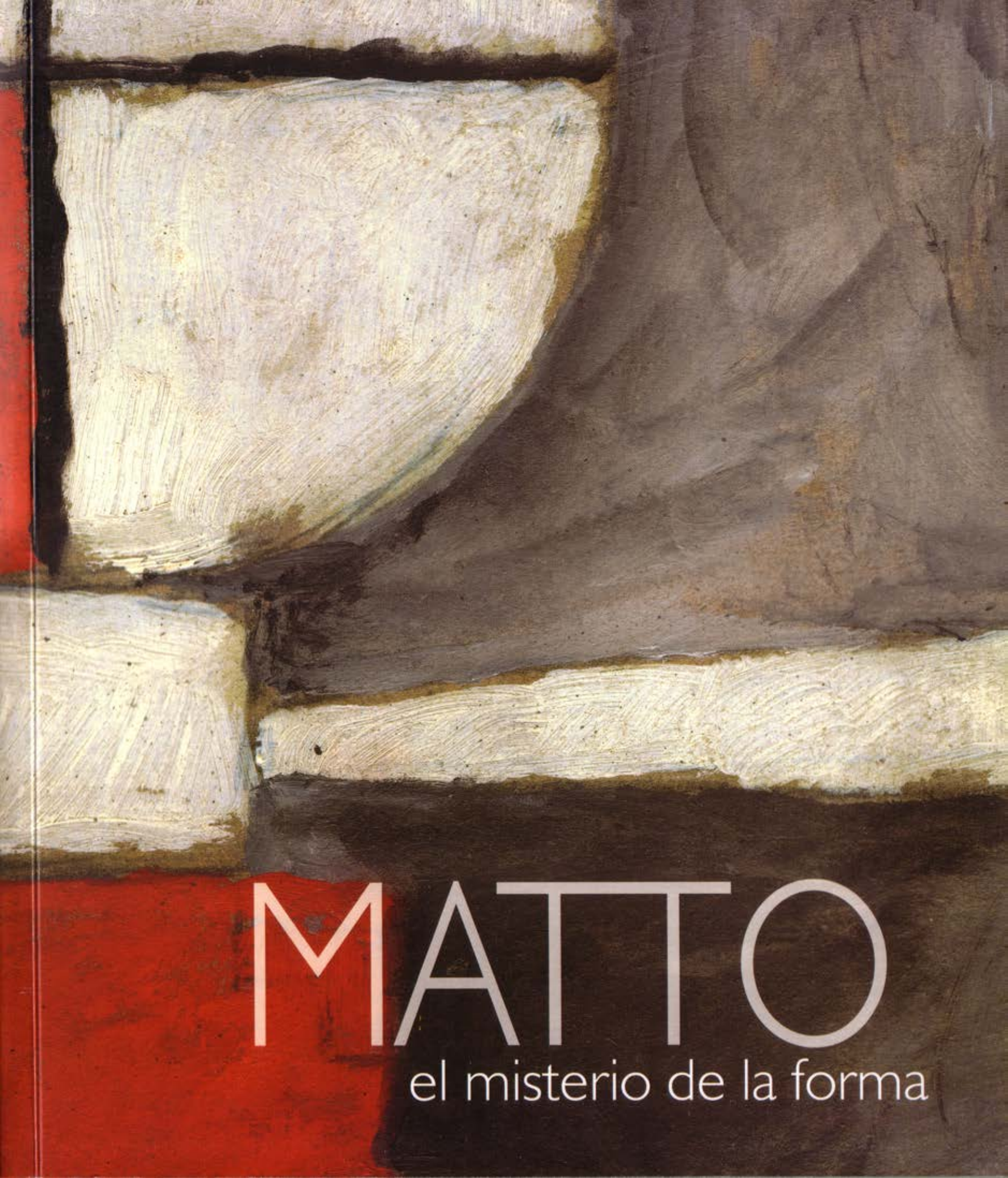


MATTO

el misterio de la forma

OSCAR PRATO

GALERIA DE ARTE

Paraná 743

Telfax: (5982) 901 4793 celular: (598) 99622127

Montevideo 11000, Uruguay

pratoart@adinet.com

OSCAR PRATO
GALERIA DE ARTE

Dirección y producción:
Oscar Prato
Gustavo Serra

Coordinación:
Marie Nöel Behrens

Textos:
Prof. Alicia Haber
Cecilia de Torres

Diseño gráfico:
Lucía Pittaluga
Fotografía:
Carli Angenscheidt
Edición audiovisual:
Carlos Serra
Impresión:
Empresa Gráfica Mosca
Digitalización de imágenes:
Javier Antía-Typeworks
Traducción:
Betty Tosso, Karla Podestá
Corrección:
Aida Altieri

D.L.

ISBN 978-9974-7756-3-3

Paraná 743/ Tel: (598 2) 901 4793
Montevideo 11000, Uruguay
pratoart@adinet.com.uy

MATTO

el misterio de la forma

noviembre 2007

9. Presentación. Oscar Prato.

11. Matto: la búsqueda de la esencia. Prof. Alicia Haber

37. Pinturas

103. Dibujos

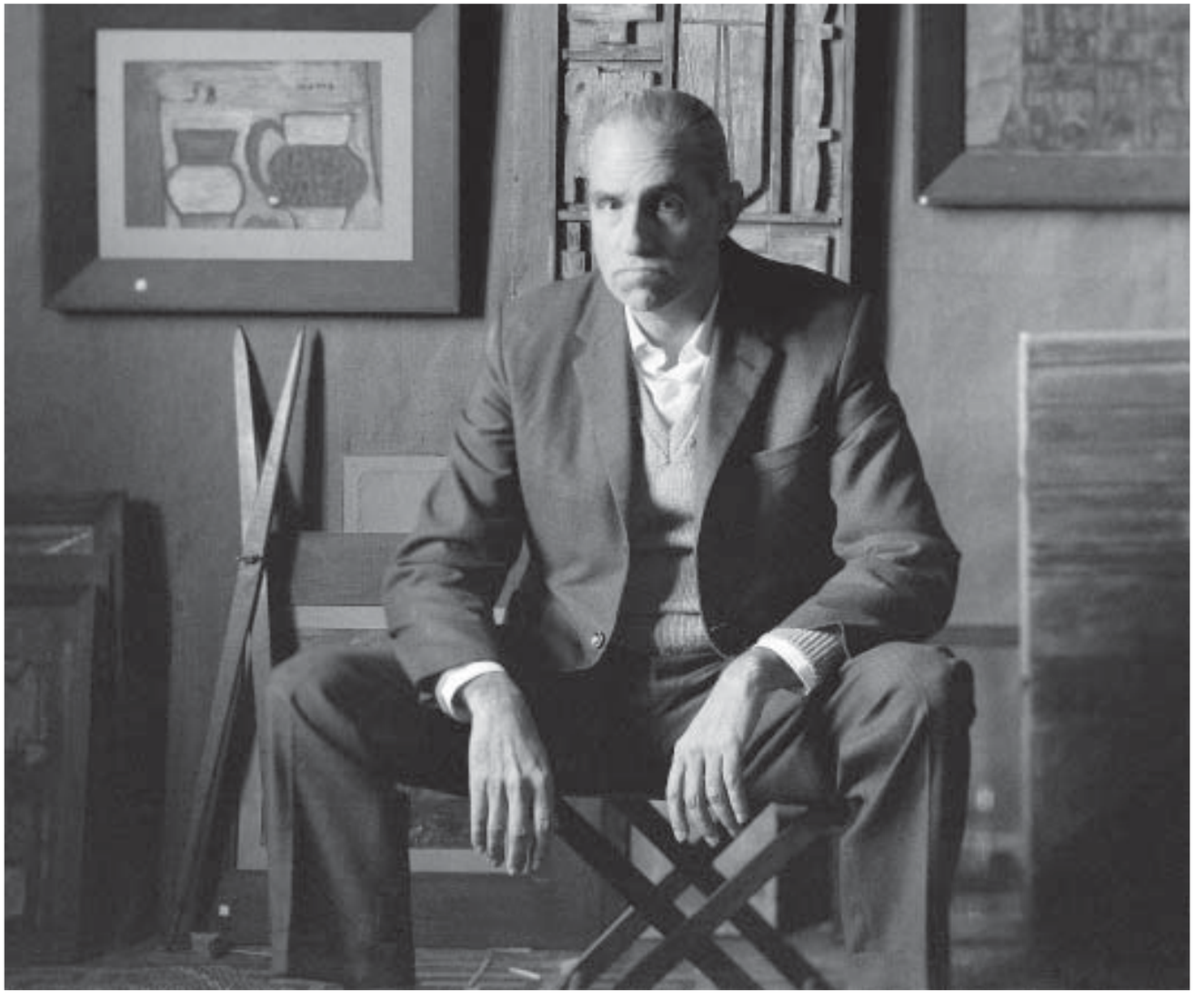
129. Caritas

139. Maderas y objetos

173. Cronología. Cecilia de Torres

191. Exposiciones y bibliografía

193. Textos en inglés



En el año 2003 inauguré mi galería presentando las obras tempranas y muy poco conocidas de Francisco Matto.

La exhibición actual completa la tarea comenzada en aquel momento y nos permite encontrar al artista que a partir de 1945 transitó los senderos del arte constructivo con devoción y convencimiento profundo, logrando transmitir un legado artístico de indudable relevancia para la historia del arte moderno de nuestro país.

En 1997, en su taller de New York, pregunté a Gonzalo Fonseca cuál era su opinión sobre la obra de Francisco Matto.

Como siempre, su respuesta fue tajante y sin vacilaciones: *fue el más grande de los artistas del Taller*, me respondió, y agregó con preocupación: *lamentablemente, muchos aún no han descubierto su verdadera magnitud*.

Han transcurrido diez años desde aquel día.

Importantes museos y destacadas colecciones han enriquecido su acervo con obras de Matto.

Curadores y críticos internacionales lo han incluido con entusiasmo en numerosas exposiciones, bienales y ensayos.

La situación que preocupaba al genial escultor ha comenzado a revertirse.

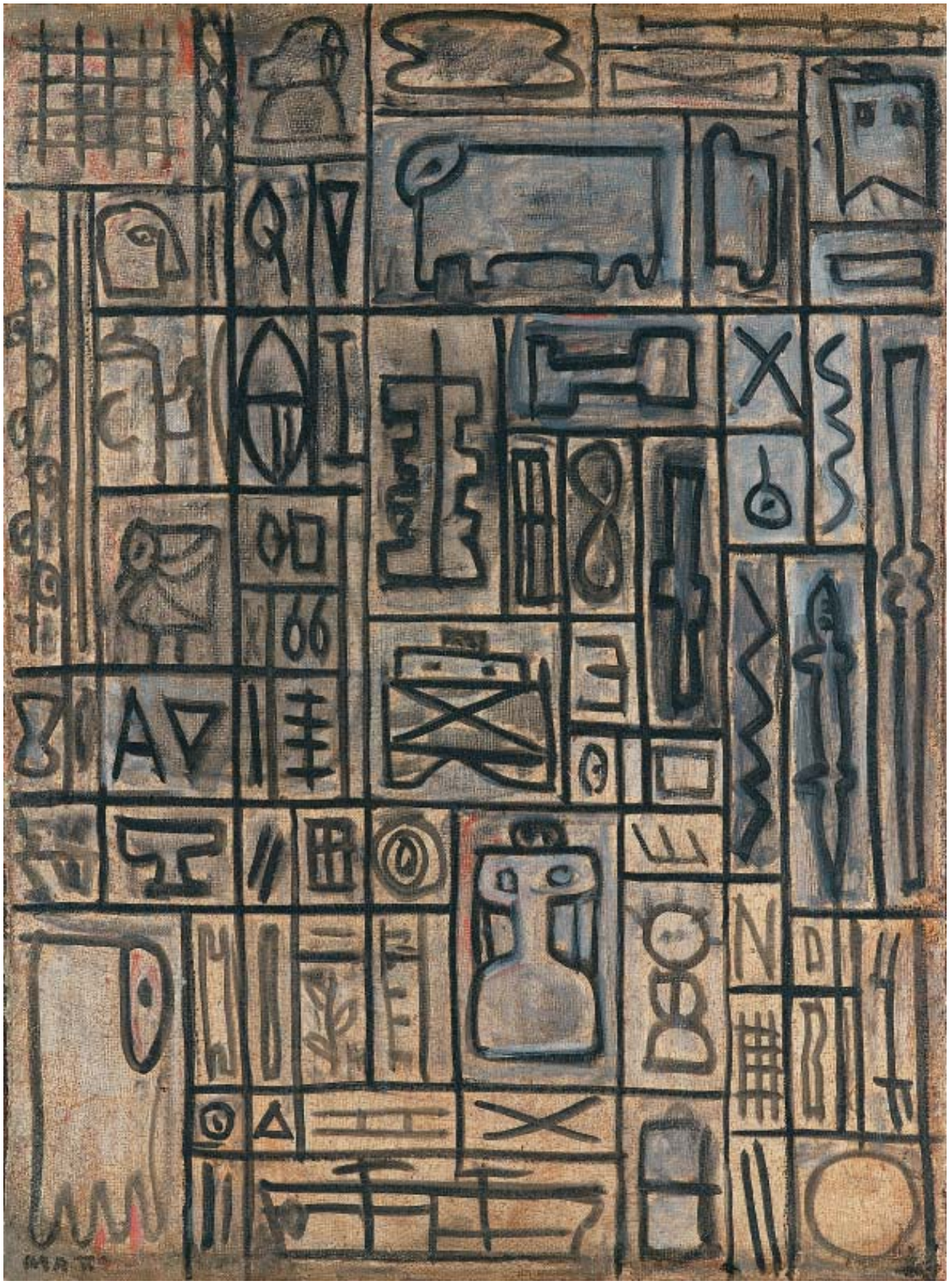
El propósito de esta exhibición y de este catálogo es contribuir a la difusión y el conocimiento que su obra merece.

Agradezco a Cecilia de Torres por realizar el estudio cronológico.

Su incansable tarea de promoción del patrimonio artístico de Francisco Matto a nivel internacional, durante muchos años, la ha convertido en protagonista de algunos momentos fundamentales de esta cronología.

Mi especial agradecimiento para Adita, por su apoyo, por su confianza y por su paciencia.

Oscar Prato



MATTO: LA BUSQUEDA DE LA ESENCIA

Alicia Haber*

Francisco Matto (1911-1995) desarrolló una extensa labor artística como dibujante, pintor y escultor. Esa trayectoria tuvo un giro decisivo a partir de 1946, fecha desde la cual se ubicó en la senda del constructivismo, realizando paisajes urbanos, composiciones planistas sobre temas cristianos, proyectos para monumentos y pueblos de artistas, maderas, pinturas, bronces, mármoles y cerámicas constructivas, pinturas de figuras femeninas muy estilizadas, obras monumentales para residencias, construcciones y postes totémicos en madera, y pinturas de tamaño mural.

Constructivo con dos corderos
c 1953
Óleo sobre tela
94,5 x 70 cm

1935-1945
La exuberancia expresiva

Hasta hace cuatro años, a Matto se lo definía estrictamente como torresgarciano y se sabía poco sobre otro tipo de obra creada antes de conocer a Joaquín Torres García e ingresar luego a su Taller[1]. Matto no mostraba esa obra públicamente y los curadores e historiadores del arte, así como los galeristas, se ocupaban solo de su período torresgarciano.

Gracias a la iniciativa de Oscar Prato, se llevó a cabo en 2003 una exposición de obras no exhibidas hasta aquel momento, que tuvo lugar en su galería[2]. Expresa Prato: *me consta que se enorgullecía de esta etapa de su creación plástica. Siempre*

* *La Profesora Alicia Haber es historiadora del arte, curadora e investigadora. Es autora de numerosos catálogos, ensayos, artículos y libros sobre arte uruguayo. Entre sus publicaciones más importantes pueden citarse, a modo de ejemplo, las dedicadas a los artistas Luis Solari, Juan Manuel Blanes, José Gurvich, Tola Invernizzi, Manuel Espínola Gómez, Uruguay Alpuy, Águeda Dicancro*

Franciasco Matto, ***La Quinta****, 1939*
óleo sobre tela. 125,5 x 160 cm

mantuvo colgada en la biblioteca de su casa una gran tela del año 39, La Quinta, *que lo apasionaba. Claro, como artista estaba en otra cosa, era su mundo cotidiano de trabajo y por lo tanto naturalmente el centro de su conversación, pero si alguien hacía referencia a su producción anterior a 1945, se deleitaba en recordar esas obras*[3].

Desde entonces, el horizonte de conocimientos sobre la creatividad de Matto se amplió y surgieron nuevas facetas que dan una perspectiva diferente de su producción. Se rescató la zona menos conocida de un Maestro del arte uruguayo; se descubrió lo que pocos o nadie habían visto antes, aun los más allegados a él.

A partir de esa muestra se sabe que, entre 1935 y 1945, Matto se adentró en un sendero que lo hizo manifestarse como un colorista excepcional y hombre imaginativo, muy influido por la pintura de la Escuela de París. Si se piensa en el severo arte de Matto, esta etapa resulta muy sorprendente. Incluye telas de elevado cromatismo, que muestran el desenfado de formas y colores, y los aires parisinos de una pintura que se inspira en Gauguin, Matisse, Picasso, Cézanne, el orientalismo, el arte africano, el surrealismo y el primitivismo.

Sensualidad y voluptuosidad no son términos que se asocien a la Escuela del Sur. Sin embargo en esa serie están presentes en casi todas las pinturas. En realidad siempre se enfatizan las características torresgarcianas del arte de Matto, pero debe señalarse que, aunque comenzó a incursionar en la estética de JTG en 1939, no la adoptó completamente hasta 1945, época en que toda esa exuberancia de años anteriores desapareció de su mundo creativo. Lo curioso es que expuso con Augusto y Horacio Torres, en 1942, pero él seguía con su propio lenguaje, sin haber abrazado aún los lineamientos torresgarcianos.

Francisco Matto, ***Bicicleta****, 1938,*
óleo sobre tela. 100 x 100 cm

Matto y Torres García

Al llegar a la esencia se llega más a la verdad de una cosa[4]

En 1939, un año de particular importancia en su vida, Matto conoció al maestro Joaquín Torres García y empezó a frecuentar su taller. En 1943 fue miembro fundador del Taller Torres García. En 1945 se inició en la creación de obras constructivas. Y entroncó decididamente con el universalismo constructivo. No abandonó jamás los preceptos artísticos de Torres García y conformó el grupo de artistas (junto con Julio Uruguay Alpuy, Horacio Torres, Augusto Torres, Gonzalo Fonseca, José Gurvich y Manuel Pailós) más adherido a la doctrina estética del Maestro. Era uno de los que estaban más firmemente convencidos de la prédica magistral de Torres y que más lo reverenciaban.

Contribuyó con propuestas personales al mantenimiento de esa Escuela del Sur, de esa «Nueva Escuela de Arte del Uruguay», movimiento trascendente y revolucionario fundado por Torres García[5].

Por otra parte, Matto alentaba un intenso sentimiento de pertenencia a un grupo. Preconizaba que lo destacable es *tener elementos comunes a una escuela, que el arte debe alcanzar una seriedad y altura de mira semejante a la de los movimientos de arte anónimos de la antigüedad y de la Edad Media*[6]. Su interés tan acendrado por las artes primitivas, precolombinas y africanas permite vislumbrar, además, la forma en que valorizaba el arte colectivo, tendencia que engarza con el TTG, que privilegiaba, en muchos sentidos, el esfuerzo grupal. Decía: *El pintor debe morir, su yo debe desaparecer para que nazca la pintura*[7]. Recordaba, emocionado, esa manera de trabajar en equipo que fue uno de los sellos inconfundibles del Taller. La natural propensión a

El TTG en el Ateneo de Montevideo, c 1946
Foto: Rodríguez.

formar parte de una comunidad, más que el limitarse a poner en práctica valores individuales, era esencial en el pensamiento de Torres García, quien admiraba el arte comunitario y anónimo de las culturas arcaicas.

No obstante, Matto otorgaba igualmente importancia a la capacidad de los aportes personales, que el propio Torres estimulaba. *La verdad* —explicaba— *es que el universalismo constructivo lo creó Torres García siguiendo una larga evolución y nosotros hemos colaborado con él, por lo tanto nos pertenece en cierto modo, y no lo hemos obtenido, por cierto, a través de reproducciones de libros de arte, como lo han hecho otros pintores que hoy están de moda y así consiguieron lo suyo. Bajo la dirección del Maestro hicimos nuestro constructivismo incluyendo allí, como es natural, los elementos de estructura y de color que eran más afines a nuestra sensibilidad* [...][8]. Según Torres García, sus discípulos debían comenzar a encontrar el lenguaje más apropiado a cada uno.

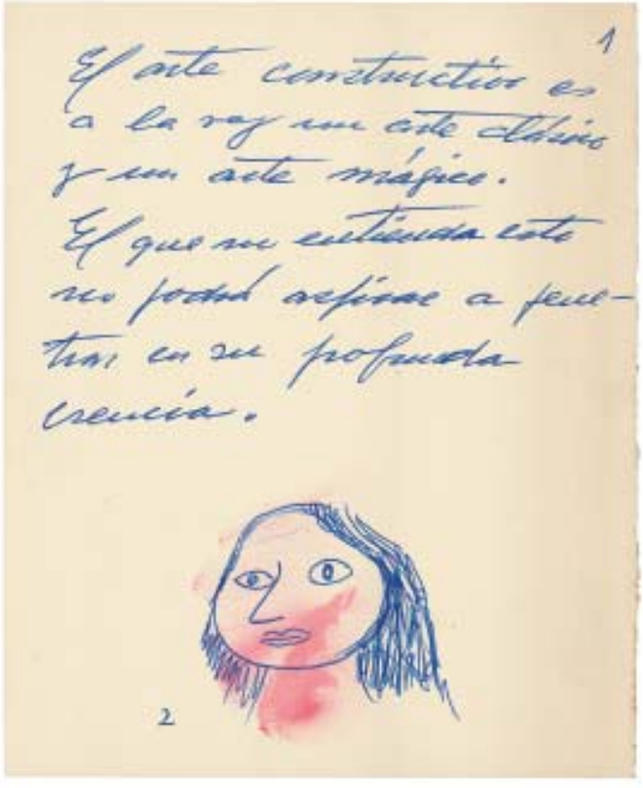
Matto aspiraba a un arte que se elevara por encima de las contingencias: un arte universal. Siempre repetía que lo que le interesaba era ser *socio del arte universal*; si algo no funcionaba era porque *no tenía comunión con ese espíritu universal. No existe un arte antiguo ni un arte moderno, solo existe el arte. El arte universal. Es la mayor armonía que puede alcanzar en sus realizaciones un ser humano. La libertad para fabricarlo debe ser total, lo único que se exige es que la obra alcance la categoría de tal* [...][9]. Empleaba el término «clásico» para referirse a esa búsqueda superior. *Una pintura perfecta sería clásica, vale decir: algo de lo más elevado y perfecto a que puede aspirar el hombre* [...][10].

Plasmó obras siguiendo la estética torresgarciana, un arte ortogonal dentro de cuyos espacios aperspectivos y dinámicos se sitúan símbolos que aluden al mundo de la razón, la materia y la emoción.

En su producción se pueden ver algunos elementos clave de ese lenguaje creado por Torres García, que luego fue adoptado por sus discípulos: círculo, cuadrado, triángulo, regla, compás áureo, números, corazón, espiral, barcos, anclas, relojes, escaleras, peces, casas, la pareja cósmica, los seres universales, los astros.

Como su Maestro, respetaba la regla áurea. *En muchas de mis obras lo fundamental de su equilibrio descansa en la divina proporción. La medida áurea se remonta a la mayor antigüedad. Es la misma relación que se descubre en la naturaleza. No es un secreto pero sí un gran misterio. Esa proporción matemática que rige en el universo, al trasladarse a la tela, permite representar algo del maravilloso equilibrio que rige el mundo de lo natural*[11].

Los elementos mágicos, misteriosos, metafísicos, señalados por



Francisco Matto, ***Manuscrito y carita,***
tinta y óleo pastel sobre papel.

Torres, encajaban perfectamente con la personalidad de Matto. Sostenía: *El arte constructivo es a la vez un arte clásico y un arte mágico. El que no entienda esto no podrá aspirar a penetrar en su profunda esencia* [...][12].

En su obra se observa una búsqueda de la austeridad, propia de su personalidad, que además se vincula estrechamente con la prédica de su Maestro. En los relieves y esculturas de Matto se observan composiciones rigurosas, que dejan traslucir su rudeza programática y evidencian las uniones toscas entre fragmentos. Como Torres García, él insistía en la preservación de lo primigenio de los materiales naturales. Convocó al sentimiento trasmitido por el barro, el hierro y la madera, y estimuló que quedaran huellas de la mano en la obra. Algunas de sus contribuciones más perdurables fueron la utilización generosa de materiales humildes y orgánicos, de fragmentos deliberadamente toscos, así como su continuo recurrir a materiales pobres.

A Torres García no le interesaron la tecnología moderna ni sus materiales; rechazó rotundamente el plástico, el aluminio y la mecanización, lo que llamaba la *civilización nórdica*, y *la barbarie de los civilizados.* Matto pensaba lo mismo.

Continuidad cultural, aserción de una identidad, afirmación de una tradición, constituyeron hitos esenciales en el pensamiento de Matto. Al mismo tiempo, dejó indicios de que la suya era una actitud que no se desesperaba por la vorágine metamórfica de las vanguardias y no pretendía perseguir la originalidad.

Como opina Rosalind Krauss en *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, todo arte es, en realidad, un sistema de citas, y no hay ninguna relación necesaria entre buen arte y cambio. Matto comprendió intuitivamente lo que hoy ya parece muy evidente: que la originalidad es un mito del modernismo.

Las pinturas

Alguna vez Matto manifestó: *Lo que pasa es que soy un pintor que por encima de todo creo en sus teorías. Me siento formalista y la teoría de Torres que yo he asimilado se aviene con mi concepto de pintura. Todo mi hacer gira alrededor de esta idea*[13].

El artista expresó su constructivismo torresgarciano en diversas piezas, tanto en pintura, dibujo, bajorrelieves como esculturas. En su pintura en ocasiones antepuso la retícula, insertándole símbolos inspirados en el universalismo constructivo. *Constructivo Negro* (1963), *Constructivo con dos corderos* (c.1953), *Constructivo Rosa* (1963), *Constructivo Amor* (1963) son algunos ejemplos. En otros optó por una abstracción vinculada a esos símbolos pero sin explicitarlos, tal como sucede en *Composición con línea azul* (c.1958), *Estructura en amarillo* (1978), *Composición en blanco y rosa* (1988), *Estructura en azul, blanco y rojo* (1957). A veces agrandaba los signos hasta transformarlos en protagonistas de la tela. Creó formas libres, naturalezas muertas casi abstractas y una serie de barcos muy sintéticos, en 1955. Hay pinturas en las que aparece una mezcla de signos con elementos abstractos y la retícula ha desaparecido, dejando una estela fantasmática que no se ve pero se siente, *Elementos en rosa (*1957*)*. En otras series de maderas, telas, dibujos, grandes formas se expanden, como en *Tres formas* (1956), *Figuras entrelazadas en amarillo*

Francisco Matto, ***Elementos sin grilla****, C 1960, lápiz sobre papel.*

(1994), *Veleta* (c.1965), *Veleta en blanco y rojo* (1993).

La geometría juega un papel importante en su producción. Captó solamente los rasgos estructurales globales de personajes, objetos y naturaleza. Para Matto, como para su Maestro, la geometrización, empero, no implicaba recurrir a la línea rígida sino que se inclinó por mantener la oscilación del gesto, el testimonio del pulso. Se puede observar esas cualidades en la línea sutilmente gestual y siempre cálida que separa las formas o delinea los signos, y en los toques de pincelada presentes en la potencia de la factura y la forma dinámica de las disposiciones ortogonales. Una serie de irregularidades quitan rigidez matemática al conjunto y le otorgan calidad de organismo viviendo, eludiendo la abstracción genérica. Esa huella sensible del gesto constructor se aprecia en las pinturas, en las que hay una relación entrañable con el elemento pictórico, líneas oscilantes y potencia de las formas. En su obra hay claros síntomas de la relevancia que le otorgaba a la espiritualidad, la metafísica, la magia y la religión, al legado de lo arcaico y de lo precolombino, a la armonía, a los materiales naturales, a lo biomórfico, a las influencias de la naturaleza. Y al hacerlo también exteriorizaba su personalidad y su ligazón profunda con el pensamiento de Torres García.

Matto decidió subestimar lo contingente. En sus pinturas y dibujos debilitó la tercera dimensión y acentuó el planismo, apartándose de la realidad visible. Las premisas sensualistas e ilusionistas eran para él contrarias al arte superior**.**

Cuando yo veo las pinturas de Torres García, 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 qué sé yo, pero todo eso redundaría pensar en nada, porque sería pensar de una manera fotográfica. Ver un pez y pensar en un pez. Yo en cambio 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 inferior a ver un árbol y pensar en un río [...][14].

Una obra de arte es la reproducción en cierto modo del mundo, dentro de un orden diferente, que es lo que hace que no sea una copia fría de la realidad. Cuando el hombre consigue trascender la realidad para trasmitir a los otros lo que hay de verdad en las cosas entonces realiza algo importante. Al llegar a la esencia se llega más a la verdad de una cosa [...][15].

Hizo obra figurativa y abstracta. *Desde la fundación del TTG se siguió allí una disciplina rigurosa, en la que se alternaban lo abstracto y lo figurativo, claro que un figurativo regido por los valores de la abstracción. Al observar ahora esas pinturas, se advierte que tanto el esquema constructivo de una naturaleza muerta figurativa como el de una forma no figurativa pudo ser algo vivo porque nunca perdió contacto con la realidad. Por su parte la pintura figurativa llegó a un plano netamente estructural. Lo figurativo, entonces, es solo una variante en la búsqueda de ritmos y proporciones, que me permite hacer una nueva*

estructura. Lo que representa es, en el fondo, lo de menos. En mi pintura lo figurativo y lo no figurativo han llegado a convertirse en una sola cosa de índole abstracta[16].
Según nos enseñó Torres García —sostenía—, *una estructura fuerte y una superficie frontal y bien entonada, lo que represente importará poco. Claro que entre lo que se busca y lo que se consigue hay siempre mucha distancia y habrá pintores que por su temperamento no podrán desprenderse tanto como otros del naturalismo y aun del expresionismo* [...][17].

Espíritu, metafísica, magia, religión

Desde lo profundo a lo desconocido

Lo espiritual fue esencial para Matto. Fe, creencia, búsqueda de las esencias, atracción por lo fundamental, exploración de lo profundo, pesquisa de lo metafísico, indagación del misterio, caracterizan su postura.
Afirmó: *Para realizar una buena obra deberemos avanzar, trabajosamente, desde lo profundo a lo desconocido* [...][18].
Si aspiramos a crear obras que se integren al Arte Universal debemos comenzar por romper la barrera que nos separa de lo metafísico [...][19].
Todos los días se establece una mayor distancia entre el desarrollo ininterrumpido de la ciencia y el arte. Y esto es natural. Porque el arte, que es esencialmente mágico, responde a unas reglas incambiadas, sus leyes no han variado desde las cuevas del paleolítico superior; en cambio la ciencia debe obligatoriamente, so pena de desaparecer, encaminarse siempre hacia algo nuevo y plástico y variar de rostro indefinidamente [...][20].
Si pretendemos crear una obra de arte, primero debemos enfrentar una gran batalla para aunar el misterio con la gracia [...][21].
Porque muchas veces alcanzan de alguna manera a volverse algo mágico. El hombre está rodeado de una cantidad de elementos que le son comunes, cuando el hombre hace arte, se transfigura. El arte es la transformación de la realidad en otra cosa, es entonces cuando muchas veces se puede alcanzar algo metafísico[22].
En ese sentido, como en tantos, se emparentaba conceptualmente con Torres García, quien explicaba: *Y ahí están las maravillosas intuiciones de poetas, artistas, místicos, santos, profetas* [...], *es decir, gentes que han vivido para el espíritu en el lado grande de la Regla. El velo se descorre entonces un momento* [...] *y el vislumbre de un más allá aparece. Por esto la fe es necesaria. Dejen disparatar al poeta, al artista, al primitivo, a la pitonisa, dejen que hable el oráculo, el inspirado* [...] *y quédese con*

Francisco Matto, ***Bautismo****, 1987*
óleo sobre cartón. 54,5 x 48 cm

***Cordero de dios**, c 1970*
Óleo sobre tabla. 92 x 78 cm

su verdad material y chica el positivista [...][23]. Y en otro momento aclaraba Torres: *Y por esto, el vencerse a sí mismo, hoy como siempre, constituirá el camino para la definitiva liberación y la vida en la Verdad, que es el Espíritu*[24].

