

AÑÓN





Horacio Añón (Montevideo, 1940)

Diseñador gráfico y fotógrafo. Estudia dibujo y escultura en el taller de Fernández Tudurí. Realiza estudios de arquitectura. Trabaja como dibujante y maquetista. Cofundador de Ediciones de la Banda Oriental (1961). Diseña y realiza el local de la librería de la Facultad de Medicina (1967), la librería de la Fundación de Cultura Universitaria (1968), y el local de Editorial Tierra Nueva (1970). Premio Cámara de Senadores, XXX Salón Nacional de Artes Plásticas (1966). Inicia su actividad profesional como diseñador gráfico realizando carátulas para las editoriales Tauro y Nuevo Mundo (1966). A partir de 1969 realiza el diseño y la dirección gráfica de las colecciones de fascículos Nuestra Tierra, 100 años de fútbol, Los departamentos y Montevideo. Trabaja como fotógrafo para estas publicaciones y para las revistas Holando (1969) y Arroz (1970). Realiza carátulas para la Editorial Tierra Nueva (1970). Desde 1972 diseña las revistas Despegue y Víspera y las carátulas de Biblioteca de Marcha, y desde 1976, Sport Ilustrado y Revista Uruguay de Psicoanálisis. Diseña su pequeña casa en Cabo Polonio (1974). Realiza audiovisuales para Sudamtex, SOYP, Central Lanera Uruguay, L'Oréal de Paris, etc. Gráfica, para Manos del Uruguay (1978) y Casmu (1979). Carátulas, folletos y boletines, para Cinve (1981). Diseña y realiza para el CLAEH la colección El Uruguay de

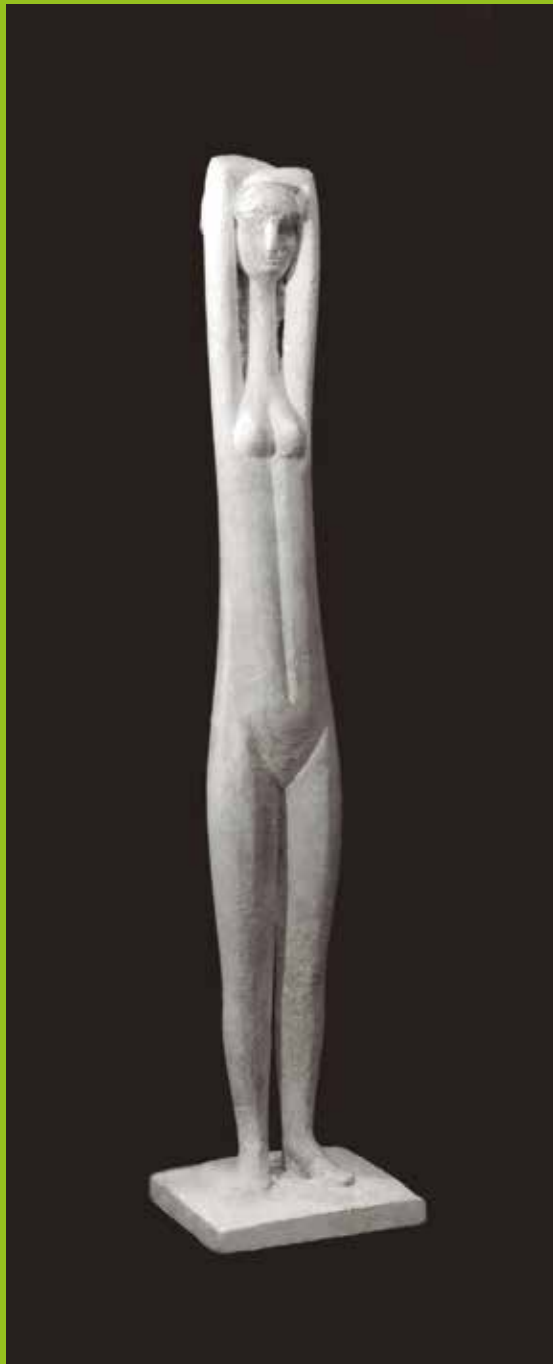
Continúa en la solapa posterior



AÑÓN

UN DISEÑADOR EN SU TIEMPO

Horacio Añón, Premio "Cámara de Senadores, XXX Salón Nacional de Artes Plásticas (1966) Foto: Rubens Fernández Tudurí



Museo Nacional de Artes Visuales

Mayo | Junio | Julio 2017



ÍNDICE: 5. Enrique Aguerre | 7. José Rilla: Memorias visuales de la ciudad hablante
| 13. Rodolfo Fuentes: Un diseñador en su tiempo | 102. Autoridades y Créditos

* **NOTA GENERAL.** Las medidas se expresan en cm, base por altura. Las editoriales mencionadas son de Montevideo, Uruguay.
** **ABREVIATURAS:** *Tipg.* : Impresión tipográfica | *Off.* : Impresión Offset | 1T, 2T, se refiere a la cantidad de tintas del impreso |
Portada: Se refiere a portada de libro. | *EBO:* Ediciones Banda Oriental.

Desde el año 2010 el Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) ha integrado a su programa de exposiciones el diseño en sus diferentes áreas, en forma continuada y rigurosa, ofreciendo diferentes aspectos de una disciplina de rica historia en nuestro país. La insuficiente difusión de nuestros diseñadores más destacados a través de muestras y publicaciones, fruto de investigaciones llevadas adelante por expertos en la materia, deja en evidencia que hay un largo camino por recorrer. Es en este contexto que presentamos *AÑÓN Un diseñador en su tiempo*, primera exposición individual en el MNAV de Horacio Añón —diseñador gráfico y fotógrafo—, que nos permite conocer en detalle una trayectoria profesional de 30 años a través del guión curatorial de Rodolfo Fuentes.

