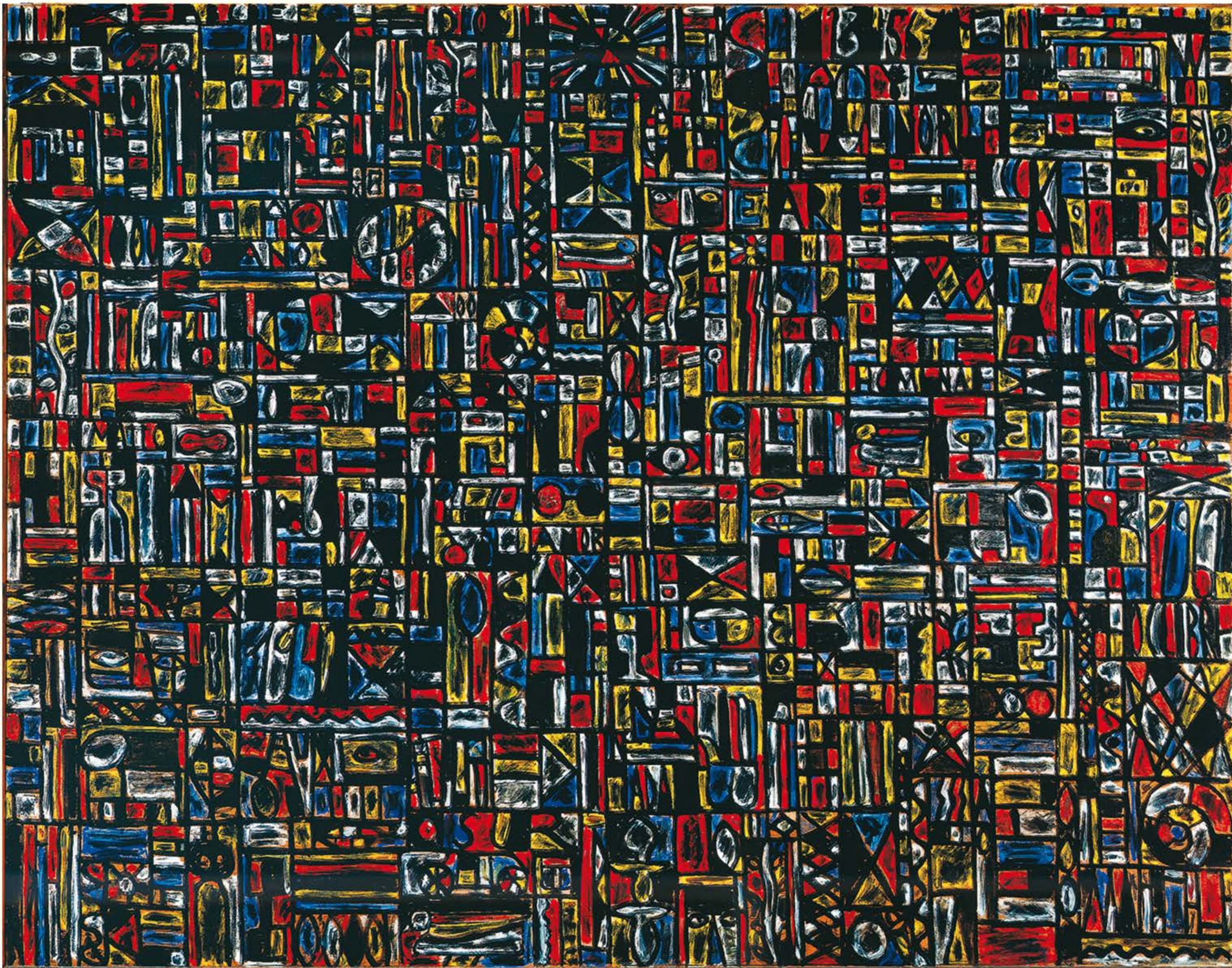
19 - Construcción en el jardín del  
Arq. Leborgne, 1967 - mármol y  
piedra laja gris 269 x 230.

Proyecto para vitral, sin fecha -  
óleo s/cartón.

Construcción, 1967 - óleo s/tela

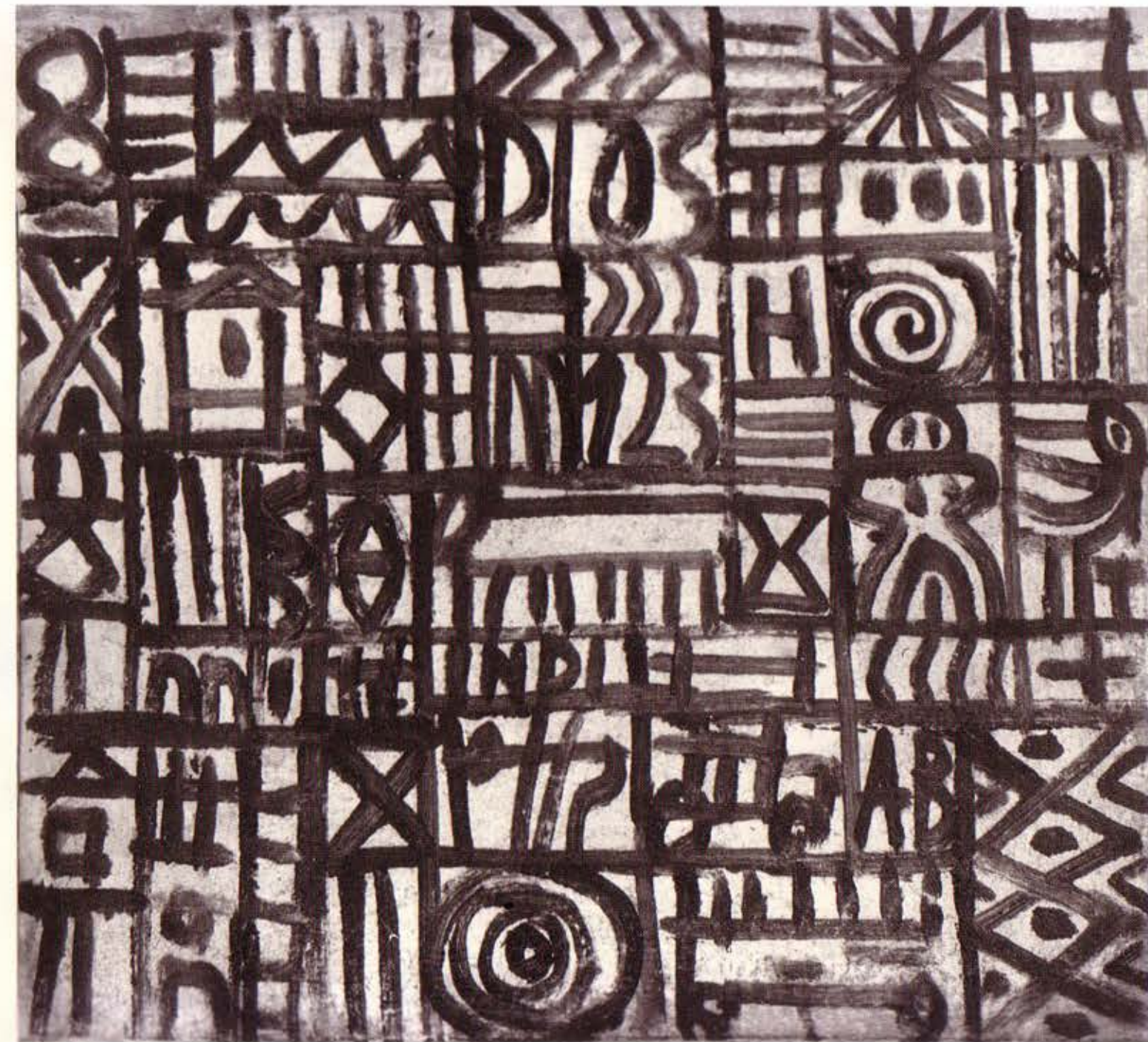
Boceto, 1979 - lápiz s/papel.





"Historia del Taller"  
(homenaje al TTG en su XX  
aniversario), 1962 - óleo s/  
tabla de abedul 137 x 174.

fotografía de Danielle Chappard.



22 - Estructura con sol, 1963 - óleo s/ tela 90 x 70 aprox.

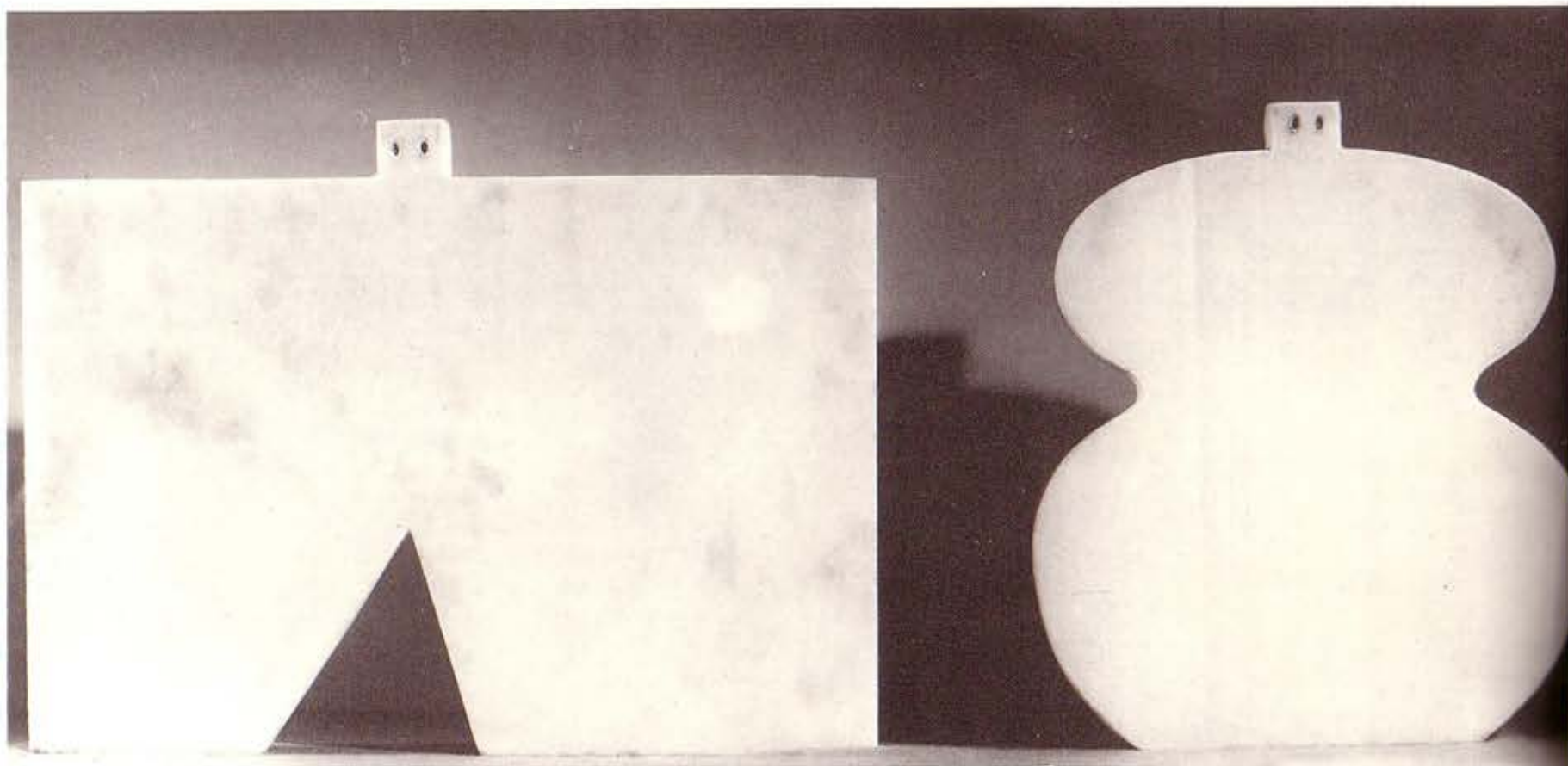
Constructivo "indi", sin fecha - tinta s/papel.