Puede decirse que los individuos todos se mueven en tres planos distintos: el más bajo, local, en las cosas de cada momento y de cada día, el segundo o del medio internacional que se ocupa en relaciones de pueblo a pueblo, y finalmente el tercero y superior, universal, que desdeña el meterse en las cosas de los otros y que se ocupa del problema del Hombre, aparte de todo interés, sea personal o de nación, y este a mi entender, tendría que ser siempre el plano del filósofo, del artista y del poeta: es decir, de todo hombre que vive para el espíritu[25]. Matto, por su parte, subrayó los elementos religiosos en el arte a lo largo de la historia, sobre todo en las culturas arcaicas; la integración a lo cósmico y lo mágico.

La metafísica era muy significativa para él porque tiene que ver con una realidad que va más allá de lo físico, con cuestiones últimas; con los aspectos del mundo que no se pueden investigar empíricamente, con el intento por conseguir la trascendencia, la sustancia y la esencia.

También la cualidad mágica le interesó a Matto. Se desprende, por ejemplo, de muchos de los exvotos de su Museo Precolombino, que estos lo emocionaban particularmente, y también se deduce de sus obras. *Lo que vale es lo mágico en este mundo*, reconocía ante su colección[26]. La carga de tipo religioso que emiten sus piezas devela facetas biográficas. Esa religiosidad, si bien está conectada con lo metafísico y cósmico del universalismo constructivo y con lo mágico-mítico de las expresiones plásticas etnográficas, está también directamente relaciona con el catolicismo practicante de Matto. De muchas de sus obras, y en particular de sus maderas y de su última serie, *Las Caritas*, emana cierta cualidad religiosa prístina y ontológica, que aúna su respeto por lo primitivo y humilde, con el espíritu de su cristianismo.

Ellas evocan ciertos rasgos del arte cristiano primitivo; irradian esa sencillez, esa serenidad, esa lozanía y esa carga simbólica desde la materia humilde, la factura irregular, el cromatismo, hasta la iconografía. (Matto empleó ciertos símbolos que poseen su carga religiosa pues eran ya en las épocas de las catacumbas los símbolos del cristianismo: pez, paloma, ancla, cordero, cruz).

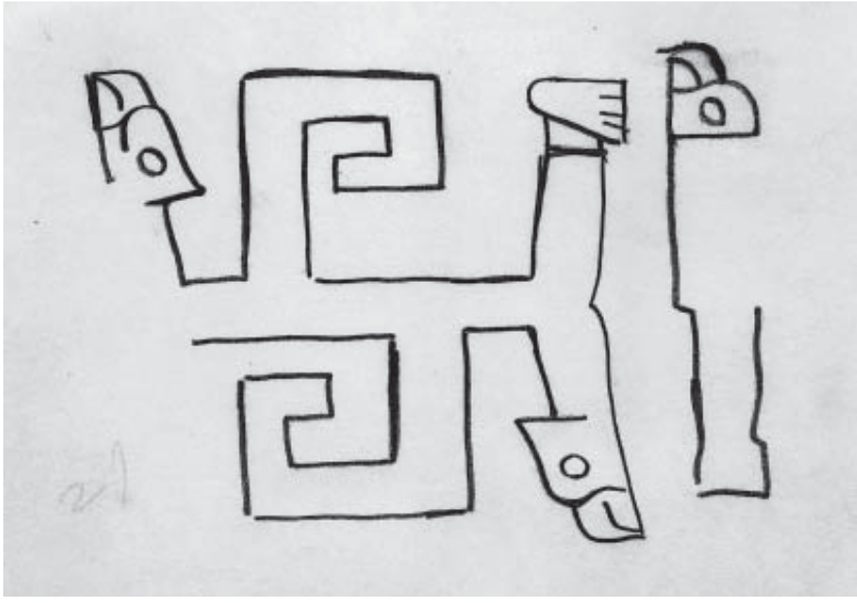
Gracias a esa religiosidad, pudo captar el universalismo torresgarciano en su sentido más auténtico. Eso lo llevó a utilizar los símbolos en sus niveles más significantes, como hubiera querido Torres García, y no con la exterioridad que los trataron figuras más epigonales; porque Matto se identificó con el universalismo desde dentro, desde un convencimiento muy interior.

Su cristianismo, sin duda, proporcionó a sus esculturas y relieves una fuerza liberadora de lo contingente y de lo material; tanto fue así que las cargó de espiritualidad. En los postes totémicos y algunas construcciones, este espíritu está

concretado en el eje vertical («dimensión de aspiración», como expresa Rudolf Arnheim)[27]. Simbólicamente, la verticalidad se asocia con valores morales imponiendo, desde el punto de vista visual, ideas de elevación, como lo han señalado, entre otros, Gaston Bachelard, Mircea Eliade y Gilbert Durand. Numerosos ejemplos extraídos de la historia de las religiones, la mitología y los rituales demuestran la permanente asociación entre el esquema verticalizante y las ideas de ascensión espiritual, de elevación moral y de completud metafísica (los postes de madera de los centros totémicos australianos, la estaca sagrada de los semitas, el durohana en la India védica, la escala iniciática en el culto de Mitra, la escalera ceremonial de los tracios, el abedul del chamán siberiano, la escalera de Jacob entre los hebreos, las ascensiones místicas cristianas, la verticalidad espiritual de los neoplatónicos, las agujas y campanarios católicos medievales, son algunos ejemplos que da Durand para testimoniar prácticas y pensamientos ascensionales vinculados con la vertical)[28]. La propia verticalidad del árbol que Matto mantenía en sus tablas tuvo que ver también con esas imágenes.

Para el artista resultaba primordial el arte como fruto de una religión, de un ritual colectivo, de un sentimiento cósmico, de una metafísica, de una unidad del ser humano con el universo, de una pertenencia a la comunidad. En ese sentido su legado fue, como afirmaba Torres García, una obra *en pro del espíritu.*

Salas del Museo de Arte Precolombino, Colección Matto, c 1962
Foto: Alfredo Testoni.



Lo arcaico y lo precolombino

El arte nació con el hombre y no evolucionó ya; desde su origen es algo logrado totalmente

César Paternosto, el artista argentino, ha manifestado: *Hasta que no asimilemos plena y espontáneamente el arte original de América habrá de faltarnos un término fundamental en la ecuación cultural de latinoamericanos y como tal, el factor que pueda conferir un rasgo distintivo a nuestra cultura artística.*

Pues bien, un ejemplo de asimilación es la obra de Matto. La fuerza ancestral que vibra en sus piezas tiene que ver con el arte primitivo y el precolombino, que lo atrajeron en especial.

Tuvo tempranamente la revelación de su importancia. En 1932, cuando viajó a Tierra del Fuego, descubrió el valor del arte nativo de esa zona, iniciando su prolongada vocación de coleccionista. Conoció las manifestaciones de los indígenas patagónicos. Empezó su colección con piezas de los indios onas. En el sur de Chile, se familiarizó con los postes funerarios. Lo deslumbraron las obras de los aborígenes de diversos lugares del mundo, desde el primer viaje, a sus numerosos periplos posteriores. En Europa estudió las colecciones de arte precolombino, pasando largas jornadas en los depósitos de los grandes museos franceses e ingleses, como por ejemplo el Musée de l'Homme y el British Museum. Allí dibujó las piezas, estudiando sus diversos elementos formales y simbólicos. En sucesivos viajes admiró el arte egipcio, el griego arcaico y clásico.

Interesado particularmente por el arte de Tiahuanaco, comenzó en 1946 a escribir un extenso estudio sobre las expresiones artísticas de esta cultura preincaica[29]. La sobriedad, la simpleza geométrica, la imponencia, la severidad, la ortogonalidad, el sentido profundo de la armonía con la naturaleza, la seriedad de línea, los ritmos pausados de sus volúmenes y la nitidez de las formas propias de las piezas de Tiahuanaco estaban en sintonía con el espíritu creativo de Matto y por ello lo conmovían tan intensamente[30].

Durante años, antes de la creación de su Museo en 1962, Matto trabajaba rodeado de lo que iba coleccionando, y es evidente el diálogo que mantenía con sus objetos. Viendo las piezas de su Museo y mirando las creadas por él se aprecia la notable afinidad que tenía con ellas. Sus piezas parecían acompañarlo y conversar con él. Así ocurría por ejemplo con la «Venus de Valdivia», la figura antropomórfica azteca de piedra volcánica; con el collar de jade verde y blanco, los caracoles y la concha con perla del ídolo antropomorfo de la cultura mixteca de Puebla; con el rostro humano geometrizado en un bastón peruano; con la tableta de la piedra con

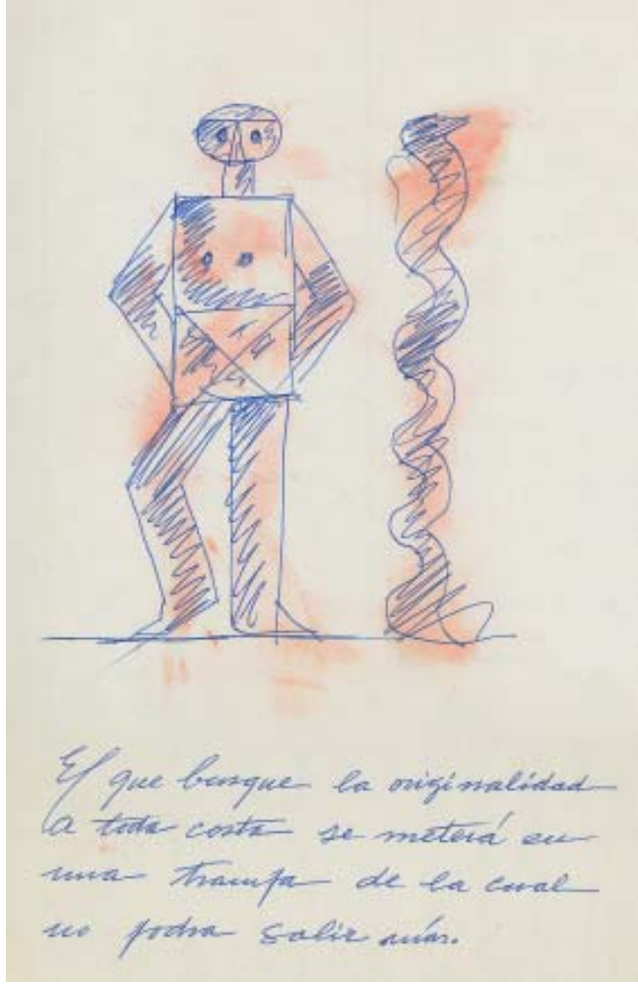
Francisco Matto
Ornamentación de vaso timbaloide Tiahuanaco, detalle
tinta sobre papel.

decoración incisa de motivos geométricos de Apulek; con el vaso Nazca de fondo convexo. Con estos hallazgos, el artista compartía la audaz sencillez, los intensos efectos de textura, el manejo de algunos elementos formales y simbólicos (caracol, espiral, cuerpo femenino, el rostro humano muy sintetizados), la fuerte depuración[31].
En su postura hubo un adentrarse en lo identitario latinoamericano. Torres García realizó, en un conocido dibujo, la inversión del mapa americano y creó el lema «Nuestro Norte es nuestro Sur», englobando así el colectivo local y continental. La presencia de lo precolombino rescatado por Torres García para asumir la identidad latinoamericana y resaltar la fuerza del Sur aparece también en su universo plástico. Ya había admirado el arte misterioso y primordial de los pueblos primitivos; prefería muchas veces etapas primigenias de las culturas; apreciaba manifestaciones artesanales; estimaba los aportes no occidentales y lo ancestral latinoamericano.
A Matto, las artes tribales de otras regiones también lo conmovían. Le interesaba el arte africano: *el arte de los africanos es el de mis hermanos*[32]. Coincidía con esa búsqueda de lo somero, de lo artesanal, del vigor expresivo, de lo mágico-mítico que denota el arte de África. Algunas creaciones totémicas de Kenya, como las figuras funerarias Kambe y Giryama hechas en madera, parecen vibrar al unísono con las suyas (aunque también presenten puntos en común con los tótems de otras zonas, como Nueva Guinea, Nueva Irlanda, Mali, Islas Salomón, Isla de Pascua, Columbia Británica, Alaska; en particular se podría decir que su planismo pictórico se acerca al de los escultores tribales de Oceanía). La suya es una intensa asimilación estructural y conceptual de estos antecedentes precolombinos y etnográficos.

El arte nació con el hombre y no evolucionó ya; desde su origen es algo logrado totalmente [...][33].

Aquel que sepa ver, descubrirá muy pronto que un Korus griego, por ejemplo, o un estuco maya, o una escultura del «arte negro», descansan sobre unas mismas reglas. Las reglas inamovibles del arte [...][34].

Estaba entre los defensores más conspicuos del arte precolombino y no tenía con él una relación de lejanía con lo «exótico», como muchos europeos, sino una empatía hondamente arraigada, que provenía de su condición de americano. Esa proximidad mereció, en su caso, una consideración especial, porque no es frecuente que un artista desarrolle ese interés con la amplitud y dedicación con que él lo hizo, ni que haya organizado un museo de la importancia del Museo Precolombino, una institución que ha sido reconocida mundialmente[35]. Llegó así en esta área mucho



Francisco Matto
Manuscrito, figura y serpiente
Tinta y óleo pastel sobre papel.

más lejos que sus colegas.

Desde sus primeros viajes, Matto se sintió deslumbrado por el arte llamado primitivo, lo coleccionó y creó su Museo. El contacto con Torres García tal vez hipertrofió o acentuó su inclinación. Coincidió, sobre la justa apreciación del arte pre hispánico de América, en la pesquisa identitaria de Torres García. El Maestro integró lo precolombino y se refirió teóricamente a esta integración en su obra escrita. Hacía notar que era muy importante el estudio de las culturas y el arte azteca, maya, inca, pre incaico. Investigaba un arte latinoamericano que hundiera sus raíces en lo precolombino, tal como lo escribió en *La Escuela del Sur*, en 1935; en *El nuevo arte de América*, en 1942; en la lección 36, en la Introducción y Advertencia de *Universalismo Constructivo*, y en *Metafísica de la Prehistoria Indoamericana*, en 1939. Estimulaba a sus alumnos a volcarse a lo elemental y primitivo, y se refería con admiración a *las técnicas sumarias y hasta primitivas*[36] y a la trayectoria imprescindible para ir a lo simple y a lo despojado[37].

Torres siempre tesaurizó lo arcaico.

El coleccionismo de Matto es muy peculiar; fuera de lo común. Otros artistas contemporáneos han coleccionado arte etnográfico. Por ejemplo, los europeos de las primeras vanguardias del siglo XX (entre otros, Matisse, Picasso, Brancusi, Kirchner, Nolde, Klee, Léger, Giacometti, Moore, Ernst). Fue su manera de encontrar un mundo no contaminado, inocente, salvaje, primitivo, virgen, que ofreciera una alternativa diferente para el arte y la civilización de Occidente. Se sintieron cautivados por su fuerza, energía, síntesis, su iconocidad conceptual, su reductivismo, sus postulaciones ideográficas (particularmente con las del arte africano y oceánico). Un grupo mucho más reducido, empero, fue el que se interesó por lo precolombino. En él hay numerosos latinoamericanos pero muy pocos europeos, entre los que se puede citar, como ejemplos destacados, a Henry Moore, Alberto Giacometti y Emil Nolde. (Pablo Picasso no supo ver la importancia de lo precolombino; lo consideraba demasiado monumental, hierático, repetitivo, inflexible, y lo catalogaba en general como «art aztèque», sin distinguir etapas ni zonas).

Por otra parte, la tradición fue un factor de gran importancia para Torres García, y creyó en la alianza con un pasado histórico que pudiera ser eterno fermento. Se podría hablar de una «estética de la recuperación», que se construye sobre una entrañable tradición. Torres García marcó su intención de mantener la relación con la historia y se condujo, como siempre lo haría en el futuro, en forma diferente del espíritu vanguardista que afirmaba en forma permanente la ruptura, que se precipitaba a la innovación y que se mantenía en estado constante de cambio. *El que busque la originalidad a toda costa se meterá en una trampa de la cual no podrá salir más* [...][38].

Hoy en arte la consigna es estar a la moda y eso ha llevado a una monotonía muy grande en los museos y en las bienales y salones oficiales que entristece, pues atenta contra la originalidad, y sabemos que es imposible estar a la moda y ser original[39].

Al bucear en los legados precolombinos y arcaicos, Matto encontró respuestas, procesos y motivos simbólicos que ya estaban presentes en este continente, y por lo tanto le interesó menos la innovación que la recuperación e integración, en una manera nueva, de lenguajes ya existentes en las culturas de América Latina.

***Patio, Pompeya**, 1954*
Foto: Francisco Matto.

Retrospectiva de Matto en el Subte Municipal de Montevideo, montaje, 1989. Al centro Pablo Fonseca, Francisco Matto, Augusto Torres y César Barañano. Foto: Gustavo Serra.

Un arte armónico

Amo la belleza

Matto rechazó lenguajes que generaran ansiedad, refirieran a lo ominoso, estimularan la inquietud. Buscó un arte sedante, una pintura armónica y apaciguada, con componentes idílicos. Se aventuró hacia la consecución de lo plácido, sosegado, calmo. Aseveró: *Amo la belleza. Quizás esto sea una locura hoy. No lo era en 1400 cuando sobre Florencia ejercía su autoridad Lorenzo el Magnífico; ni en el año 1000, ni en el 500, cuando adornaban los mosaicos bizantinos las iglesias de la Cristiandad.*

Tampoco hacia el 500 antes de Cristo, en que Fidias tallaba los mármoles del Partenón, ni en el 800, plena era arcaica que vio surgir entre los cipreses y olivos los Apolos que iluminaron con su belleza estética las orillas del Mediterráneo.

Matto quiere decir en italiano «loco», y en verdad hay que estar poseído por la locura para preservar en 1964, en buscar la belleza cuando todo se ha ahogado ya en el materialismo más brutal[40].

¿Cómo debe ser una obra de arte?

Simplemente eso; un objeto decorativo. Nunca fue otra cosa. Antiguamente se decoraba una caverna, primero, y luego templos y palacios. Y aun se decoraron los propios hombres con máscaras y tatuajes y decoraron sus embarcaciones y sus casas.

Los conglomerados humanos primitivos hicieron arte por una necesidad religiosa y aún lo hacen hoy: decoraron sus lugares sagrados con objetos de arte que adoraron luego; en

otros casos fue el afán de embellecimiento que indujo al hombre, más adelante, a decorar artísticamente sus viviendas, templos y lugares públicos; es el caso de Grecia y de Florencia[41]. Su lirismo era evidente. Para él: *La poesía es la esencia misma de la idealidad. En la prehistoria, ya el hombre era fiel a la poesía. En las pinturas de las cavernas existe, palpita, una poesía distinta, una poesía virgen*[42].

Francisco Matto, ***Formas monumentales****, 1979, tinta y óleo pastel sobre papel.*

Relieves y tótems

Su faceta monumental se destacó en su trayectoria creativa; es la que aportó más elementos a la tradición constructiva, la que ocupó un lugar prominente en la historia de la escultura nacional, y la que demostró con más convicción su relación con lo arcaico y lo precolombino.

Conocí muy de cerca ese tipo de producción pues en 1988 organicé la primera retrospectiva de esculturas de Matto. Primero me acerqué a esta faceta monumental visitando repetidas veces la planta baja del Museo Precolombino. Luego tuve el proyecto de organizar una muestra unipersonal de sus maderas y postes que, a pesar de su valor, eran poco conocidos en nuestro país, primero porque el Museo había estado cerrado al público y pocas eran las personas que habían tenido la oportunidad de conocer estas obras; segundo porque Matto no realizó ninguna exposición individual con estas piezas en el Uruguay ni en el extranjero, solo algunas aisladas se habían podido ver en el exterior. A partir de esa decisión fui, durante un año, a la casa de Matto y a su Museo, a repasar toda su producción, aunque la muestra se concentró en las maderas. Pude entonces familiarizarme con diferentes aspectos de su arte y mantener prolongadas charlas con el artista.

Entre tantas otras cosas me relató cómo desde muy joven sintió atracción por la escultura y ya a fines de la década de 1930 hizo formas que desplegó en el jardín de su quinta (*Pez*, hierro pintado, 1930). A partir de 1947-1948, dibujó sus primeros proyectos monumentales. Hay una serie de bocetos y dibujos coloreados que así lo demuestran. Una de esas series es muy prolífica y pertenece a 1956. Entre los ejemplos pueden citarse *Dibujo para una escultura* (1950-1988), *Formas proyecto monumento* (1979), *Formas* (1974).

Produjo, asimismo, y sobre todo a partir de la década de 1950, numerosos relieves en madera fijados al muro pero con fuertes acentos escultóricos. Entre los ejemplos se encuentran: *Naturaleza muerta* (1959), *Relieve en madera pintado de blanco* (1959), *Formas en rojo* (1968), Construcción circular (c 1970), *Figura con cabeza azul* (1976), *Relieve rojo con máscaras y animales* (1980), *Dintel* (1988), *Construcción en cruz* (1988). Otro punto de partida fundamental en este proceso es el aislamiento de los signos simbólicos del universalismo constructivo, llevado a cabo en 1960. Finalmente, en las décadas de los años setenta y ochenta, creó decididamente piezas escultóricas: formas abstractas, estructuras verticales y postes totémicos, como *U* (c.1970), *2 Venus* (1976), *Tótem Cordero* (c.1978), *Tótem con rostro humano* (1979), *Venus* (1982), *Columna en zig-zag* (c 1985), *Tótem forma abstracta* (1988), *Venus con líneas rojas* (1992).

Francisco Matto
Pez *1930, hierro pintado*
Foto: Alfredo Testoni.

Francisco Matto, esculturas en la playa, ***Formas en zig zag****, c 1985, madera pintada. Foto: Alfredo Testoni.*

Un resplandor ancestral, una abarcadora armonía, una estructura meditada y una fuerza orgánica se desprenden de las construcciones y postes totémicos. En ellos reúne el orden compositivo del constructivismo, la simbología cósmica, la fuerza de lo primigenio, la referencia de la naturaleza y las alusiones a lo mágico, a lo mítico y a lo religioso.

Configuraciones abiertas o elementos de ascendente verticalidad, estas estructuras monumentales afirman, a través de un lenguaje personal, la tradición torresgarciana; unen a la vez lo táctil y lo pictórico; adoptan la herencia artística precolombina y primitiva; trasmiten experiencias espirituales que tienen que ver con la serenidad de lo inefable; invocan fuerzas antropocósmicas, y hacen un aporte valioso a la integración arte-arquitectura-urbanismo.

Las suyas no son, sin embargo, esculturas entendidas en el sentido tradicional del término. Matto rechazaba el modelado y afirmaba el uso del plano, superando las separaciones entre las categorías pintura y escultura. Sus obras eran construidas muchas veces asociando diferentes trozos de madera. Frontales, se despliegan en

un plano que ha sido especializado y al verlas no se puede dejar de evocar sus experiencias de pintor constructivo, que se atenía a la bidimensionalidad de la tela. Porque al debilitar la noción volumen, aligerar radicalmente lo macizo y renunciar al bloque y al cuerpo entero, Matto desmaterializaba la masa y dejaba lugar a lo plano. Por ello, Pablo Serrano llamó a sus piezas «esculturas planas»[43]. Conviene recordar precisamente que en el siglo XX se creó este nuevo concepto de escultura que hoy ya ocupa todo un capítulo del arte moderno. Modelar y esculpir en sentido tradicional han dejado de ser requisitos indispensables y se puede acceder a la escultura a través de lo que Margit Rowell llama «la dimensión del plano» (*The Planar Dimension*)[44]. Esa dimensión se afirmó de maneras disímiles y en variadas expresiones plásticas desde comienzos del siglo a partir de la famosa *Guitarra* de Picasso, de 1912, y continuó con los contrarrelieves de Vladimir Tatlin, las esculto-pinturas de Alexander Archipenko, los relieves biomórficos de Hans Arp, los «merz» de Kurt Schwitters, las estructuras de Julio González, las maderas de Joaquín Torres García, y más adelante las obras de David Smith y Louise Bourgeois, los elementos verticales y ovales y las columnas de Arnaldo Pommodoro, y las propuestas de numerosos artistas de los últimos treinta años, entre los cuales se encontraba el uruguayo Francisco Matto, que hizo su aporte personal a este desarrollo de la escultura plana.

En sus construcciones priorizaba sensitivamente el tacto, con la rugosidad y los accidentes de las maderas que escogía, con los efectos de textura que creaba especialmente —a veces con hachuela, como en *Forma con dos símbolos cósmicos* (1984)— o procuraba en el mármol —*Pareja humana en mármol ónix* (c.1982)— y el hierro. Esos elementos ásperos despliegan todo un campo táctil que acentúa el sentido háptico y al mismo tiempo hacen jugar un papel importante a la luz, que crea sutiles efectos en las superficies texturadas. Matto sacaba partido asimismo de las sombras proyectadas, como sucede en *Tótem con rostro humano* (1979).

Serenas y severas, sus construcciones son penetradas por el aire a través de orificios o vacíos estructurales y el espacio forma parte de ellas (*Monumento con dos signos* o *Grandes formas en azul* (c.1974) son buenos ejemplos para ver esta integración al espacio). Articulados rítmicamente, sus planos revelan, asimismo, una estudiada armonía, estructuras compositivas rigurosas y áreas balanceadas. Allí está la disciplina constructiva y la atención permanente al orden, a las proporciones y a la economía de formas. Pero ese orden no crea una sensación de frialdad. La sencillez y humildad que emanan del recurrente empleo de la madera, la irregularidad de la factura, la tosca aspereza de los contornos y el cromatismo sensible dotan a las piezas de calidez orgánica. Una calidez que está acentuada por un espectro cromático en el que se destacan azules, rojos, rosados, celestes, ocres, grises, que otorgan vivacidad a sus maderas, lo que se incrementa con el manejo suelto de la pincelada. Las propias

Francisco Matto, esculturas en su jardín.

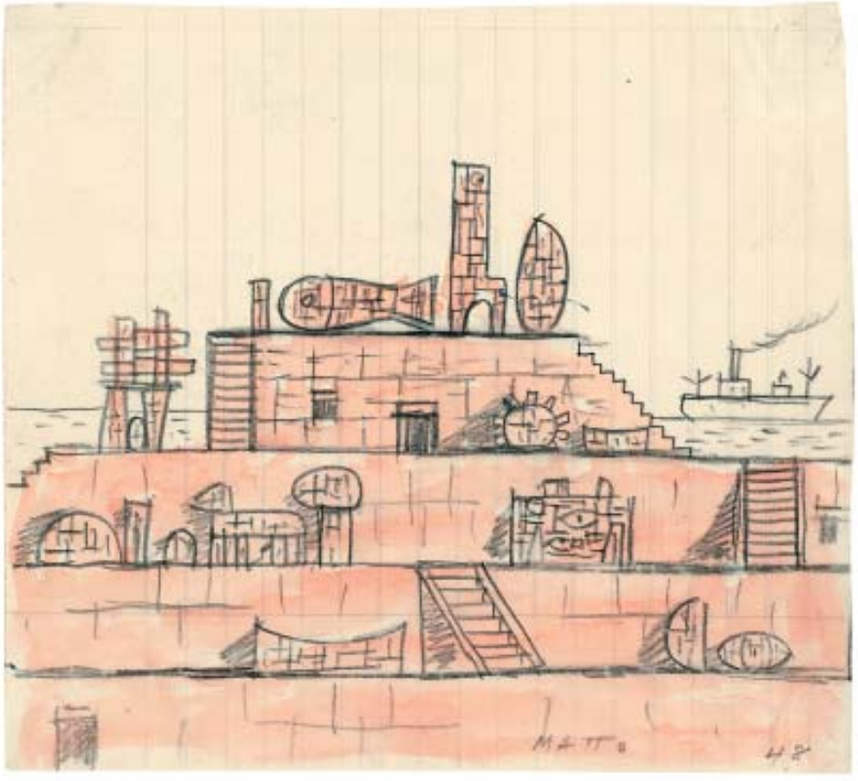
tablas actúan como paleta y sobre ellas Matto fue disponiendo el color, dejando que se viera la huella del pincel, las capas de pintura y ocasionalmente el soporte natural.
Cualidades similares se observan en sus postes totémicos —*Tótem en zig-zag* (1976), *Tótem con animal* (1976), *Tótem con Venus blanca* (1978), *Poste con un caracol azul* (1986)—, en los que aisló y agrandó, en sentido monumental, algunos signos del universalismo constructivo, disponiendo sobre tablas verticales signos que aluden al rostro del hombre cósmico, a los caracoles, al cordero, a los cuerpos femeninos sintetizados (una especie de modernas Venus), a símbolos más abstractos que parecen las bíblicas tablas de la ley, a cuerpos humanos fuertemente simplificados. Utilizaba maderas muy delgadas para buscar el volumen, logrado finalmente por superposición de pedazos, retazos, sobre maderas bastas, adosadas al pedestal de troncos añejos: entre la inestabilidad y la estabilidad, entre lo recto y lo oscilante.

Naturaleza y madera

Mi arte nace de la observación de la naturaleza

Removedoras vivencias personales determinaron otros rasgos de su obra. Hay en ellas alusiones múltiples al mundo de la naturaleza, que provienen del estrecho contacto que Matto tuvo con la vida rural a través de sus estadas prolongadas en las quintas familiares de 8 de Octubre y Maroñas y en su campo de Santa Lucía. Fue un observador atento de la naturaleza vernácula, la que era reproducida en sus composiciones naturalistas, se describía en sus escritos sobre los pájaros como *Adaptación de la fauna autóctona a la flora exótica* (inédito), y era analizada gracias a su participación activa en una institución de protección paisajística y ecológica. *Mi arte nace de la observación de la naturaleza* —aseguraba—. *El ambiente en el que me crié se prestaba para evocar todo un mundo de sueños que a esa edad se perfilaban como formas en los árboles, animales, pájaros, flores...Toda esa belleza que admiraba en el jardín de la vieja quinta donde vivía. Otra constancia es la forja en hierro de un pez, al cual integré a la naturaleza*[45]. Ese amor a la naturaleza también explica su profusa utilización de la madera, material primario, y la inclusión de sus obras al marco natural (en la quinta de 8 de Octubre, en el proyecto de Belastiquí, en la playa Carrasco, en Rocha, en jardines y plazas).
La madera es el material más abundante y dúctil de la Tierra, es renovable, y se la usa desde el nacimiento del hombre .Para un artista visual como Matto, es un soporte y un medio expresivo fundamental, y lo ha sido a lo largo del tiempo, por diversos motivos. La historia de las creaciones artísticas en madera es tan antigua como el hombre. A los artesanos y escultores siempre les ha atraído por su resistencia, su relativa liviandad, su carácter maleable y su flexibilidad. Su estructura fibrosa le da una fuerza tensora y puede ser tratada de maneras muy disímiles,

Francisco Matto con sus esculturas en la Playa Carrasco. Montevideo, 1984. Foto: Alfredo Testoni.



Francisco Matto, ***Proyecto de una ciudad para artistas*** *en Belastiquí, 1948, tinta y acuarela sobre papel.*

permitiendo múltiples lenguajes y abordajes. Seduce porque es rica y variada en color, olor y textura.

Fácil de manipular, puede ser usada también para ensamblados, pegados, juntados y atados. A la vez, es consistente y ofrece una superficie donde el creador puede dejar la huella de sus herramientas y de sus operaciones.

Comunica una sensación de calidez que no dan otros materiales, y acorta las distancias con el observador porque se la asocia con lo cordial, lo reconocible y lo cotidiano. Las culturas más dispares la aprecian como un material noble y acogedor.

Material elemental, la madera es considerada a nivel simbólico la materia prima por excelencia en casi todas las culturas del mundo y en algunos países es sinónimo de sustancia universal, como en la India, mientras que en Grecia, *hylé*, la palabra que la designa, se identifica con lo primigenio. Por ser una evidente manifestación de la naturaleza y un permanente recuerdo del mundo natural, está asociada con lo vegetal que emerge de la tierra, está vinculada con lo más esencial y primario, y es reverenciada por ello en diversas culturas y por diferentes sistemas de pensamiento. Representa procesos biológicos, sintetiza ciclos evolutivos de la vida, habla de «historia», condensa periplos, y por ello se la asocia con la trayectoria humana de nacimiento y crecimiento.