A partir de la exhibición de portadas de libros, gráfica para colecciones de fascículos, revistas, folletos, afiches, boletines, logotipos, ilustraciones y fotografías dialogamos con la vasta obra de Añón, generadora de una iconografía editorial que nos marcara visualmente en forma definitiva a partir de mediados de los años sesenta.

Quiero agradecer especialmente a Horacio Añón, José Rilla y Rodolfo Fuentes por ser parte de este proyecto de referencia a la hora de revisar críticamente el devenir del diseño gráfico en el Uruguay, elemento constitutivo y esencial de una cultura visual que encarna nuestros mejores valores.

Enrique Aguerre

Director del Museo Nacional de Artes Visuales



MEMORIAS VISUALES DE LA CIUDAD HABLANTE

JOSÉ RILLA

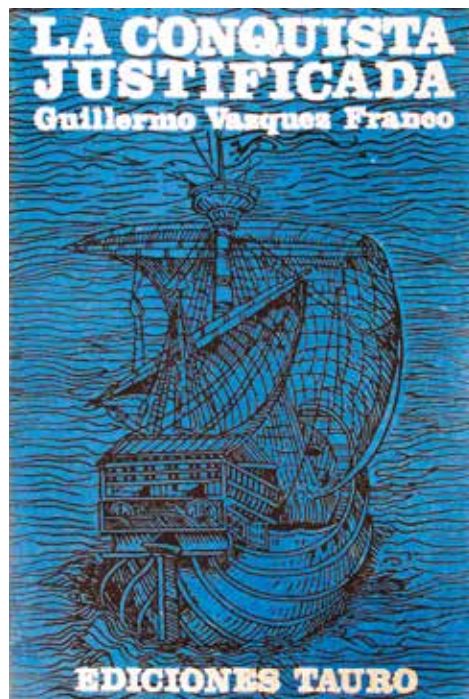
I

Como la mayoría de los uruguayos y montevidéanos, conocí a Horacio Añón en la calle, en las vidrieras de libros, por los afiches y anuncios. Lo conocí antes de conocerlo (si se me permite), de saber que era el autor de buena parte de los recursos gráficos de nuestra ciudad letrada durante décadas. Lo conocí antes de tratarlo en persona, de escuchar su voz calma, apreciar su escucha inquisitiva, disfrutar de largas y vivaces conversaciones.

Creí conocerlo un poco más, no hace mucho, cuando me relató con humor escueto su historia con el infortunado corredor Garzón, concebido para dar fluidez a nuestros tránsitos urbanos. Añón se subió al ómnibus 468 un día cualquiera, con disposición a la experiencia entendida como aprendizaje; llegó hasta allí, caminó, hizo cálculos y pruebas, intentó cruzar, observó los comportamientos humanos... Entre tropiezos, desconciertos, desproporciones escandalosas, previsiones físicas de dudoso cumplimiento se aplicó en saber cómo estaba hecho eso, qué podría haber pensado quien lo hizo, por qué razones finalmente obvias no funcionaría. Espero no errar si postulo a esta pasión constructiva como una

de las claves que vertebraron cuanto pudieron la trayectoria del escultor, constructor, albañil, tallador, diseñador gráfico, editor, artista múltiple, paseante voyeur, cinéfilo, lector, conversador... protagonista de la vida cultural con la que la historiografía uruguaya está en deuda.

Portada, 11 x 16,6. Ed. Tauro. Típg. 2T. 1968



Esta operación, la de hallar la vértebra que ordene un curso vital es ilusoria, cuando no engañosa. Un recurso de quien narra y que el lector ha de perdonar a cambio de una cierta inteligibilidad.

Algo del encuentro con la obra de Añón reunida ahora con afán retrospectivo, es decir, esencial y necesariamente descontextualizada y puesta en serie, nos remite a un Uruguay y a un mundo que se nos fueron de las manos, que en la mejor hipótesis vive en nosotros como huella, como memoria tramposa y amenazada por la historia. Hay tantas buenas razones para enaltecer aquel pasado como para rebajarlo; en todo caso el Flaco Añón de hoy invita serenamente a escapar de la melancolía, de una relación perezosa con el tiempo y el pasado. No tiene televisión cable, su celular es preinteligente y recibe mensajes de voz, la computadora no entró a su casa, a su profesión, a su vida cotidiana. Y, aun así, para los noveleros, apurados y despistados, es imposible mantener una conversación con Añón sin quedar atrapados entre pasado y futuro, sin atravesar el túnel del compromiso y el sentido primario de las cosas. Se trata, todavía, de algo más hondo y aleccionador: alguien puede vivir el