*cuando realizamos una obra  
avanzamos trabajosamente de  
lo profundo a lo desconocido.*

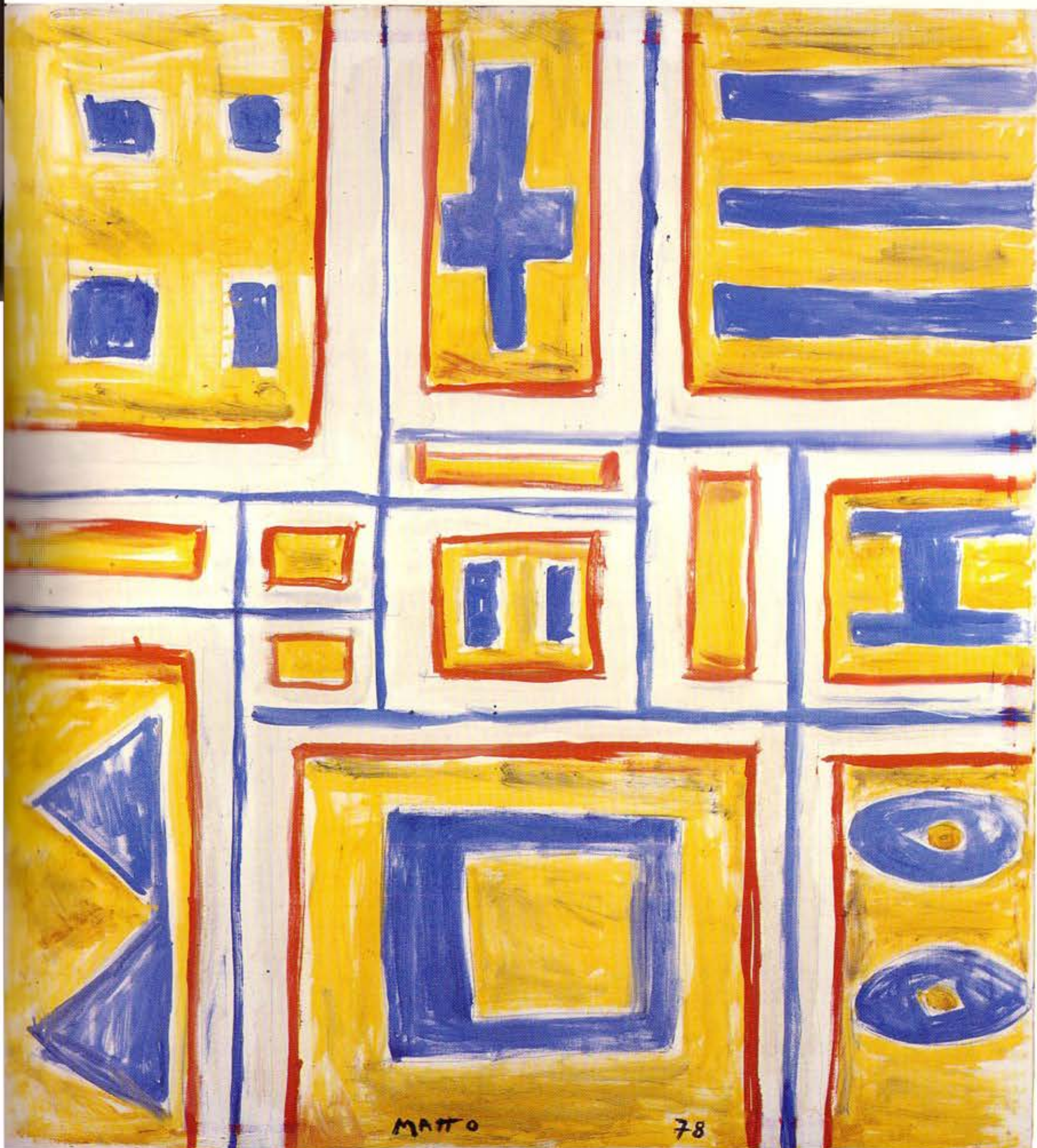
*Si no alcanzamos las formas  
elementales nunca podremos  
llegar al misterio.*

Si no alcanzamos las formas elementales nunca podremos llegar al misterio.

Cuando fabricamos una obra avanzamos trabajosamente de lo profundo a lo desconocido.



Pareja, 1982 - ónix, altura 50 aprox.



Estructura amarilla, 1978 - óleo s/tela 80 x 70 aprox.

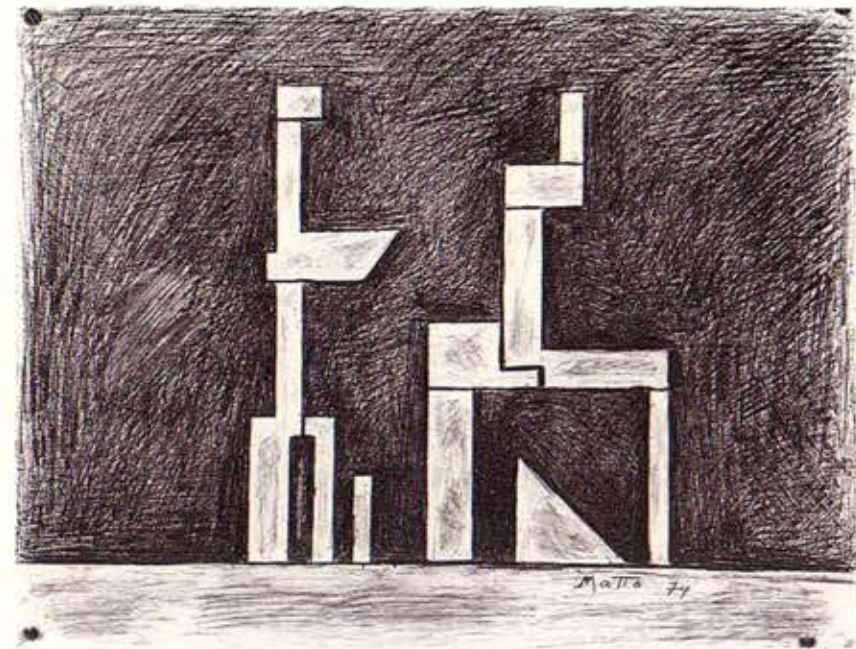


Constructivo de cinco piezas, 1967 - óleo s/tela.

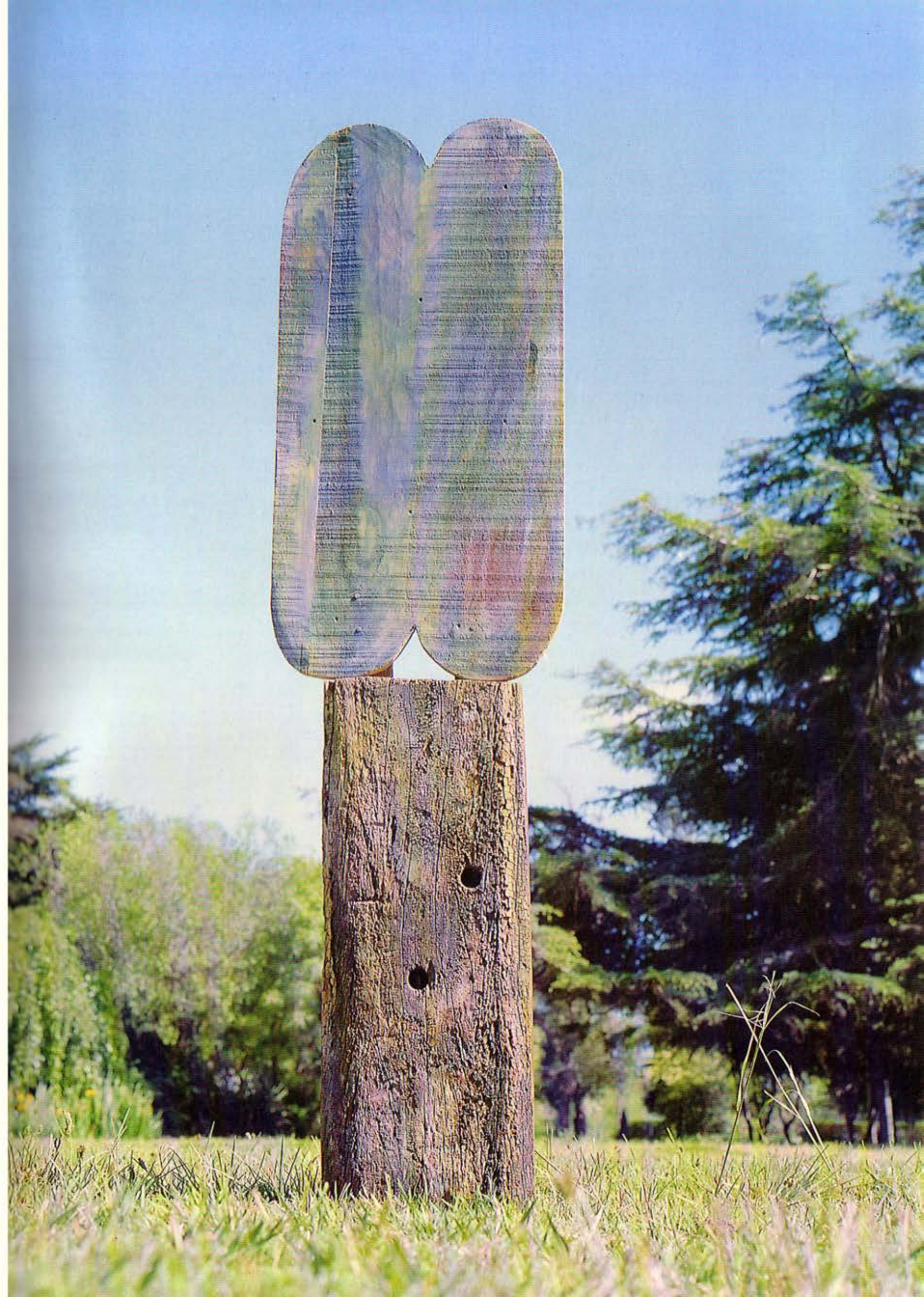
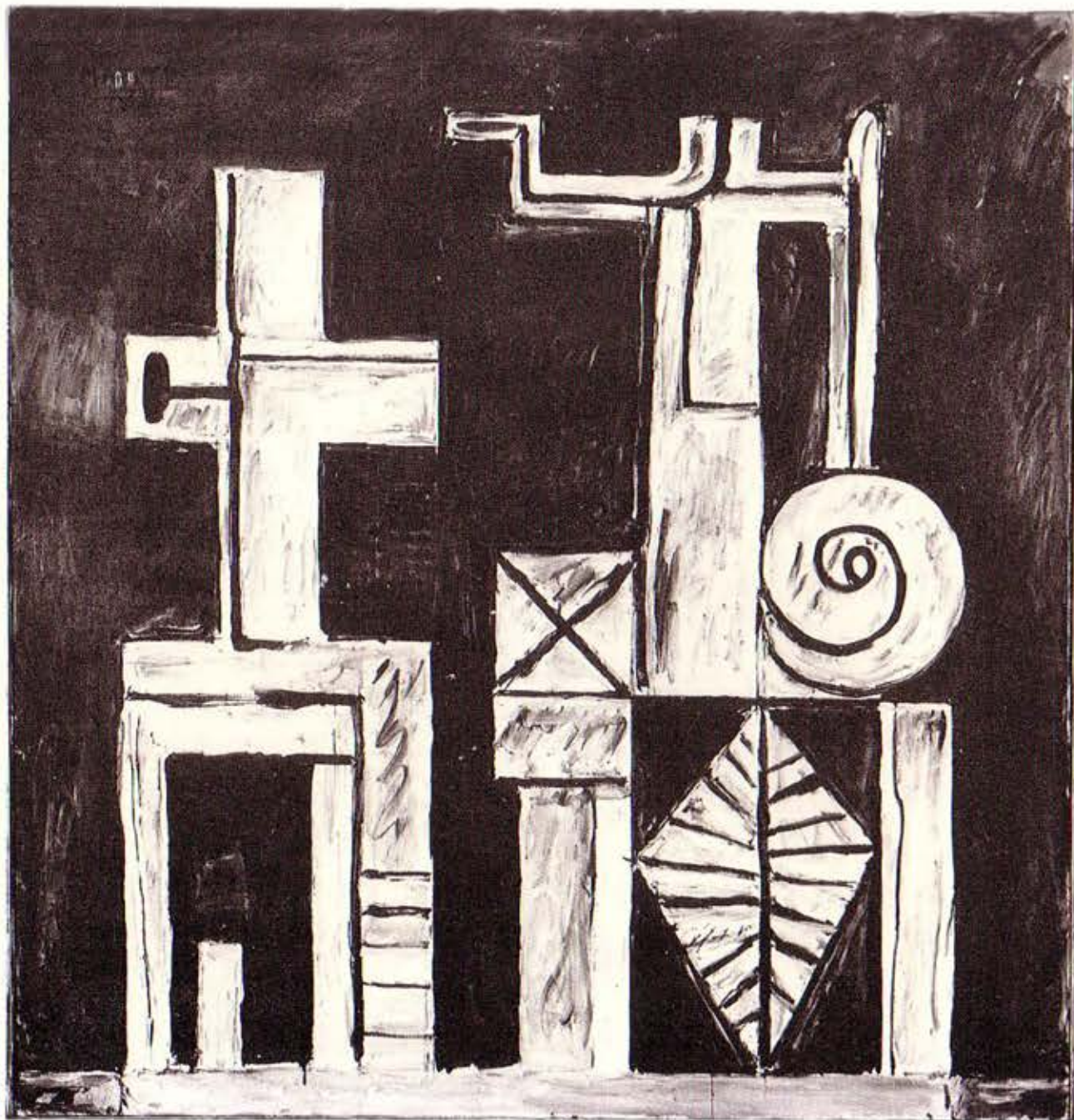
fotografía de Danielle Chappard.