Lo orgánico es fundamental en la obra de Matto. Entre los símbolos del universalismo constructivo que más utilizaba se encuentran siempre los referidos a lo orgánico: árbol, espiral, cordero, pez, ave, sol, cuerpo femenino.

Un acento biomórfico se afirma en la obra de Matto, quien apoyaba lo natural y lo vital frente al avance del furor mecánico que ha invadido la civilización del siglo XX y que tanto preocupa a los pensadores modernos como (y entre otros) a Herbert Marcuse, Henri Lefebvre, Lewis Mumford, Humberto Eco, Siegfried Giedion y Torres García. En ese sentido, en la obra monumental de Matto bien puede encontrarse una carga semántica que apunta a la resistencia al orden tecnológico y a la «mecanización que toma el mando», y que se plantea como una oposición al fetichismo desencadenado por la «racionalidad tecnológica». Esto demuestra un enfrentamiento a lo «inhóspito, antipoético y árido» de la civilización industrial, indicando un deseo de ruptura con la «apatía, embotada pasividad, insensibilidad, despersonalización y vacua rutina» del hombre que sobrevaloriza la máquina. Se promueve así un desafío a la cibernetización que lleva a la «dislocación de los

ritmos, a la eliminación de los símbolos, a la disolución de la comunidad, al auge del individualismo y a la devaluación de lo sagrado».
Basada en lo artesanal, en las fuerzas orgánicas, en formas que entroncan artes muy primitivas, costumbres ancestrales y tradiciones americanas y uruguayas, estas piezas de Matto ofician de alternativa a esa problemática.
Esta postura es una manera de trasmitir vivencias de una sociedad que rechaza la alienante superioridad mecánica. Da preferencia a lo orgánico y vital, frente a lo impersonal y tecnológico.

*Francisco Matto, **Forma**, 1982, cemento Punta del Este. Foto: Alfredo Testoni.*

Aliento monumental y urbe

El aliento monumental de sus obras denota su determinación de crear expresiones plásticas vinculadas con el espacio arquitectónico y urbanístico. Matto las destinaba a enriquecer el espacio público, y era notoria su preocupación por formular un arte que tuviera proyecciones muy amplias y enriqueciera la vida cotidiana. Lo atestiguan no solo sus obras sino también el gran número de dibujos y bocetos en los que estudió diversas variantes monumentales para playas, parques y sitios diferentes de nuestro país. Asimismo, su proyecto de pueblo de artistas en Santa Lucía contó con un completo diseño monumental. Desarrolló cabalmente su atención a la integración del arte al contexto urbanístico y paisajístico, como lo testimonian una serie de dibujos de su proyecto para un pueblo de artistas a realizarse en Belastiquí.
Solo algunos de esos proyectos han sido llevados a cabo: una fuente en la residencia del arquitecto Mario Payssé Reyes, un mural de cerámica en el patio exterior del Liceo de Las Piedras, un monumento de grandes dimensiones en

***Construcción con reloj**, 1979*
Relieve en ladrillo.
Vivienda Arq. Paysé Reyes
Carrasco, Montevideo.
Foto: Arq. Rafael Lorente.

mármol y pizarra gris en colaboración con el arquitecto Ernesto Leborgne en el jardín de la casa de este último y una obra en la Plaza de Esculturas de Punta del Este. Pero no se ha utilizado su capacidad monumental exhaustivamente.

El artista supo imprimirle acentos propios a lo escultórico y al trabajo en madera mientras afirmaba idiosincrásicamente la senda de integración a lo arquitectónico y urbanístico enfatizada por Torres García en su *Universalismo Constructivo*. Con algunos integrantes del Taller, como por ejemplo Fonseca, compartió en especial esa atracción hacia lo monumental, aunque sus sendas fueron disímiles; Fonseca trabajaba el volumen tridimensional y echaba mano del mármol y las piedras diversas para expresarse (aunque también hizo obras en madera), mientras que Matto tomó partido por el plano y demostró una evidente inclinación por la madera[46].

Rostros icónicos 1985-1993:

Las Caritas
Una misma modalidad abstracta

Francisco Matto, ***Carita,*** *c 1982, tinta y óleo pastel sobre papel.*

Si bien parece que su obra figurativa lírica se terminó cuando entró al TTG, Matto mantuvo ese espíritu en su obra intimista y de importante cromatismo, y realizó dibujos y pinturas en las décadas de los cincuenta y sesenta, que mostraban la misma orientación, y luego, en las décadas de los ochenta y novena, retornó a una senda de cromatismo y figuración sintética en la serie de *Las Caritas*.
Entre 1985 y 1993, sobre todo, creó una serie de rostros calmos, pintados sobre cartón, que parecen iconos, con sus ojos arquetípicos, mirando de frente. Son obras de carácter íntimo y la mayoría de los rostros son de mujeres.
No tienen expresión definida. Se caracterizan por la expresividad concentrada en los grandes ojos abiertos. Las posturas son frontales y de actitud hierática. Los rostros lucen serenos, alejados del mundo físico temporal; carecen de conexión con un tiempo específico o un lugar concreto. Su estilo está basado en solamente dos dimensiones, prevaleciendo las formas simples y los fondos abstractos.
Exploró en estas obras el color, y en estos cartones se encuentran rojos, azules y amarillos, tonos pastel, rosados, celestes, fondos grises, ocasionalmente rojo, negro, blanco. Hay un rechazo a la paleta baja. Es un color candoroso, fresco, de paleta viva, el que se ve en muchas de sus creaciones a lo largo de su trayectoria. Ese don de colorista es propio de Matto, y ya Torres García reconocía su aptitud.
Las obras están trabajadas con pinceladas sueltas. Los elementos espontáneos se registran en el temblor de la pincelada libre. Son series de carpetas con dibujos pequeños acompañados de comentarios, trazos elementales.
En esta serie se observa la presencia lozana del pintor, que reduce el dibujo a rasgos fundamentales y simples, sin alejarse nunca de un modo definitivo de la figuración. De su ternura y lirismo nació esta sensibilidad.
Siempre deseó imponer una verdad eterna en el arte, y para él, el orden no estaba reñido con la emoción. Estas figuras —vinculadas de alguna manera a diversas vertientes del arte cristiano, incluido el bizantino, el copto, el de De Fayoum— tienen cualidades eternas y alejadas de lo contingente, a las que Matto siempre aspiró. Son, como él las definió: *Cabezas humanas tan abstractas que pueden ir juntas con formas elementales formando una misma modalidad abstracta*[47].

Francisco Matto, ***Carita y formas****, 1993 tinta y óleo pastel sobre papel.*

Notas

1 Excepto un grupo de amigos y de expertos que visitaba su casa-taller.
2 La muestra se realizó en 2003 y fue acompañada por el catálogo *Francisco Matto, Poesías y pinturas, 1935-1945*, Cecilia de Torres - Oscar Prato, Montevideo, 2003.
3 Entrevista de la autora a Oscar Prato, martes 11 de setiembre de 2007.
4 Los subtítulos son todos tomados de párrafos escritos por Matto.
5 Joaquín Torres García, *Nueva Escuela de Arte de Uruguay*, Asociación de Arte Constructivo, Talleres LIGU, Montevideo, 1946.
6 Escritos de Matto, Archivo Matto, proporcionados por Gustavo Serra.
7 Citado de declaraciones de Matto, aparecidas en el catálogo *Matto, 1988*, Alicia Haber, Salón Municipal de Exposiciones, Departamento de Cultura de la IMM, Montevideo.
8 Escritos de Matto, Archivo Matto, proporcionados por Gustavo Serra.
9 Ídem
10 Ídem
11 Véase reportaje de Elisa Roubaud a Francisco Matto en *El País de los Domingos*, Montevideo, 8 de junio de 1975, s/p.
12 Escritos de Matto, Archivo Matto, proporcionados por Gustavo Serra.
13 Entrevista de Eduardo Vernazza a Francisco Matto, *El Día*, Montevideo, domingo 4 de mayo, 1975, p. 33.
14 Escritos de Matto, Archivo Matto, proporcionados por Gustavo Serra. (Texto que escribió Matto en el libro de Torres, *La Ciudad sin Nombre*, que estaba en su biblioteca).
15 Véase reportaje de Elisa Roubaud a Francisco Matto en *El País de los Domingos*, ob. cit.
16 Catálogo de la Exposición en Galería Contemporánea, Montevideo, abril de 1975.
17 Escritos de Matto, Archivo Matto, proporcionados por Gustavo Serra.
18 Ídem.
19 Ídem.
20 Ídem.
21 Ídem.
22 Véase reportaje de Elisa Roubaud a Francisco Matto en *El País de los Domingos*, ob. cit.
23 Torres García, Joaquín,*Universalismo Constructivo*,Alianza Forma, Madrid 1984, p. 503.
24 Ibídem.
25 Ibídem, p. 223.
26 Entrevista con la autora, octubre de 1988.
27 Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza Forma, 1979.
28.Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de la imaginación*, Madrid, Editorial Taurus, 1981.
29 El extenso estudio se encontraba en la Biblioteca del Museo Precolombino.
30 Su interés por lo precolombino seguramente ahondó aún más la vinculación con la estética torresgarciana. Recuérdense los escritos de Torres al respecto: *Tradición del Hombre Americano*, *Metafísica de la Prehistoria Indoamericana*, *Mi opinión sobre la exposición de artistas norteamericanos*, *Universalismo Constructivo*, *Estructura*, en los que revela su propia admiración por el arte precolombino. Recuérdese asimismo que otros integrantes del TTG también poseen piezas de arte etnográfico y han organizado incluso exposiciones con ese material, como la dedicada a culturas mediterráneas, americanas y de Oceanía, con base en obras pertenecientes a Horacio Torres, Augusto Torres, Ernesto Leborgne y Francisco Matto. Véase catálogo *Arte de las civilizaciones antiguas y de los pueblos primitivos*, Montevideo, Ediciones de Escuela del Sur, s/f.
31.Se podía ver en la Colección del Museo Precolombino de Matto.
32 Entrevista con la autora, noviembre de 1988.
33 Escritos de Matto, Archivo Matto, proporcionados por Gustavo Serra.
34 Ídem.
35 Véase catálogo *Arte precolombino*, colección Matto, Museo de Arte Precolombino y Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, Montevideo, 1964. Véase revista *El Correo de la UNESCO*, UNESCO, enero 1971, año x, p. 51. Véase revista *Humboldt,* N° 29, Hamburgo, 1967.
36 Torres García, *Universalismo Constructivo*, ob. cit, p. 44.
37 Ibídem, p. 55.
38 Escritos de Matto, Archivo Matto, proporcionados por Gustavo Serra.
39 Ídem.
40 Ídem.
41 Ídem.
42 Ídem.
43 En 1974, en ocasión de la exposición de Francisco Matto y Augusto Torres en Madrid, en Sala Monzón, el célebre escultor español se expresó en estos términos frente a las obras de Matto. Fue relatado por Matto en las entrevistas realizadas por la autora de este análisis crítico en octubre, noviembre y diciembre de 1988.
44 Margit Rowell, *The Planar Dimension*, Nueva York, Museo Guggenheim, 1979.
45 Entrevista de Vernazza, ob. cit.
46 Otros integrantes del Taller Torres García también han trabajado con sentido escultórico, como Manuel Pailós, quien tiene proyectos de carácter monumental en cerámica y ladrillo y obras en madera. En cuanto al relieve en madera, hay una serie de artistas del Taller, como Agustín Torres, Horacio Torres, Uruguay Alpuy, que lo han abordado.
47 Escritos de Matto, Archivo Matto, proporcionados por Gustavo Serra.

pinturas

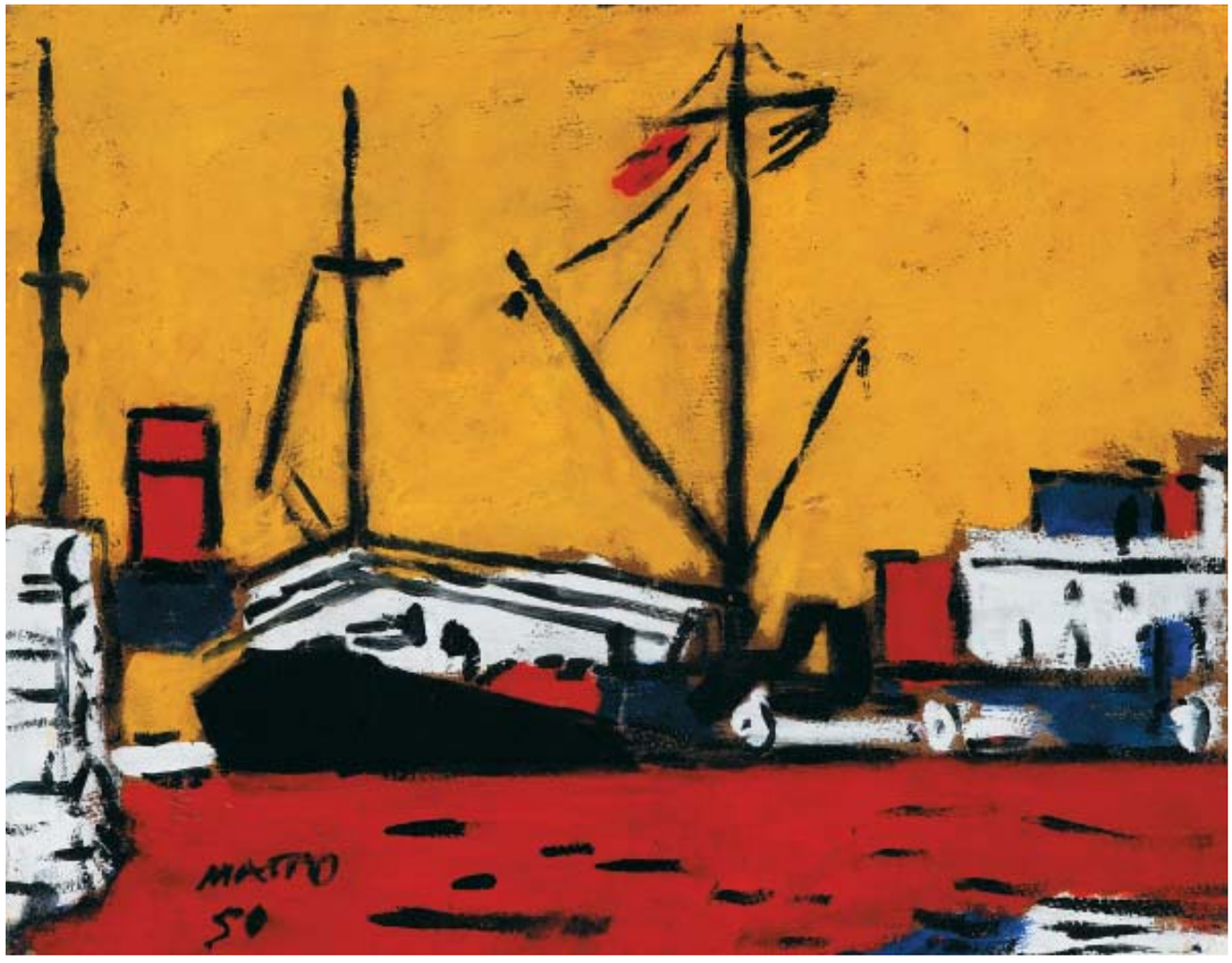
Bodegón, plano de color y línea
c 1945
Óleo sobre cartón entelado
49 x 73 cm

Perspectiva
c 1947
Óleo sobre cartón
53 x 81 cm

Carmen
1947
Óleo sobre cartón
40 x 50 cm


47
CARMEN
MATTO

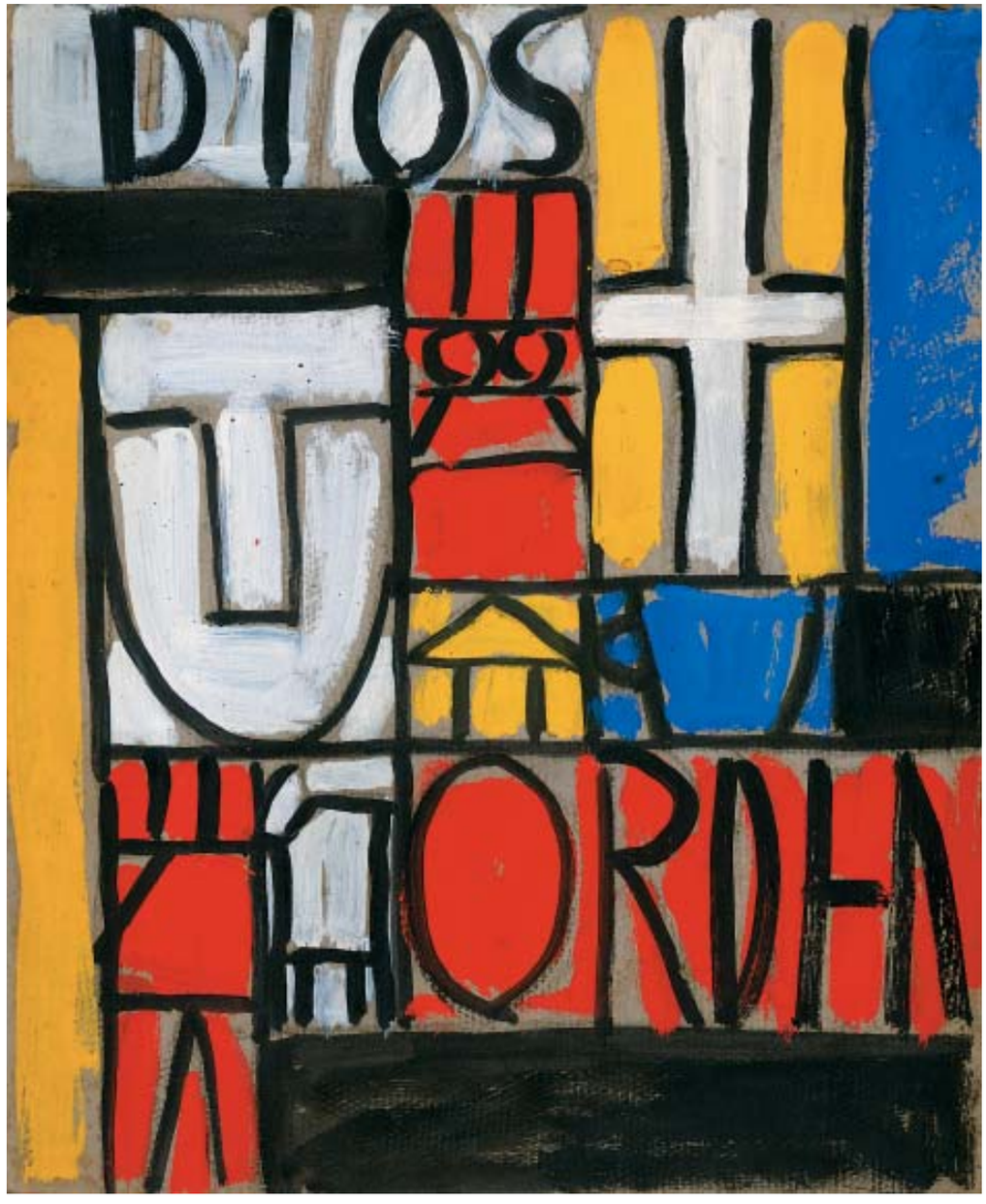
Puerto
1950
Óleo sobre cartón entelado
40 x 51 cm


MATTO
50

Formas entrelazadas
1951
Óleo sobre cartón entelado
42 x 52,4 cm


51

Constructivo Orden
c 1951
Óleo sobre cartón
40 x 32,2 cm


DIOS
ORDEN

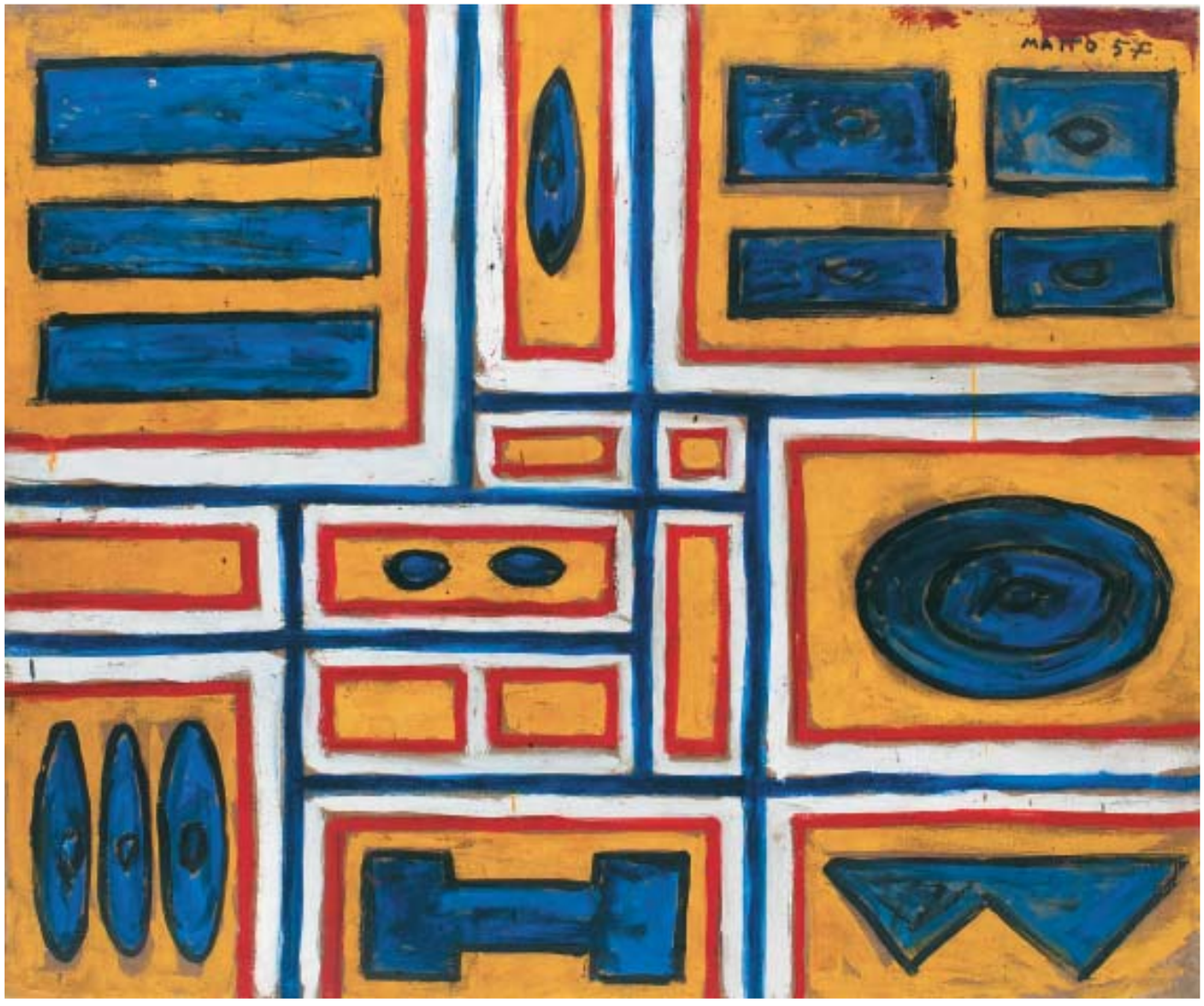
Composición con jarra blanca
1955
Óleo sobre cartón entelado
32,4 x 37,2 cm


MATTI
GAI
55

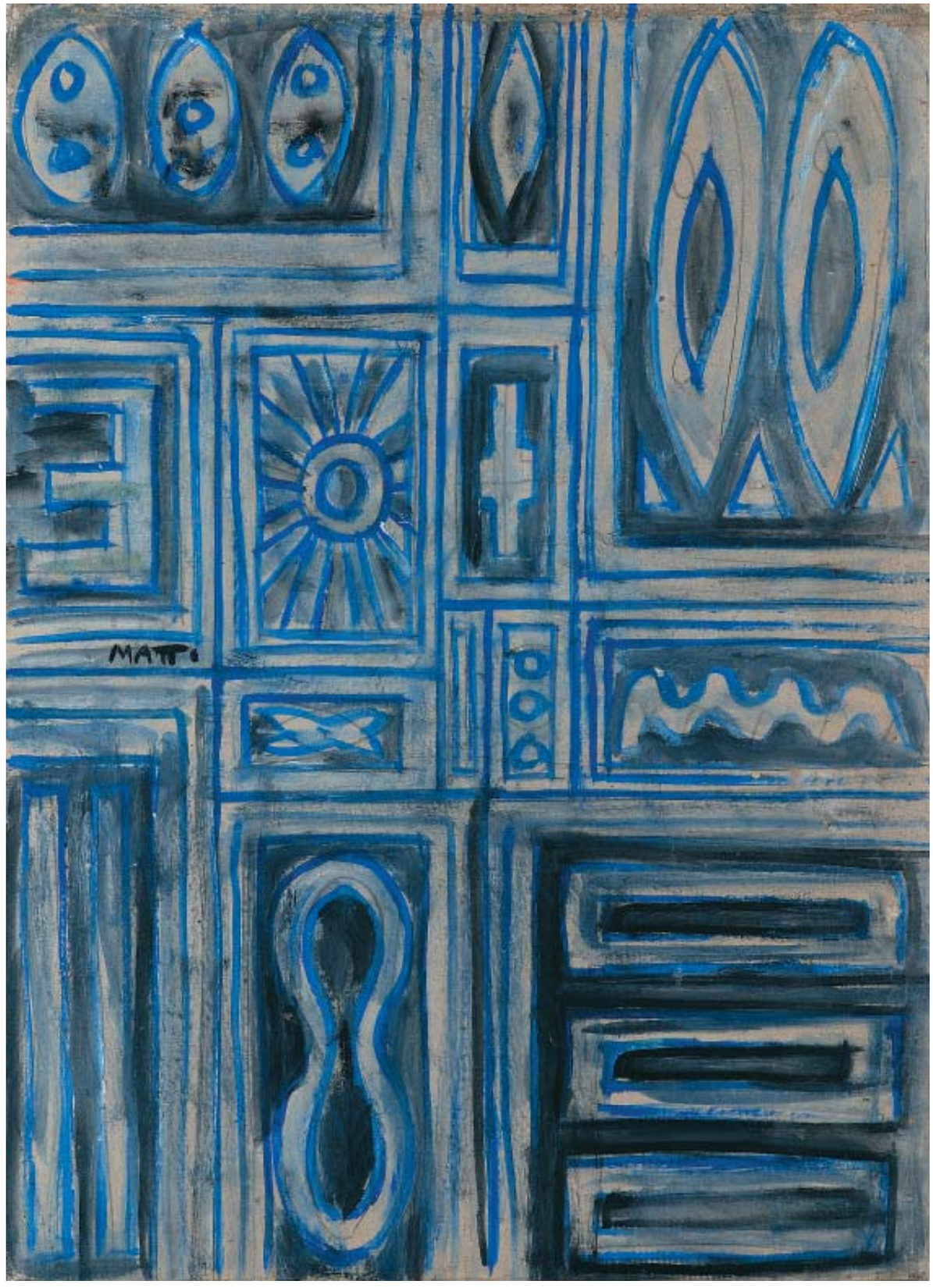
Politeama
1957
Óleo sobre cartón entelado
42 x 52,5 cm


MATTA
57
POLICEMAN
OYAMA

Estructura en azul blanco y rojo
1957
Óleo sobre cartón entelado
89,2 x 103,5 cm


MAYO 57

Composición con línea azul,
c 1958
Óleo sobre cartón
52 x 71,5 cm


MATTA

Picadilly Circus
1958
Óleo sobre cartón entelado
38,5 x 43,4 cm


BOVRIL
TONIC

Perspectiva con tres banderas
1959
Óleo sobre cartón
39,7 x 49,7 cm


ATL
FELLES

Emove
c 1959
Óleo sobre cartón
35 x 50,2 cm


EMOVE

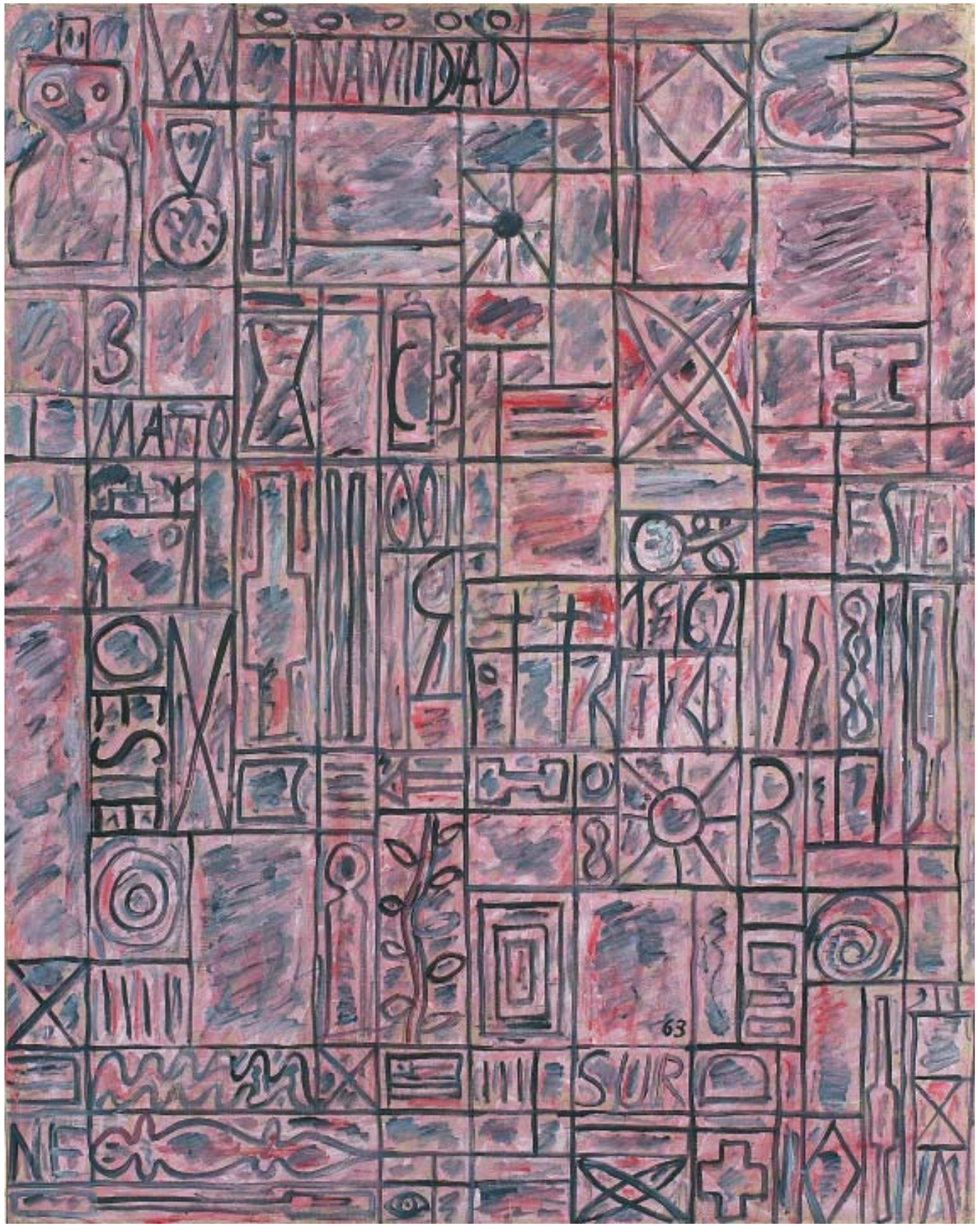
Formas en blanco
c 1960
Óleo sobre cartón entelado
80,5 x 104 cm