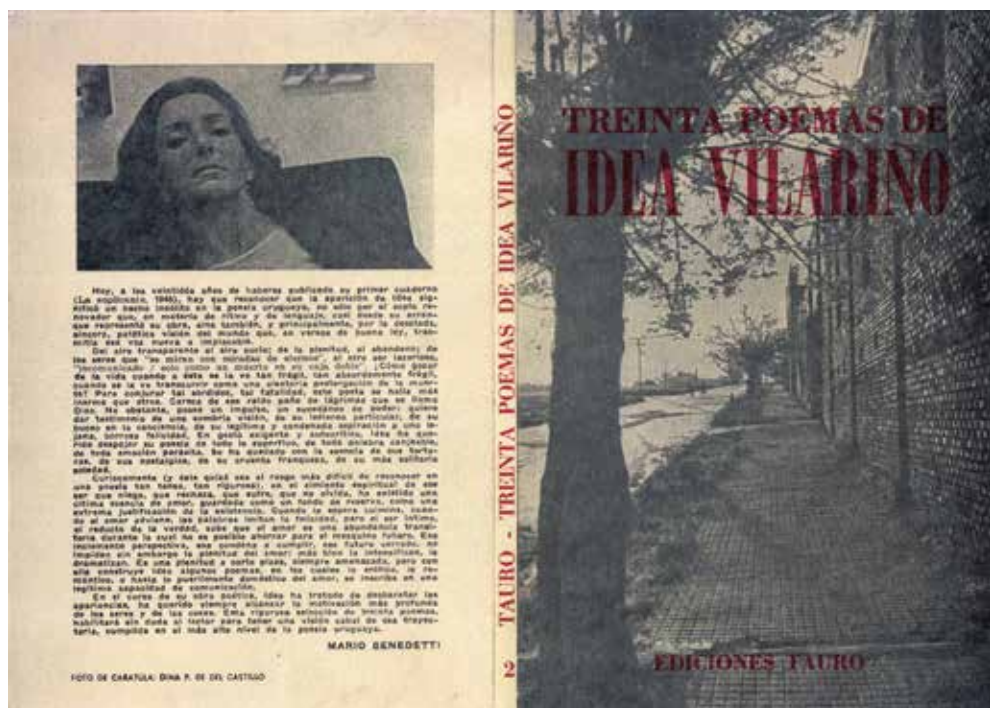


Foto Dina P. de Del Castillo

Portada y contraportada, 13,2 x 19,2. Ed. Tauro. Tipg. 2T. 1967.

presente a su manera, dejar el pasado y el futuro afuera de cualquier pretensión de autoridad y aun de poder. Así, pues, si las cosas fueran de este modo quien se encuentre con Añón, con su obra y su vida estará obligado a un despojamiento radical, a un encuentro con lo que no pasa entre tanta cosa que ocurre.

No creo que debamos hablar de militancia sino de testimonio, sin oponer ambos términos. Si Horacio Añón frecuentara las redes sociales, un ser humano tan reticular, merodeador, caminador, observador, estudioso, conversador; si Añón navegara en Internet (fantaseo que lo hace de madrugada, escondido de sí mismo) es claro, me parece, que ya no sería Añón.

II

Apenas es posible trazar coordenadas entre las que transcurren los hechos que aquí interesan. Puede solo especularse con las opciones posibles, viables para quien nació en 1940 en un hogar de ascendencia peninsular por donde se lo mirara, con ancestros aplicados a dos oficios clave para una trayectoria, el del abuelo materno, albañil, uruguayo hijo del italiano Botta, y el del su padre Jesús,

bolichero gallego que fue socio del Hispano en tiempos gloriosos de la calle San José y en los más ardientes del Saroldi, donde nace la Avenida Rivera. Hacer cosas con las manos, construir, andar entre maderas, clavos, fretachos; hacerlo también con las palabras de tertulia, de confesión e intercambio de una ciudad todavía acotada, previsible, con el río a la vista en largos tramos.

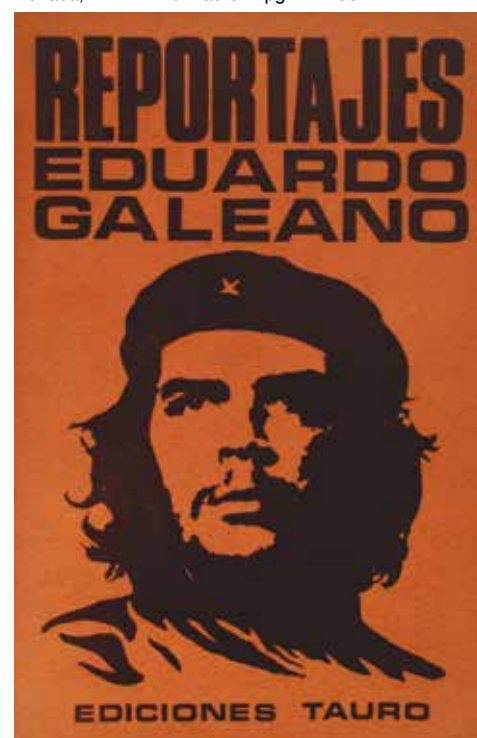
De los años de la primera juventud nos viene bien recuperar un mundo de continuidades que hoy lucen incomprensibles, extrañas, perdidas, pero que eran vividas entonces, al menos por las esmeradas clases medias, como parte de cierta unidad de la existencia. Desde lo más exterior asoma la continuidad entre la sociabilidad bolichera, conversatoria y la ciudad con su gente; la continuidad entre los barrios (sin que ello elimine las diferencias), entre el cine como mundo hospitalario y discernible y la vida afuera de él, entre la literatura y la filosofía, entre el liceo «preparatorio» y la universidad. Con casi todo a mano como el río, tocamos aquí las cercanías; más lejos de la autocomplacencia de lo que se ha supuesto, de ellas escribió Carlos Real de Azúa, en los sesenta —una eternidad hasta allí— cuando darían muestras de un veloz agotamiento.