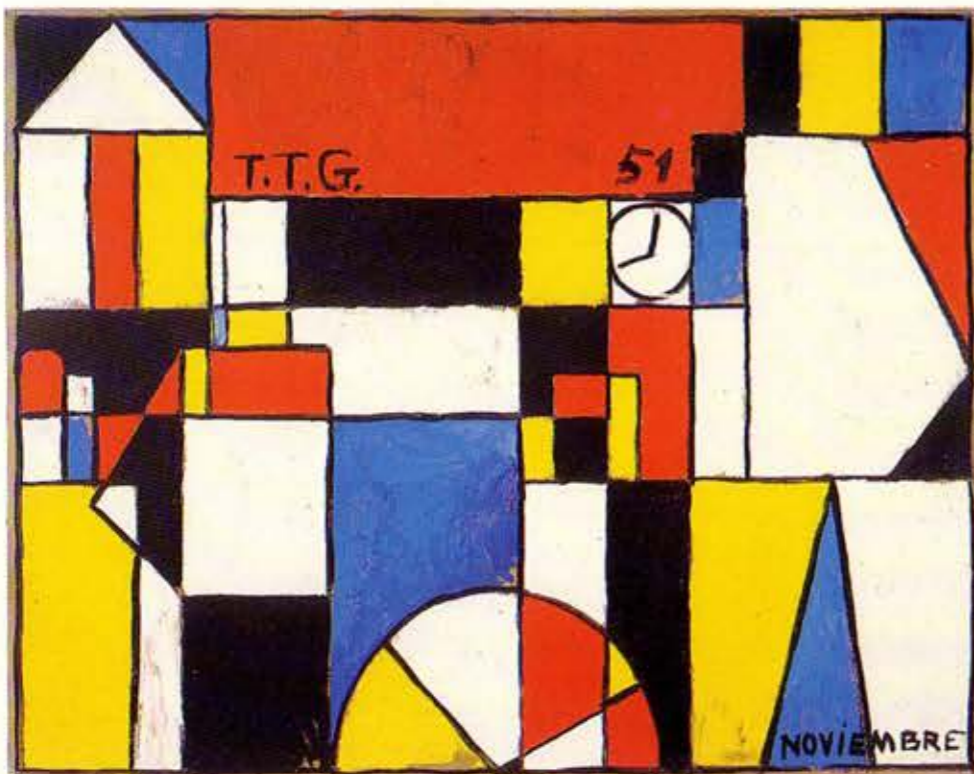


Retrato con fondo azul, 1990 -  
óleo s/cartón 30.5 x 20.5  
Proyecto, 1974 - tinta s/papel 13  
x 16.5 medida estimada  
Formas, 1974 - óleos s/tela 155 x  
147



27 - Tablas de la Ley, 1981 - madera  
pintada 69.5 x 33.5 x 2.5.





Proyecto para mural en el Hospital Saint Bois, 1951 - óleo s/tela.

fotografía de Danielle Chappard.

28

*Si me preguntás que es  
mas hermosa como  
creación. Jura si el  
Partenón o una flor,  
yo diré que el Partenón.  
La flor es obra de Dios  
y por lo tanto milagrosa,  
pero el Partenon es obra  
de un ser creado por Dios  
y de hecho un milagro  
aun mayor, es algo así  
como dos veces obra de Dios.*

Si me preguntaran qué es más hermosa como creación pura si el Partenón o una flor, yo diré que el Partenón. La flor es obra de Dios, y por lo tanto milagrosa, pero el Partenón es obra de un ser creado por Dios y de hecho un milagro aún mayor, es algo así como dos veces obra de Dios.



Cara, sin fecha - cerámica 23 x 27 x 3.

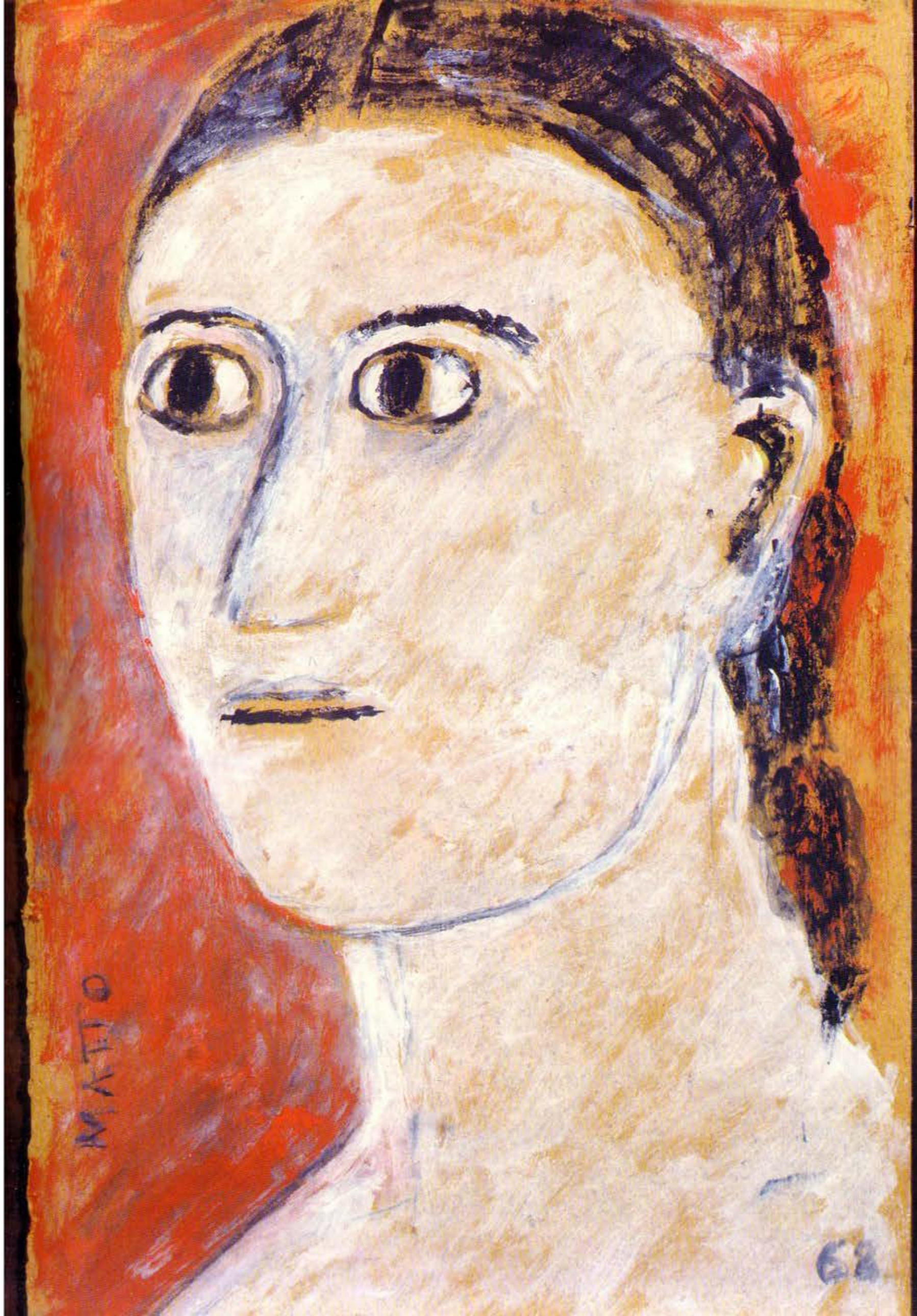


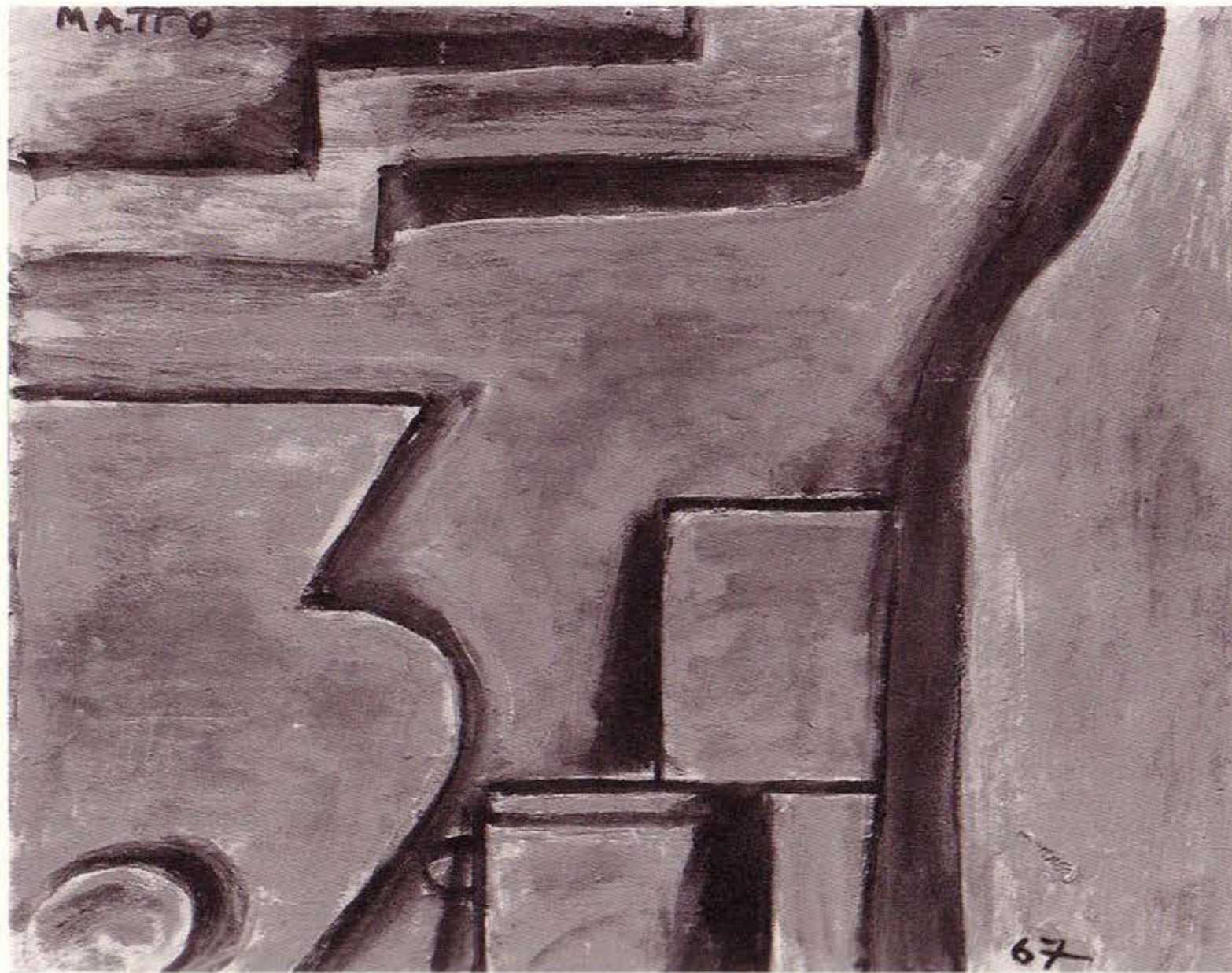


Retrato, 1989 - óleo s/cartón 27.5  
x 18.5  
Cara roja, 1969 - tabla pintada  
Naturaleza muerta con frutero,  
1990 - óleo s/cartón 24 x 34



27 - Retrato con fondo rojo, 1968 -  
óleo s/cartón 32.5 x 21.5





Cuando yo veo ~~los~~ otras <sup>1</sup> del  
 Universalismo Constructivo,  
~~pero~~ llenas de poesía,  
 pienso invariablemente  
 en: el mar y en alguna  
 región de piedra con un  
 árbol. Si yo pensara de  
 otra manera posiblemente  
 no pensara en nada,  
 a lo más pensaría en un  
 pez o un martillo o un  
 reloj, o que se yo, pero  
 todo eso redundaría pensar  
 en nada, porque se me pen-  
 sar de una manera

fotográfica: ver un pez y  
 pensar en un pez. <sup>2</sup>  
 En cambio yo veo un pez  
 y pienso en un desierto  
 de piedra. Pienso en algo  
 claro como un río y puro  
 como un árbol. Porque ver  
 un árbol y pensar en un  
 árbol será siempre in-  
 ferior a ver un árbol y  
 pensar en un río.

Francisco Matto 42

Caracol, 1972 - madera tallada y  
 pintada 11 x 14.2.  
 32 - Naturaleza muerta planista con  
 botella y jarra, 1967 - óleo s/  
 cartón.

32 - Cuando yo veo obras del universalismo constructivo, llenas  
 de poesía, pienso invariablemente en el mar y en alguna  
 región de piedra con un árbol.  
 Si yo pensara de otra manera posiblemente no pensaría en  
 nada, a lo más pensaría en un pez o un martillo o un reloj, o  
 qué se yo, pero todo eso redundaría. Sería pensar de una ma-  
 nera fotográfica: ver un pez y pensar en un pez.  
 En cambio yo veo un pez y pienso en un desierto de piedra.  
 Pienso en algo claro como un río y puro como un árbol, y pen-  
 sar en un árbol será siempre inferior a ver un árbol y pensar  
 en un río.