Construcción con jarra y frutas
1962
Óleo sobre cartón entelado
42,4 x 36,3 cm

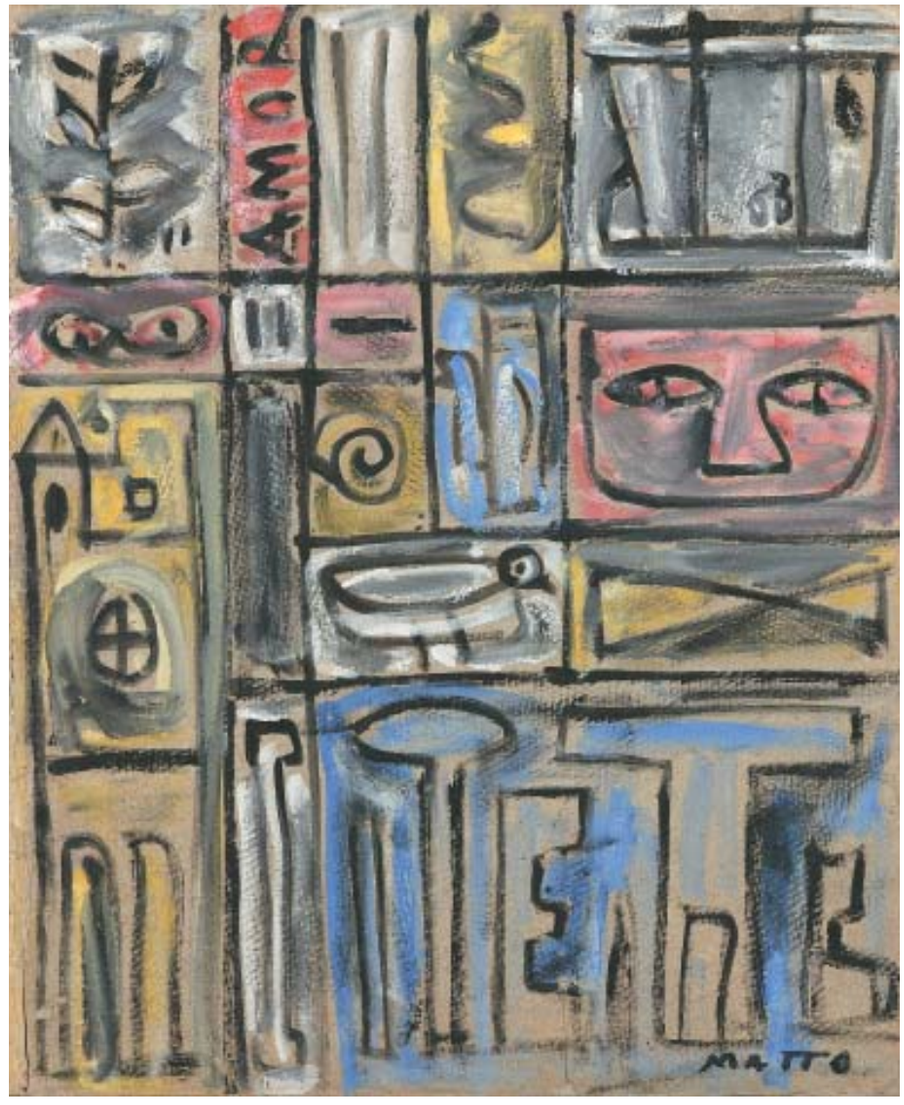

62

Constructivo negro
1963
Óleo sobre cartón
104 x 70,5 cm

Constructivo rosa
1963
Óleo sobre cartón entelado
108,3 x 86 cm


NAVIDAD
63
SUR

Constructivo con máscara
1963
Óleo sobre cartón entelado
43,5 x 36 cm


AMOR
MATTO

Bodegón en colores primarios
1963
Óleo sobre cartón entelado
37 x 24,7 cm

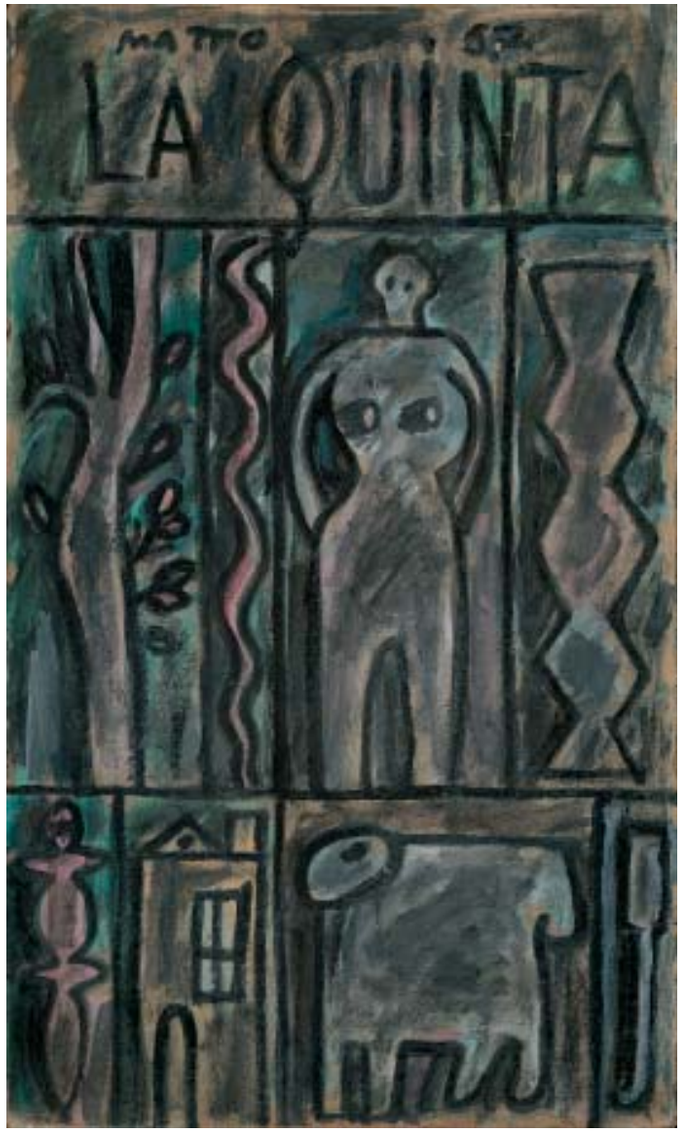

63

Veleta
c 1965
Óleo sobre papel
74 x 56 cm

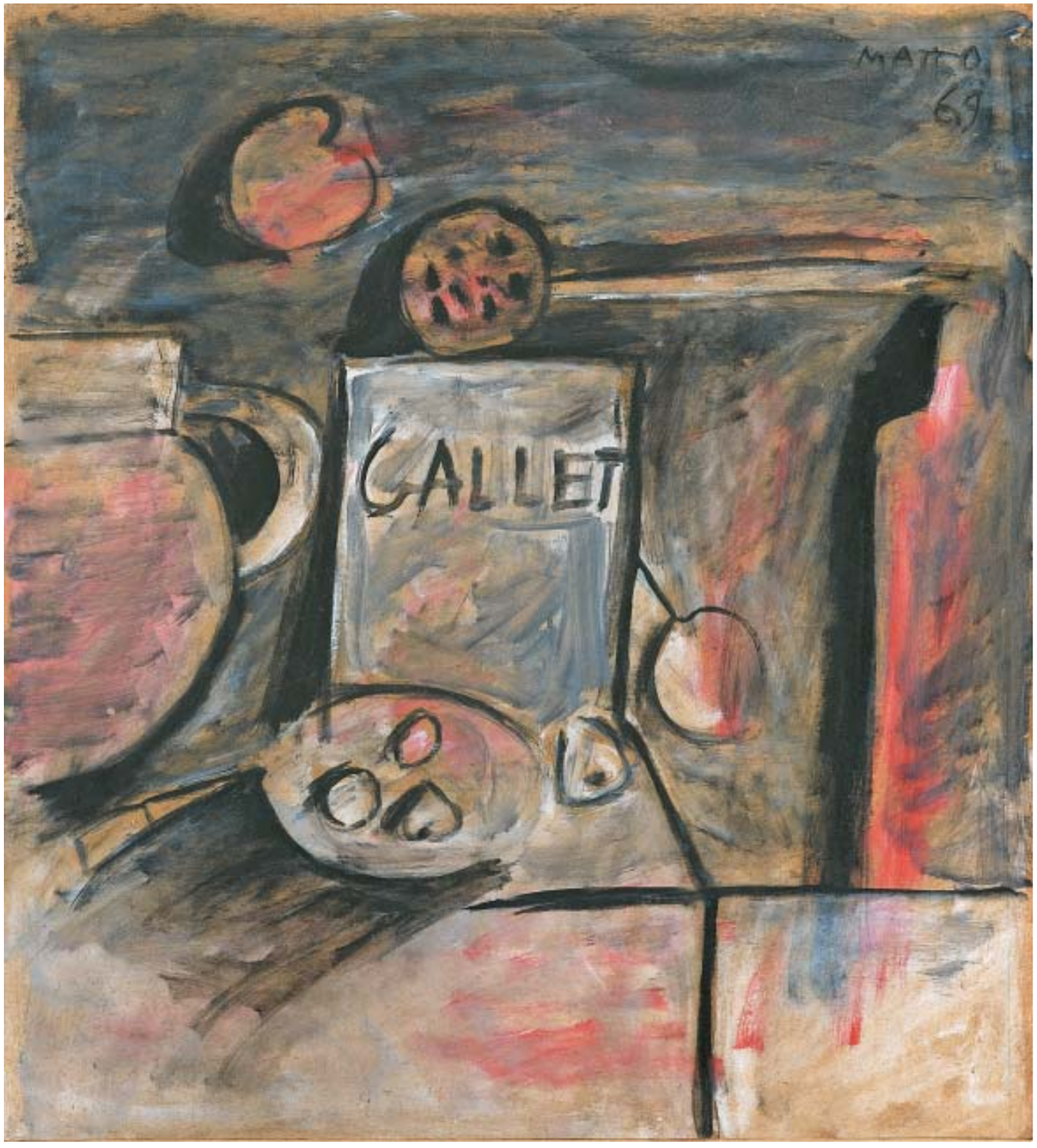

Matta

Cuatro formas
1967
Óleo sobre cartón
35 x 48 cm

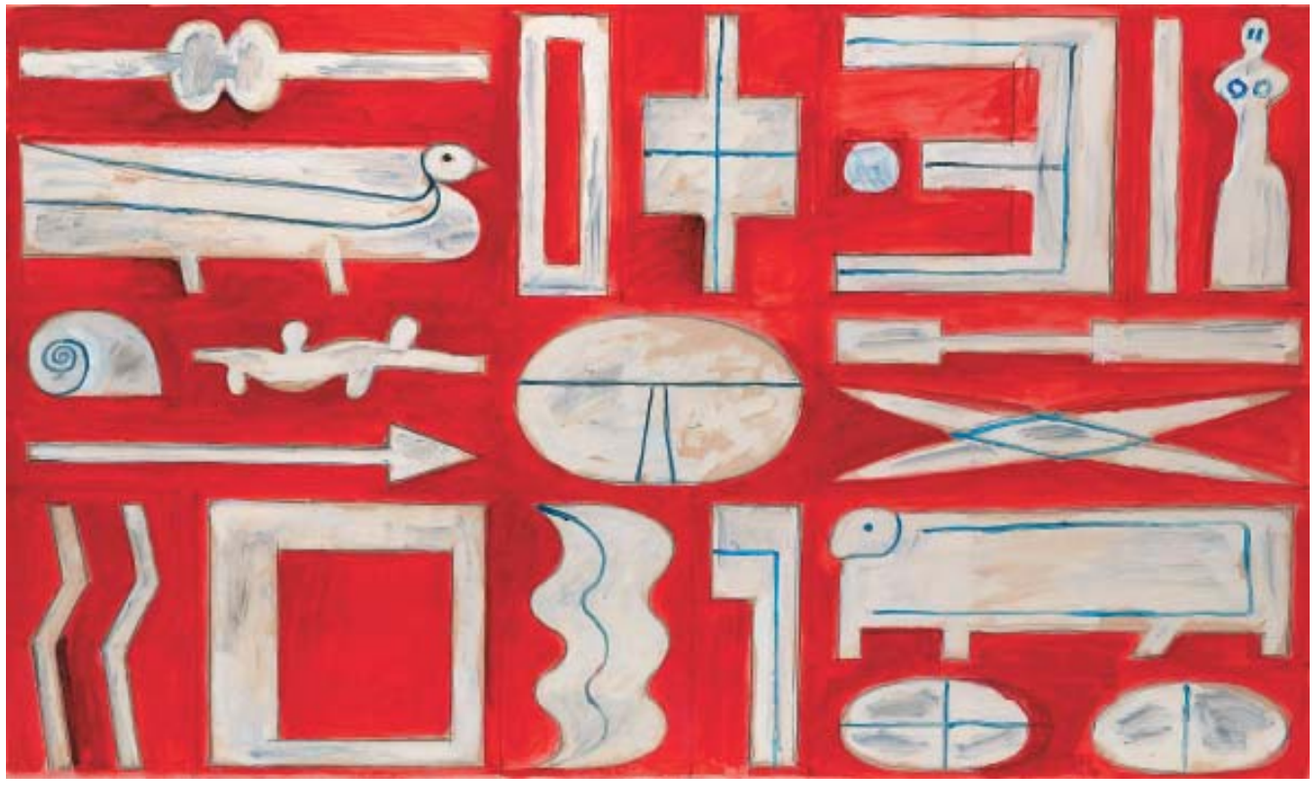
La Quinta
1967
Óleo sobre cartón entelado
45,5 x 27,5 cm


MATTO
LA QUINTA

Gallet
1969
Óleo sobre cartón entelado
76 x 69,5 cm


MATTA
69
GALLET

Construcción en rojo y blanco
1974
Óleo y lápiz sobre cartulina entelada
64 x 108 cm



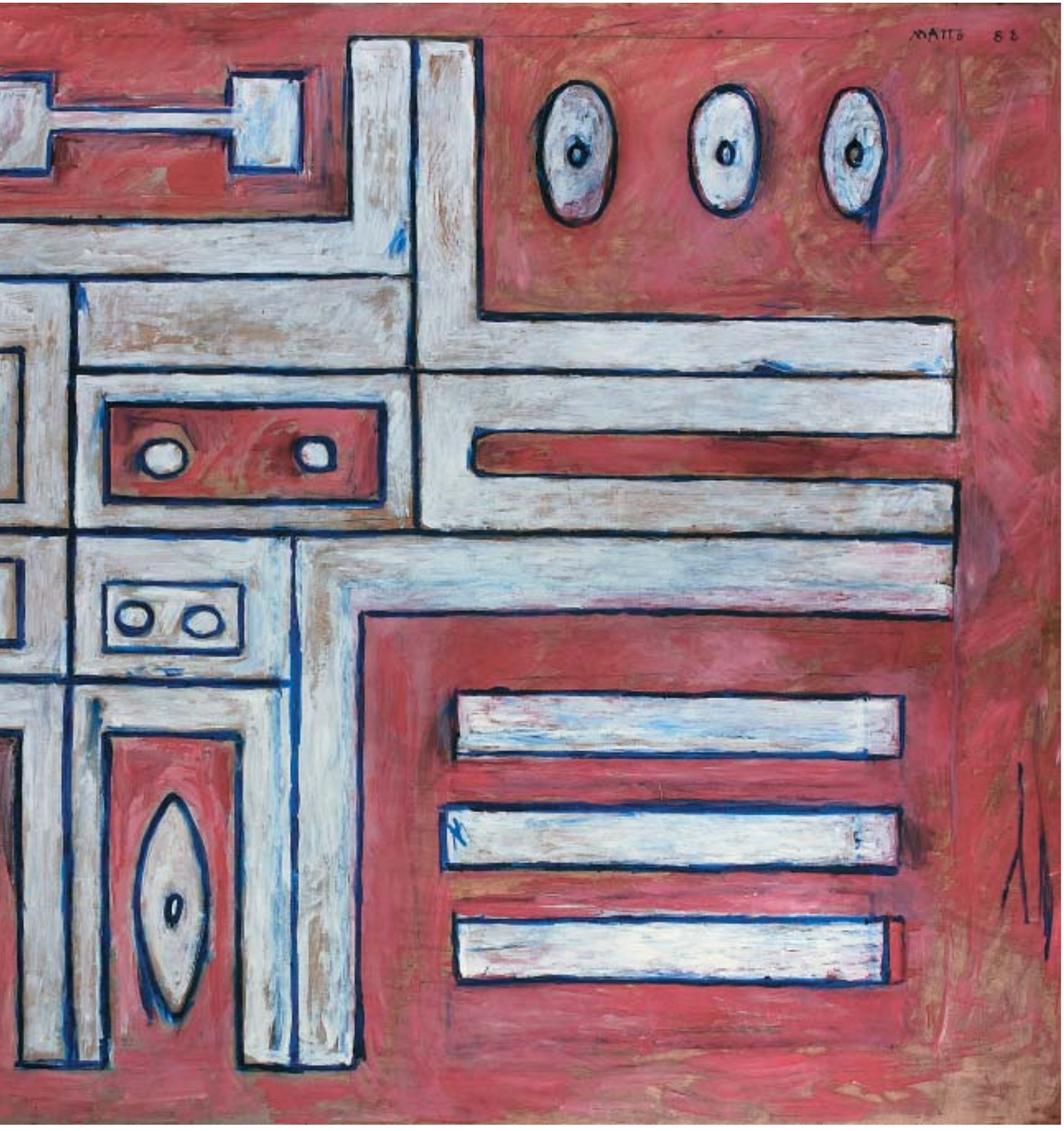
Bodegón María
1983
Óleo sobre cartón entelado
41,5 x 40,5 cm


MATTO
CAFE
MARIA

Caralan
c1983
Óleo sobre cartón entelado
38 x 29 cm


CARALAN
ALEITE
OPTIMA

Composición en blanco y rosa
1988
Óleo sobre tabla
145 x 217,5 cm


MATTA 83

Bodegón Ricoleso
1988
Óleo sobre cartón
56,2 X 40,5


MATTO
WIS
DULCE
RICOLESO
BETO
88

Botella y frutero
1990
Óleo sobre cartón
24 x 34 cm


MATTO
90

Figura
1991
Óleo sobre tabla
53 x 29 cm

Veleta blanca y roja
1993
Óleo sobre carón
35 x 31 cm


MATTEO
93

Hombre y Venus
1994
Óleo sobre tela
146 x 114 cm


MATTO
94

Figuras entrelazadas en amarillo
1994
Óleo sobre tela
195 x 145 cm

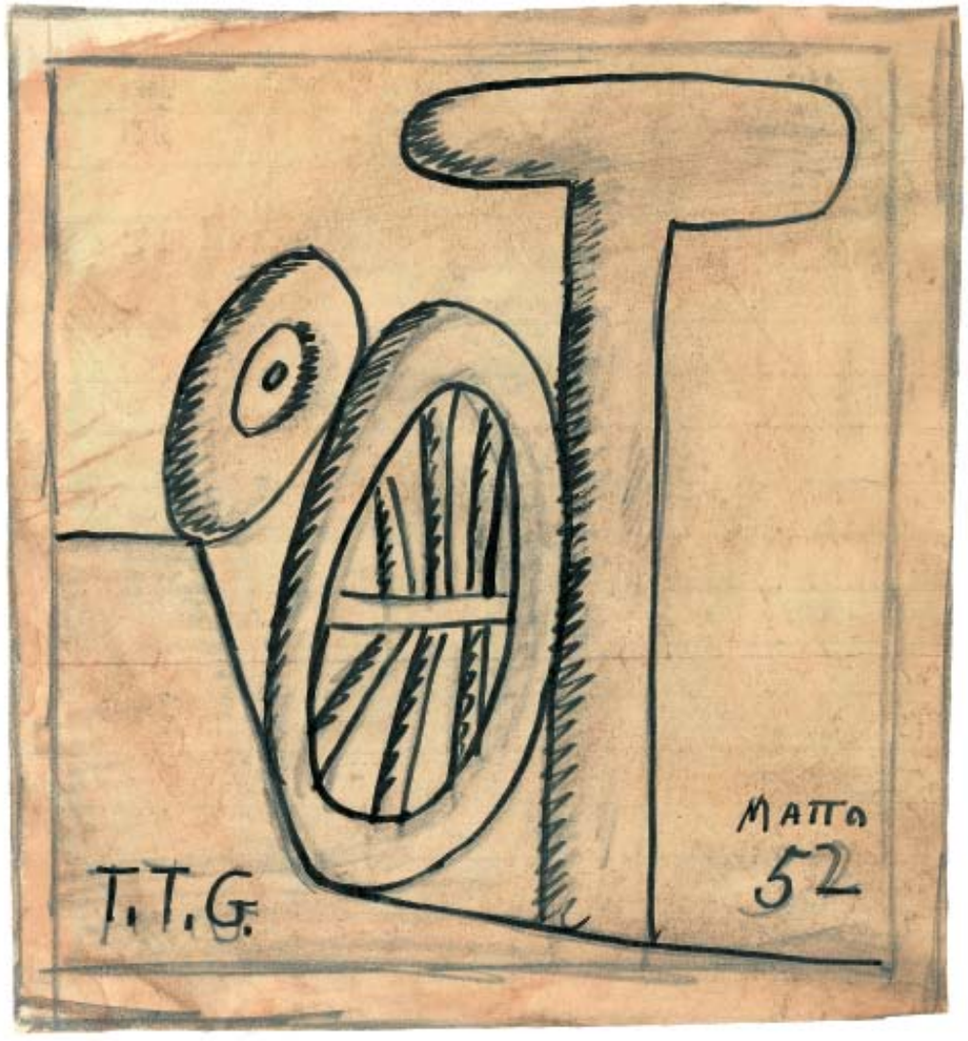

MATTO 94

dibujos

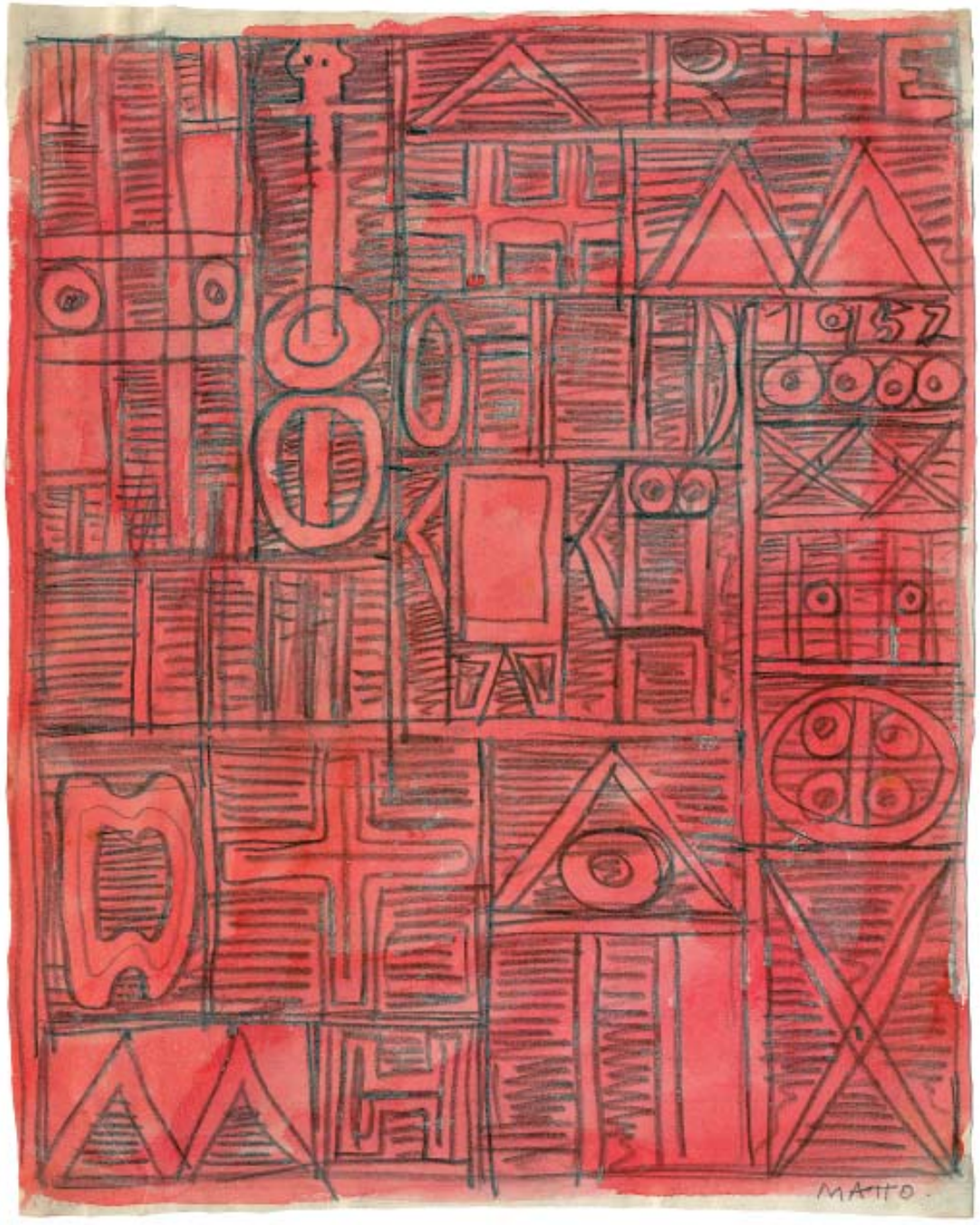
Formas monumentales
1947
Lápiz y acuarela sobre papel
2 0 x 14,5 cm


47

Proyecto para monumento
TTG 1952
Lápiz, tinta y acuarela sobre papel
18 x 17 cm


T.T.G.
MATTA
52

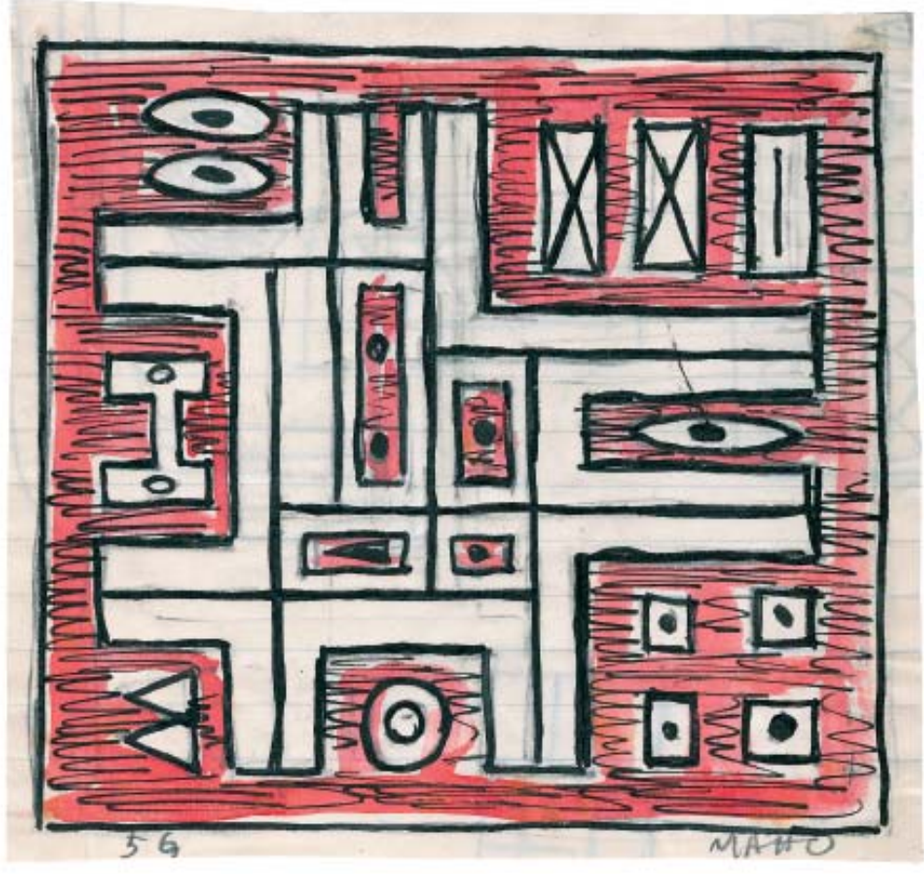
Constructivo ARTE
1952
Lápiz y acuarela sobre papel
25,5 x 20,5 cm


ARTE
1957
MATTO

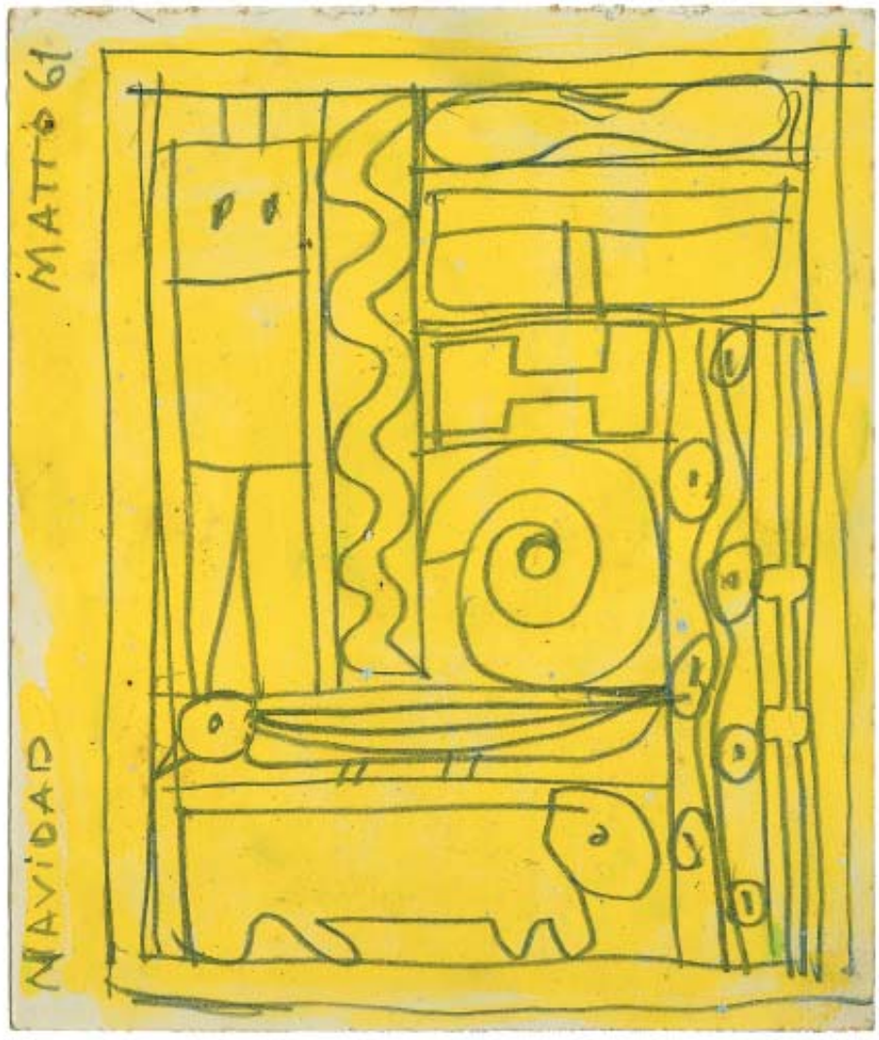
Tres formas
1956
Lápiz, tinta y acuarela sobre papel
15,5 x 14 cm