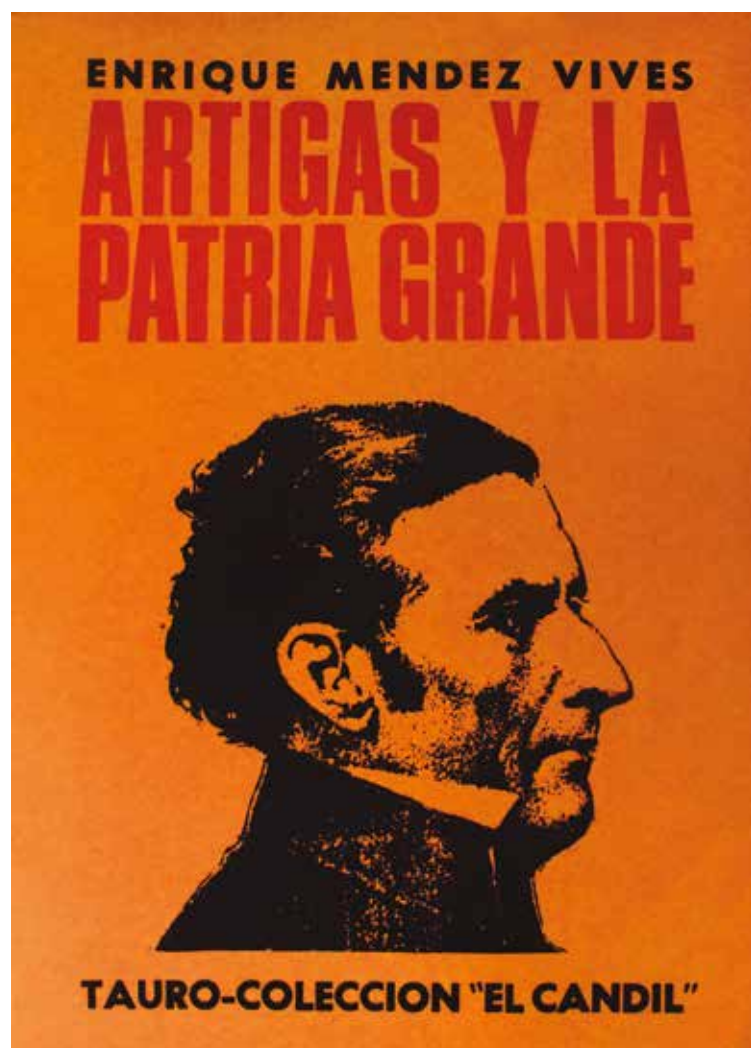
Nos cuesta mucho imaginar aquella educación secundaria preparatoria de la universidad, aquellos centros de estudio con liderazgos enérgicos y estables, con docentes volcados sin rubor a la tarea intelectual, cultural y generalmente reconocidos por ella, con bibliotecas abiertas, actualizadas, usadas. Dejaban huellas en las personas. Secundaria estaba en plena expansión poblacional y edilicia; sus recursos y funciones serían pronto movilizados y conmovidos hasta las raíces.

Añón leyó a algunos clásicos griegos, se acercó (como el niño abrazado a las rodillas de su madre una tarde de angustia por la muerte propia) a Unamuno y el sentimiento trágico de la vida, a Ortega y Gasset que lo seducía y tranquilizaba por el orden y la claridad expositiva, al pensamiento católico y al discurrir anarquista. Ya en momentos de mayor madurez y conflicto, cuando no era tan fácil hacerlo prefirió la compañía reflexiva, desengañada y exigente de Albert Camus —El hombre rebelde, 1951— antes que los abismos filosóficos e irresponsables a los que parecía conducir Jean P. Sartre.

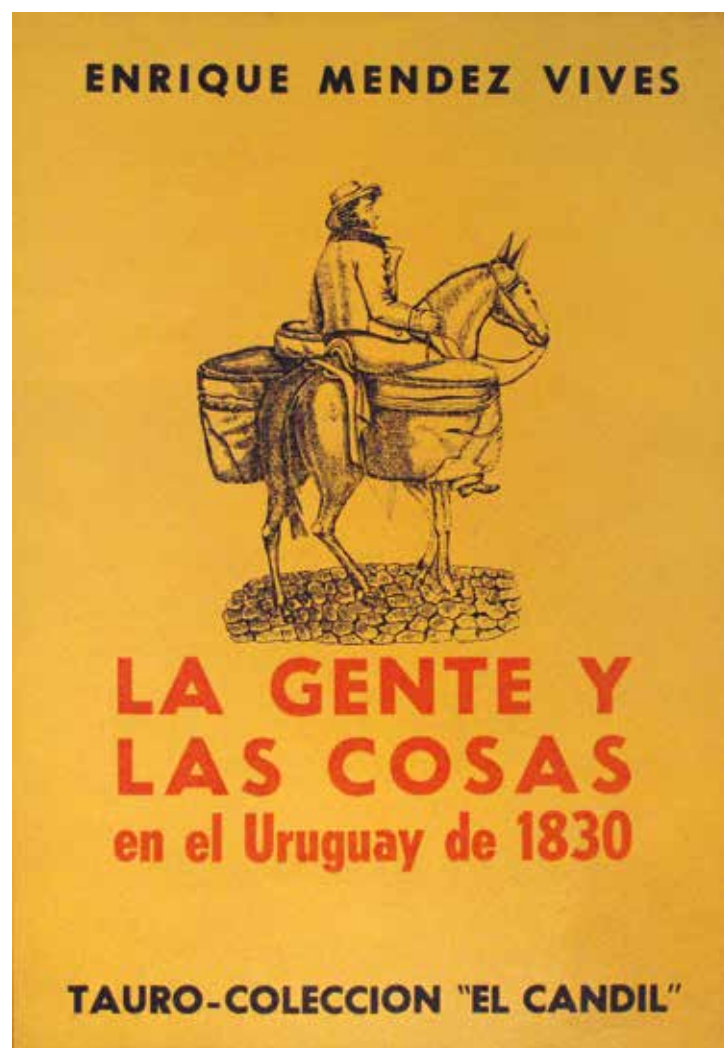
Nadie puede decir sensatamente cuánto preparaba a una persona esta mezcla de lecturas, referencias, sentimientos

Portada, 11 x 17. Ed. Tauro. Tipg. 2T. 1967





Portada, 16,8 x 24. Ed. Tauro. Tipg. 2 T. 1968.



Portada, 16,8 x 23,8. Ed. Tauro. Tipg. 2 T. 1967

y tradiciones para entender y actuar en el campo de la militancia política, cuánto lo adiestraba para tomar las decisiones personales, evitar caminos, interpretar con algo de lucidez los momentos más difíciles y dramáticos. No es el puro azar —quiero pensar—, y la tarea de comprender en la que nos afanamos y generalmente fallamos, encuentra sus mejores posibilidades cuanto más arrincona a esta «explicación».