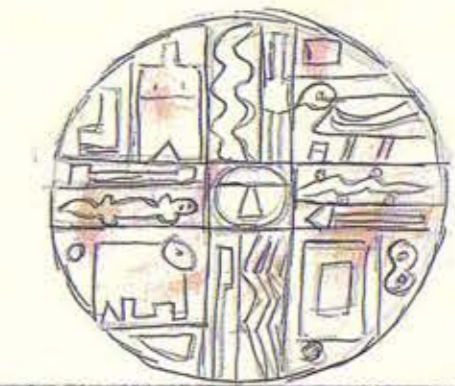
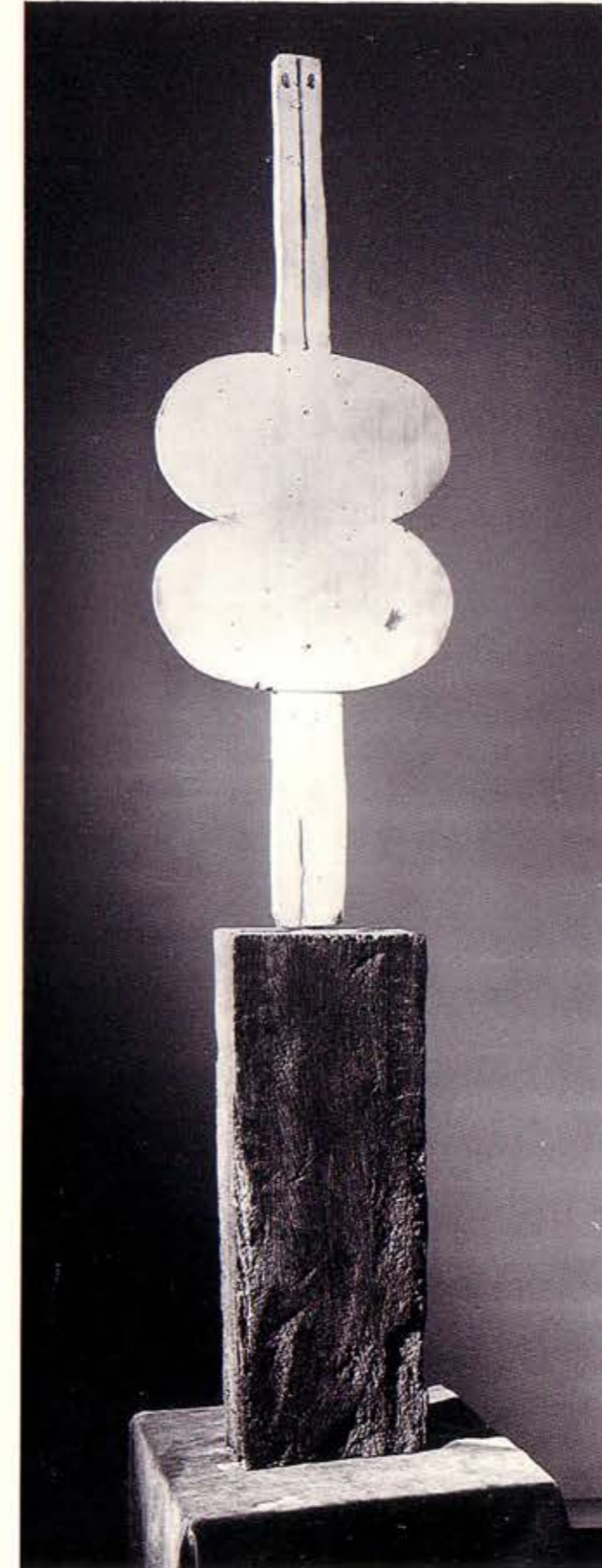


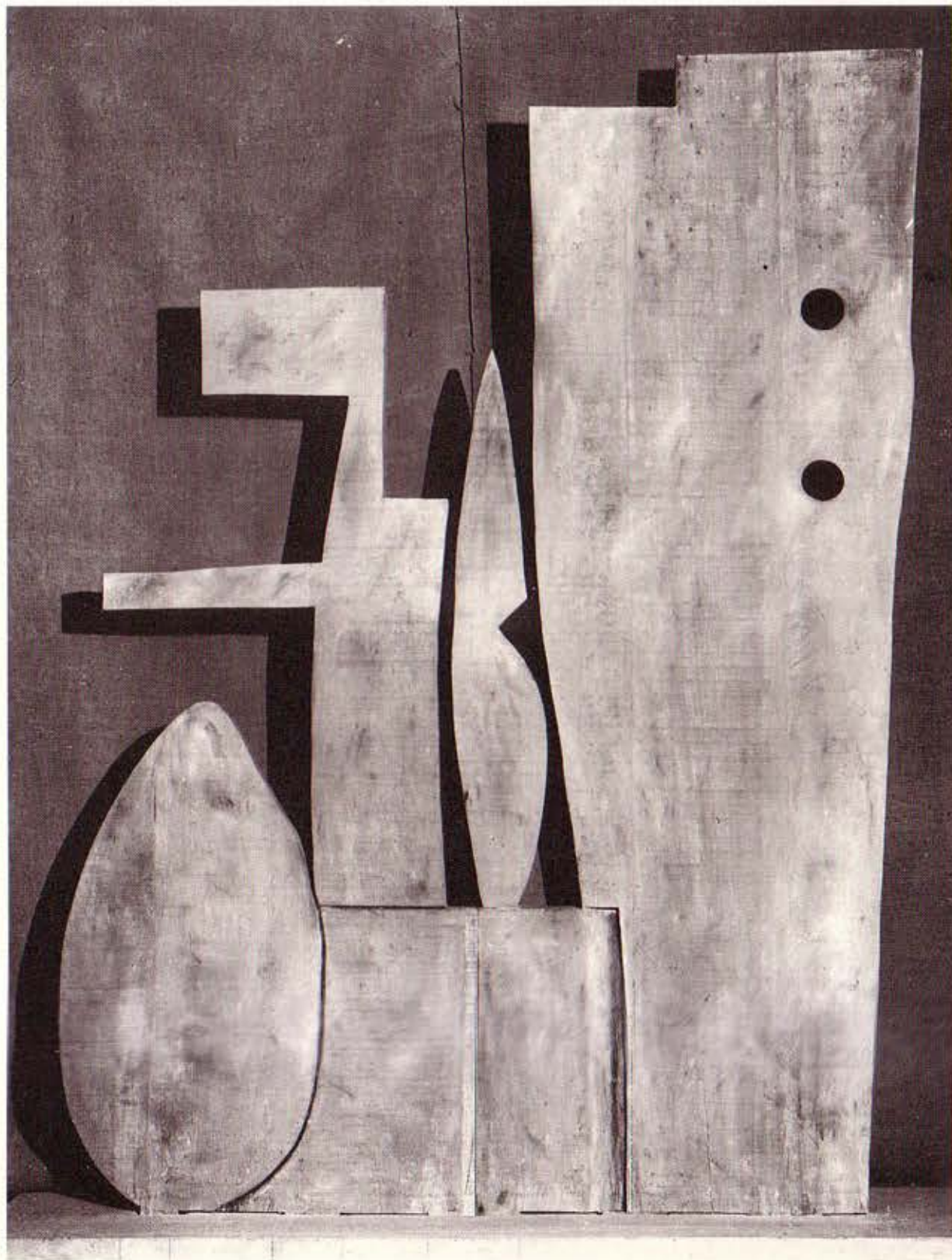
34 - Réplica de la moneda de la F.A.O.,  
1970 - bronce, diámetro 36.5.

Relieve, 1966 - madera con  
grafismos.

Venus, 1981 - madera pintada  
90.5 x 35.

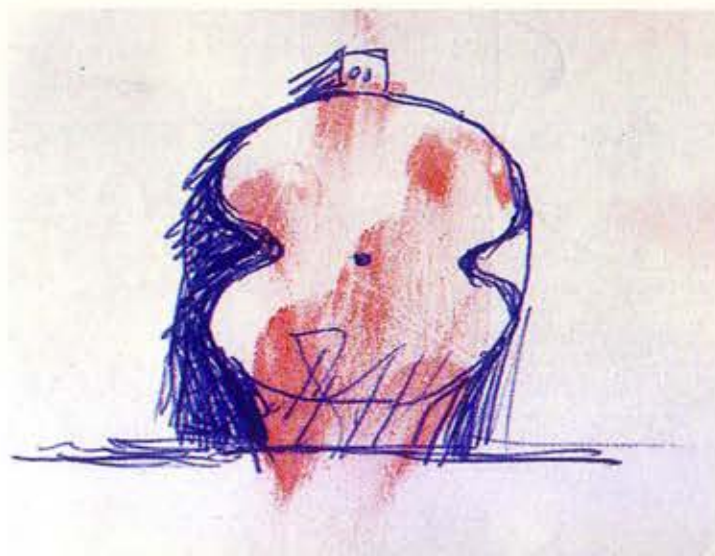
Esbozo para la moneda de la  
F.A.O., 1953 - tinta s/papel,  
diámetro 8.5.





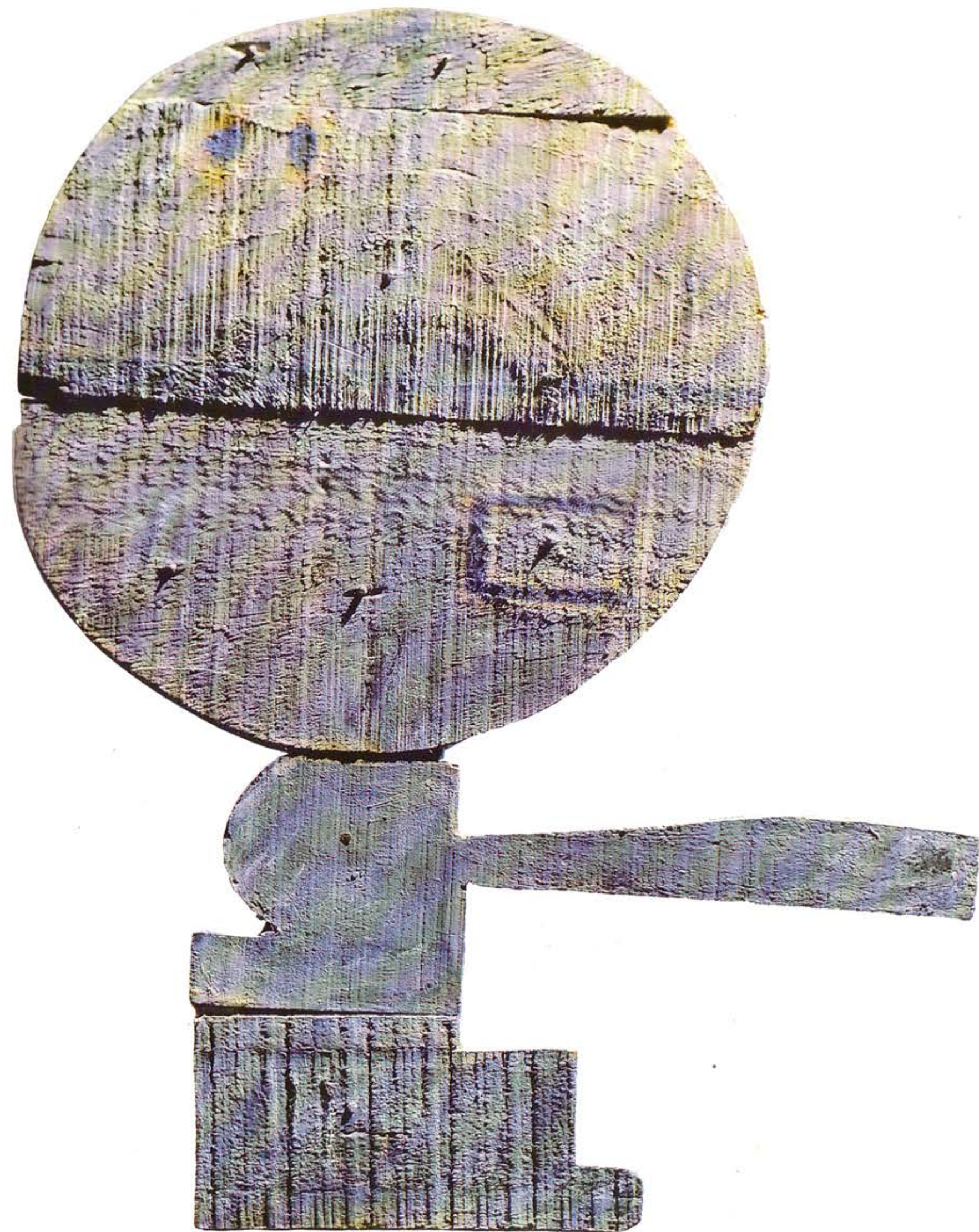
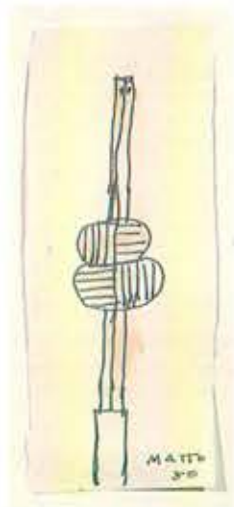
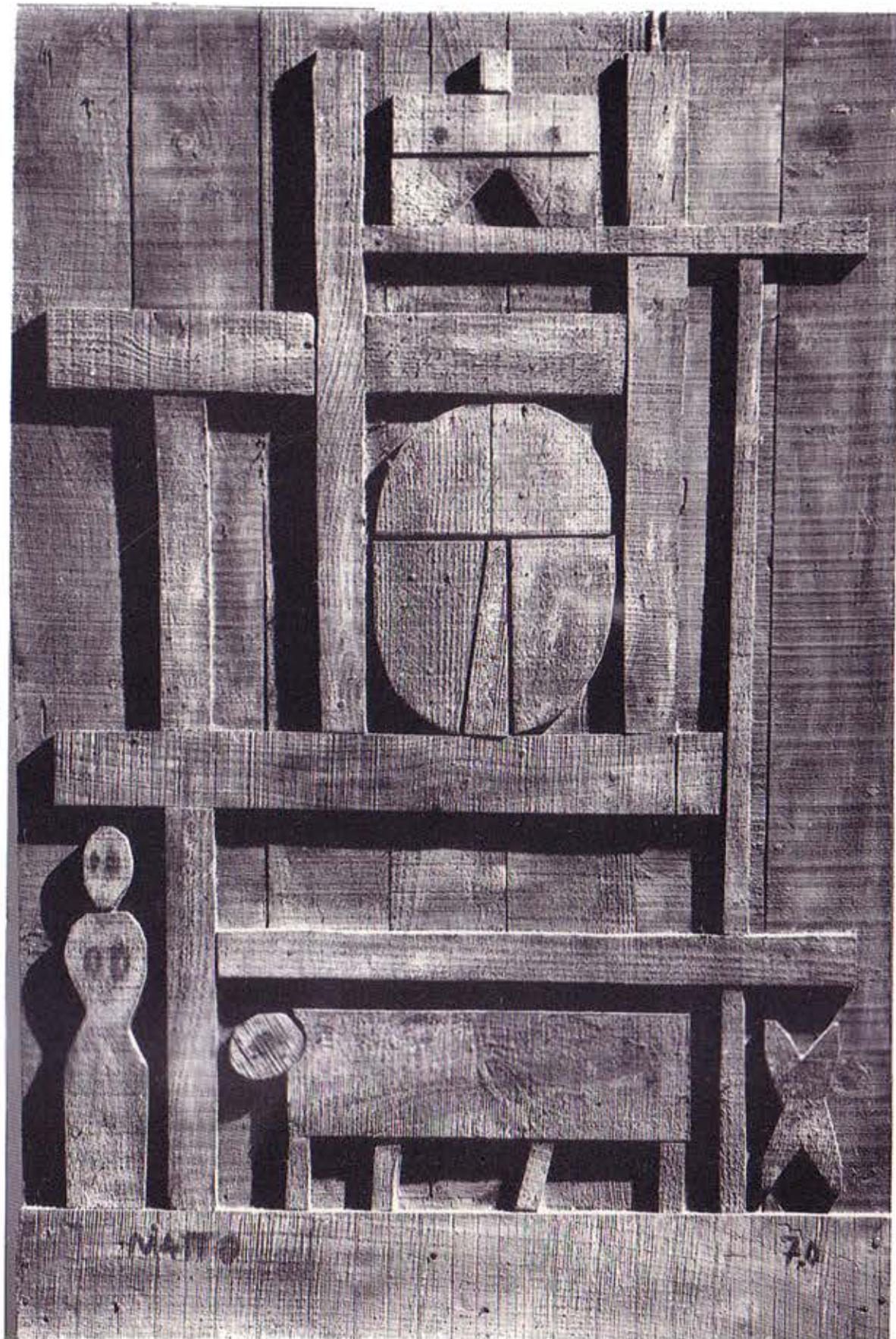
Monumento, 1979 - madera 218  
x 157