56
MATTO

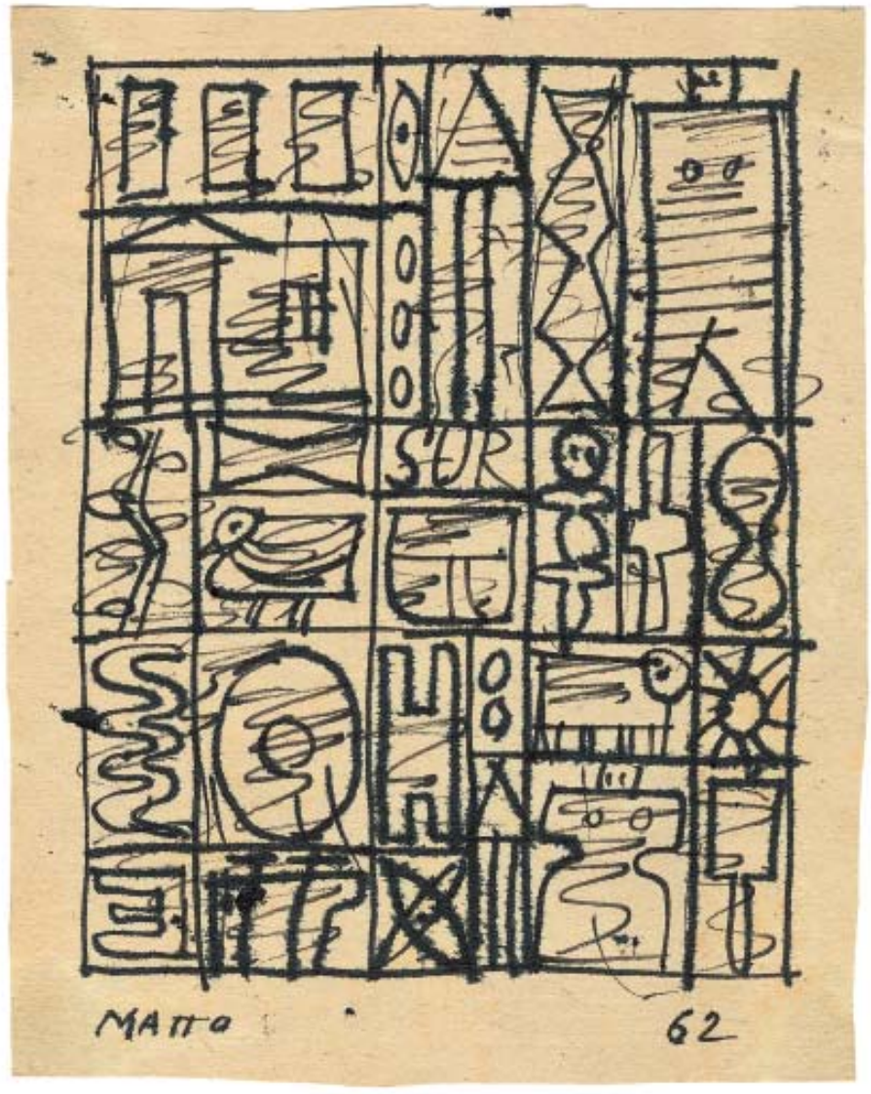
Estructura en rojo y blanco
1956
Lápiz, tinta y acuarela sobre papel
14,5 x 16 cm


56
MAHO

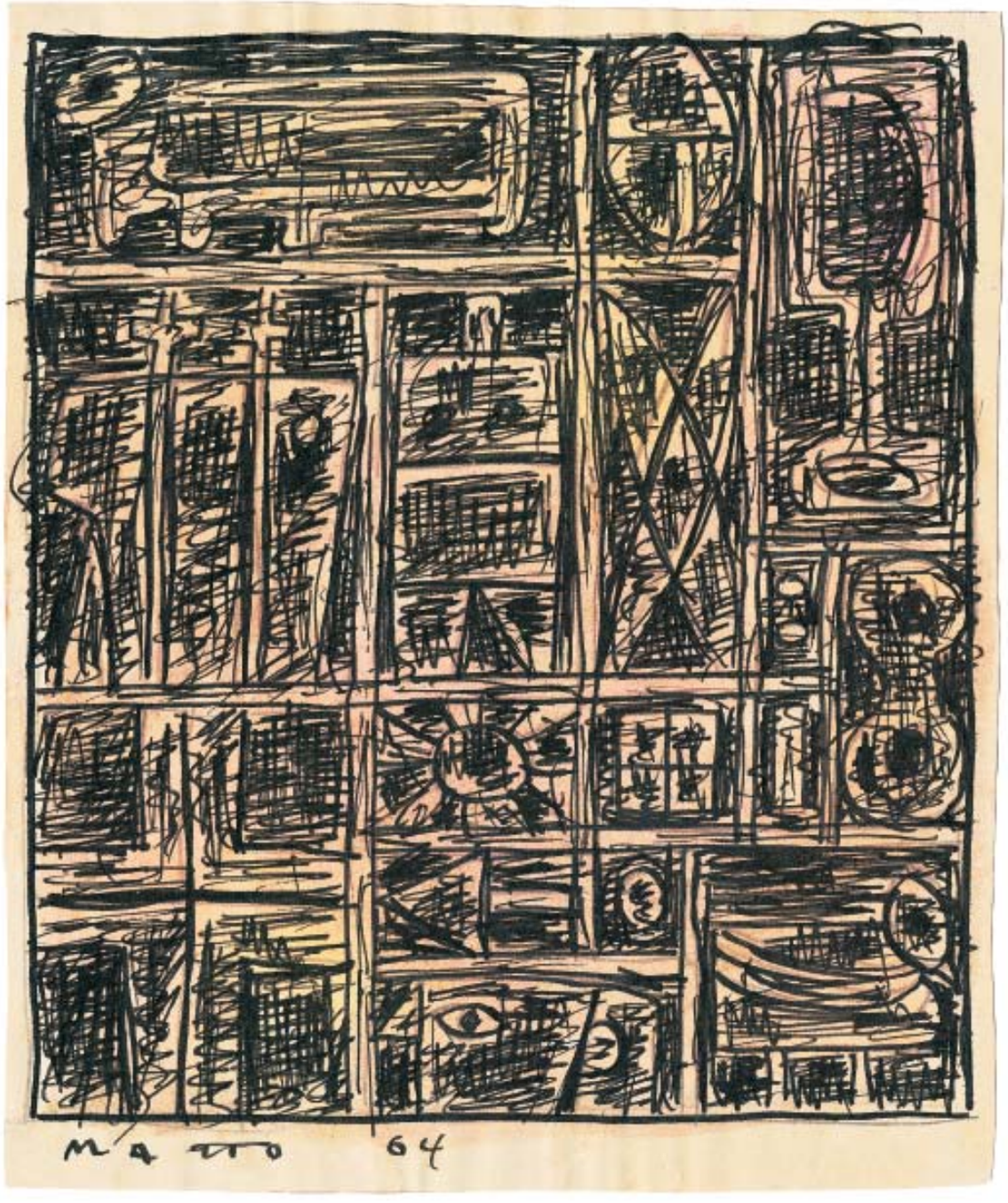
Constructivo NAVIDAD
1961
Lápiz y acuarela sobre papel
14,5 x 12 cm


MATTA 61
NAVIDAD

Constructivo SUR
1962
Tinta sobre papel
14,5 x 11,5 cm


SUR
MATTA
62

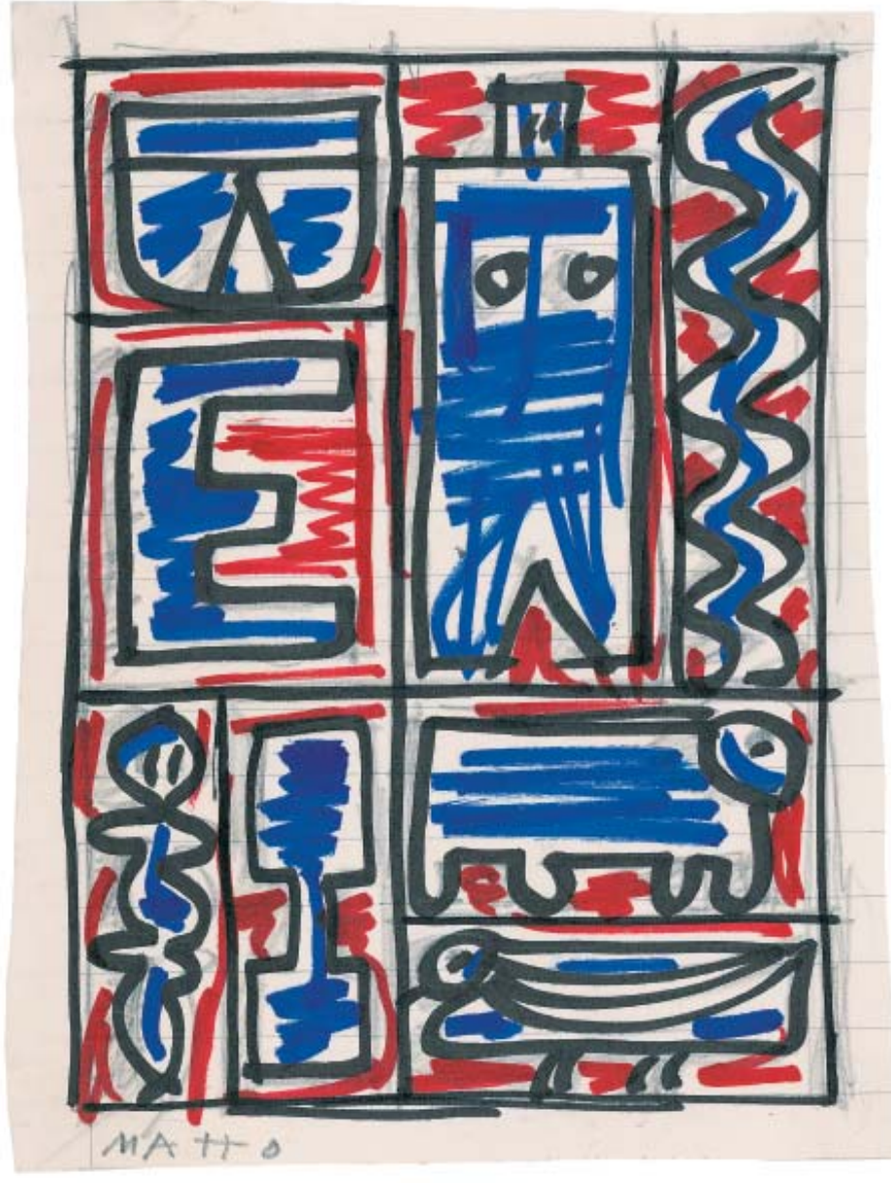
Constructivo
1964
Lápiz, tinta y acuarela sobre papel
24,5 x 20,5 cm


Mato 64

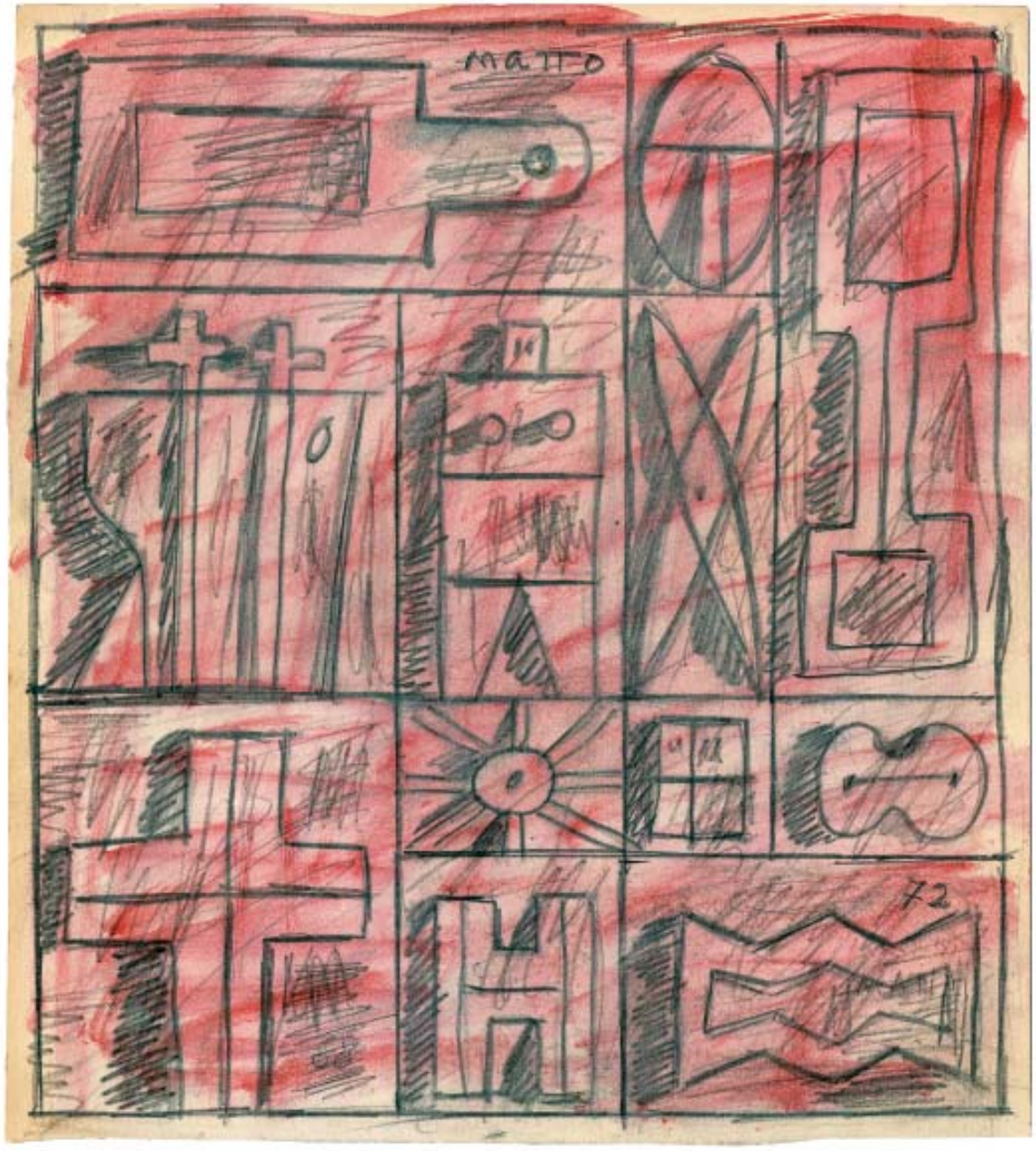
Constructivo en verde
1964
Lápiz, tinta y acuarela sobre papel
20 x 17 cm


MATTA
64

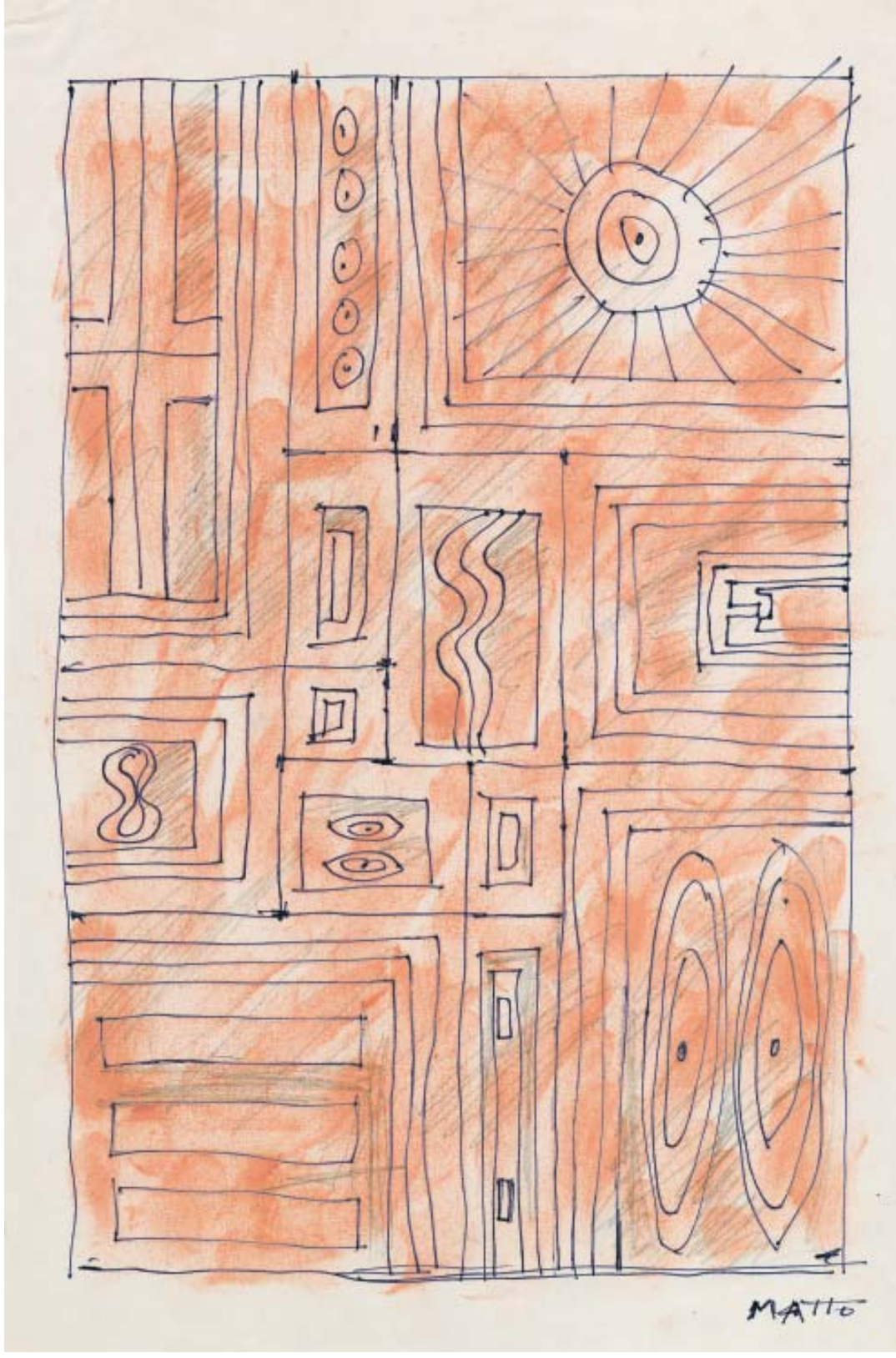
Constructivo azul y rojo
c1970
Lápiz y tinta sobre papel
16,7 x 12,3 cm


MATTO

Constructivo rosa
1972
Lápiz y acuarela sobre papel
25,7 x 23 cm


matto
72

Constructivo
c 1983
Lápiz, tinta y óleo pastel sobre papel
34 x 22 cm


MATTO

caritas

Carita
1993
Óleo sobre cartón
entelado
31,5 x 22,5 cm


MATTA

Carita
1989
Óleo sobre cartón entelado
39 x 24,5 cm

Carita
1990
Óleo sobre cartón
entelado
39 x 24,7 cm

Carita
1993
Óleo sobre cartón
37 x 26 cm

Carita
1993
Óleo sobre cartón
50,8 x 40,5 cm

Carita
c 1993
Óleo sobre cartón entelado
35 x 25

Carita
1988
Óleo sobre cartón entelado
36,2 x 23,8 cm

Carita
1990
Óleo sobre cartón
39,7 x 29 cm

Carita
1993
Óleo sobre cartón
39 x 28,2 cm

maderas y objetos

Formas en rojo
1968
Relieve en madera y óleo
91,5 x 113,5 cm


MATTO 68

Construcción circular
c 1970
Relieve en madera y óleo
Diámetro 133 cm


MATTA

Constructivo con flecha
1973
Madera incisa y óleo
27,5 x 21,5 cm

Grandes formas en azul
c 1974
Madera y óleo
242 x 34,5 x 20 cm

Pareja
c 1976
Madera y óleo
69 x 30,5 - 111 x 18,5 cm

Tótem, Forma
1988
Madera y óleo
234 x 21 x 27 cm

Tótem, Cordero
c 1978
Madera y óleo
161,5 x 35 x 17 cm

Tótem, Venus
1982
Madera y óleo
239 x 35 x 28 cm

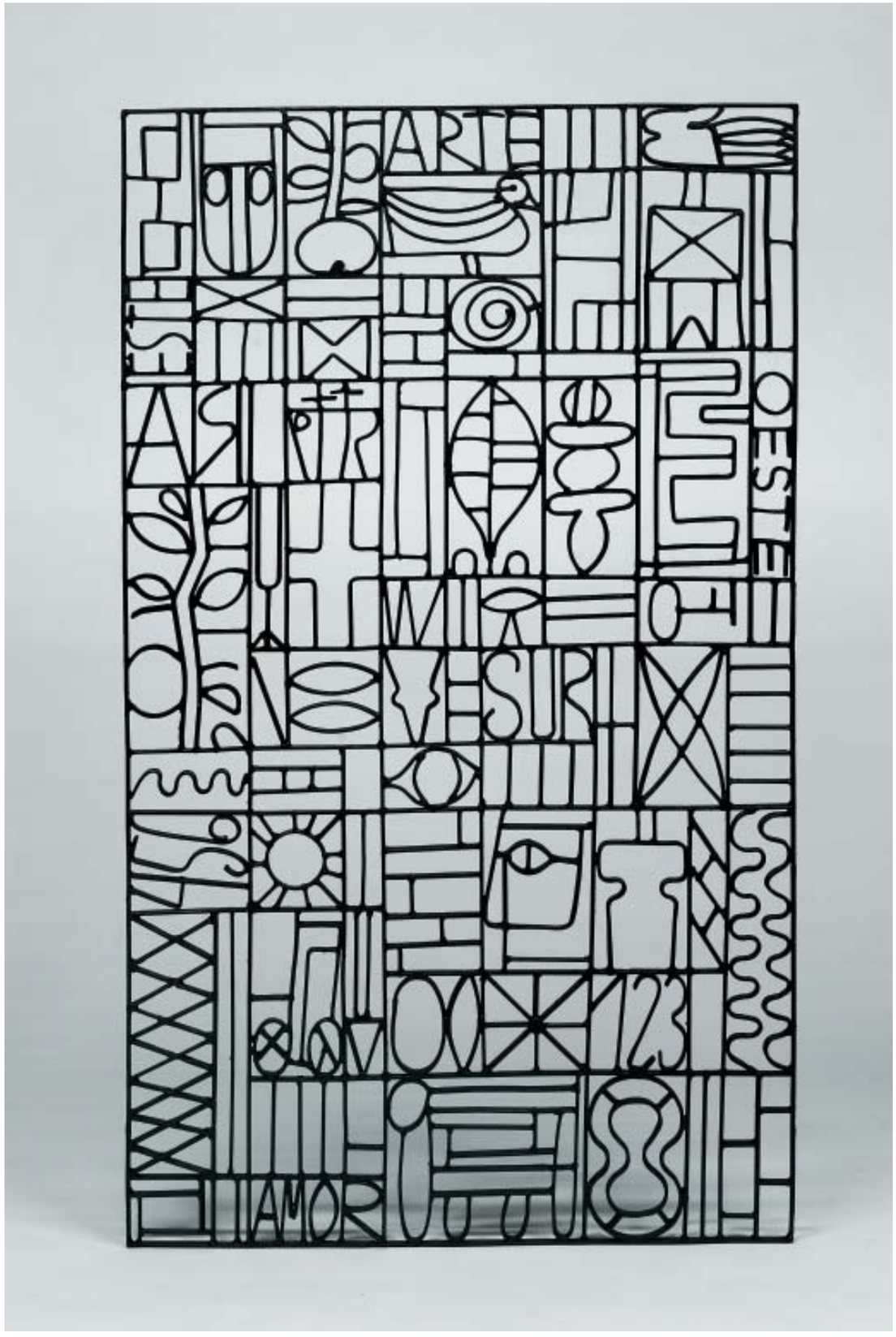
Tótem, U
c 1970
Madera y óleo
216 x 32,5 x 23 cm

Tótem, Tablas de la ley
1981
Madera y óleo
184 x 40 x 28 cm

Tótem, Rostro humano
1979
Madera y óleo
211 x 24 x 24 cm

Poste escalonado
c 1979
Madera y óleo
162 x 46 x 30 cm

Constructivo Sur
1979
Reja para la residencia del Arq. Rafael Lorente
Hierro
108 x 63 cm


ARTE
ESTE
SUR
123
AMOR

Pareja
c 1982
Mármol ónix
49 x 65 cm

Columna en zig zag
c 1985
Madera y óleo
158,5 x 34,5 cm

Construcción en cruz
1988
Relieve en madera y óleo
92 x 88,5 cm


88
MATTO

Figura con cabeza azul
1976
Relieve en madera y óleo
50,5 x 15 cm

Serpiente
c 1992
Relieve en madera y óleo
61 x 16,5 cm

Moneda F.A.O.
1970
Fundición de bronce
Diámetro 37 cm

Constructivo con molinete
(anverso)
c 1958
Óleo y crayola sobre cerámica
21,5 x 21,5 cm

Grafismo cordero y sol
(reverso)
c 1958
Cerámica incisa
21,5 x 21,5 cm

Constructivo
para mesa
c 1962
Óleo sobre cartón entelado
86 x 108 cm
Mesa
45 x 105 x 125 cm

Formas
c 1950
Hierro repujado
Diámetro 31cm

Rostro humano
c 1969
Óleo sobre tabla
25,5 x 13,5 cm

cronología

por Cecilia de Torres

Francisco Matto, c 1914.

1911
Francisco Alberto Matto Vilaró nació en Montevideo, el 18 de octubre. Sus padres, Francisco Alejo Matto Vilaró y María Eulalia Vilaró de Matto, eran primos. El padre tenía una gran afición por la música y la madre escribía poesía. Matto no fue a la escuela; su educación se realizó con la ayuda de institutrices, una de ellas, la inglesa *Miss* Herman.
En ese año en Uruguay, la segunda Presidencia de José Battle y Ordóñez trajo estabilidad y grandes avances en la educación; en 1912 se creó la Universidad para la mujer, y en 1915, la Facultad de Arquitectura.

1922
Al ver que su hijo demostraba interés y capacidad para el dibujo, los padres contrataron al pintor Carlos R. Rúfalo (1880-1975). Formado en el novecientos, según Gabriel Peluffo en *Historia de la pintura en Uruguay* (p. 72), Rúfalo representaba criterios predominantemente académicos, pintando una versión autodidacta del impresionismo criollo.

Francisco Matto y su familia a orillas del Río Santa Lucia, c 1924.

1926
Otra maestra, Fernanda Luraghi Ponce, recogió en un cuaderno las primeras poesías de Matto, anotando que estas eran: "la inspiración del alma grande y soñadora de un niño". La familia Matto vive en una casaquinta en la avenida 8 de Octubre, entre Luis A. de Herrera y José Batlle y Ordóñez, rodeada por un extenso parque donde Matto recordaba que llegaban multitud de pájaros. Allí vivirá hasta 1963.

1932
Viaja a Buenos Aires, donde compra sus primeras piezas de arte amerindio: cestas de los indios ona. Se embarca en un crucero hacia Tierra del Fuego y el sur de Chile. Visita Osorno,

Francisco Matto en el barco hacia Tierra del Fuego, 1932.

Francisco Matto, ***Cristo****, 1938*
óleo sobre tela. 95,5 x 96,5 cm

ciudad en pleno territorio de las tribus mapuche. Los postes funerarios de madera (Rewes) en los cementerios indígenas le impresionan; en sus archivos conserva una postal que ilustra varias figuras totémicas plantadas en la tierra marcando tumbas, que años más tarde le inspiraron los tótemes de madera pintada. Para César Paternosto, este primer viaje al sur, en vez del acostumbrado peregrinaje a Europa, es importante; considera que Matto es "un artista pionero en el contexto del arte de las Américas. Una actitud ética y estética que contribuye a recomponer lo que yo llamo la ecuación cultural del arte latinoamericano, ya que el arte de nuestro continente ha adolecido de un marcado desequilibrio: una excesiva focalización y dependencia de las —por otro lado ineludibles— fuentes europeas (la «latinidad») y poca o ninguna conexión con el único arte genuino de América, el que se desarrolla antes y/o al margen de la dominante europea". *Francisco Matto: un artista de América*, Bienal del Mercosur, 2007.

1933

En su segundo viaje a Montevideo, David Alfaro Siqueiros trae una exposición, al Círculo de Bellas Artes, de obras de tema social que tuvieron un gran impacto en algunos artistas uruguayos. No se sabe si Matto la vio, pero varias obras que ilustran marchas de campesinos indican su conocimiento de la pintura mexicana.

1934

En abril, llega Torres García a Montevideo; funda el Estudio 1037, donde exponen artistas uruguayos contemporáneos. En 1935, se transforma en la Asociación de Arte Constructivo.

1935

Matto escribe poesía y pinta; hay una gran coherencia entre el lenguaje pictórico y el poético de este período. Sus telas son la representación plástica del poema, donde el color es la materialización del sonido interno de la poesía.

En sus notas autobiográficas escribe que ese año: "pinta unas composiciones muy planas de tono local y colores claros, donde priman el azul y el rosa. Siente una gran atracción por la naturaleza; construye pequeñas esculturas hechas de distintos materiales que ubica entre el follaje del jardín en la quinta donde vive; es su primer intento de integrar el arte a la naturaleza".

En un escrito, Matto hace referencia a la música de Debussy (1862-1918), cuyas investigaciones de las posibles correspondencias entre la música, la pintura y la poesía tuvieron una importante influencia en los artistas de su época.

1936

La Asociación de Arte Constructivo publica la revista *Círculo y Cuadrado*, y en 1937 su nuevo logo, donde se lee: TRADICIÓN CONSTRUCTIVA DE AMÉRICA.

Matto era amigo del pintor Pesce Castro y del escultor Luís Zorrilla de San Martín; de Susana Soca, fundadora de la revista *La Licorne*, cuyos colaboradores extranjeros fueron: Paul Éluard, Jorge Guillén, José Bergamín, Jules Supervielle. Soca y Supervielle eran amigos de Henri Michaux, quien visitó Uruguay en 1936; es posible que Matto lo haya conocido. También Matto tenía estrecha amistad con el arquitecto Ernesto Leborgne, que entonces ya asistía a las conferencias de Torres García.

1937-1938

Matto pinta tres versiones del *Cristo crucificado*, basado en el famoso *Cristo amarillo* de Gauguin (1889).

Frecuenta las exposiciones del grupo de arte constructivo y acude a las conferencias de Torres García.

En las paredes de su cuarto pinta *Ojos de atún embalsamado en redoma de alcanfor y trementina*, obra de la que solo se conserva una foto, y que estaba evidentemente relacionada con la poesía surrealista.

Matto transcribió un cuento titulado *Samba Kulung se hace caballero,* del libro *(El Decamerón Negro)*, basado en relatos populares africanos recogidos por el antropólogo alemán Leo Frobenius (1873-1938). En su cronología, Matto escribió sobre su interés por el arte y las culturas primitivas. "En 1937, ese espíritu mágico se revelaba ya en un pez hecho en hierro, y más tarde en algunas tablas y en algunas pinturas donde también existen elementos del «arte negro» y aun del de Nueva Guinea o de los aborígenes de la tierra de Armhen de la Australia septentrional". Estas inquietudes por lo mágico y oculto se manifiestan también en un dibujo de una figura enigmática que tituló *Negro Ancestral Painting*, cuyo parecido

Francisco Matto, ***Negro Ancestral Painting,***
Lapíz y óleo pastel sobre papel, c 1940. 19 x 16 cm

Joaquín Torres García, conferencia en la Asociación Cristiana de Jóvenes Montevideo, 1939.

Francisco Matto, ***La Guerra*** *1939*
óleo sobre tela. 96 x 70 cm

con las representaciones de Elegguá que Wifredo Lam pintó posteriormente es sorprendente.

1939

Pinta *Escena Campestre*, *Interior en rosa*, *La Quinta*, *Jardín*, en los que se destaca el planismo y la frontalidad. Los colores claros, aplicados como lo describió él mismo "con pequeños toques de pincel", evocan la pintura de Bonnard y Matisse. También pinta escenas de la vida cotidiana: su ropero abierto mostrando corbatas multicolores colgadas en la puerta, jardines, naturalezas muertas, retratos de familiares y escenas de playa documentan la vida confortable en el Montevideo de los años treinta y cuarenta. En ocasión de la exposición de Francisco Matto, Poesías y Pinturas (1935-1945), en la galería Oscar Prato, el crítico uruguayo Nelson Di Maggio observó que "ningún otro pintor uruguayo se acercó a Matisse y Picasso con ese respeto y, a la vez, capacidad de inventiva como Matto. La mayoría prefirió las lecciones de Othon Friesz y André Lhote, pero ninguno hizo de la figuración matissiana (en continuidad de la instaurada por Gauguin) un lenguaje propio, canibalizado con especial deleite", *La República*, 27 de octubre de 2003.