Remito ahora apenas a una década, intensa y vivida como decisiva, pero un tanto corrida del canon cronológico: la muerte de Stalin, la reversión fallida de su política, el aplastamiento de Hungría, la escandalosa gira de Nixon por América Latina, el proceso que va desde la acción de Arbenz en Guatemala a la de Fidel Castro en Cuba y su posterior alineamiento

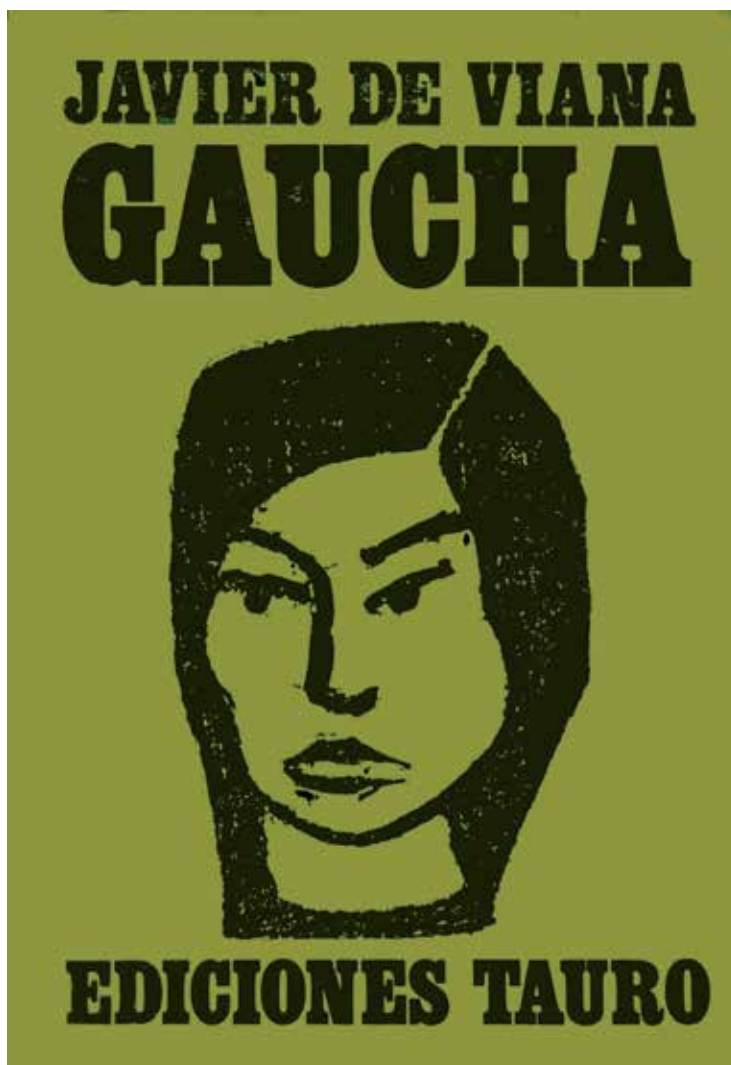
en la Guerra Fría. Añón aquí, como tantos, encantado y desencantado con la revolución bolchevique narrada mil veces, militante estudiantil de preparatorios en el IAVA, partícipe y testigo del nacimiento y el desastre de Nuevas Bases, descreído casi a priori de lo que tomara el nombre de «revolución» en Cuba, cercano a los anarcos por su culto a la libertad, a los católicos por su idea de la persona humana. Y todo eso, supongo, en absoluto acuciado por armar una síntesis simplificadora o una conclusión que sirviera de pasaporte para el mundo que se venía.

Si se lo quiere ver todo en una perspectiva más uruguaya y acotada, en un intenso y breve lustro, es la experiencia de quienes vieron y vivieron la derrota «incomprensible» del batllismo y la emergencia, cuando no todo estaba perdido, de la gue-

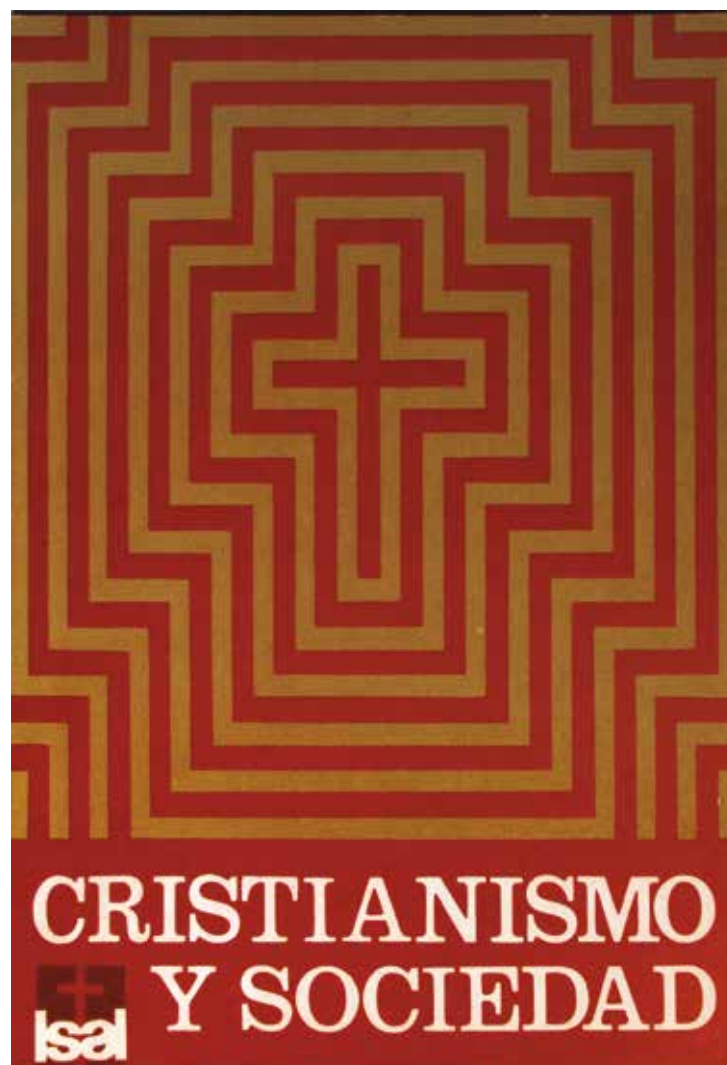
rilla tupamara. Apréciase este ejemplo de un manojo de vidas contemporáneas con tan diversos trayectos posteriores, que nos devuelven a la miseria de cualquier explicación al vuelo: tengo a la vista, intacto, el número 2 de Nuevas Bases, diseñado por Añón y publicado en abril de 1962. En la Juventud del Movimiento, junto a Horacio aparecen Agustín Antúnez, Mauro Bruza, José Luis Canel, Roberto García, Manuel López Matteo, Jorge Marrero, Winston Mazzuchi, Jorge Scuro, Silvia Rodríguez Villamil y Osvaldo Silva.