Boceto para figura de ónix.



37 - Constructivo blanco y azul, sin  
fecha - óleo s/cartón.



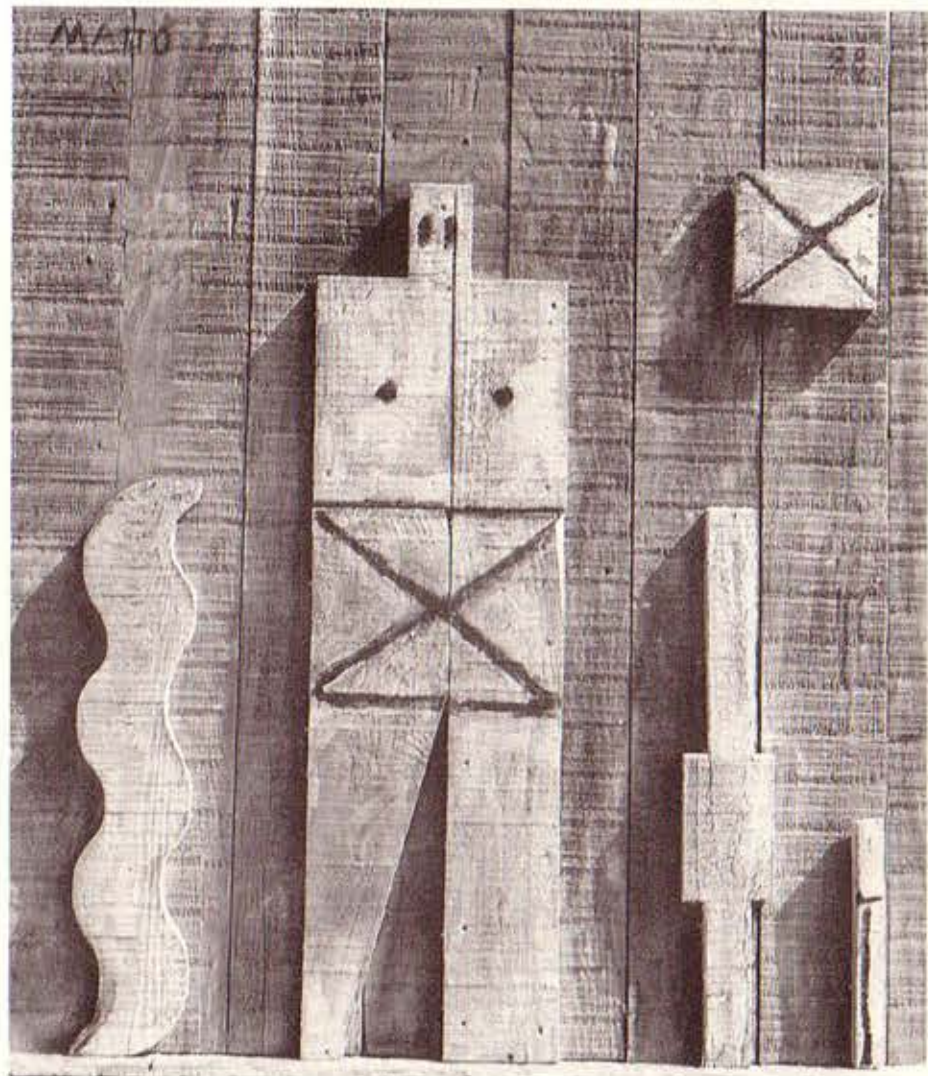


Estructura Triangular, 1970 -  
madera 115 x 77

Boceto 1980

Boceto 1985

Forma con disco, 1986 - madera  
pintada 39 x 24



33 - Mujer - s/techa - madera pintada 77 x 13 x 3

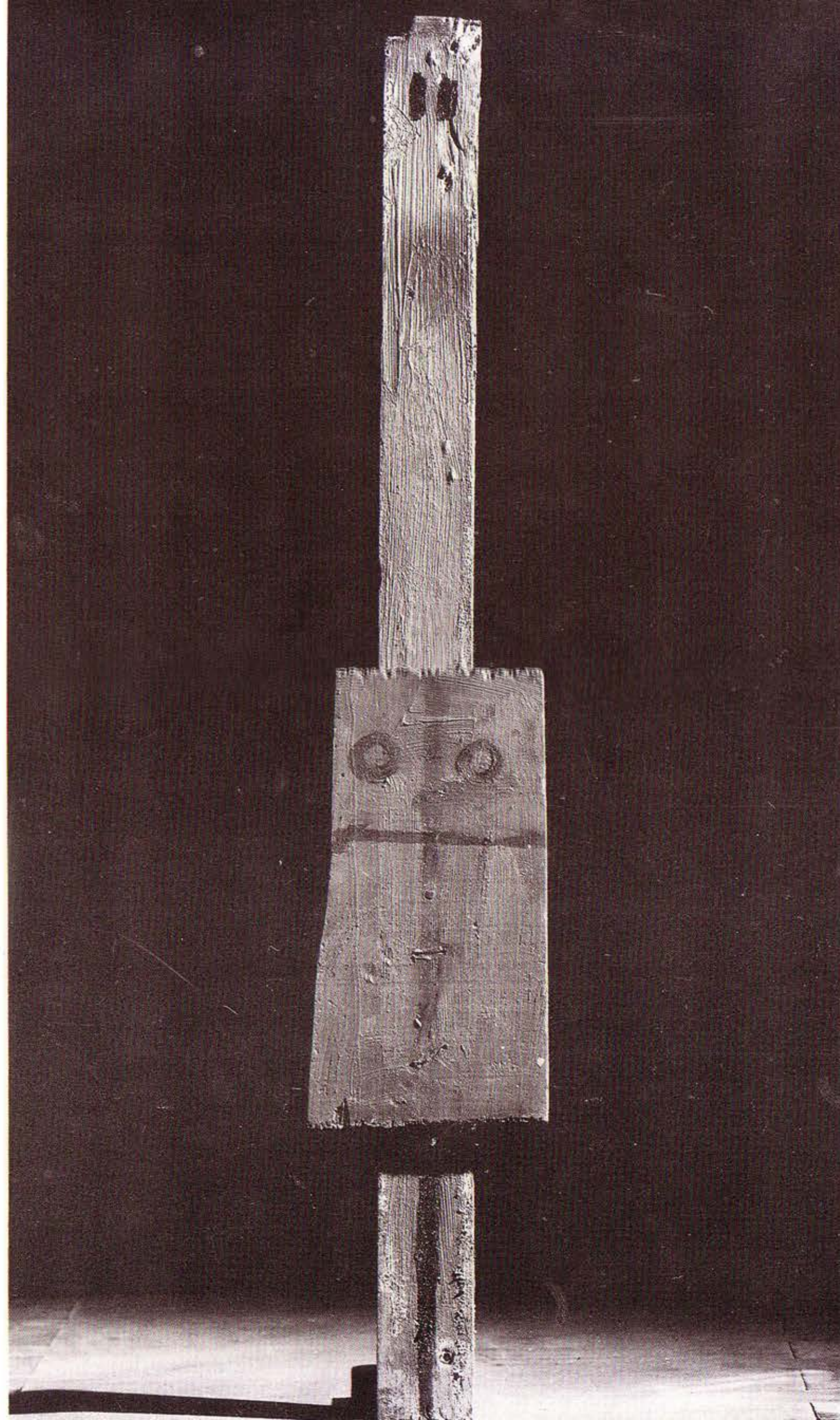
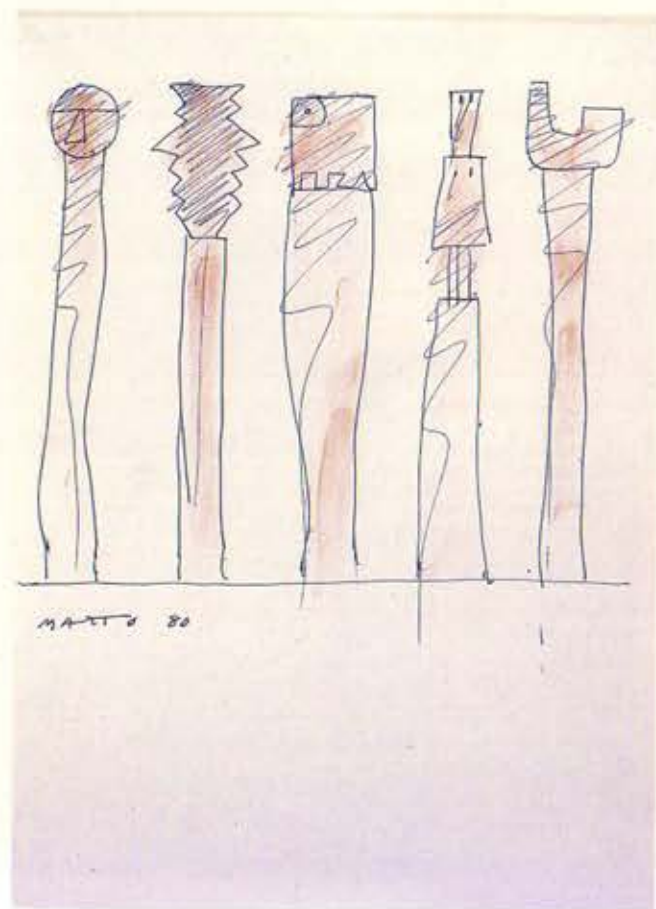


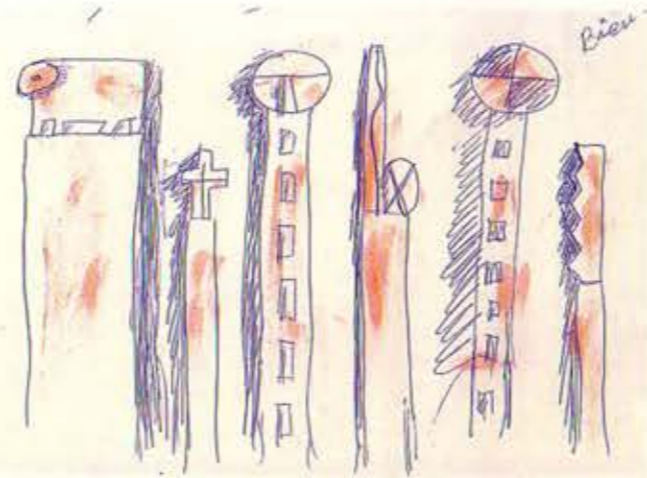
Tabla constructiva - 1988 - madera pintada 77 x 66  
 Dos Venus, 1976 - madera pintada 70 x 31 - 111 x 18.5  
 Estudios para postes con figuras, 1980.