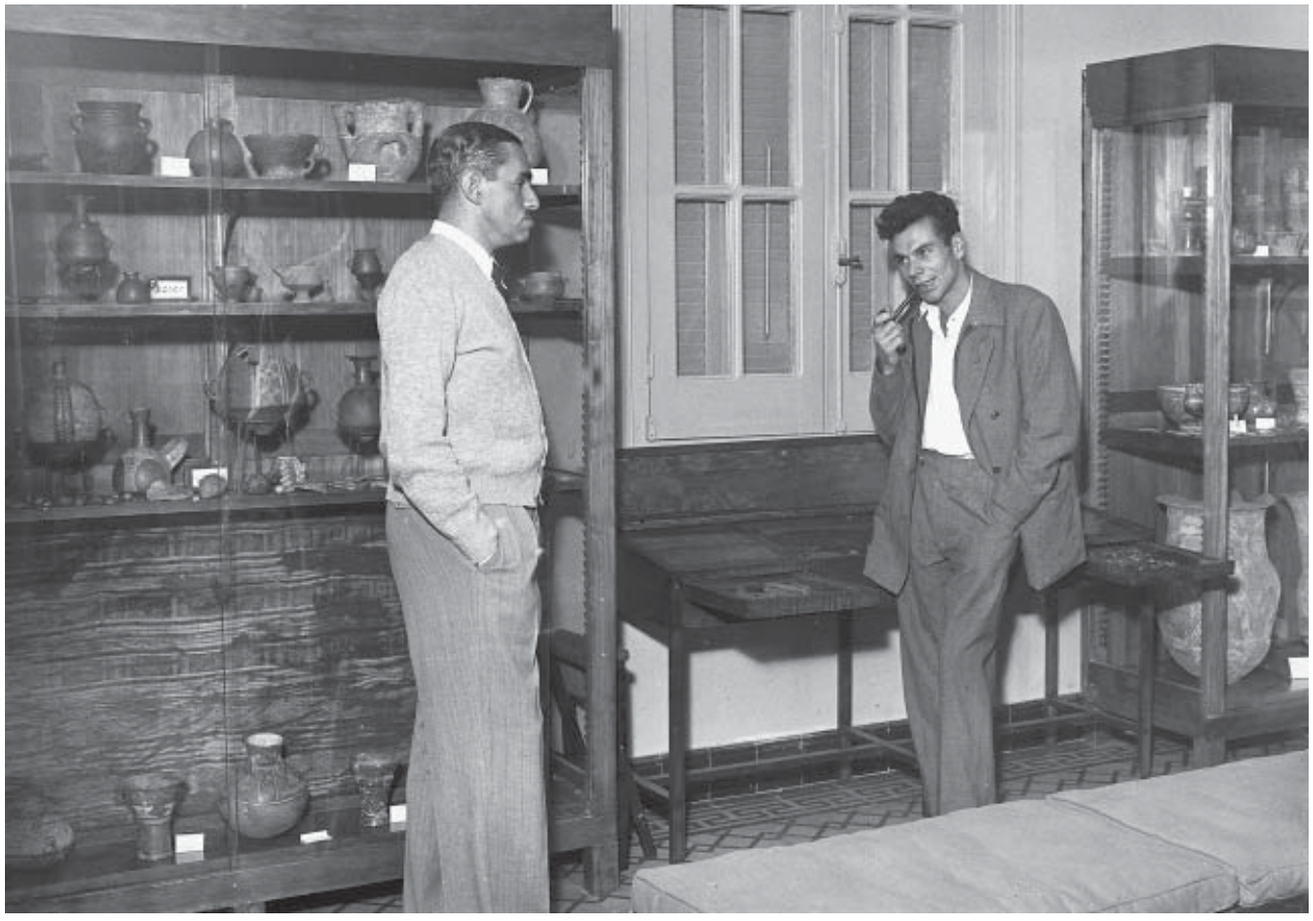
El asesinato de Federico García Lorca lo conmovió profundamente; en un texto en el que también menciona a Pablo Neruda, Matto se identifica con el poeta víctima del fascismo, lamentando porque los artistas eran blanco de persecuciones. También vuelca su frustración frente a las injusticias de la sociedad en su poema ilustrado *Oda al Lampeão*, (Virgulino Ferreira, alias Lampeão, un cangaceiro muerto en 1938 que inspiraba terror en el noreste de Brasil).

"Fui hasta 1939 un pintor autodidacta", escribió Matto. Ese año conoció a Torres García. "Llegué a lo de Torres porque había una conferencia. Ahí dije: esta es la mía, voy al fin a poder tratar con Torres. A los dos días de la conferencia tomé coraje y fui a verlo. Temblaba cuando llegué, porque iba a hablar con el gigante; llevaba dos cuadritos míos, toqué el timbre y apareció Torres. Puso un cuadro en el caballete y el otro sobre el piso. Miró y dijo: «Usted siga pintando como está pintando ahora, hasta que yo le diga que no, que no va». Y pasaron cinco meses. Le encantaba que me independizara, que no respondiera mucho a ciertas normas. A algunos él nos permitía ciertas libertades". (Carlos Cipriani López. *Con Francisco Matto. Las fuentes de lo mágico*).

Torres García publica *Metafísica de la Prehistoria Indoamericana*.

1940

Expone, en el Primer Salón Municipal de Artes Plásticas, *Retrato de JMV* y *La Guerra*, donde una figura suplicante ante un soldado indiferente describe sus sentimientos frente a la Segunda Guerra Mundial. En *El Bien Público*, el poeta Ernesto Pinto, que firmaba sus críticas de arte como Restone, escribe sobre *La Guerra*: "Francisco Matto es otra de las pocas



Francisco Matto y José Meneguetti, Museo Precolombino, colección Matto, c 1946. Foto: Alfredo Testoni.

revelaciones y afirmaciones de este salón. No ha imitado a nadie. Y dejándose arrastrar por su propia idea, el culto y controlado joven ha construido una tela surrealista. Es el único entre todos que parece haber oído el ruido del cañón que está destruyendo, no la casa del europeo, sino toda la cultura espiritual del mundo".

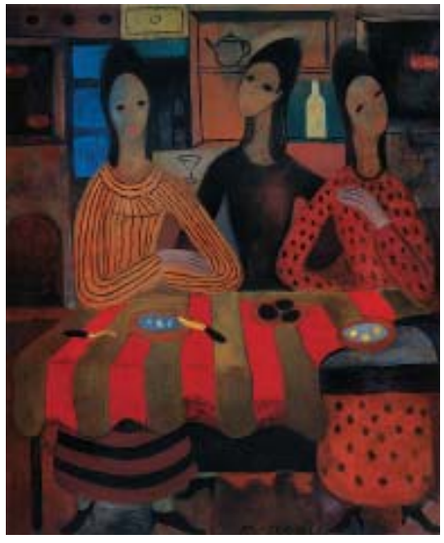
El profesor argentino Jorge Romero Brest, en su *Crítica del primer Salón Municipal de Artes Plásticas*, escribió sobre el "avanzado surrealismo picassiano" en la pintura de Matto, y señaló la angustia y la soledad en figuras como *Mujer del traje a rayas*, que Matto presentó en el IV Salón Nacional ese mismo año, junto con *Rincón del Parque*.

1941

Según Matto, fue Torres García quien sugirió el título *Las mil y una noches* para una serie de escenas evocadoras de los cuentos árabes. Expone *Caín y Abel* en el II Salón Municipal y *La silla roja*, en el V Salón Nacional.

1942

En mayo expone junto a Augusto y Horacio Torres en Amigos del Arte. Según Carlos Fríes, crítico del diario *El País*, Matto



*Francisco Matto, **Tres Mujeres Españolas**, 1941*
óleo sobre tabla. 154 x 126,5 cm

Francisco Matto, ***Construcción****, 1948, madera. 80 x 70,5 cm*

pintó "una naturaleza completamente heterogénea, en colores alegres, luminosos, claros. Los colores bailan, los contornos vibran, el estilo luce, los tonos brillan, los objetos pintados hablan, gritan, cantan líricamente". Matto mostró doce óleos: *Mujer con un gallo*, *Paisaje*, *Interior con tres mujeres*, *Naturaleza muerta*, *El ropero*, *La playa*, *Sagrada familia*, *Figura con un gallo*, *2 Motivos de las mil y una noches*, *Mujer sentada* y *Paisaje*.

1943

Escribe *Carta pictórica*, un estudio subjetivo sobre la evolución de la pintura, que incluye el arte precolombino, Giotto y Picasso. Para Matto, Cézanne es la figura moderna clave, por haber traído la geometría y el orden, que no suprime la emoción sino que la sostiene con la inteligencia. La consecuencia fue el Cubismo, "un reactivo, una revolución", del que ningún moderno escapa.

Se crea el Taller Torres García; Matto es uno de los miembros fundadores. Desde entonces participa en las exposiciones colectivas del Taller.

1944

René d'Harnoncourt, enviado del Museo de Arte Moderno, (MOMA), New York, visita Montevideo. En el taller de Matto le interesó la pintura sobre tabla *Tres Mujeres Españolas*, *1941*. Por intermedio de Álvaro Araújo, director del Bureau of Inter American Information, D'Harnoncourt quiso adquirir la obra, pero Matto rehusó venderla.

Cuando Matto visitaba a Torres García tuvo ocasión de ver la trilogía *Pachamama, Inti e Idea*, 1942-1944, figuras de madera referentes a deidades incas que Torres García había emplazado en el jardín de su casa, en la calle Abayubá. Estas obras seguramente impactaron a Matto por su textura rústica y por la conexión con el arte amerindio.

Pinta varias versiones de los *Jugadores de cartas*, una tela de colores brillantes. Muestra evidentes paralelos con el *Guernica*, en las figuras sentadas bajo los crudos rayos de luz eléctrica. La influencia inescapable de Picasso también es patente en los *Gallos*, de 1942-1944, que Matto pintó en una paleta reducida al rojo, negro y blanco. Estas austeras pinturas son más planistas y abstractas que el gallo de 1938 de Picasso. Matto coleccionaba gallos; a su juicio, "son las aves más hermosas", los gallos —que él elegía por los colores de su plumaje y por su canto— se paseaban libremente por su jardín.

En el número especial de junio dedicado a la poesía uruguaya, la revista argentina *Verde Memoria*, publica la *Oda al Lampeão* de Matto y poemas de Mario Benedetti y Amanda Berenguer, entre otros.

1945

Desde París, Jules Supervielle y François Gilles de la Tourette, conservador del Petit Palais y del Museo de Arte Moderno

Manuel Pailós, Augusto Torres,
Francisco Matto y Horacio Torres, c 1959.
Foto: Alfredo Testoni

54ª Exposición del T.T.G., en ocasión del Primer Festival Cinematográfico Internacional. De espaldas al centro, Horacio Torres, Gérard Philippe y Francisco Matto, Punta del Este, 1951.

Ada Antuña y Francisco Matto, 1954.
Foto: Alfredo Testoni.

de la Ville de Paris, le escriben ofreciéndole exponer sus obras tempranas en París, proyecto que Matto no aceptó por estar entonces involucrado en un nuevo ciclo de su arte que le llevaba hacia el Universalismo Constructivo. En efecto, las primeras pinturas que se pliegan a la estética constructiva son de este período.

1946
Escribe *Variantes formales en el arte de los Tihuanaco*, un estudio sobre la cerámica peruana precolombina, desde el punto de vista estético. El manuscrito original se encuentra en la Getty Foundation for Research. Según el mismo Matto: "La influencia de Torres García por una parte y también la del arte precolombino por otra le introducirán en el arte de la ortogonalidad. Desde entonces empleará, de preferencia, las verticales y las horizontales para armar sus estructuras, que se volverán cada vez más frontales y dentro de una manera muy sintética".

1948
Construye una pieza geométrica de tablas de madera pintada de rojo, en la que se funden el constructivismo del Taller con el del arte indoamericano, con vistas a construir una escultura de dimensión arquitectónica.
Dibuja los bocetos para un proyecto de casas-talleres y esculturas de ladrillos hechos en el sitio. Se trataba de una urbanización integrada al arte para los artistas del Taller Torres García en Belastiquí, una propiedad de la familia Matto a orillas del río Santa Lucía, que nunca se realizó. Trabaja en relieves de chapa con Archibaldo Almada, otro miembro del Taller, que forjaba hierro.

1949
El 8 de agosto muere Torres García.

1950
Viaja a Italia. En Roma encuentra a Augusto Torres, que está enfermo. Matto le procura cuidados médicos, y una vez recuperado viajan juntos. En París visita el Museo del Hombre (Musée d'Ethnographie du Trocadéro). Conoce al director Paul Rivet.

1951
En ocasión del Festival Internacional de Cine en Punta del Este, Matto organizó una exposición de pinturas y arte aplicado del Taller Torres García. Varios actores franceses visitaron la muestra, incluido el famoso Gérard Philippe. El director general del Centro de cinematografía de la delegación francesa enviada al festival de cine de Punta del Este, M. Fourré-Corneray, adquiere una pintura de Matto.

1954
Se casa con Ada Antuña Zumarán. Vuelve a Europa, viaja a Grecia y Egipto.

Paul Rivet visita Montevideo y la colección de Matto de arte precolombino. En una carta fechada el 6 de diciembre, Rivet agradece a Matto y le escribe: "las piezas que me mostró: cerámicas, huesos tallados, metal y tejidos, son de calidad excepcional, de gran valor científico e incluso comercial. Le ofrezco mi ayuda para lo que necesite y mi museo está a su disposición para cualquier estudio comparativo cuando vuelva por París".

1955
Diseña un relieve en ladrillo recortado para una fuente en la residencia del arquitecto Mario Payssé Reyes.

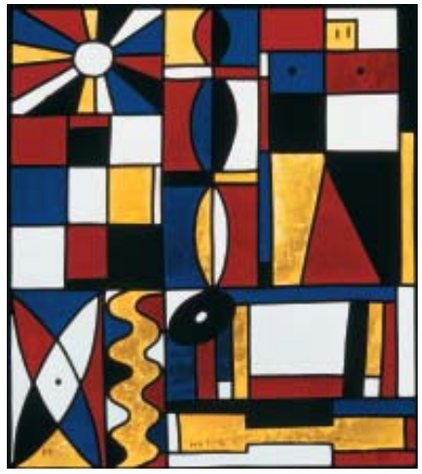
1957
Expone con Augusto Torres en la galería Moretti. Matto presentó un óleo de la serie PICADILLY CIRCUS. "Matto atiende a las relaciones espaciales y acentúa los efectos lumínicos; en él cuenta como vehículo principal de la composición, el efecto atmosférico que, por cierto, no respeta como atributo naturalista. Esto le permite la riqueza de tonalidades y el dinamismo de la imagen". Sin firma, *La actividad plástica. Exposición Matto - Torres*. Inaugurada el 15 de octubre.

1958
En el viaje a Europa llega al sur de Italia, visita Paestum y pasa un mes en Sicilia, donde ve los templos griegos en Segesta y el valle de Selinunte. El interés por el estilo clásico se refleja en una serie de pinturas de frisos de figuras.

1960
Envía dos construcciones de madera y un óleo sobre cartón titulado *Nueva York* a la muestra colectiva del Taller Torres García en la New School of Social Research, que organizó Gonzalo Fonseca en New York. Alicia Haber señala que en este año Matto comienza a aislar los signos de la estructura en sus piezas de madera. Proceso que Mari Carmen Ramírez también indica en los cementos que Gonzalo Fonseca simultáneamente hacía en New York, aunque advierte que: "... en ningún trabajo se aprecia tan bien la exploración de las cualidades independientes del signo como en las construcciones monumentales de madera que Francisco Matto comenzó a principios de la década de los años sesenta". La Escuela del Sur – El Taller Torres García y su Legado, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Pág. 126.

1962
Hace un relieve de madera para el comedor de la casa del arquitecto Ernesto Leborgne y otro para la casa de Horacio Torres, colega del Taller. En setiembre abre las puertas al público de su colección en el Museo de Arte Precolombino, en la calle Mateo Vidal, en lo que fueron las cocheras de la vieja quinta de la familia Vilaró Rubio. Ernesto Leborgne realizó la instalación, en la que se buscó "... rodear, aislar cada

Ada Antuña y Francisco Matto, Luxor, 1954.



*Francisco Matto, **Vitral**, 1961*
Liceo de las Piedras, Canelones, Uruguay.
110 x 70 cm. Foto: Alfredo Testoni.

Francisco Matto, Augusto Torres y Ernesto Leborgne, c 1967.

Ada Antuña, Paestum, 1954.
Foto: Francisco Matto.

Francisco Matto y Ernesto Leborgne, yeso para la moneda de la FAO, 1969.
Foto: Alfredo Testoni

elemento, no sofocar el mensaje de cada uno"; transmitir, con la iluminación adecuada, "una especie de misterio que el público percibe o intuye, el fenómeno estético que se ha pretendido en este caso especialmente resaltar". Denise Caubarrère, *Leborgne y el montaje del museo.*

Se publicó un catálogo con fotos de Alfredo Testoni y un prólogo de Esther de Cáceres, en el que explica que las piezas están presentadas como arte y no como ejemplos antropológicos. "Las piezas de arte están solas: dicen por sí mismas lo que en ellas es esencial, su ser trascendente. Es el museo creado por un artista. Y un artista sabe que esta experiencia ha de ser directa, solitaria, silenciosa; y que será así fecunda como elemento de formación, más allá de sus incidencias sobre la vida intelectual o cultural. Porque llegará a otros planos relacionados con el ser entero y profundo".

El museo, que permaneció abierto al público hasta 1978, fue un logro importante de la colaboración entre Matto y su director, Ernesto Leborgne, ofreciéndole al público uruguayo acceso a la colección de obras indoamericanas, lo que no existía en Montevideo. Publicaron importantes catálogos para las siguientes exposiciones: *La figura del hombre americano*, en 1967; *Arte Negro*, en 1970, con obras de las colecciones de artistas del Taller Torres García y colecciones de Montevideo. En 1974, el Museo de Arte Precolombino se unió a los homenajes del centenario del nacimiento de Torres García, presentando una muestra y catálogo de *Juguetes, objetos de arte y maderas* de Torres García. En el N° 29, 1967, de la revista *Humboldt*, publicada en Hamburgo, aparecen fotos de las piezas de la colección del Museo.

Matto pinta *Homenaje a los 20 años del Taller Torres García*, un óleo en colores primarios sobre tabla de grandes dimensiones.

1964

Voldney Caprio, director del Liceo N° 1, Manuel Rosé, en Las Piedras, Canelones, invitó a varios artistas del Taller Torres García a crear obras constructivas para decorar el interior del edificio y el patio, Matto contribuyó con un relieve de adobe y un vitral constructivo.

1965

Realiza *Homenaje a Lautréamont*, relieve mural en mármol blanco y pizarra gris. En 1967, diseña una fuente de ladrillo recortado en relieve, y otro relieve de piedra arenisca, todos para el jardín del arquitecto Leborgne.

1969

Participa, junto con Julio Alpuy, Gonzalo Fonseca, José Gurvich, Manuel Pailós, Augusto y Horacio Torres, en la muestra *Universalismo Constructivo, Homenaje de la ciudad de Montevideo al maestro Joaquín Torres García*, en el Museo de Artes Visuales de Montevideo, muestra que en mayo de 1970 viaja al Museo de Bellas Artes de Buenos Aires.

Mario Irarrázabal, Waltercio Caldas, Hermann Guggiari, Gyula Kosice, Ennio Iommi, Edgar Negret, Jacques Bedel, Francisco Matto y Nelson Ramos. Participantes del Primer Encuentro de Escultura Moderna al aire libre, Punta del Este, 1982.

El Banco Central del Uruguay invita a Matto a diseñar una moneda para adherirse al plan numismático patrocinado por la FAO (Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación). Con Ernesto Leborgne elaboran un molde en yeso. La moneda se acuña en plata 900 en la Casa de la Moneda en Chile. Su valor es de 1.000 pesos uruguayos y por pocas semanas circula en Uruguay. En 1971, fue distinguida, por la asociación numismática alemana Gesellschaft Für Internationale Geldeschichtele, como la más artística de las realizadas ese año en el mundo.
Nelson Di Maggio, en *Marcha*, observa que los discípulos de Torres García habían alcanzado entonces "una gozosa autonomía. Es evidente en Francisco Matto, en un momento excepcional de su trayectoria". "Veinte años después", 19 de diciembre de 1969.

1971
Viaja a New York para asistir a la retrospectiva de Torres García en el Guggenheim Museum. Continúa a Europa y Grecia; recuerda especialmente su visita a Delfos.

1974
Expone junto a Augusto Torres en la Sala Monzón, Madrid.

Francisco Matto con la maqueta de la escultura en forma de U, Punta del Este, 1982.

1979

Diseña una reja constructiva para la residencia del arquitecto Rafael Lorente Escudero, en Carrasco. Realiza esculturas de madera como *Grandes Formas* (Monumento), en los que profesa su "obsesión por crear formas casi elementales".

Desde 1960 Matto hace Tótems, este año completa la serie con *Venus, Máscara, Tablas de la Ley*, etcétera.

De los tótems de madera pintada, el crítico Robert C. Morgan escribe en 2007: "Si bien las esculturas de Matto a menudo son consideradas frontales, podemos encontrar en ellas distintas dimensiones. Pronto descubriremos que nuestro sentido del tiempo es ahora menos rígido, que nuestra conciencia de la temporalidad resulta más indeterminada. Puede que, al permitir que ese arte lanzara su hechizo, el espectador las haya visto en otro nivel, distinto del esperado. ¿Será posible que semejantes formas puedan provocar un acontecimiento místico en el tiempo, una mirada fresca del mundo, una intimidad con la naturaleza que las personas que vivieron hace miles de años hubieran podido entender como algo dentro del tiempo, sin sentir la ansiedad de un hipotético presente?".

Francisco Matto y Augusto Torres en el Subte Municipal de Exposiciones, Montevideo, 1989. Montaje de la retrospectiva de Francisco Matto. Foto: Gustavo Serra.

1982

En la planta baja del edificio donde Matto había instalado su colección de obras de arte amerindio, ex Museo de Arte Precolombino, Matto montó una muestra permanente de sus esculturas y tótems de madera.

Realiza una escultura de cemento armado, en forma de U de 3 metros, en el Paseo de las Américas, en Punta del Este, en el marco del Primer Encuentro de Escultura Moderna al aire libre en Punta del Este. Otros artistas invitados fueron: Nelson Ramos, Hermann Guggiari, Gyula Kosice, Ennio Iommi, Jacques Bedel, Mario Irarrázabal, Waltercio Caldas y Edgar Negret.

1986

Realiza *Construcción de madera*, de lapacho, inscripto con un sol y una máscara, pintada en pinceladas azules (222 x 139,5 x 20,5 cm). Con motivo de la exposición The Taller Torres García and its Legacy, en la galería Kouros, Matto viaja a New York, donde se reúne con Julio Alpuy y Gonzalo Fonseca, colegas del Taller Torres García.

Fallece su amigo Ernesto Leborgne. Sus restos fueron velados ante el relieve de madera que Matto realizó en 1962.

1989

Abril. En el espacio de exposiciones del Subte, Salón Municipal de Exposiciones, Alicia Haber organiza *Matto. Obra Monumental*. En su ensayo, *Estructuras Mágicas*, Haber señala que la faceta monumental es muy relevante en la trayectoria creativa de Matto. Horacio Roldán, en *El País* (21/5/89),

Libro: Matto, Pinturas y Esculturas
Montevideo, Imprenta AS, 1991.

Vivienda Arq. Lorente Escudero Carrasco, Montevideo. Foto: Arq. Rafael Lorente

escribió: "Cuando entré a su muestra recibí en plena cara como un soplo de grandeza. Hacía tiempo que no veía un despliegue tan ceñido de obras de un tan elevado valor plástico, severas, esenciales, alejadas de toda novelería, puras, potentes y sobre todo muy sensibles", y Elisa Roubeaud, en *"Lo universal en el arte"*, señaló la "esencialidad rigurosa" de las creaciones de Matto, donde "la emoción estética y el conocimiento se dan juntos. Y es que todo es simple. Como es simple el lenguaje de los niños, las razones de la naturaleza". *El País*.

1991

En *Matto: Pinturas y Esculturas*, una publicación que Matto produce; el artista y crítico uruguayo Anhelo Hernández escribe: "en la obra de Matto hay una realidad objetiva, en oposición a un abordaje pragmático". Según Hernández, Matto ofrece "la existencia de otro mundo presentada, sobre todo, en términos tangibles, sin distancia, y por tanto, distancia del mundo de la visualidad". *Matto: Pinturas y Esculturas*, Montevideo, imprenta AS, 1991.

1992

El 13 de marzo muere Augusto Torres, "fue mi mejor amigo, el pintor que siempre admiré..." Palabras de Matto, catálogo de la muestra antológica, Museo Torres García, agosto 1994.

1995

Olga Larnaudie observó, poco antes del fallecimiento de Matto: "Con una obra de neta continuidad y coherencia a lo largo de décadas, este artista toma del legado torresgarciano aspectos que transforma a medida que profundiza en ellos. Su vínculo con el arte de la antigüedad, y las zonas primitivas de la expresión contemporánea, deja de ser consigna asumida, para volverse confluencia vital. De una señal de convivencia abarcadora en el tiempo y en el espacio, pasa a ser una forma de reconocimiento que adquiere la dimensión de una comunión espiritual, alcanzando así a lo que considera esencial de lo humano por intermedio de las formas. Un retorno a lo esencial". "Arte y Diseño", *El País*, Montevideo, noviembre de 1994, p. 7.

El 15 de setiembre, Matto muere, a los ochenta y tres años. En el semanario *Brecha*, Anhelo Hernández evocó a Matto. "No era un teórico. Bastaba pretender ingresar en ese campo para que él comenzase a silbar un aire de Bach y a elogiar el ejemplo de Stravinsky. Pero eso no quita que labrara una y otra vez un pensamiento que quería claro y resumido para que le sirviera de guía".

Francisco Matto pintando, 1994. Foto: Gustavo Serra

Exposiciones individuales:

2007 Septiembre - noviembre, 6ta BIENAL DO MERCOSUR, *Francisco Matto, Exposición monográfica*, Porto Alegre, Brasil, muestra itinerante.
2005 Noviembre - enero 2006, *Francisco Matto - Elemental Forms 1946 - 1993, Oil and Wood Constructions*, Galería Ramis Barquet, New York.
2003 *Francisco Matto, Poesías y Pinturas 1935 - 1945*, Galería Oscar Prato, Montevideo, Uruguay.
1999 *Matto: Totems, Portraits and Graphisms*, Cecilia de Torres Gallery, New York.
Matto: Galería Palatina, Buenos Aires.
1994 *Francisco Matto*, Cecilia de Torres, Gallery, New York.
1990 *Matto*, Galería Moretti, Montevideo.
1989 *Francisco Matto - Retrospectiva*, Subte Municipal de Montevideo.
1975 *Matto*, Galería Contemporánea, Montevideo.
1960 *Retrospectiva*, Ateneo de Montevideo.
1955 *Pinturas de Francisco Matto*, Ateneo de Montevideo.

Exposiciones colectivas:

2007 Abril - Julio, *MURALES TTG*, Museo GURVICH, Montevideo, Uruguay.
2006 *Passion et raison d´un esprit constructif. UNE CONQUÊTE DE L´ART D´AMÊRIQUE LATINE*, Biarritz, Francia.
Junio - julio, *Arte y Madera*, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.
2002 *Modernism in Montevideo, New York and Buenos Aires, 1930s-1970s*, Cecilia deTorres Gallery, New York. and Sicardi Gallery, Houston, Texas, USA.
2001 *The School of the South*, Sicardi Gallery, Houston, Texas, USA.
Abstraction: The Amerindian Paradigm, Pal. des Beaux Arts, Brussels & IVAM, Valencia, España.
2000 *Heterotopias*, Museo Reina Sofía, Madrid, España.
Latin American Still Life: Reflections of Time and Space, El Museo del Barrio, N.Y. , USA.
1999 *Latin American Still Life: Reflections of Time and Space*, Katonah Art Museum, N.Y. , USA.
1998 *The School of the South*, Anderson Gallery, Buffalo, New York, USA.
La Escuela del Sur - El Taller Torres-García, Iturralde Gallery, Los Angeles, USA.
1997 *A Escola do Sul*, Pavilhao Cultural Renée Behar, San Pablo, Brasil.
I Bienal de Arte del Mercosur, Porto Alegre, Brasil.
La Escuela del Sur, Museo Bellas Artes, Caracas, Venezuela.
T-G y 10 Artistas del Taller, Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires, Argentina.
Dibujos en papel, Galería Clave, Caracas, Venezuela.
El Taller Torres-García, Museo Central, San Juan, Costa Rica.
1996 *The Still Life*, Cecilia de Torres Gallery, New York, USA.
Le Cercle de Torres-García, Zabriskie Gallery, Paris, Francia.
Universal Constructivism and The School of the South, Museum of the Americas, Washington, D.C.USA.
1995 *65 Years of Constructivist Wood*, Cecilia de Torres Gallery, New York,USA.
Torres-García y la Escuela del Sur, Quinta Galería, Bogotá, Colombia.
1992 *El Taller Torres - García: The School of the South,* The Bronx Museum, New York, USA.
The Monterrey Museum and the Rufino Tamayo Museum, Mexico.
1991 *El Taller Torres - García: The School of the South*: Centro Reina Sofía, Madrid, España, Archer M. Huntington Art Gallery, Austin, Texas, USA.
1989 *Arte dell'Uruguay nell Novecento*, Istituto Italo Latino Americano, Roma, Italia.
1986 *Torres-García and his Legacy*, Kouros Gallery, New York, USA.
4 Schüler von Torres-García, E P Galerie, Düsseldorf, Alemania.
XI Festival Internacional de Pintura, Cagnes Sur Mer, Francia.
XV Bienal de Arte de San Pablo, Brasil.
1974 *Francisco Matto y Augusto Torres*. Sala Monzón, Madrid, España.
1970 *Universalismo Constructivo*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.
1969 *El Constructivismo Universal y su derrotero uruguayo,* Salón Municipal de Exposiciones, Montevideo, Uruguay.
1967 *One Hundred Years of Uruguayan Painting*, Corcoran Gallery, Washington, D.C., USA.

1964 *Salón de la Comisión Nacional de Bellas Artes*, Montevideo, Uruguay.
1960 *Taller Torres - García*, The New School of Social Research, New York, USA.
1958 *Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado*, Instituto de Bellas Artes, México.
1955 *Jonges Schilders uit Uruguay,* Stedelijk Museum, Amsterdam.
XXIX Salón des Surindépendants, Paris.
1953 *II Bienal do Museu de Arte Moderna*, San Pablo, Brasil.
1951 *Francisco Matto, José Gurvich, Horacio Torres, C.M. Martínez, José Collel, Antonio Pezzino,* Amigos del Arte, Montevideo, Uruguay.
1950 *Pintura y Arte Constructivo*, Ateneo de Montevideo, Uruguay.
1947 *Francisco Matto, Jonio Montie y Horacio Torres*, Amigos del Arte, Montevideo, Uruguay.
1942 *Francisco Matto, Augusto Torres y Horacio Torres*, Amigos del Arte, Montevideo, Uruguay.
Grupo Paul Cézanne: Francisco Matto, García Reino, Pablo Serrano. Montevideo, Uruguay.

Obras en espacios públicos:
Forma, hormigón armado de 3 metros de alto. Paseo de las Américas, Playa Brava, Punta del Este, 1982.
Formas, réplica en madera. Parque de Esculturas, Edificio Libertad, Montevideo, 1996.
Formas, réplica a escala en hormigón armado, de 8 metros de alto. Parque El Ajedrez, barrio Santa Mónica, Medellín, Colombia, 1997.

BIBLIOGRAFÍA**:**
La siguiente bibliografía incluye una selección de libros y publicaciones, referentes a Francisco Matto.