III

La incursión en el arte, la escultura como oficio concreto y apasionante iban en paralelo a estas coyunturas. En esos años Añón había



Portada, 13,2 x 19,3. Ed. Tauro. Tipg. 2T. 1967



Portada, 16,5 x 21,5. Ed. Isal. Tipg. 2 T. 1967

sido reconocido por «la cabecita de yeso» en el Salón Municipal de 1957, y celebrado por eso no sólo entre sus pares y amigos del liceo, sino también acercado a maestros de jerarquía que lo valoraban.

Sin quedar afuera de ese mundo político y social, pero con autonomía y especificidad, la escultura parece la madre de todos los empeños artísticos y técnicos de Horacio Añón. No se trata de la escultura como plan de acción y trabajo, ni siquiera de su tarea permanente, se trata de una clave epistemológica de sus búsquedas estéticas que se vertieron en diversos moldes a lo largo de la vida. Hasta hoy, como todos sus amigos saben, Añón rinde tributo indeclinable a Rubens Fernández Tudurí, escultor veinte años mayor que no tenía discípulos, pero que lo «adoptó» personalmente: le permitió mirar, estar, hacer, ayudar,

usar su taller y sus materiales. La experiencia física de la creación artística. Y también, más laxa, la experiencia intelectual, la de escuchar y preguntar (el impresionismo, el cubismo, el informalismo, el primitivismo, la escultura medieval, el psicoanálisis, lo figurativo...), la de entender el arte como algo más que un hacer autorreferido, cerrado sobre sí mismo. Tal la lección del maestro sin discípulos, la del círculo que se arma entre el taller y lo que no es taller, la exhortación que reclama para la escultura un artista atento al mundo, trabajador afuera del taller, capaz de ver en el cine, en el teatro, en el ballet, en el ómnibus, en la calle unos gestos esenciales, esclarecedores, tan irreproducibles como inspiradores.

A pocos metros de su casa, en Villa Dolores, Añón tiene a mano, casi a la vista e

igual que cualquiera de nosotros, la escultura de Ana Frank que le vio hacer a su maestro en el taller y que quedó disponible para el espacio público no hace mucho tiempo. Desoladora y bella, ayuda a recordar (o a no olvidar) que la escultura fue para Añón una compulsión, una impronta emocional, vocación interrumpida o abandonada, una puerta de entrada a su pasión por la arquitectura, la construcción y el diseño en su más amplia acepción.

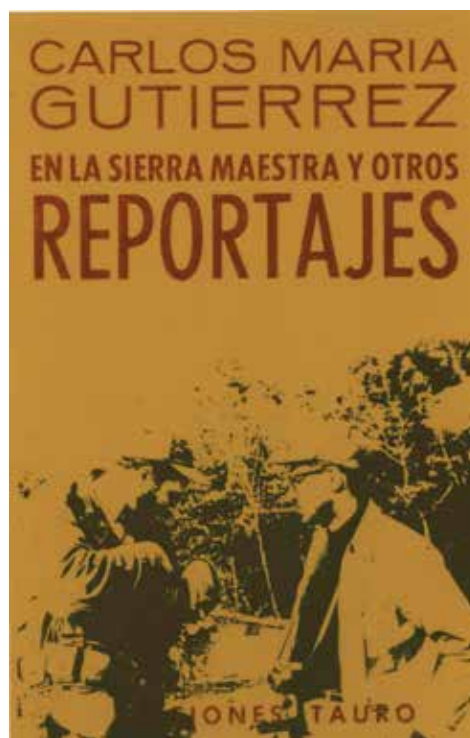
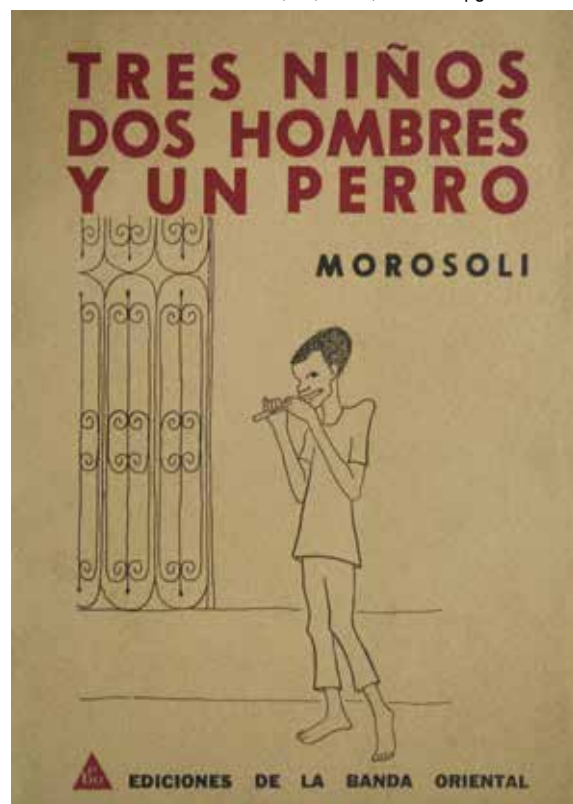
Así pues, entiendo un tanto mejor que las obras del gallego Leopoldo Nóvoa en el Cerro, con el mural gigantesco del Estadio Luis Tróccoli, o la del Banco de Londres en Buenos Aires, promovidas en el ambiente por Arana y Spallanzani, subyugaran fuertemente a Añón y lo pusieran gradualmente en otra escala de producción y contemplación. De algún modo lo sacaron

del taller con una pulsión similar a la que debió experimentar, algo más tarde, al contemplar como golpe del espacio la corporeidad abierta del Cabo Polonio, su segundo hogar y refugio.