43 - Caracol, 1981 - madera tallada y pintada 45 x 15.

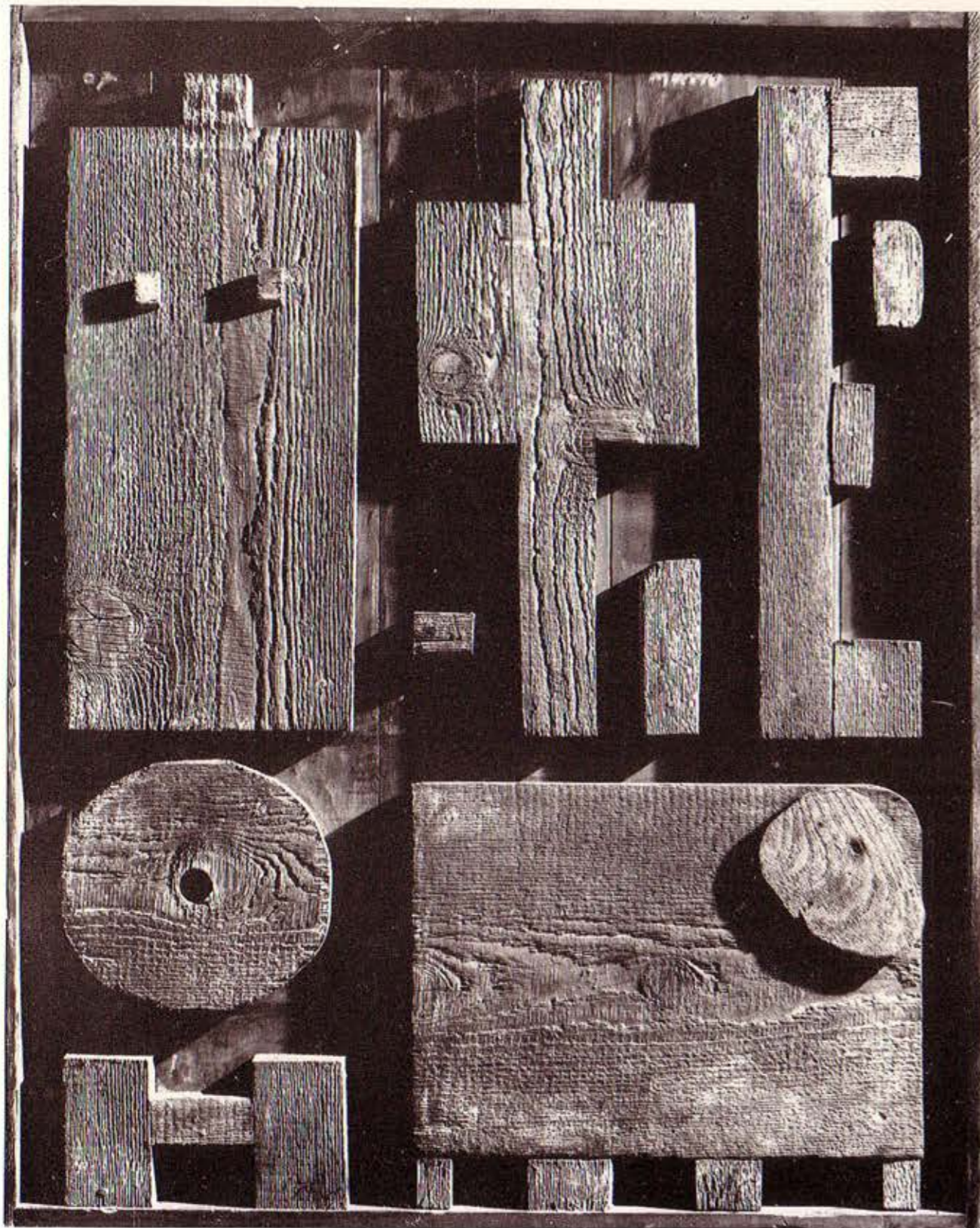
44 - Figura con cabeza azul, 1976.

45 - Formas en la playa, 1973.



Proyectos para postes s/fecha - tintas s/papel.

Composición, 1991 - madera 102 x 81.5.







# CRONOLOGIA DE FRANCISCO MATTO Gabriel Peluffo

**1911.**  
El 18 de octubre nace, en Montevideo, Francisco Matto.

**1922-1932.**  
Realiza sus primeros dibujos y pinturas como autodidacta.

**1932.**  
Viaja a Tierra del Fuego donde adquiere artesanías de los indios Onas. Allí nace un creciente interés por el arte indígena y su ritual de los objetos, lo que le lleva a iniciarse como coleccionista.

**1932-1939**  
Realiza un conjunto de pinturas donde ya revela un personal sentido del color y un dibujo estructural, pero al mismo tiempo fluido. El artista reconoce la atracción que le producía en esos años, la obra del pintor Henri Matisse.

Avanza en sus hallazgos como coleccionista de arte etnográfico y precolombino; adquiere, en Buenos Aires, uno de los más importantes núcleos de piezas precolombinas existentes en esa ciudad en poder de particulares. Con el mismo interés recorre - varias veces entre 1932 y 1950 - el territorio de Chile y la zona sur de la República Argentina.

**1939.**  
Conoce al pintor Joaquín Torres García en una de sus frecuentes conferencias montevidéanas y días después concurre al Taller de ese maestro con obras de su autoría. A partir de entonces, comienza a frecuentar el reducido núcleo de alumnos que visitaban a Torres y cuyas sesiones alimentaban la llamada Asociación de Arte Constructivo.

**1940.**  
Participa por primera vez del Salón Nacional de Artes Plásticas con dos óleos - "Rincón del Parque" y "La mujer del traje a rayas" - y del Primer Salón Municipal con otras dos obras - "Retrato de J.M.V." y "Guerra" -.

**1941.**  
Participa en el V Salón Nacional de Artes Plásticas con un óleo ("La silla roja") y envía otro al Segundo Salón Municipal ("Caín y Abel").

**1942.**  
Interviene en la fundación del Taller Torres García, la cual se formaliza el día 14 de octubre. En ella participan varios artistas entre los que se cuentan, junto a Horacio y Augusto Torres, consecuentes discípulos como los hermanos Ribeiro, Héctor Ragni, Luis San Vicente y otros. Matto permaneció vinculado a los avatares de ese Taller, durante los veinte años en que el mismo desarrolló su ciclo de enseñanza y divulgación doctrinaria.

**1943.**  
Interviene en dos exposiciones colectivas del Taller Torres García en el Ateneo de Montevideo. La primera es la 11 Exposición de dicho taller y se realiza en mayo bajo el nombre de "Estudios de Pintura y Arte Constructivo". La segunda es la 12 Exposición que tiene lugar en el mes de setiembre y se anuncia con el rótulo de "Plástica Constructiva Elementarista". Ambos catálogos están prologados por Joaquín Torres García.

Se reproduce una obra suya - "Naturaleza muerta" - en el número extraordinario de la revista "Círculo y Cuadrado" (editada por discípulos del Taller) correspondiente al mes de diciembre.

**1944.**  
Es invitado por René D'Harnoncourt, del Museo de Arte Moderno de Nueva York, para exponer allí un óleo de 1941 titulado "Las Mujeres Españolas".

**1946.**  
Presenta tres óleos al VII Salón de Otoño organizado por la Intendencia Municipal de Montevideo con carácter de salón-venta. Se trata de dos "Naturalezas muertas" y un

"Puerto", obra esta última en la que aparece ya un artista identificado con la austeridad estructural y la articulación lineal del Constructivismo.

En el Número 14 de la revista "Removedor" - editada por integrantes del Taller Torres García - se reproducen dos obras de Matto: "Paisaje" (pág.3), motivo poco frecuente en su obra, y un "Constructivo" (pág.5).

**1947.**  
Expone en la 38 muestra colectiva del Taller Torres García que, bajo el rótulo de "Pintura y Arte Constructivo", se realiza en el Ateneo de Montevideo durante el mes de julio.

**1948-1949.**  
Realiza dibujos que ilustran su proyecto para una comunidad de artistas que se situaría en Paso Belastiquí, a orillas del Río Santa Lucía. Esos dibujos expresan ya la voluntad monumental que Matto vuelca en volúmenes integrados al paisaje natural y a la arquitectura. "Paso Belastiquí" constituye un significativo precedente de algunas piezas de cuño monumental que Matto ensaya a partir de 1960.

**1949.**  
El 8 de agosto fallece en Montevideo el maestro Joaquín Torres García.

**1950.**  
En el mes de noviembre, participa de la 53 Exposición del Taller Torres García en el Ateneo de Montevideo.

Viaja a Italia, donde enriquece su colección de piezas antiguas adquiriendo cerámicas helénicas.

**1951.**  
Expone en el mes de octubre en Amigos del Arte, junto a los pintores José Gurvich, Horacio Torres y los ceramistas José Colell, Antonio Pezzino y Carlos Martínez. Es la 56 Exposición del Taller Torres García, en cuyo catálogo se reproduce un bajo-relieve en metal diseñado por Francisco Matto.

Envía obras a Punta del Este para ser expuestas con motivo del Primer Festival Cinematográfico Internacional.

**1952.**  
Un dibujo suyo, a la tinta, figura en la publicación "30 Dibujos Constructivos" que edita el Taller Torres García con obras de quince discípulos. La carpeta está prologada por Guido Castillo.

**1953.**  
Exhibe obra suya como parte de la representación uruguaya en la Segunda Bienal de San Pablo.

**1954.**  
Viaja con su mujer, Ada Antuña Zumarán, por diversos países de Europa: Italia, Grecia, Francia, Alemania, Bélgica, España y Portugal. Llega además hasta Inglaterra y Egipto, donde adquiere piezas para su colección.

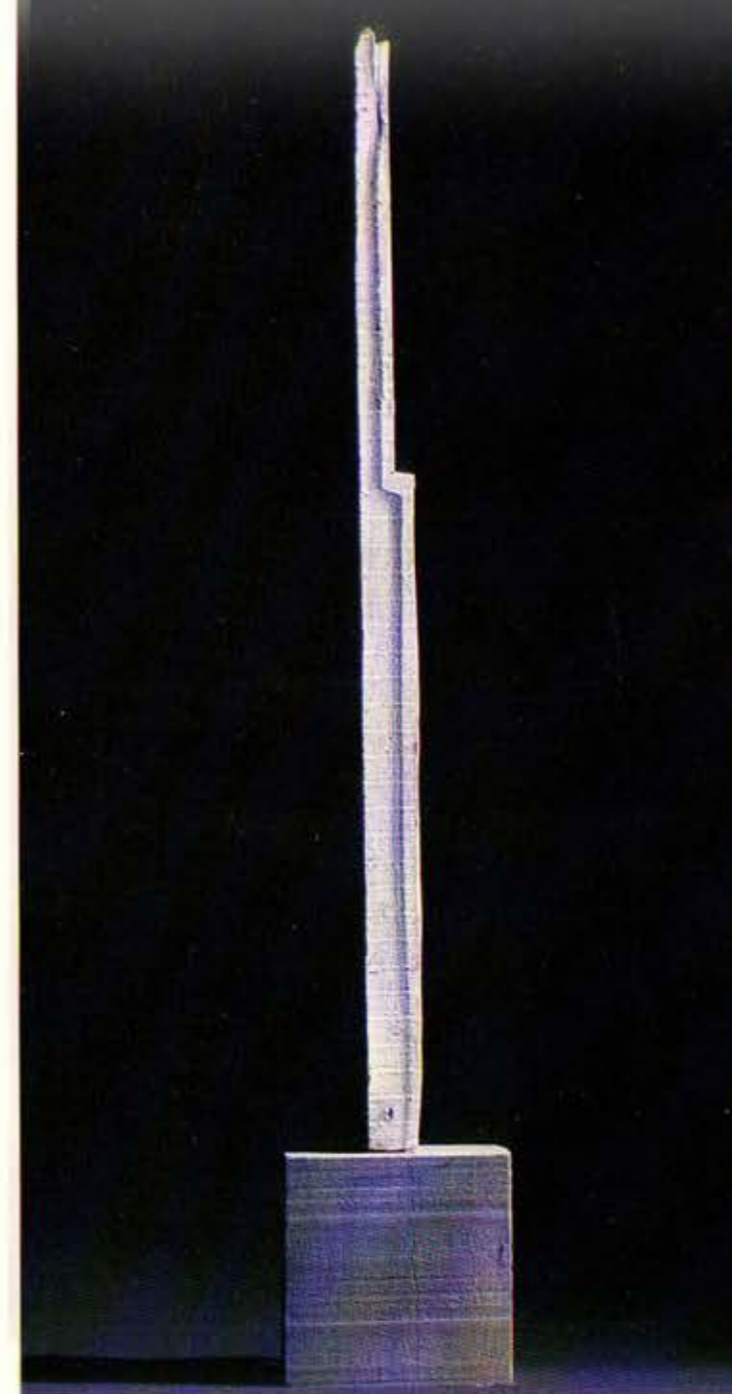
**1955.**  
Por encargo del Arquitecto Mario Payssé Reyes, que construía su propia casa en Carrasco (Gral. Santander 1725), realiza un pequeño mural para un estanco exterior. La obra fue originalmente realizada en madera y luego reproducida en ladrillo en el lugar definitivo.