Francisco Matto, ed. Fundación Bienal del MERCOSUR, Porto Alegre, 2007.
Passion et raison d'un espirit constructif - Une conquete de l'art d'Amerique Latine, Biarritz, 2006.
Francisco Matto, Elemental Forms 1946 - 1993, Oil and Wood Constructions, ed. Galería Ramis Barquet, New York, 2005.
Francisco Matto, Poesías y pinturas 1935 - 1945, ed. Galería Oscar Prato, Montevideo, 2003.
Artes Visuales del Uruguay, ed. Galería Latina, Montevideo, 2001, Tomo II, pág. 64, 74, 75.
Londoño Vélez, Santiago, *Arte Colombiano, Colección Banco de la República*, ed. Villegas, Colombia, 2001, pág, 261.
Morgan, Robert C, *Matto´s Memory*, Review Magazine, New York, Feb.1, 2000.
Pintura del MERCOSUR, ed. Grupo Velox, Buenos Aires, Argentina, 2000, pág. 442-445.
Peluffo, Gabriel, *Historia de la Pintura Uruguaya*, ed. Banda Oriental, Montevideo, 1999, tomo II, pág. 82, 86.
Pintura Uruguaya, ed. Capital AFAP, Buenos Aires, Argentina, 1999, pág. 186, 187.
Caubarrére, Denise, *Carrasco, el misterioso encanto de una Barrio*, 1998, pág. 152, 153.
Parque de Esculturas, Edificio Libertad, ed. Dos Puntos, Montevideo, 1996, pág. 46-51.
Heine, Ernesto, *12 Artistas Uruguayos*, Montevideo, 1995.
Peluffo, Gabriel, *El Paisaje a través del Arte en el Uruguay*, ed. Galería Latina, Montevideo, 1994, pág.108, 109.
El Taller Torres García - The School of the South and Its Legacy, ed. Mari Carmen Ramirez, University of Texas, Austin, 1992.
La Escuela del Sur - El Taller Torres García y su Legado, ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1991.
Hernández, Anhelo, *Matto, Esculturas y Pinturas*, 1991, Montevideo.
Alicia Haber, *Matto - Obra Monumental*, ed. Departamento de Cultura I.M.M., Montevideo, 1989.
Heine, Ernesto, *Artistas de América y de España*, Montevideo, 1986, tomo 4.
Huyghe, René, *El Arte y el Hombre*, ed. Planeta, Barcelona, Tomo III, 1977.
Matto, ed. Galería Contemporánea, Montevideo, 1975.
Plásticos Uruguayos, Biblioteca del Poder Legislativo, Montevideo, 1975, tomo II, pág. 295.
Dumaz, Paul F, *Art in Latin American Arquitecture*, ed. Reinhold, N. York., 1963.
Escuela del Sur, publicación del T.T.G., Montevideo, 1961, nº3, pág. 13.
Castillo, Guido, *30 Dibujos Constructivos*, publicación del Taller Torres García, Montevideo, 1952.
Removedor, 1950, nº 27, pág. 31.
Torres - García, Joaquín, *Lo Aparente y lo Concreto en el Arte*, publicación del T.T.G., Montevideo, 1947, tomo 4, pág. 36, 37.
Torres - García, Joaquín, *Nueva Escuela de Arte en el Uruguay, La regla Abstracta*, publicación de la Asociación de Arte Constructivo, Montevideo, 1946.
Removedor, publicación del T.T.G., Montevideo, 1946, nº 14, pág. 3, 5.
Círculo y Cuadrado, publicación del T.T.G., Montevideo, 1943, nº extraordinario, 8, 9, 10, pág. 15.

textos en inglés

In 2003 I opened my gallery presenting an exhibition composed of Francisco Matto‘s little–known early works.
The current exhibition completes a task which was begun back in that time, bringing us closer to the artist who from 1945 on devotedly walked the way of constructive art in profound conviction, passing on an unquestionable outstanding legacy to the country’s modern art history.
In 1997 I asked Gonzalo Fonseca, while at his studio in New York, about his opinion about Francisco Matto‘s work.
His reply was sharp and swift: «*he was the TTG’s best artist*», he said, and added with concern «*regrettably, many have yet to discover his true magnitude*».
Ten years have gone by since that day. Important museums and prominent art collections have enriched their heritage with Matto‘s art pieces. International curators and art critics have enthusiastically included him in many exhibits, biennials and essays.
The situation the brilliant sculptor Fonseca pointed out as a matter of concern has begun to reverse.
Contributing to spreading awareness of his artwork, as it deserves it, is the purpose of this exhibit and catalogue.
I thank Cecilia de Torres for doing the chronological study. Having worked constantly in promoting Matto‘s artistic patrimony at an international level during many years has made her part of some of the fundamental moments of this chronology.

My special gratitude to Adita, for her support, trust and patience.

Oscar Prato

Matto: In Quest of Essence

Alicia Haber

Francisco Matto (1911-1995) developed an extensive artistic work. He excelled in drawing, painting and sculpting. His career had a turning point in 1946 when he found his way into Constructivism, painting urban scenes, flat compositions on Christian themes, projects for monuments and artist-towns, woods, bronzes, marbles and constructive ceramics, paintings depicting stylized women figures, monumental constructions for residences and totemic posts in wood and murals.

1935-1945
Expressive Exuberance

Until four years ago, Matto was strictly defined as a torresgarciano artist and very little was known about his work before meeting Joaquín Torres García and entering his Taller. Matto´s early work had never been shown in public and curators, art historians and gallery owners were only concerned in his torresgarciano period.
Thanks to Oscar Prato´s initiative, an exhibition of previously unexhibited works was shown in his Gallery in 2003[2]. Prato says: *I know that he took pride in this period of his artistic creation. He always kept in his library a large painting, La Quinta (1939), which he loved. Of course afterwards he was in another period, and constructivism was naturally the center of conversation, but if anybody referred to his production prior to 1945, he was delighted to remember his works*[3].
Since then, the scope of knowledge about Matto´s creativity has broadened and new facets revealed, giving a different perspective to his production, and thus, a less known area of this Master of Uruguayan art was discovered, in fact, what few people – even his closest- had never seen before, came into view.
Since that exhibition we have learnt that between 1935 and 1945, Matto concentrated in colour and became an exceptional colorist and a very imaginative man, greatly influenced by the Paris School. If we think of Matto´s austere art, this new period proved to be astounding. It includes highly chromatic paintings which show his lack of inhibition when it comes to form and colour as well as the Parisian atmosphere inspired by Gauguin, Matisse, Picasso, Cézanne, Orientalism, African art, Surrealism and Primitivism.
Sensuality and voluptuousness are not words usually associated with the School of the South. However, in this series they are present in most of his paintings. Actually, Matto´s torresgarcianas features are always emphasized in studying his work, but it must be pointed out that, although he made some incursions in JTG aesthetic in 1939, he did not fully adopt it until 1945, a period in which the exuberance of previous years vanished from his creative work. It is quite surprising that he participated in an exhibition with Augusto and Horacio Torres in 1942, but anyway, he stuck to his own language without having yet embraced Torres García´s guidelines.

Matto and Torres García
One is nearer the truth when getting to the essence[4]

In 1939, a year of special importance in his life, Matto met Joaquín Torres García and began to frequent his Taller of which he became a founding member in 1943. Two years later, he started Constructive works, and engaged himself with Constructive Universalism, whose artistic precepts he never abandoned, as well as Julio Uruguay Alpuy, Horacio Torres, Augusto Torres, Gonzalo Fonseca, José Gurvich and Manuel Pailós, who mostly adhered to the Master´s aesthetic doctrine. He was fully convinced of Torres masterly teachings and felt great admiration for him.
He contributed with personal proposals to the upkeep of the School of the South, that «Nueva Escuela de Arte del Uruguay», a transcendent and revolutionary movement founded by Torres García[5].
Besides, Matto felt a strong sense of belonging to the group. He advocated that what is most remarkable is *to have elements in common with a School and, added that art must achieve seriousness and a high vision, similar to the anonymous art movements of ancient times or the Middle Ages*[6]. His intense interest for primitive art, both Pre-Columbian and African, also enables us to perceive how he valued collective art, a tendency involved with the TTG, (Taller Torres García) which in many ways privileged teamwork. He used to say: *The painter must die, his ego must vanish, so that painting is born*[7]. He was deeply moved when he remembered what it meant working in groups which was one of the unmistakable features of the Taller. The natural inclination to belong to a community rather than putting into practice individual values, was essential to the philosophy of Torres García, a great admirer of community work and the anonymity of archaic cultures.
Matto, however, gave equal importance to individual contributions which Torres encouraged. *The fact is*- he explained- *Constructive Universalism was created by Torres García following a long evolution and we have consequently cooperated with him. In a way, it belongs to us, and we have not acquired it through reproductions from art books, as many other artists have done, and the ones in fashion now are still doing. With the Master´s direction we did our Constructivism, in a natural way, including the elements of structure and colour which were*

more akin to our sensibility. […] [8]. Torres García believed that his disciples should find their own individual expression.

Matto´s aspiration was art beyond contingencies: a universal art. He always said that he was interested in *being a partner of universal art*; if something did not work it was because

there was no communion with that universal spirit. There is neither an ancient art nor a modern one, only art exists. Universal art. *It is the greatest harmony a human being can attain. To achieve this harmony, freedom must be complete, the only thing needed for a work to have such category* […][9]. He used the term «classic» to refer to that superior quest. *A perfect painting should be classic, which is to say: the most elevated and perfect man can aspire to* […] [10].

His work followed Torres García´s aesthetic: an orthogonal art of non-perspective and dynamic spaces in which one can find the symbols that allude to the world of reason, matter and emotion.

In his body of work we see some of the key elements of Torres García´s language, later adopted by his disciples: circle, square, triangle, grid , golden compasses, numbers, heart, spiral, boats, clocks, ladders, fishes, houses, the cosmic couple, universal beings and stars.

Like his Master he respected the golden rule. *The fundamental equilibrium of many of my works lies in divine proportion. The golden rule goes back in time to the remotest antiquity. It is the same relationship revealed in nature. It is not a secret but a great mystery indeed. That mathematical proportion that rules the universe, when transferred to canvas, allows the artist to represent something of the marvelous equilibrium that rules the natural world* […] [11].

The magic, mysterious, metaphysical elements pointed out by Torres perfectly fitted Matto´s personality. He stated: *Constructive Art is both classic and magic. He who does not understand this will never aspire to delve into the essence* […] [12].

His work shows a search for austerity akin to his personality, narrowly linked to his Master´s teachings. Matto´s reliefs and sculptures are rigorous compositions that bear witness to his programmatic roughness, showing coarse joints between fragments. In the same way as Torres García, he insisted in preserving the original natural materials. He summoned the feeling transmitted by mud, iron and wood, and even encouraged leaving hand prints in the works. Some of the most enduring contributions were the generous use of humble and organic materials and of fragments deliberately rough.

Torres García was never interested either in modern technology or its materials; he utterly rejected plastic, aluminum and mechanization, what he called *the Nordic civilization* and *the barbarism of the civilized*, a concept Matto agreed with.

Cultural continuity, assertion of an identity, affirmation of a tradition constituted essential landmarks in Matto´s philosophy. Likewise, he left evidence that his was an attitude alien to the metamorphic maelstrom of avant-garde and did not intend to pursue the supposed originality of its followers.

Rosalind Krauss, in *The Originality of the Avant- Garde and Other Modernistic Myths* writes that, in reality, all art is a system of citations and adds there is no relationship between good art and change. Matto intuitively understood what, at present, is already apparent: that originality is a Modernistic myth.

Matto once stated: *The fact is I am a painter that above all believes in Torres García's own theories. I feel I am a Formalist and Torres´ theory, which I have nurtured in, is akin to my own concept of painting. All my work circles round that idea* […] [13].

The artist expressed his torresgarciano Constructivism in several pieces, such as paintings, drawings, bas-reliefs and sculptures. In his paintings he occasionally puts the grid first, inscribing symbols in the compartments inspired in Constructive Universalism, among other compositions *Constructivo Negro* (1963), *Constructivo con dos corderos (*1953), *Constructivo Rosa* (1963), *Constructivo Amor* (1963). Sometimes he chose an abstraction linked to those symbols but without specifying them as in *Composición con línea azul* (1958), *Estructura en Amarillo* (1978), *Composición en blanco y rosa* (1988), *Estructura en azul, blanco y rojo* (1957), other times he enlarged the symbols, which became central to the work. He created free forms, almost abstract still lives, and in 1955, a series of very synthetic boats. There are paintings with a mixture of signs with abstract elements, the grid disappears leaving behind a ghostly wake which can be felt but not seen as in *Elementos en rosa* (1957). In some series of woods, paintings and drawings, large forms expand, like in *Tres formas* (1956), en *Figuras entrelazadas en amarillo* (1994), *Veleta* (1965), *Veleta en blanco y rojo* (1993).

Geometry plays an important role in his work. He captured only the global structural features in figures, objects and nature. For Matto, as well as for his Master, geometrization, though, did not mean to resort to rigid lines but maintain the oscillation of gesture, the testimony of pulse. These qualities can be perceived in the subtly gestural line, always warm, which separates forms or outlines symbols. In his brushstrokes, the power of the making is there, as well as the dynamic form of his orthogonal arrangements. A number of irregularities takes away mathematical severity from the composition and gives it the quality of a living organism, thus avoiding generic abstraction. That sensitive trace of the constructive gesture can be seen in his paintings where there is a very close relationship with the pictorial element, oscillating lines and strength in form. There are often clear signs of the importance he gave to spirituality, metaphysics, magic, religion, the ancient and Pre-Columbian legacy, harmony, natural materials, the biomorphic and the influence of nature. And as the work progressed he showed his personality and his deep bond with Torres García´s thinking.

Matto decided to understate the contingent. In his early paintings and drawings he weakened the third dimension and stressed planarism, setting aside visible reality. Sensualistic and illusionistic premises, in his view, opposed superior art.

When I see Torres Garcia's paintings I invariably think of the sea and a stone region with a tree. If I thought differently, perhaps I would not think of anything, at the most, I would

think of a fish, or a hammer, or a clock, or whatever, but all that would mean to think of nothing, because it would really mean thinking in a photographic way. To see a fish and think of a fish. Instead, I see a fish and think of a stone desert. I think of something as clear as a river and pure as a tree. As seeing a tree and thinking of a tree will be inferior to seeing a tree and thinking of a river […] [14]

A work of art is, in a certain way, the reproduction of the world within a different order, which makes it different from a cold copy of reality. When man manages to transcend reality, to transmit to others the truth in things, then he is doing something important. One is nearer the truth when getting to the essence of things. […] [15]

His work was both figurative and abstract. *Since TTG was founded we followed a severe discipline and the figurative and the abstract alternated, but the figurative was ruled by abstract values. On seeing these paintings now, we notice that both the constructive design of a figurative still life and a non-figurative form may have been a living thing which lost no contact with reality. On the other hand, figurative painting reached a clearly structural level. The figurative, then, is only a variant in the search of rhythms and proportions, which enables me to produce a new structure and its representation is of no interest to me. The figurative and the non-figurative have become just an*

abstraction in my paintings[16].
Torres García taught us that a strong structure on a frontal and well toned surface is what matters, notwithstanding its representation. Of course, there is a great distance between what one is looking for and what one gets, and there may be painters that because of their temperament will not be able to get rid of Naturalism or even Expressionism […] [17]

Spirituality, Metaphysics, Magic, Religiousness
From the profound to the unknown

Spirituality was essential for the artist. His artistic philosophy included faith, belief, a quest for essence, an attraction for the fundamental, a search for the metaphysical, delving into mystery.
He stated: *To create good work we must progress laboriously from the profound to the unknown* […] [18]
If we aspire to create works integrated with Universal Art we should start by breaking the barrier that separates us from the metaphysical […] [19]
With the passing of time, there is a greater distance between the uninterrupted development of science and art. This is only natural, since art which is essentially magic, responds to fixed rules and its laws have not changed since the cave drawings of superior Paleolithic. Science, lest it should disappear altogether, is obliged to go forward into something new and change indefinitely […] [20]
If we intend to create a work of art, we first must fight a big battle to combine mystery with grace […] [21] *because they often turn into something magical. Man is surrounded by a number of elements common to him, and when he creates art, he is transformed. Actually, art is the transformation of reality into something else, it is then that sometimes man can reach the metaphysical* […] [22].
Undoubtedly, he was conceptually related to Torres García, who explained: *and there we find the marvelous intuition of poets, artists, mystic saints, prophets* […], *those who have lived for the spirit on the great side of Divine Law. For an instant, the veil is drawn back and a glimmer of that world is revealed. Therefore faith is necessary. Let the poet, the artist the primitive man, the fortuneteller talk nonsense, let the oracle speak, the inspired one* […] *and let the Positivist keep his small materialistic truth* […] [23]. Other times Torres added: *thus overcoming oneself, now as before, there will be a path for definite liberation and life in truth, which is the Spirit* […] [24].
Individuals may be said to move in three different levels the lowest, local, refers to daily things, the second is related to the international world and the relation among peoples, and finally the third and superior, the universal that disdains interference in other men´s privacy. Man is, per se, essential he is, apart from any other interests, whether personal or national and this, in my opinion, should always be the level of the philosopher, the artist and the poet: every man who lives for the spirit[25]. Matto, in turn, highlighted the religious elements in art through history, above all in ancient cultures; the integration of the cosmic and the magic.
Metaphysics is very significant for him because it has to do with a reality beyond the physical, with ultimate questions; with world aspects which cannot be investigated empirically, with the intention of attaining transcendence, substance and essence.
Matto was also interested in the magic quality that stems from many of the exvotos that moved him deeply in his Pre-Columbian Museum, and this can also be inferred from his own work. *What is valuable in this world is its magic quality*, he remarked, admiring his collection[26]. His pieces, religiously charged, reveal biographical facets. That religiousness, although connected with the metaphysical and cosmic of Constructive Universalism and with the magic-mystic of the artistic ethnographic expression, can also be directly associated with Matto´s Catholicism. From many of his works, mainly his woods and his last series, *Las Caritas*, a certain pure and ontological religious quality emanates, thus combining his respect for the humble and primitive with his Christian spirit.
His art pieces recall certain features from the primitive Christian art; they irradiate that simplicity, serenity, freshness and even iconography. (Matto employed several Christian symbols: fish, dove, anchor, sheep and cross).
Thanks to his religiousness he was able to understand Torres Garcia's Universalism in its most authentic sense. This led him to use symbols in their more significant levels, as Torres García himself would have liked, and not with the outwardness that some more epigonal artists dealt with them. Matto identified himself with Universalism from a deep interior conviction.
Christianism, undoubtedly, provided his sculptures and reliefs with such strength that liberated them from the contingent and material, so that they became spiritually charged. In the totemic posts and some constructions, this spirit is defined in the vertical axis («dimension of aspiration», as expressed by Rudolf Arnheim) [27]. Verticality is symbolically associated with moral values that from the visual viewpoint impose ideas of elevation pointed out in the writings of Gaston Bachelard, Mircea Eliade and Gilbert Durand among others. Numerous examples taken from the history of religions, mythology and rituals show the permanent association between verticalizing scheme and the ideas of vertical ascension, moral elevation and metaphysical completeness (the wooden posts from the totemic centers in Australia, the Semites´ Sacred Stake, the Durohama from Vedic India, the initiating ladder in Mitra´s cult, the Tracian ceremonial ladder, the birch tree of Siberian Shamanism, Jacob´s ladder among the Hebrews, Christian mystical ascensions, the Neoplatonic spiritual verticality, the steeples and bell towers of medieval Catholic churches are some of the examples mentioned by Durand to testify practices and thoughts connected with the vertical)[28]. The very verticality of the tree that Matto kept in his wood boards is also connected with these images.
For the artist, it was fundamental that art should be the result of a religion, a collective ritual, a cosmic sentiment, metaphysics, the fusion of human beings with the universe, a sense of belonging to the community. This is why his legacy was a work *for the spirit*, in Torres Garcia's words.

The Archaic and the Pre-Columbian
Art was born with man and never developed: a perfect achievement.

Argentine artist, César Paternosto, has stated*: until we fully and spontaneously assimilate America´s original art, we will lack a fundamental term in the Latin American cultural equation, the factor that can lend a distinctive feature to our artistic culture.*
Matto´s work is an example of this assimilation. The ancestral strength that vibrates in his pieces is related to primitive and Pre-Columbian art that was so appealing to him. He realized its importance early in his career. When he traveled to Tierra del Fuego in 1932, he discovered the value of native art and there he started his lifelong vocation as an art collector. He became acquainted with the natives´ work and started his collection with pieces made by the Onas and in the south of Chile; he became familiar with the funeral posts. Since his very first trip abroad he was fascinated by aboriginal art. In Europe, he studied pre-Columbian art collections, spending long days in the storerooms of the

Musée de l ´Homme and the British Museum, where he did drawings of the pieces, studying their diverse formal and symbolic elements. On subsequent trips he was greatly impressed by Egyptian and ancient and classic Greek art.

Particularly interested in Tiahuanaco art, in 1946, he began to write a comprehensive essay about the artistic work of pre Incaican culture. Austerity, geometric simplicity, grandeur, severity, orthogonality, the profound sense of harmony with nature, the severity of line, the slow rhythms of its volumes and the clarity of form of the Tiahuanaco pieces were attuned with Matto´s creative spirit. That is why he was deeply moved.

For many years, before he started his Museum in 1962, Matto worked amidst his collection and it is evident that he talked with the objects. As one sees the pieces in the Museum and those he himself created, one can notice their remarkable affinity. His woods seemed to accompany and established a dialogue with him. This happened, for example, with «Venus de Valdivia», the anthropomorphic Aztec figure in volcanic stone; the green and white jade necklace, the snails and the shell with pearl of the anthropomorphic idol of the Mixteca Puebla culture; the geometrical human face in a Peruvian cane; the stone tablet with decorative geometric motifs from Apulek; a Nazca vase with convex bottom. With these findings, the artist shared their bold simplicity, the intense texture effects, the use of some formal and symbolic elements (snail, spiral, female figure, the human face), their extreme simplicity[31].

He went into the depths of Latin American art identifying himself with it. Torres García, in a well-known drawing, inverted the American map and coined a motto, «Our North is our South», thus encompassing the local and continental collective. Pre-Columbian art rescued by Torres García to assume Latin American identity and emphasize the power of the South appears in his artistic universe as well. He had already admired the mysterious and fundamental art of primitive peoples; he often preferred the early basic stages of these cultures, he loved artisan work and held in high esteem non occidental and ancestral Latin American contributions.

Matto was deeply moved by the tribal art of other region, for example, African art: *African art is like my brothers´art* [32]. He coincided with the search for simplicity, craftsmanship, powerful expression and the magic-mythic of African art. Some totemic poles from Kenya,

the funeral figures from Kambe and Gyriyama made in wood are very much like his (though they also have similarities with totems from other places like New Guinea, New Ireland, Mali, Solomon Islands, Isla de Pascua, British Columbia and Alaska; it could be said that his pictoric planarism is particularly close to the tribal sculptors in Oceania).

Matto´s work is a structural and conceptual assimilation to these pre-Columbian and ethnographic antecedents. *Art was born with man and never developed: it was a perfect achievement* […][33].

Those who understand art will soon see that a Greek Korus, for example, Mayan stucco or a «black art» sculpture are based on the same rules, the fixed rules of art [...][34].

He was among the most conspicuous defenders of Pre-Columbian art and he had no feeling of estrangement with the «exotic» like many Europeans, quite on the contrary, he felt a deeply rooted empathy which stemmed from being American. This closeness deserved special consideration because it is not frequent that an artist should develop an interest to the extent he did, with so much devotion that he organized the Pre-Columbian Museum, an institution highly regarded in the world[35]. In this field he went farther than his colleagues.

Since he made his first trips Matto was dazzled by the so called primitive art, he collected many pieces and organized his own museum. His acquaintance with Torres García, perhaps, enlarged or emphasized this admiration. They coincided on their great interest in pre Hispanic art in America, in their search for identity. Torres García wrote a theoretical essay on the integration of pre-Columbian stating that the study of the Aztec, Maya, Inca and pre Inca cultures and art was of the utmost importance. He was looking for a Latin American art deeply rooted in the pre-Columbian as he wrote in The School of the South (1935); in El Nuevo Arte de América (1942).We also find this in lesson 36 of Introduction and Advice of Universalismo Constructivo and in Metafísica de la Prehistoria Indoamericana (1939). He encouraged his students to devote themselves to the elemental and primitive and with admiration he spoke about Sumerian and even primitive techniques and the indispensable path towards the simple and unadorned[37].

Torres always treasured the archaic.

Matto as an art collector differed from Matisse, Picasso, Brancusi, Kirchner, Nolde, Klee, Léger, Giacometti, Moore, Ernst and other contemporary artists- Europeans from the XX century avant gardes- who mainly collected ethnographic pieces. They looked on an uncontaminated world, naïve, wild, primitive, virgin, a world that offered different alternatives for art and the Occidental civilization. They felt entranced by its forcefulness, energy, synthesis, conceptual iconicity, reductivism, and his ideographic proposals (especially those referring to African and Oceanic art).

A much smaller group, though, became interested in Pre-Columbian cultures. It was made up of many Latin Americans but few Europeans, among them very renowned artists like Henry Moore, Alberto Giacometti and Emil Nolde. (Pablo Picasso did not grasp the importance of the Pre-Columbian; he considered it too monumental, hieratic, repetitive and inflexible. He generalized, calling it «art azteque», without distinguishing either periods or regions). Torres García, however, gave great importance to tradition and believed in an alliance with a historic past which might be an eternal ferment. One could speak of an «aesthetic of recovery» built on a close tradition. Torres García marked his intention of keeping his relationship with History and, as he would always do in the future, he acted in a different way from the avant garde spirit, permanently asserting rupture, which hastened into innovation and kept in a state of constant change. *Those who seek originality at all costs will fall into a trap they will never get out of* […][38]

The idea in art at present is to be « fashionable» and this has led to a great monotony in museums, biennial exhibitions and official shows, a sad thing, as it attempts against originality and we are well aware that it is impossible to be both fashionable and original[39].

On reviewing pre-Columbian and archaic legacies, Matto found answers, processes and symbolic motifs that previously existed in this continent, and, consequently, he was less interested in innovation than in recovery and integration, a new approach, of preexistent languages in Latin America

A Harmonious Art.

I love beauty.

Matto rejected languages that caused anxiety, were ominous or encouraged restlessness. He looked for a soothing art, harmonious and subdued; paintings with idyllic components and so he ventured into the peaceful, calm and placid. He said: *I love beauty. Perhaps this sounds like madness nowadays, but it was not so in 1400 when Lorenzo, The Magnificent ruled Florence; or in the year 1000, or back in 500 when Christian churches were decorated with Byzantine mosaics. Nor was it madness in 500 BC when Fidias carved the Parthenon marbles, or in 800, at the height of the Ancient period, when the Apollos rose amidst*

cypresses and olive trees illuminating the Mediterranean with their aesthetic beauty.
Matto means «mad» in Italian and, in fact, one must be mad to continue seeking beauty in 1964, when everything seems to have been swallowed up by the most brutal materialism[40].
What should a work of art be like?
Simply this: a decorative object. It never was otherwise. In ancient times a cave would be decorated, later temples and palaces. Even men decorated themselves with masks and tattoos and, afterwards, did likewise with their boats and houses.
Primitive human communities created art as a religious need and they still do it nowadays: they decorated their holy places with art objects, which they later worshipped; in other cases it was their desire for embellishment that led men to decorate their houses, temples and public places like in Greece and Florence[41].
There was an evident lyricism. Poetry is the very essence of idealism. In Prehistory, man was already faithful to poetry. Poetry of a different kind, virgin poetry, throbs in cave paintings[42].

Reliefs and Totems

The monumental phase was outstanding in his career as it afforded more elements to the Constructive tradition, which occupied a prominent place in the history of national sculpture, revealing with conviction its relationship with the archaic and Pre-Columbian.
I became very well acquainted with this kind of production as I organized the first retrospective of Matto´s sculptures (1988). I approached this monumental phase first by very often visiting the ground floor of the Pre-Columbian Museum. Later I planned to organize a solo exhibition of his woods and posts, which, in spite of their cultural value, were little known in our country because the Museum had been closed to the public and there were few people that had had the opportunity of knowing his work. Matto never exhibited these pieces either in Uruguay or abroad and only some had been seen in Europe. During a whole year I went to his house and Museum to study his production in depth, though the exhibition concentrated in his woods. I became familiar with different aspects of his art and enjoyed long talks with the artist. Among other things he told me that sculpture had appealed to him since his early youth, and at the end of the thirties, he created forms he displayed in the garden of his quinta (*Pez*, painted iron, 1930). As from 1947-1948 he designed his first monumental projects shown in a series of sketches and colored drawings. One of these prolific series is dated 1956: *Dibujo para una escultura* (1950-1988), *Formas proyecto monumento* (1979), *Formas* (1974) are some examples.
In the fifties, he created many wood reliefs fixed to a wall but with a strong sculptural accent. Some examples: *Naturaleza muerta* (1959), *Relieve en Madera pintado de blanco* (1959), *Formas en rojo* (1968), *Construcción circular* (1974), *Figura con cabeza azul* (1976), *Relieve en rojo con máscaras y animales* (1980), *Dintel* (1988), *Construcción en cruz* (1978).
A fundamental starting-point in the process of isolating the symbolic signs of Constructive Universalism was undertaken in 1960. Finally in the seventies and eighties, he decidedly created sculptures: abstract forms, vertical structures and totemic posts, such as, *U* (1970), *2 Venus* (1976), *Tótem Cordero* (1978), *Tótem con rostro humano* (1979), *Venus* (1982), *Columna en zigzag* (1985*), Tótem forma abstracta* (1988), *Venus con líneas rojas* (1992).
From the constructions and totemic posts emerge an ancestral gleam, an encompassing harmony, a meditated structure, an organic force. Here he brings together the composition order from Constructivism, cosmic symbology, primigenial forcefulness, references to nature and allusions to the magic, the mythical, and the religious.
Through his personal language, open shapes or elements of ascending verticality- monumental structures- he asserts Torres Garcia´s tradition. At the same time, they join the tactile and the pictorial; they adopt the Pre-Columbian and primitive artistic legacy; they transmit spiritual experiences related to the serenity of the ineffable; they recall antropocosmic forces and add a valuable contribution to the integration of art -architecture-urbanism.
His sculptures, however, do not respond to the traditional meaning of the term. Matto rejected modeling and affirmed planarism disregarding the difference between painting and sculpture. His works were often constructed combining different kinds of wood. Frontal, they open out on a flat surface, specially chosen, and on seeing them one cannot but remember his experiences as a constructive painter who stuck to bi-dimension on canvas. On weakening volumes, on radically lighting solidity and relinquishing the block and the full body, Matto dematerialized bulk for flatness. That is why, Pablo Serrano called his pieces «flat sculptures»[43]. It should be remembered that in the 20th century this new concept in sculptures was created and it constitutes a whole chapter in modern art. Modeling and sculpting in the traditional sense have ceased to be indispensable requisites to approach sculpture and this approach can be made through what Margit Rowell calls «The Planar Dimension»[44]. This concept asserted itself in different ways and in various artistic expressions since the beginning of the 20th century with Picasso´s famous guitar in 1912. It continued with Vladimir Tatlin´s counter-reliefs, Alexander Archipenko´s sculpture-paintings, Hans Arp´s biomorphic reliefs, Kurt Schwitters´ «Merz», Julio González´ structures, Joaquín Torres García´s woods and later the works of David Smith and Louise Bourgeois, the vertical and oval elements and the columns of Arnaldo Pommodoro as well as the projects of numerous artists among them, Francisco Matto, who contributed to the development of planar sculpture in his highly personal style.
In his constructions Matto priorized the tactile, the ruggedness and unevenness of the kind of wood he chose with the texture effects he specially created- sometimes with an ax, as in *Forma con dos símbolos cósmicos* (1984) or trying to create the same effects in marble- *Pareja humana en mármol onyx* (1982) and even in iron. These rough elements unfold a tactile feeling which emphasizes the haptic and at the same time, light plays an important role as it causes subtle effects on textured surfaces. Matto likewise made use of projected shadows, as we can see in *Tótem con rostro humano* (1979).
His constructions-serene and severe- allow the air to go through orifices and structural spaces and consequently, space forms part of them (*Monumento con dos signos* o *Grandes formas en azul* (1974) are good examples to note this integration to space). Rhythmically articulated his planes also reveal a studied harmony, rigorously constructed structures and balanced areas. There is constructive discipline, permanent attention to order, proportions and economy in form. This order, though, does not make them look cold. Simplicity, the humbleness emerging from the recurrent use of wood, the irregularity of the making, the ruggedness of the contours and colour endow the pieces with organic warmth., warmth emphasized by a chromatic spectrum where blue, red, pink, light blue, ochre and gray stand out brightening the woods, and in turn, heightened by the loose brushstroke. The boards themselves act like a palette and on them Matto used colour, without concealing the brushstrokes, the layers of paint or, occasionally, the support.
Similar qualities are observed in his totemic posts- *Tótem in zig zag* (1976*), Tótem con animal* (1976), *Tótem con Venus blanca* (1978),

Poste con un caracol azul (1986). In these works he isolated and enlarged, monumentally, some signs from Constructive Universalism, displaying on vertical boards signs that depict the face of the cosmic man, snails, sheep, synthesized female bodies (a kind of modern Venus), and more abstract symbols that look like the Biblical Tables of the Law and highly simplified human bodies.
He used very thin wood to obtain volume by juxtaposing pieces, bits of wood on rough boards, attached to the pedestal made of old tree trunks: between instability and stability, between the straight and the oscillating .

Nature and Wood
My art is born from the observation of nature.