IV

Mirada la cultura uruguaya letrada desde los últimos sesentas no puede dudarse de la centralidad que tuvo en ella y para ella Horacio Añón. En pocos años, otro lustro tal vez, a partir de un trabajo sin desmayo, desbocado, llegó a un pináculo de excelencia, expresividad, reconocimiento como artista visual. Si las ciudades producen bandas sonoras, melodías que las marcan, paisajes reconocibles, la historia de Añón —como la de muchos contemporáneos— es la de un conjunto de imágenes potentes, pensadas para la ciudad y para la interpelación de sus habitantes, imágenes de un tiempo literario lleno de mensajes, de «tomas de la palabra», como escribía De Certeau. El mundo editorial es la estrella de este firmamento, los libros, las revistas, los afiches sobre libros y ferias, los anuncios y señaladores de una ciudad letrada en su ple-

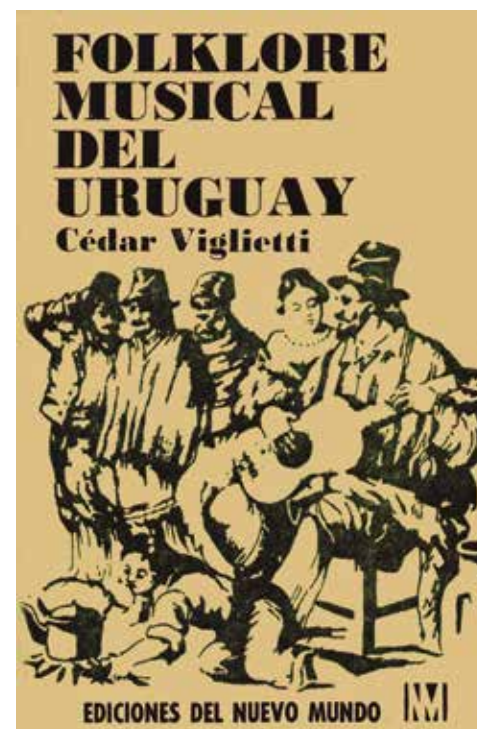
Portada, 16,8 x 21,5. EBO. Tipg. 2T. 1967



Portada, 11 x 17,2. Ed. Tauro. Tipg. 2 T. 1967

nitud (no digo en su lucidez para frenar una exageración). Añón está en nuestra memoria visual de este fenómeno.

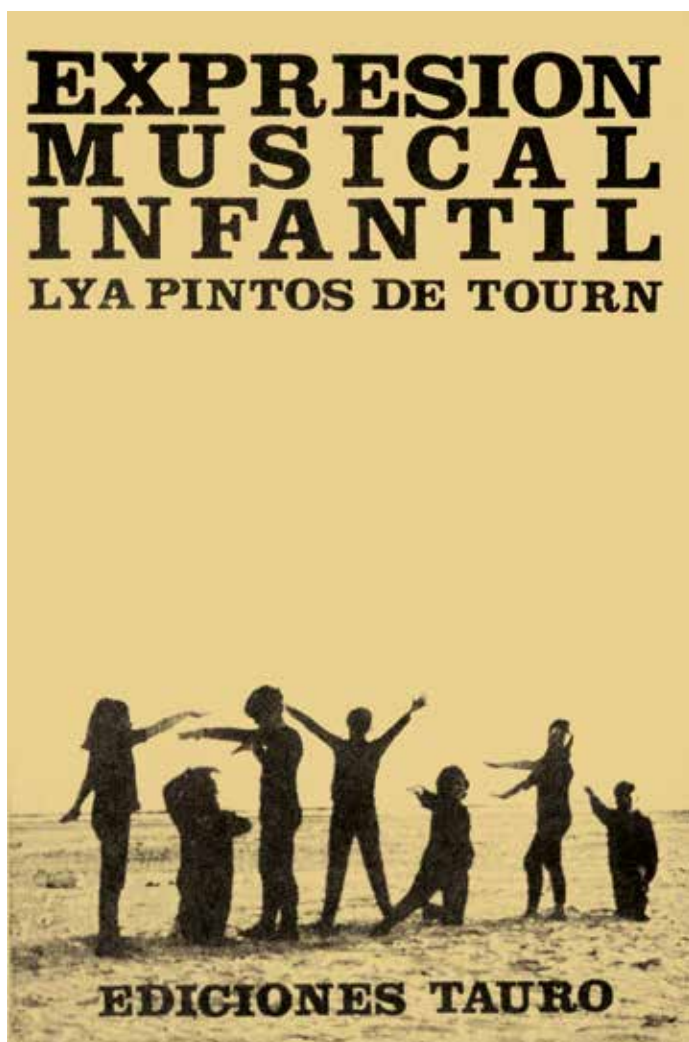
No miremos ahora, por falta de espacio y de investigación, más que la cúspide de aquella máquina formidable de producción cultural, 1968, 1969, 1970... Las semanas eran de vértigo editorial y gráfico entre autores, lectores y editores. Todo lo que sigue es relativamente simultáneo: Capítulo Oriental tuvo 44 entregas, una vez a la semana, y como empresa intelectual estuvo dirigida por los tres Carlos: Real de Azúa, Martínez Moreno y Maggi; Cuadernos de Marcha, dirigidos por otro Carlos, Quijano, se publicaba mensualmente desde 1967; la Enciclopedia Uruguaya, «una historia ilustrada de la civilización uruguaya», también era de frecuencia semanal y llegó a publicar 63 entregas, siempre complementadas con otras lecturas; Ángel Rama, Darcy Ribeiro, Benvenuto, Julio Bayce fueron sus gestores principales. Los Huevos del Plata y Ovum, de Padín y su grupo, acompañaron el proceso con vigor y talante vanguardista; Estudios del Partido Comunista y Tribuna Universitaria de la FEUU disimularon con un énfasis político e ideológico la ausencia de las otrora prestigiosas Número y Asir.