El veinte de octubre se inaugura, en el salón del Ateneo de Montevideo, la 93 muestra del Taller Torres García donde el único expositor, Francisco Matto, presenta 37 óleos y dibujos.

Envía obras suyas al Salón de los Surindependants de París junto a otros pintores del Taller Torres García.

Envía obra al Museo Stedelijk de Amsterdam, donde tiene lugar una muestra colectiva de artistas allegados a Joaquín Torres García.

**1957.**  
Expone en el mes de octubre, conjuntamente con el pintor



El rayo, 1963 - madera pintada 64 x 10.5.

Augusto Torres, en la Galería Moretti de Montevideo.

Torres García.

**1961.**  
En el mes de junio expone junto a José Gurvich, Manuel Pailós y Horacio Torres en la 143 muestra del Taller Torres García, realizada en la sala de la Comisión Nacional de Bellas Artes.

Presenta un óleo constructivo sobre cartón al XIII Salón Municipal de Artes Plásticas de Montevideo, con el cual obtiene un premio adquisición.

En el mes de enero, la revista "Escuela del Sur" N° 3 publica, en su contratapa, la reproducción de una tabla-relieve de Matto fechada en 1959 (la misma, enviada a The New School en 1960, sirvió luego de base para el mural de mármol y pizarra que se realizó, hacia 1965, en la vivienda de Ernesto Leborgne).

**1962.**  
Funda el Museo de Arte Precolombino, abriendo al público su valiosa colección de piezas primitivas en la calle Mateo Vidal 3249, en una antigua edificación cuyas nuevas instalaciones fueron diseñadas por el Arqto. Ernesto Leborgne.

**1964.**  
En los meses de mayo y junio expone en la sala de la Comisión Nacional de Bellas Artes junto a Augusto Torres, José Gurvich, Manuel Pailós y Horacio Torres. Prologa el catálogo Esther de Cáceres, el cual está ilustrado con la reproducción de un dibujo de Francisco Matto.

**1967.**  
Es invitado a exponer en Washington, en una muestra de pintores uruguayos que se llamó "100 Years of Uruguayan Painting", celebrada en "The Corcoran Gallery".

**1968.**  
Viaja por España, Francia, Bélgica, Italia y Estados Unidos.

**1969.**  
Es invitado por el Banco Central del Uruguay para diseñar una moneda como adhesión del país al plan numismático de la FAO.

En los meses de abril y mayo interviene, junto con otros diez integrantes del Taller Torres García, en una exposición de homenaje al Maestro en el vigésimo aniversario de su muerte organizada por el Departamento cultural del Banco La Caja Obrera.

En el mes de diciembre participa en una muestra colectiva titulada "Joaquín Torres García, el Constructivismo Universal y su derrotero uruguayo", que tuvo lugar en el Subte. Municipal. Allí se exponen obras de Torres García, de sus hijos Augusto y Horacio, de Uruguay Alpuy, Gonzalo Fonseca, J. Gurvich y Francisco Matto.

**1970.**  
Su obra integra el envío realizado a Buenos Aires bajo el rótulo de "Universalismo Constructivo", en el que intervienen Francisco Matto, Uruguay Alpuy, Gonzalo Fonseca, José Gurvich, Manuel Pailós, Augusto Torres y Horacio Torres. La muestra está auspiciada por el Museo Nacional de Artes Plásticas y su catálogo prologado por Angel Kalenberg.

Viaja a Estados Unidos, Méjico y Perú.

**1971.**  
La moneda que Matto creara para la FAO es considerada, por la Geseliscraft fur Internationale Geldgeschichte (Alemania Federal) la moneda más artística de las realizadas ese año en el mundo.

**1973.**  
Recorre Francia, Italia, Grecia, España, y Estados Unidos.

**1974.**  
En el mes de mayo expone en el Salón Monzón de Madrid, junto con Augusto Torres, Matto viaja en esa oportunidad a la capital española.

Entre el 31 de julio y el 9 de agosto participa en la exposición homenaje a Torres García que, con motivo del centenario de su nacimiento, tiene lugar en Losada Artes y Letras de Montevideo. Allí exponen junto a obras del Maestro, sus discípulos Julio Alpuy, Elsa Andrada, Gonzalo Fonseca, José Gurvich, Luis San Vicente, Manuel Pailós, Augusto Torres y Horacio Torres.

**1975.**  
Entre el 23 de abril y el 12 de mayo expone pinturas, dibujos, tablas, cerámicas y metales en una exposición individual que realiza en "Galería Contemporánea" de Montevideo.

1979.

Envía dos obras al 11 Festival Internacional de la Pintura que se realiza entre los meses de julio y setiembre en Cagnes Sur Mer (Francia), formando parte de una representación uruguaya integrada, además, por Miguel Battegazzore y Carlos Tonelli.

Seis piezas de su autoría integran el envío uruguayo a la XV Bienal de San Pablo.

1981.

Participa con tres obras en la IV Bienal de Arte de Medellín (Colombia) que tiene lugar entre los meses de mayo y junio.

1982. Cinco de sus "Maderas" forman parte de la muestra "Arte Uruguayo Contemporáneo" que tiene lugar en el Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo y que se traslada luego como muestra itinerante a la República Federal de Alemania.

Proyecta una escultura de hormigón armado para ser emplazada en Punta del Este, con motivo del Encuentro Internacional de Escultores organizado por el Museo Nacional de Artes Plásticas y Visuales con los auspicios de la Intendencia de Maldonado. Intervienen representantes de seis países latinoamericanos. Por Uruguay lo hacen Francisco Matto y Nelson Ramos.

1985.

Un conjunto importante de su obra monumental en madera es presentada en la playa Carrasco, oportunidad en que el fotógrafo Alfredo Testoni registra la implantación de esas esculturas en un contexto natural. El hecho da lugar a una breve exhibición pública de las piezas.

1986.

En el mes de junio, expone con Augusto Torres, Julio Alpuy y Elsa Andrada en la Galería Kunsthalle de Dusseldorf. La muestra se llamó "4 Schuller Von Torres García".

En el mes de noviembre expone junto a Julio Alpuy, Gonzalo Fonseca, José Gurvich, Augusto Torres y Horacio Torres en "Kouros Gallery" de Nueva York, en una muestra organizada por Cecilia Buzio y Marianne Manley que se llamó "Torres García and his legacy".

1987.

Envía obra a Tokio, a la muestra "9 painters of Montevideo" organizada por la Embajada de Uruguay en Japón. Allí exponen Elsa Andrada, José Aguirre, Gloria Franchi, Francisco Matto, Pepe Montes, Blanca Minelli, Celeste Núñez, Eva Olivetti y Augusto Torres.

1988.

Cinco de sus "maderas" integran el grupo de obras de artistas uruguayos que el Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo envía como muestra itinerante al exterior. Dicha muestra, donde participan veintitrés artistas uruguayos contemporáneos, se inicia en el mes de marzo en la Galería Tetriakov de Moscú.

1989.

En el mes de abril se lleva a cabo en el Subte Municipal de Exposiciones una muestra retrospectiva de Francisco Matto organizada por el Departamento de Cultura de la Intendencia Municipal de Montevideo con el proyecto y la coordinación de Alicia Haber. El catálogo de la muestra, donde se brinda documentación fotográfica de la obra de Matto, cuenta con un prólogo de Guido Castillo y un texto analítico de Alicia Haber.

1990.

Entre el 5 de noviembre y el 6 de diciembre, expone en el local de Galería Moretti de Montevideo.

1991.

Varias de sus obras son seleccionadas para la exposición del núcleo de discípulos de Torres García, organizada por Archer M. Hunpington Art Gallery de Texas, a inaugurarse en el Centro Reina Sofía de Madrid. El catálogo de esta exposición cuenta con un extenso texto analítico de Juan Flo.

NOTA: Para aquéllos datos que no pudieron ser documentados en fuentes primarias, se tomó como referencia la "Cronología" sobre Matto realizada por Alicia Haber en "Francisco Matto - Obra Monumental". Catálogo de la exposición en el Subte Municipal de Exposiciones. Intendencia Municipal de Montevideo. 1988.

## NOTES FOR A PORTRAIT / Translation by Anne Twitty

These paintings, reliefs, and sculptures, with their monumental quality, reveal the Uruguayan painter and sculptor Francisco Matto to us; but beyond that—invariably—they speak to us through him, of his world, and even more, and most profoundly, the unveil our own world for us.

The artist has spent his life elaborating these images, repeatedly pursuing the idea of a transcendental and timeless art that springs from an imaginary worldwide museum devoted to his own tradition.

Uruguayan artists—like other Americans—find that the pluralistic tradition of the continent presents them with a mountainous problematic responsibility; they must live out the contradiction between their period, their environment, and the signs transmitted from their ancestors of other epochs and other latitudes. Their country is a territory where the indigenous culture was shattered, one whose existence as a nation is relatively recent, and actually dependent on the metropolis. Its very particular history suggests the relevance of this world museum, instigating a revisionist approach that does not seem to arise in places where older and more fully elaborated traditions exist and imperiously demand to be perpetuated.

They are not what they have been sometimes been accused of being, mere followers of and commentators on transatlanticisms, "movements", and schools; rather, they have been forced to commit themselves to the creation of something that has not yet been produced. It is inevitable that they should sometimes falter and sometimes be inconsistent in fulfilling this obligation, but this does not obliterate the fundamental fact: the proposition that whatever is created should fully reflect our heterogeneous reality.

It would be easy to maintain that irrationality is the principal and predominant trait of post-Columbian artistic and cultural developments, if we did not know that this has occurred whenever an invader—of whatever class—has irrupted violently into an established culture. Furthermore—as in the case of Uruguay—it happens precisely at the time when the protagonists attempt to dictate the direction of the complex structure of a its own pluralistic culture

This must be remembered because it justifies the fact that through Matto's work, and that of other Americans, blow gusts of wind from other cultures: visions of the mythic Arcady, or the ascetic rigor of the Romanesque Middle Ages, and, of course, contemporary European temptations (to which he occasionally succumbs). They are a way of referring—in a comprehensible code—to the dream of a perfect

harmony, to an attitude towards faith, to shared convictions and utopias, in brief, to experiences born of visceral necessities.

Guided blindly toward the culture of their ancestors by still living traditions, Uruguayan artists do not, however, fail to notice and confirm that in their present situation the most they can retrieve from these traditions is the fundamental attitude pervading them.

They tend to resemble those Native Americans laborers who built the baroque churches, transforming what must have been a vertigo of reason faced with the immeasurable and the supernatural into a delirious mirror of their tragedy; to live in a world that was dying in desperation and had already, definitively, lost its faith.

It is clear that this affinity with the aborigines does not force them to be nativists, nor even to revindicate their own right to identity—as some have thought. Nor does it force them to surrender to the excesses of animism and the magical rites in which our people indulge even today—as others have maintained—even though the Indians exist, and animism is still an active religion here.

In his condition as a Uruguayan artist, Matto occasionally treads these paths.

His artistic trajectory proclaims his condition as an American. We cannot begin to really understand his choice, or the extent of his artistic proposal, if we do not simultaneously see him as a twig sprouting in this continent from another branch quite different in spirit, from European art.

Many journeys, and his own collection of pre-Columbian artifacts (see the curricula) point to the artist's hidden masters: weavers of Paracas, Inca or Meso-American carvers or ceramicists, the great "metaphysical" creators of all times.

Although Matto enters modern art clinging to the hand of an imaginary Matisse, it is through the teaching of Joaquín Torres García, his real master, that he comes to understand it so thoroughly that he achieves autonomy. It is this autonomy that then allows him to infuse his work with its characteristic tellurism.