Some stirring personal experiences determined other features in his work, where we find multiple allusions to nature that emerge from the close contact that Matto had with rural life during his long stays in the family quintas (8 de Octubre and Maroñas) and his estate in Santa Lucía. He was a keen observer of vernacular nature, which he reproduced in his Naturalistic work and described in his writings about birds, such as, *Adaptación de la fauna autóctona a la flora exótica* (unpublished) and it was studied due to his active participation in an institution for landscape and ecological preservation. *My art is born from the observation of nature – he asserted-. I was bred in an atmosphere reminiscent of a dream world, which, as a child, appeared as shapes on trees, animals, birds, flowers…All that beauty I admired in the garden of the old quinta where I lived. Another instance is the wrought-iron fish, which I integrated to nature*[45]. Love of nature also accounts for his abundant use of wood, primary materials and the display of his works in the open (in the quinta of 8 de Octubre street, in Belastiquí project, on Carrasco beach, in Rocha and in gardens and squares).
Wood is the most abundant and malleable material on earth, it is renewable and it has been used since man´s birth. For a visual artist like Matto, it is both a support and a fundamental means of expression, all along his career and for different reasons. The history of wood in art is as old as man. Artisans and sculptors have always found it attractive because of its resistance, relative lightness and malleability and flexibility. Its fibrous structure lends it a taut strength and so, it can be worked in many different ways, allowing for multiple languages and approaches. Wood captivates artists because it is rich, varied in colour, odour and texture.
Easy to work, it can also be used for assemblage, stuck-ins, joints and tied-ons).
At the same time it is resistant and offers the artist a possibility of leaving traces of his tools and techniques.
It gives a feeling of warmth, not akin to other materials, and it shortens distances with the observer as it is associated with friendly, recognizable and everyday things. Very different cultures appreciate wood as a noble and friendly material.
Wood is an elemental material considered, symbolically, raw material par excellence in most cultures in the world. In some countries, like India, for example, it is synonymous with universal substance, whereas in Greece, hylé (wood) is identified with the primitive. As it is an evident natural manifestation, and a permanent reminder of the natural world, it is closely related to plants emerging from earth. It is also associated with the essential and primeval, worshipped in diverse cultures as well as in different philosophical currents. It represents biological processes, synthesizes evolutionary life cycles, speaks about «History», condenses long journeys, and that is why, it is associated with the human cycle of birth and growth.
In Matto´s work the organic is fundamental and so the symbols of Constructive Universalism, which he mostly used are always referred to the organic: tree, spiral, sheep, fish, bird, sun, female body.
A biomorphic emphasis asserts itself in Matto´s work. He favoured the natural, the vital, as opposed to the enthusiastic mechanical progress which invaded the 20th century civilization and so worries modern thinkers, such as, Herbert Marcuse, Henri Lefebvre, Lewis Mumford, Humberto Eco, Siegfried Giedion and Torres García among others. In that sense, it is in Matto´s monumental work that we can find semantic associations, directed to his rejection of technology and mechanization that is taking predominance, and which is presented in opposition to fetishism triggered by technological rationality. This shows a confrontation with the «inhospitable, unpoetical and barren» of the industrial civilization, pointing out a desire to break away with «apathy, dull passivity, insensibility, depersonalization and vacuous routine where mechanization is overvalued. Thus defiance to cybernetics is encouraged, which leads to dislocation of rhythms, destruction of symbols, dissolution of community work, the boom of individualism and the devaluation of the sacred».
Based on craftsmanship, organic forces, forms that derive from very primitive art, ancestral customs and Latin American and Uruguayan tradition, Matto´s pieces present an alternative to that question.
This position is a way of transmitting the experiences of a society that rejects the alienating mechanical superiority. He prefers the organic and vital to the impersonal and technological.

Monumental Inspiration and the City

The monumental inspiration of his work shows his determination to create art connected with architectonic and urbanistic space. Matto planned his works to embellish public space and it was well known and his preoccupation to present works in large dimensions to enrich everyday life. This idea is supported not only by his work but also by the great number of drawings and sketches to project diverse monuments to be set up on beaches, parks and various places in our country. Likewise, his project for the artist-town in Santa Lucía counted with a complete monumental design. He seriously thought of the integration of art to the urban and landscape context, a series of drawings for the artist-town in Belastiquí bear witness to this project.
Only a few of these projects were carried out: a fountain in the residence of Architect Mario Payssé Reyes; a ceramic mural in the exterior patio of the Liceo de Las Piedras, a monument of large dimensions in marble and gray slate in cooperation with Architect Ernesto Leborgne in his garden and a work in the Plaza de las Esculturas in Punta del Este. However, his monumental capacity was never used exhaustively.
The artist stamped his own style in his sculptures and woods while he asserted the path to integration with architecture and urbanism, emphasized by Torres García in his Universalismo Constructivo. With some of the Taller members, Fonseca, for example, he specially shared the attraction to the monumental, although they went different ways; Fonseca worked the tridimensional volume and used marble and diverse stones, whereas Matto chose the plane and showed a marked preference for wood[46].

Iconic Faces 1985-1993: Las Caritas
The same abstract modality

Although it seems that he abandoned his lyrical figurative painting when he joined the TTG, Matto maintained this spirit in his intimist work-with an elaborate chromatism- and in the sixties and seventies his drawings and paintings showed the same orientation. Later in the

eighties and nineties he returned to chromatism and synthetic figurativism in *Las Caritas*.

Between 1985 and 1993 he painted on cardboard a series of peaceful faces that look like icons with archetypal staring eyes. Most of them are woman faces painted in an intimist style.

They do not have a definite expression, save the expressiveness centered on wide open eyes. Their postures are frontal and their attitude hieratic. The faces look serene away from a temporal physical world; they lack connection with a specific time or concrete space. The style is two-dimensional prevailing simple lines and abstract backgrounds.

In these paintings he explored colour, so in the cardboards we find red, blue and yellow, The artist´s pastel tones, pink, light blue, gray backgrounds and occasionally red, black, white. He rejects dark colours. In many of his paintings along his career we see a naïve, fresh colour, a bright palette. Matto is a gifted colorist and Torres García recognized his talent.

His paintings are done with loose brushstrokes. The spontaneous elements are shown in the tremor of the free stroke. They are a series of folders, accompanied by comments, with small drawings in elemental lines.

The artist´s freshness is observed in this series, where he limits the drawing to simple and fundamental lines without ever leaving the figurative behind. This sensibility arouses from his tenderness and lyricism.

He always wanted to impose an eternal truth in art, for Matto, order was not at odds with feeling. In some way linked to diverse aspects of Christian art, including the Byzantine, Coptic and Fayoum, these figures possess eternal qualities, far from the contingent, which always was the artist´s aspiration. He described them as *human heads, so abstract that can go together with elemental forms giving shape to an abstract modality*[47].

Notes

[1] *Except a group of friends and experts that visited his casa-taller.*

[2]*The exhibition took place in 2003 and was accompanied by the catalogue Francisco Matto, poems and paintings, 1935-1945, Cecilia de Torres-Oscar Prato, Montevideo, 2003.*

[3]*The author´s interview to Oscar Prato, Tuesday September 11, 2007.*

[4]*The subtitles are taken from Matto's writings.*

[5] *Joaquín Torres García, Nueva Escuela de Arte de Uruguay, Asociación de Arte Constructivo, Talleres LIGU, Montevideo 1946.*

[6]*Matto´s writings. Archivo Matto, provided by Gustavo Serra.*

[7]*Quoted from Matto´s staments, published in Matto, a catalogue, 1988, Alicia Haber, Salón Municipal de Exposiciones, Departamento de Cultura de la IMM, Montevideo.*

[8] *Matto´s writings, Archivo Matto, provided by Gustavo Serra.*

[9] *Ditto*

[10]*Ditto*

[11]*See Elisa Roubeaud interview to Matto in El País de los Domingos, Montevideo, June 8, 1975, s/p*

[12]*Matto´s writings, provided by Gustavo Serra.*

[13]*Eduardo Vernaza´s interview to Matto, El Día, Montevideo, Sunday, May 4, 1975, p33.*

[14]*Matto´s writings, Archivo Matto, provided by Gustavo Serra. (text written by Matto in Torres´ book , La Ciudad sin Nombre, which was in his library).*

[15] *See Elisa Roubeaud ´s interview to Francisco Matto in El País de los Domingos.*

[16]*Catalogue for the exhibition in Galería Contemporánea, Montevideo, April, 1975.*

[17]*Matto´s writings provided by Gustavo Serra.*

[18]*Ditto*

[19]*Ditto*

[20] *Ditto*

[21] *Ditto*

[22] *See Elisa Roubeaud´s interview to Matto in El País de los Domingos.*

[23]*Torres García, Joaquín, Universalismo Constructivo, Alianza Forma, Madrid 1984, p 503.*

[24]*Ibidem*

[25]*Ibidem, p 223.*

[26]*Interview with the author, October 1988.*

[27]*Rudolf Arnheim, Arte y Percepción visual, Madrid, Alianza Forma, 1979.*

[28]*Gilbert Durand, Las estructuras antropológicas de la imaginación, Madrid, Editorial Taurus, 1981.*

[29]*The comprehensive study belonged to the Biblioteca del Museo Precolombino.*

[30]*His interest for the Pre-Columbian deepened his connection with Torres García´s aesthetic.*

Bear in mind Torres´writings: Tradición del Hombre Americano, Metafísica de la Prehistoria Indoamericana, Mi opinión sobre la exposición de artistas norteamericanos, Universalismo Constructivo, estructura where his own admiration for Pre-Columbian art is shown. Also remember that other members of TTG own pieces of ethnographic art and have even organized exhibitions with that material, like the one about Mediterranean,American and Oceania cultures, based on works belonging to Horacio Torres, Augusto Torres, Ernesto Leborgne and Francisco Matto. See catalogue Arte de las civilizaciones Antiguas y de los pueblos primitivos, Montevideo, Ediciones de Escuela del Sur.

[31]*Rudolf Arnheim, Arte y percepción visual, Madrid, Alianza Forma, 1979.*

[32]*An interview with the author, November 1988.*

[33]*Matto´s writings, Archivo Matto, provided by Gustavo Serra.*

[34]*Ditto.*

[35] *See Catalogue Arte precolombino, Colección Matto, Museo de Arte Precolombino y Ministerio de instrucción Pública y Previsión Social, Montevideo, 1964. See magazine El Correo de la UNESCO, UNESCO, January 1971, year X, p 51. See magazine Humboldt, Hamburg, 1967.*

[36]*Torres García, Universalismo Constructivo, p 44.*

[37]*Ibidem p 55*

[38]*Matto´s writings, Archivo Matto, provided by Gustavo Serra.*

[39]*Ditto*

[40]*Ditto*

[41]*Ditto*

[42]*Ditto*

[43]*In 1974, during the exhibition of Francisco Matto and Augusto Torres in Madrid, in Sala Monzón, the famous Spanish sculptor expressed his opinion in these terms before Matto´s work. Matto spoke about this in the interviews made by the author of this critical analysis, in October, November and December, 1988.*

[44]*Margit Rowell, The Planar Dimension, New York, Guggenheim Museum, 1979.*

[45]*Interview with Vernazza.*

[46]*Other members of Taller Torres García have also worked with sculptures, Manuel Pailós, for example, has projects for monuments in ceramic and brick and works in wood, As to reliefs in wood, some artists from El Taller-Agustín Torres ,HoracioTorres, and Uruguay Alpuy- worked on this.*

[47]*Matto´s writings, Archivo Matto, provided by Gustavo Serra.*

Chronology

1911
Francisco Alberto Matto Vilaró was born in Montevideo on October 18th. His parents, Francisco Alejo Matto Vilaró and María Eulalia Vilaró de Matto were cousins. His father loved music and his mother wrote poetry. Matto had no formal education; instead he was educated by tutors, among them, Miss Herman, a British lady.
President José Battle y Ordóñez second term brings stability to the country in that year and great improvements in education; the University for Women was opened in 1912 and the School of Architecture in 1915.

1922
As soon as his parents notice their son's great interest and drawing skills, they seek a teacher, painter Carlos R. Rúfalo (1880-1975). According to Gabriel Peluffo in *History of Painting in Uruguay* (p 72), Rúfalo, who was trained in the 1900' represented mainly academic criteria and painted a self-taught version of criollo Impressionism.

1926
Another teacher, Fernanda Luraghi Ponce, takes note of Matto´s first poems, pointing out that they were: «the inspiration of the amazing and dreamy soul of a child»
The Mattos lived in a «country house» on 8 de Octubre Ave, between Luis A. de Herrera and José Battle y Ordóñez, surrounded by a large park with plenty of birds as Matto recalls He lived in that house until 1963.

1932
He travels to Buenos Aires where he bought his first pieces of Amerindian art: baskets made by the Ona Indians. He sets off on a cruise to Tierra del Fuego and the south of Chile. He visits Osorno, a town in the heart of the Mapuche territory. The funeral wooden posts (Rewes) in the Indian cemeteries make a great impression on him; in his files he keeps a postcard that illustrates several totemic figures rooted to the ground, marking tombs, which some years later inspired his wood painted totems.
In Cesar Paternosto´s opinion, this first trip to the south instead of the usual pilgrimage to Europe is highly significant; he considers Matto to be «a pioneer artist in the context of art in Latin America. An ethic and esthetic attitude which contributes to make up what I call the cultural equation of Latin American art, given that art in our continent has undergone a marked imbalance: an excessive focalization and dependence on unavoidable European sources, one hand and on the other, little or no connection with the only genuine art in Latin America, which is developed previous and/or apart from European predominance». *Francisco Matto: an artist of America*, Mercosur Biennial, 2007.

1933
On his second trip to Montevideo, David Alfaro Siqueiros brings an exhibition to the Círculo de Bellas Artes made up of paintings focusing on social matters, which had a great impact on some Uruguayan artists. Whether Matto saw this exhibition is unknown but several of his works, which illustrate peasant marches, show his acquaintance with Mexican painting.

1934
Torres García arrives in Montevideo founding Studio 1037, where some contemporary Uruguayan artists exhibit their paintings. In 1935 it becomes the Asociación de Arte Constructivo.

1935
During this period Matto paints and writes poetry, an overall coherence can be found between his pictorial and poetic language. His paintings become the plastic representation of his poems, where the color is the materialization of the internal music in the poem.
In his autobiographical notes he wrote as follows about his work that year: «Flat compositions of local themes are painted in light colors, where pink and blue stand out. There is great attraction towards nature. Small sculptures are made in diverse materials and displayed among the garden bushes in the country–house where he lives, being this his first attempt to integrate art into nature».
In one of his writings he mentions Debussy (1862-1918) whose research on the possible relation between music, painting and poetry had a great influence on the artists of his time.

1936
The Asociación de Arte Constructivo publishes the magazine *Círculo y Cuadrado,* and in 1937, its new logo which reads: TRADICIÓN CONSTRUCTIVA DE AMERICA. (America's constructive tradition). Matto was friend of painter Pesce Castro, sculptor Luis Zorrilla de San Martín and *La Licorne* magazine founder Susana Soca, whose foreign collaborators were: Paul Éluard, Jorge Guillén, José Bergamín, and Jules Supervielle. Soca and Supervielle were friends of Henri Michaux, who visited Uruguay in 1936. Matto may have met him, though there is no evidence of such meeting. Matto was also a close friend of architect Ernesto Leborgne, who, by that time, was attending Torres Garcia´s lectures.

1937-1938
Matto paints three versions of *Cristo Crucificado* based on the famous *Cristo Amarillo* by Gauguin (1889).
He frequents the constructive art group's exhibitions and attends Torres Garcia's lectures.
On the walls of his bedroom he paints *Ojos de atún embalsamado en redoma de alcanfor y trementina*, only a photograph has been kept of this work of art notoriously related to surrealist poetry.
Matto transcribes a story titled *Samba Kulung se hace caballero* from the book *El Decamerón Negro* which was based on popular African stories collected by German anthropologist Leo Frobenius (1873-1938). In his chronology Matto wrote about his interest in primitive art and cultures. «In 1937 this magic spirit was already revealed in an iron made fish, later in wood panels and in some of his paintings where there are also elements of «black art», as well as from New Guinea and the Armhem`s aborigines in Northen Australia». This interest for the magic and the occult can be seen in an enigmatic figure drawing, Negro *Ancestral Painting* whose resemblance to the later painted Elegguá, by Wifredo Lam is simply amazing.

1939
Flatness and frontality stand out in the paintings *Escena campestre, Interior en rosa, La Quinta* and *Jardín.* Light colors, as he described them, applied with «little brush touches» bring to mind Bonnard and Matisse paintings. Matto was also inspired by everyday scenes, such as his open wardrobe with multicolored ties hanging on the door, gardens,

still lifes, family portraits and beach scenes, which show how comfortable life was in Montevideo in the thirties and forties. When Francisco Matto exhibited *Poesías y Pinturas* (1935-1945) in Oscar Prato Gallery, Uruguayan critic Nelson Di Maggio remarked:» no other Uruguayan painter has approached Matisse and Picasso with such respect and inventiveness. Most artists preferred the teachings of Othon Friesz and André Lhote, but no painter made out of the Matissian figurativeness (following Gauguin´s statement) a language of his own, cannibalized with fruition», *La República*, October 27, 2003.
He is deeply moved by García Lorca´s assassination and in a text where he also mentions Pablo Neruda, Matto identifies himself with the poet, a victim of Fascism, regretting that artists should be target of political persecutions. He also shows his frustration because of social injustice in an illustrated poem *Oda al Lampeao*. (Virgulino Ferreira, alias Lampeao, a cangaceiro, who terrorized the northeast of Brazil, killed in 1938).
«I was a self-taught painter until 1939», Matto wrote. That year he met Torres García. «I went to the Torres´ because there was a lecture. There I said to myself this is my chance, at long last I'll be able to talk to him. Two days later I plucked up courage and went to see him, shaking all over; as I knew I was going to speak with the 'giant'. I took two little paintings of mine. I rang the bell and there he was. He put one canvas on the easel and the other on the floor saying: ´go on painting like this until I tell you this won't do any more´. Five months went by. He loved my independence and the fact that I did not stick to certain rules and he allowed some of us to take certain liberties». (Carlos Cipriani López. *Con Francisco Matto. Las fuentes de lo mágico).*
Torres García publishes: *Metafísica de la Prehistoria Indoamericana*.

1940
He exhibits, at the Primer Salón Municipal de Artes Plásticas, the paintings *Retrato de JMV* and *La Guerra*, where a supplicant figure is depicted before a soldier's indifference in World War II. In El *Bien Público*, poet Ernesto Pinto, who used Restone as a penname when writing as an art critic, said about *La Guerra*: «Francisco Matto is another of our revelations and assertions in this exhibition. He has imitated nobody. Following his own ideas, this cultivated and controlled young man has created a surrealist painting. He is the only one who seems to have heard the roar of cannon, which is destroying not only Europeans´ houses but the spiritual culture of the world».
In his *Crítica del Primer Salón Municipal de Artes Plásticas*, Argentine Professor Jorge Romero Brest wrote about the «advanced Piccasian surrealism» in Matto´s paintings and remarked on the anguish and solitude in his figures such as *Mujer del traje a rayas*, which Matto showed in the IV Salón Nacional that same year, together with *Rincón del Parque*.

1941
According to Matto, it was Torres García who suggested naming *Las mil y una noches* to a series of scenes reminiscent of the Arabian tales. He exhibited *Caín y Abel* in II Salón Municipal and *La silla roja* in the V Salón Nacional.

1942
Augusto and Horacio Torres, exhibits works in Amigos del Arte where he shows twelve oils: *Mujer con un gallo, Paisaje Iinterior con tres mujeres, Naturaleza muerta, El ropero, La playa, Sagrada familia, Figura con un gallo, 2 Motivos de las mil y una noches, Mujer sentada y Paisaje.*
Art critic Carlos Fries, from El País newspaper, wrote «a heterogeneous still life in light, gay, luminous colors. His style stands out. Colors dance, outlines vibrate, hues glitter, and the painted objects speak, shout and sing lyrically»...

1943
He writes *Carta Pictórica*, an essay on the development of painting where he talks about Pre-Columbian art, Giotto and Picasso. In his opinion, Cézanne is the key painter to modern art for having introduced geometry and order, while not suppressing feeling, but on the contrary, intelligently upholding it . The result is Cubism, «a reagent, a revolution» which no modern artist can escape.
The Torres García Studio is created and Matto is one of its founders, participating there in collective exhibitions.
1944
Modern Museum of Arts (MOMA), N.Y. dealer René d´Harnoncourt came to Montevideo. He visited Matto´s studio and became interested in purchasing Tres *Mujeres Españolas*, oil in wood panel dated 1941, which the artist declined to sell.
On a visit to Torres García, Matto had the chance to see the trilogy *Pachamama, Inti e Idea*, 1942-1944, wooden figures of the Inca deities that Torres García had set up in the garden of his house in Abayubá street. These works must surely have made an impact on Matto because of their rustic texture and their relation to Amerindian art.
He painted several versions of the bright color painting *Los Jugadores de Cartas*. This work shows an evident parallelism with *Guernica*, in the seated figures under raw electric light.
Picasso´s unquestionable influence is also evident in *Los Gallos* (1942-1944), with a limited palette of red, black and white. These austere paintings are flatter and more abstract than Picasso´s Rooster (1938). Matto collected roosters which wandered freely in his garden. He considered them, «the most beautiful birds», and chose them for the color of their plumage and crowing.
Matto´s *Oda al Lampeao* is published together with poems by Mario Benedetti, Amanda Berenguer and others in June's issue of Argentine magazine *Verde Memoria*, dedicated to Uruguayan poetry.

1945
Jules Supervielle and Francois Gilles de la Tourette, curator of Petit Palais and Museum of Modern Art de la Ville de Paris, invite him to exhibit his early works in Paris, but he declined the invitation as he was then engaged in a new period in his art which would lead him to Constructive Universalism. In fact, the first paintings that adhere to constructive aesthetics belong to this period.

1946
He writes *Variantes formales en el arte de los Tihuanaco*, an essay on Pre-Columbian Peruvian Ceramics from an aesthetic point of view. The original manuscript is kept in the Getty Foundation Research. According to Matto himself: «The influence of Torres García on one hand and Pre-Columbian Art on the other will introduce him into orthogonallity. From then on he will use vertical and horizontal lines for his constructions, which will become more and more frontal adopting a very synthetic form.

1948
He builds a geometric piece on a red painted wood panel. In this work studio's constructivism merges with Indoamerican Art with the eye on making a sculpture of architectonical dimension.
He draws sketches for studio–houses project with brick sculptures made

in situ. It was an urbanization integrated to art for the Torres García Studio artists in Belastiquí, a property that belonged to the Mattos on the banks of the river Santa Lucía, a project which was never carried out.
He works on iron reliefs with Archibaldo Almada, another member of the Taller who forged iron.

1949
On August 8 Torres García dies.

1950
He travels to Rome where he meets Augusto Torres, who was very ill, and Matto provides him with medical assistance. Once his friend recovers, they go on a trip together. In Paris he visits the Museum of Man (Musée d´Ethnographie du Trocadero), where he meets Director Paul Rivet.

1951
Matto organized an exhibition of paintings and applied arts from Torres García Studio on occasion of the International Film Festival of Punta del Este. It was visited by several French actors, including famous Gérard Phillipe. The General Director of the French delegation, M Fourré-Corneray, purchased one of Matto´s paintings.

1954
He marries Ada Antuña Zumarán. He returns to Europe and travels to Greece and Egypt.
Paul Rivet comes to Montevideo and sees Matto´s collection of Pre-Columbian Art. In a letter dated December 6 Rivet writes: «the pieces you showed me: ceramics, carved bones, metal and textiles are of outstanding quality, and have great scientific and even commercial value. You can count on my assistance, if necessary, and my museum is at your disposal for any comparative studies when you come back to Paris».

1955
He designs a relief in cut brick for a fountain in the residence of Architect Mario Payssé Reyes.

1957
He exhibits his work at Galería Moretti together with Augusto Torres where he showed an oil painting from the series Picadilly Circus. «Matto pays special attention to space relations and emphasizes light effects; as the main vehicle of his composition, he is concerned with atmosphere but with no respect for naturalism. This enables him to create rich shades of color and dynamic images». No signature. *La actividad plástica. Exposición Matto-Torres*, which opened October 15.

1958
In his next trip to Europe he explores the south of Italy. When in Sicily he visits Paestum, the Greek temples in Segesta and Selinunte valley. His interest in classical art is reflected in a series of paintings of figures on a frieze.

1960
He presents two wood constructions and an oil on cardboard, *«New York»*, at the Torres García Studio's collective exhibition organized by Gonzalo Fonseca at the New School of Social Research New York. According to Alicia Haber it is then that Matto begins to isolate the structure signs in his wood pieces while Mari Carmen Ramirez points out how in New York Gonzalo Fonseca was simultaneously doing this process in cement. However, she notices that…» in no other work can the exploration of the sign's independent qualities be as well appreciated as in the monumental wood constructions which Francisco
Matto began in the early seventies». La Escuela del Sur-El Taller Torres García y su Legado, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p 126.

1962
He makes a wood relief for Architect Ernesto Leborgne's private dining–room and another for Horacio Torres, a studio colleague. In September Matto opens his collection to the public at the Museum of Pre-Columbian Art, housed in the coach houses of Vilaró Rubio´s old county house, in Mateo Vidal street. Ernesto Leborgne designed the installation seeking to «surround, isolate each element, avoiding suffocating its own message»; to communicate, with proper lighting, «a kind of mystery that the public perceives or senses, the aesthetic phenomenon that was specially meant to be emphasized.» Denise Caubarrere, *Leborgne and the Museum Setting.*
A catalogue was published with photographs by Alfredo Testoni and a prologue by Esther de Cáceres, who explained that the collection pieces were presented as art, not as anthropological items.
«The works themselves tell of what is essential and transcendental about them. This is a Museum created by an artist, who knows that looking at art is a direct, silent and personal experience that will shape the inner self beyond the cultural and intellectual effect».
The Museum, which was open to the public until 1978, proved the successful association of Matto and Ernesto Leborgne, its Director, as it provided the Uruguayan public a good chance to see the collection of Indoamerican works never before shown in Montevideo. They published interesting catalogues for the following exhibitions: *La figura del hombre americano*, 1967; *Arte Negro* in 1970 with works from the collections of artists from Torres García Studio and other collections in Montevideo. In 1974 the Museum of Pre-Columbian Art joined in for the celebration of Torres Garcia's centenary organizing an exhibition as well as publishing a catalogue of Torres Garcia's Toys*, wood constructions and art pieces.* In 1967 Humboldt*'s* 29th issue, a magazine published in Hamburg, some photographs of the Museum's art collection come out.
Matto paints *Homenaje a los 20 años del Taller Torres García*, (Tribute to Torres Garcia Studio's 20th anniversary) an oil in primary colors on a wood panel of large size.

1964
Voldley Caprio, Headmaster of the Liceo No 1, Manuel Rosé, in Las Piedras, Canelones, invited several artists from Torres García Studio to make constructive works to decorate the interior of the building and the patio. Matto contributed with an adobe relief and a constructive stained glass.

1965
Matto designed *Homenaje a Lautremont*, a mural in white marble and gray stone. In 1967, he also designs a constructive cut brick relief for a fountain and a carving in limestone. All these works were to be displayed in the garden of the architect Leborgne.

1969
He participates with Julio Alpuy, Gonzalo Fonseca, José Gurvich, Manuel Pailós, Augusto y Horacio Torres in the exhibition *Universalismo*

Constructivo, Homenaje de la ciudad de Montevideo al maestro Joaquín Torres García, (Constructive Universalism. Montevideo's tribute to Joaquin Torres Garcia) shown at the Visual Arts Museum in Montevideo, exhibition which in May 1970 travels to the Museum of Fine Arts in Buenos Aires.
The Central Bank of Uruguay commissioned Matto to design a coin for a numismatic project organized by the FAO (United Nations Organization for Agriculture and Food). He worked with Ernesto Leborgne in making a plaster cast for coin minted in silver 900 by Casa de la Moneda in Chile that was worth 1,000 Uruguayan pesos and circulated in Uruguay for a few weeks. In 1971, the German Numismatic Association (Gesellschaft Fur Internationale Geldeschichtele) considered Matto´s coin, the most artistic in the world, and awarded him First Prize.
In *Marcha* (Dec 1969) – *«Veinte Años Despues»* was published. Nelson Di Maggio points out that Torres Garcia's disciples had achieved a «joyful autonomy….. made evident in Francisco Matto who is enjoying an exceptional period in his career». December 19, 1969.

1971
He travels to New York for the opening of Torres Garcia's retrospective exhibition at the Guggenheim Museum. Later he leaves for Europe and visits Greece. He will always remember the impression Delphos made on him.

1974
Exhibition with Augusto Torres at the Sala Monzón in Madrid.

1979
He designs a constructive wrought- iron grill for the house of Architect Rafael Lorente Escudero in Carrasco. He makes sculptures in wood such as *Grandes Formas* (Monument) in which his «obsession with creating elemental forms» is made evident.
From 1960 on Matto worked on Totems, in this year he completes the series with *Venus, Máscara*, *and Tablas de la Ley* etc.
Later in 2007 Critic Robert C. Morgan will write about the totems in painted wood: «Even though Matto´s sculptures are often considered frontal, we can find in them different dimensions. We soon discover that our sense of time is now less rigid; our awareness of temporality appears more indeterminate. Perhaps, by allowing such art to cast its spell, the viewer may see them on a different, unexpected level. Would it be possible that such forms may provoke a mystical experience in time, a fresh look on the world, an intimacy with nature that people who lived thousands of years ago may have understood as being within time, without feeling anxious about the hypothetical present?»

1982
He opens a permanent exhibition of his sculptures and wood totems on the ground floor of the building where he had set up his collection of Amerindian art pieces- former Pre-Columbian Art Museum-
He designs a 3-meter high U-shaped sculpture in cement in the Paseo de las Américas, Punta del Este for the First International Meeting of Modern Open Air Sculpture. Other participants were Nelson Ramos, Hermann Guggiari, Gyula Kosice, Ennio Iommi, Jacques Bedel, Mario Irrazabal, Waltercio Caldas and Edgar Negret.
1986
He makes *Construction in Wood* (lapacho) with sun and face mask, painted in blue brush strokes (222x 139,5 x 20,5 cm). He travels to New York for the opening of the exhibition *The Taller Torres García and its Legacy* at the Kouros Gallery, where he meets Julio Alpuy and Gonzalo Fonseca, two former colleagues from Torres García Studio.
His friend Ernesto Leborgne dies and is waked before a wood relief Matto carved in 1962.

1989
April. On the premises of the Subway Exhibition, Salón Municipal de Exposiciones, Alicia Haber organizes *Matto. Monumental Work*. In her essay, *Magic Structures*, Haber points out that the monumental phase is very outstanding in Matto´s creative career. In *El País* (21/5/89) Horacio Roldán wrote: «When I entered the exhibit room I felt an air of greatness. It had been a long time since I had seen a display of work of such visual value, severe, essential, far from the baroque, pure, potent and above all very sensitive». And Elisa Roubeaud, in *The Universal in Art*, remarked on the «rigorous essentiality» of Matto´s creations, in which «…aesthetic emotion and knowledge unite. Everything is simple. Like the language of children is simple, the reasons of nature*», El País*.

1991
In a chapter of *Matto: Pinturas y Esculturas*, published by the artist, Uruguayan artist and critic
Anhelo Hernandez writes: «in Matto´s work there is an objective reality in opposition to a pragmatic approach». According to Hernandez, Matto shows «the existence of another world presented, mainly, in tangible terms, without distance, and therefore, distant it from the visual world». Montevideo 1991.

1992
On March 13 Augusto Torres dies. «He was my best friend, a painter I always admired…», Matto´s words in the anthological exhibition catalogue, Museo Torres García, August 1994.

1995
Shortly before Matto´s death, Olga Larnaudie wrote: «With work of absolute continuity and coherence through decades, this artist takes from Torres Garcia's legacy some aspects that he transforms as he delves into them. His connection with ancient art and the primitive areas of contemporary expression ceases to be an accepted assignment to become a vital confluence. A sign of coexistence which extends in time and space, passes on to a kind of acknowledgement that acquires the dimension of a spiritual communion, thus attaining, what he considers essential in the human being through forms». «*Arte y Diseño», El País*, Montevideo, November 1994, p. 7.

On September 15, Matto dies at 83. In Brecha, Anhelo Hernandez wrote: «Matto was not fond of theorizing, when someone did, he would whistle an air by Bach or praise Stravinsky. But that did not prevent him from elaborating the clear and concise thoughts that guided him».