It was in Torres García's workshop that he confirmed the virtue of rules and stylistic unity, and there, too, he discovered within himself a kinship to the universal and constructive art that Torres was practicing and that he proposed as the art for this continent. Matto became Torres' student, absorbing his lessons as deeply felt experiences. Out of this accord not only with his master's teaching, but with his inner sense of things, emerged works whose strong personality is only lightly veiled. Later on, and alone, Matto took a singular ascetic path, creating masterly works that win him

an important place in the American art of our time.

In practice, this artistic expression negates the validity of types of pictorial discourse that limit themselves to what can be verbalized, the stories and allegorical symbolologies so highly valued by the colonizers.

We will look in vain in this work for the imitative and starchy academic attitude patronized by the emancipated creoles, or for those more recent values that prostrate themselves before the ritual of opulence, the fanaticism of the material, the installation of consumerism, fashion, and the clamor with which they are inculcated among us.

These styles, which reveal the artists' adaptation to alienation, are implicitly contradictory to the goal of integration into the surroundings and to the underlying search for identity found in all truly American creators, and particularly in Matto.

It is hardly necessary to mention that Matto shared with European artists that rejection of the academic that took place at the end of the past century. He shared with them as well as the thinking that led them to separate painting from naturalism, and the Cubist and neoplasticist vocation of conceding a formal structure to their work, though he did not share their Expressionism or Surrealism, and even less more recentisms.

Initially interested in those artists' concept of structure, through a long detour he arrived at the conclusion that to structure is to bring the work into harmony with the universe. A concept tending to affirm and promote the anthropological attitude toward art, which is wider and more comprehensive than one that regards it as serving only esthetic purposes.

From that time on we will find the progressive and intransigent stripping away of previous acquisitions, consistently faithful to a creative method that instead of confiding in structurization and formal, even thematic variety, as others do, entrusts itself to sensitivity and economy.

In this new instance, the figures that formed parts of the formal structures proceeding from the Torres García style are now treated as wholes that arise from their own organic existence. They continue to fulfill their role as pictographs, or "abstract" forms, but now they are "fetichized" by an isolation and de-contextualization that indicate that they are spiritual entities and not merely everyday objects. The forms and qualities of the materials from which they proceed are to be accepted as the "compulsory meter" of the harmony they are to institute, and are treated with a respect bordering on devotion.

Matto demonstrates that, almost at



the limits where the sign as such is in danger of disappearing, on this frontier where the illusions of representation have vanished and where the image itself is reduced to a presence—rather than to a decipherable complex of geometrical articulations—art not only exists, but is capable of going beyond the known to achieve a new fulfillment.

Nothing is inert, that is what he shows us. There is something truly magical in this.

Like the Abbé Suger of Saint Denis, who eight centuries ago believed that by contemplating light, stones, and precious metals he could intuit God, the painter-sculptor reveals within the thing that which is not "thing", but spirit, universality, essence, ethic, to such a degree that Matto could say, paraphrasing the Abbé, that "the enchantment of many-colored stones... distracts us from external preoccupations, and an appropriate reflection... induces us to contemplate, transporting us from the material to that which is immaterial".

At the moment of choosing the materials with which he will create the work, the artist already prefigures the work itself. The material Matto begins with is not primordial nature humanized through hard manual labor, as is the case with primitive artists. When it is wood, this fiber has already been planed, (something roughly) by the action of sophisticated tools; besides, it has already been modified by the use and even the abandonment characteristic of our time. On other occasions, it may be metal, industrially forged and molded to serve other purposes, and also worn out and discarded as useless. Finally, there are times when it may be cardboard or machine-made cloth, almost abused, or poorly primed, even unprimed.

By emphasizing some of the inherent qualities of the material or those that emerge from his working of it, Matto's work encourages the viewer to use one of the senses—or several of them—in preference to others, thereby inducing him to adopt a single mode—one among many—of appreciating objective reality, a mode that differs from the pragmatic everyday approach. Faced with Matto's work, the viewer is almost exempted from the need to calculate space and to estimate complex forms. The clarity of his formal configurations makes it possible to comprehend the indefinable textures and colorations in a more leisurely fashion.

In this way, the artist introduces us to the existence of another world presented principally in tangible terms, without distance, and thus distinguished from the world of visuality.

Works conceived like this inevitably lead the observer to view them in a state resembling absorption in contemplation, or a rapture of ecstasy or delight during which, along with the loss of spatial and chromatic references, the sense of the passage of time disappears. Thus, Matto indicates the "eternal" existence of his images, or, in other words, their temporal universality.

With the same end in view, he refuses the mannerisms that are thought to

enhance the luster of the professional auteur, adopting instead (to serve his own ends) the traces of a purposeless technology of the technical difficulties with which, for example, anonymous creators, the "spokesmen" of primitive tribes must contend.

On the other hand—and concurrently—to the selection of material with a human history he adds the furtive alteration that attempts to disguise the individual creator. The artist, hidden behind the material and his frugal media, evokes the anonymous creators. Rather than a particular person—it is not in vain that he maintains that "the painter should die; his I should disappear, so that painting can be born"—he evokes the human group to which he belongs.

With him we share symbols that speak to us: man, woman, viper, snail, cross: conventions as strong as

alphabets, and even indefinable agreements like those that make even badly formed letters recognizable. The artist makes use of these to authenticate the universality of his message.

So Matto, like Virgil, guides us from the material perception of his work through and past it to a spiritual occurrence that is transcendent in its universality, both in time and among men.

Naturally, only the works themselves can express the polysemic nature of the artistic message through which the creator communicates his ethical and esthetic sense of art. In order to continue tracing the portrait of Francisco Matto, we should turn our attention to the works themselves; and in them recognized his voice, almost "a fable of fountains", through which America tell us of itself.



## INDICE DE LAMINAS

- 5 - Retrato elemental, 1989 - óleo s/ cartón 33 x 21.
- 6 - Retrato del artista.
- 8 - Naturaleza muerta con frutas, 1967 - óleo s/tela 61 x 52.
- 9 - Ángel, 1960 - óleo s/cartón 22 x 22.
- 11 - Bautismo, 1953 - óleo s/cartón 40.6 x 29.5.
- 13 - Constructivo en la residencia del Arq. Leborgne, 1962 - relieve en madera.
- 14 - Proyecto de monumento, 1973.
- 16 - Caracol, sin fecha - lápiz s/papel 17.5 x 13 aprox.
- Proyecto de monumento, 1979.
- Proyecto para el fanalsterio de Belastiquí, 1978.
- 17 - Constructivo en la residencia del Arq. Leborgne, 1967 - ladrillo tallado 87.5 x 66.8 x 11.5
- 18 - Proyecto para vitral, sin fecha - óleo s/cartón.
- Construcción, 1967 - óleo s/tela
- Boceto, 1979 - lápiz s/papel.
- 19 - Construcción en el jardín del Arq. Leborgne, 1967 - mármol y piedra laja gris 269 x 230.
- 20,21 - "Historia del Taller" (homenaje al TTG en su XX aniversario), 1962 - óleo s/ tabla de abedul 137 x 174.
- 22 - Estructura con sol, 1963 - óleo s/ tela 90 x 70 aprox.
- 23 - Constructivo "indi", sin fecha - tinta s/papel.
- 24 - Pareja, 1982 - ónix, altura 50 aprox.
- 25 - Estructura amarilla, 1978 - óleo s/tela 80 x 70 aprox.
- 26 - Retrato con fondo azul, 1990 - óleo s/cartón 30.5 x 20.5.
- Proyecto, 1974 - tinta y lápiz s/ papel 13 x 16.5.
- Formas, 1979 - óleo s/tela 155 x 147.
- 27 - Tablas de la Ley, 1981 - madera pintada 69.5 x 33.5 x 2.5.
- 28 - Proyecto para mural en el Hospital Saint Bois, 1951 - óleo s/tela.
- 29 - Cara, sin fecha - cerámica 23 x 27 x 3.
- 30 - Retrato, 1989 - óleo s/cartón 27.5 x 18.5.
- Cara roja, 1969 - tabla pintada.
- Naturaleza muerta con frutero, 1990 - óleo s/cartón 24 x 34.
- 31 - Retrato con fondo rojo, 1968 - óleo s/cartón 32.5 x 21.5.
- 32 - Naturaleza muerta planista con botella y jarra, 1967 - óleo s/ cartón.
- 33 - Caracol, 1972 - madera tallada y pintada 11 x 14.2.
- 34 - Réplica de la moneda de la F.A.O., 1970 - bronce, diámetro 36.5.
- 35 - Venus, 1981 - madera pintada 90.5 x 35.
- Esbozo para la moneda de la F.A.O., 1953 - tinta s/papel, diámetro 8.5.
- Relieve, 1966 - madera con grafismos.
- 36 - Monumento, 1979 - madera 218 x 157.
- Boceto para figura de ónix.
- 37 - Constructivo blanco y azul, sin fecha - óleo s/cartón.
- 38 - Estructura triangular, 1970 - madera 155 x 77.
- Boceto de Venus, 1980.
- Boceto para forma con disco, 1985.
- 39 - Forma con disco, 1986 - madera pintada 39 x 24.
- 40 - Tabla constructiva, 1968 - madera pintada 77 x 66.
- Dos Venus, 1976 - madera pintada 70 x 31 y 111 x 18.5.
- Estudios para postes con figuras, 1980.
- 41 - Mujer, sin fecha - madera pintada 77 x 13 x 3.
- 42 - Proyecto para postes, sin fecha - tinta sobre papel.
- Composición, 1991 - madera 102 x 81.5
- 43 - Caracol, 1981 - madera tallada y pintada 45 x 15.
- 44 - Figura con cabeza azul, 1976.
- 45 - Formas en la playa, 1973.
- 47 - El rayo, 1963 - madera pintada 64 x 10.5.
- 48 - Vibora, 1989 - madera pintada 61 x 95.
- 50 - Construcción con sol y cara, madera tallada con hachuela.
- 51 - Boceto para formas doradas, 1976 - tinta s/papel 13 x 13.

36 - Vibora, 1989 - madera pintada 61 x 95



Boceto para formas doradas, 1976 - tinta s/papel 13 x 13

## INDICE DE TEXTOS

- 7 - Notas para un retrato - texto de Anhele Hernández.
- 15 - El pintor debe morir, su yo debe desaparecer para que nazca la pintura.
- 23 - Si no alcanzamos las formas elementales nunca podremos llegar al misterio.
  - Cuando fabricamos una obra avanzamos trabajosamente de lo profundo a lo desconocido.
- 28 - Si me preguntaran qué es más hermosa como creación pura si el Partenón o una flor, yo diré que el Partenón. La flor es obra de Dios, y por lo tanto milagrosa, pero el Partenón es obra de un ser creado por Dios y de hecho un milagro aún mayor, es algo así como dos veces obra de Dios.
- 33 - Cuando yo veo obras del universalismo constructivo, llenas de poesía, pienso invariablemente en el mar y en alguna región de piedra con un árbol.
  - Si yo pensara de otra manera posiblemente no pensaría en nada, a lo más pensaría en un pez o un martillo o un reloj, o qué se yo, pero todo eso redundaría. Sería pensar de una manera fotográfica: ver un pez y pensar en un pez.
  - En cambio yo veo un pez y pienso en un desierto de piedra. Pienso en algo claro como un río y puro como un árbol, y pensar en un árbol será siempre inferior a ver un árbol y pensar en un río.
- 46 - Cronología de Francisco Matto por Gabriel Peluffo.
- 49 - Notes for a portrait, traducción de Anne Twitty.
- 51 - Índice de láminas.

## INDEX OF TEXTS

- 7 - Notes for a portrait, text by Anhele Hernández.
- 15 - The painter must die, his self must disappear in order for the painting to be born.
- 23 - If we do not attain elemental forms we will never be able to penetrate the mystery.
  - When we produce a work we move painstakingly from the profound to the unknown.
- 28 - If I were asked what is more beautiful as pure creation, the Parthenon or a flower, I would say the Parthenon. The flower is the work of God, and therefore miraculous, but the Parthenon is the work of a being created by God and in fact an even greater miracle, something like twice the work of God.
- 33 - When I see Constructive Universalist works, full of poetry, I invariably think of the sea and of some rocky place with a tree.
  - If I were to think otherwise I would perhaps not think of anything, at most I would think of a fish or a hammer or a watch, or I don't know what, but it would all be redundant. It would be thinking photographically: to see a fish and think of a fish.
  - Instead, I see a fish and think of a desert of stone. I think of something clear like a river and pure like a tree, and thinking of a tree will always be inferior to seeing a tree and thinking of a river.
- 46 - Chronology of Francisco Matto by Gabriel Peluffo.
- 49 - Notes for a portrait, translation by Anne Twitty.
- 51 - Plate index.

*Si refinamos a claros días que se integran al gran  
ante de todos los tiempos debemos comenzar a  
romper la barrera que nos separa de lo metafísico.*

Se imprimieron 2500 ejemplares  
numerados del 1 al 2500  
Este ejemplar lleva el número

1741