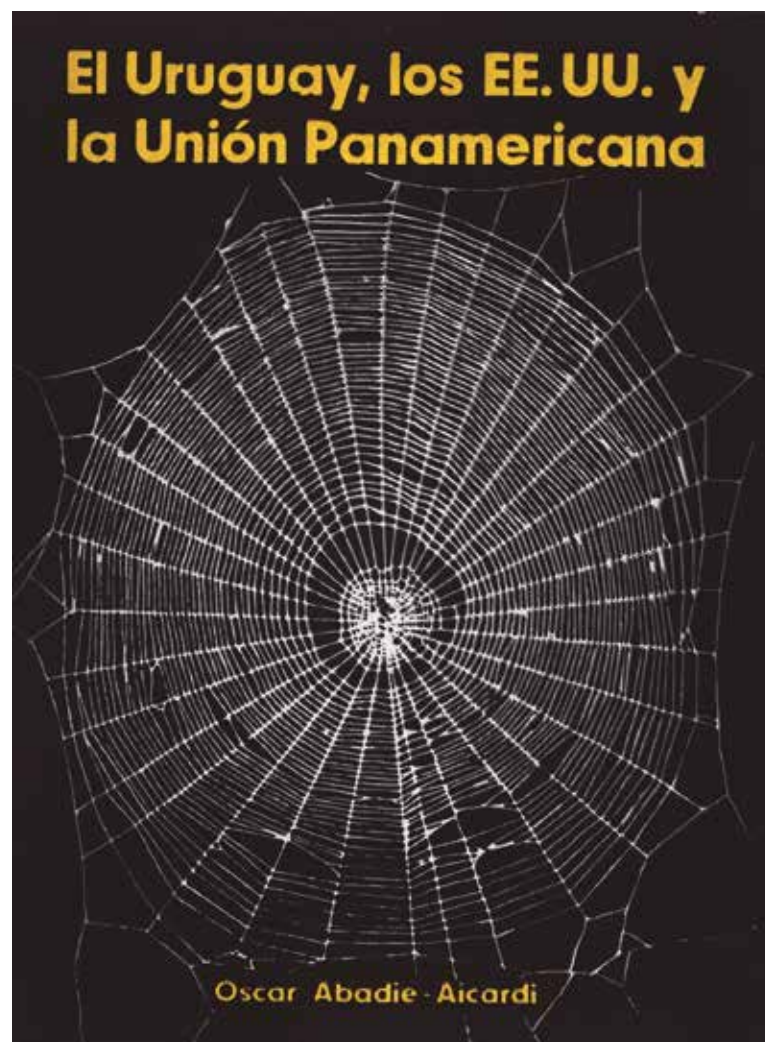
Portada, 11 x 17. Ed. del Nuevo Mundo. Tipg. 2 t. 1967

Años antes, en los primeros sesenta, nacieron «las editoriales nacionales» Alfa, Banda Oriental, Arca, Tauro, Tierra Nueva, Aquí Poesía... Entre 1967 y 1970, con una frecuencia casi semanal y con notable diversidad temática y autoral, Arca publicó la colección Bolsilibros. Alguien escribió poco después que en los sesenta los best sellers eran ensayos sobre el Uruguay.

Horacio Añón había dirigido la obra de algunas nuevas librerías de la ciudad, las universitarias de la Facultad de Medicina, del Hospital de Clínicas y de la Fundación de Cultura que tenía su sede en la calle 25 de Mayo y en cuyo diseño había trabajado especialmente. La innovación propuesta por Añón consistía en mostrar los libros a tapa descubierta, mostrar —y a la postre, doy fe, reconocer— a los libros por sus tapas, poner el diseño gráfico y editorial a la vista del público, sin vueltas. Su experiencia en el mundo de la construcción, de la arquitectura y del diseño lo colocaban como centro de atención muy requerido para los emprendimientos editoriales de alta complejidad, ya por su volumen, por su carácter industrial, por la combinación humana que demandaba. Nuestra Tierra, Los Departamentos, y Montevideo, tres colecciones publicadas entre 1968 y 1970



Portada, 10,8 x 17. Ed. Tauro. Tipg. 2 T. 1967



Portada, 13,9 x 19. Ed. Impresora Cordón. Tipg. 2 T. 1967

y dirigidas y asesoradas por Daniel Aljanati, Mario Benedetto, Julio Rossiello, Horacio de Marsilio, Rodolfo Tálice, Daniel Vidart, José Claudio Williman, Germán Wettstein, Mario Sambarino y Amílcar Persichetti, tuvieron a Horacio Añón como secretario gráfico en el centro del proceso de producción. Aquellas ediciones tenían un tiraje demencial a nuestros ojos, exigían una atención sin mengua y generaban una presencia pública de productos culturales, gráficos, literarios que Montevideo no volvería a conocer.

Esta historia de Añón, junto con la de muchos otros, nos acerca a una idea, a una interpretación: ciudad letrada, sí, pero no sólo por sus letrados —narradores, ensayistas, poetas—; letrada también en las calles, en los quioscos, en las librerías, en las paredes, he-

cha por sus diseñadores, dibujantes, gráficos, tipógrafos (todavía), armadores, distribuidores...Y letrada también por los ávidos lectores, consumidores y paseantes.

V

Como le ocurriera a tantos uruguayos, la dictadura instalada en 1973 puso en peligro a Añón, por su pasado, por su trabajo, por sus amistades y relaciones comerciales y profesionales. Como tantos también se quedó en el país, persistió en el oficio y exploró otros caminos creativos con menor exposición personal. Sobre el final de aquel período y con la restauración democrática volvió al diseño gráfico y editorial y es tal vez con la casa Linardi y Risso, a la que vuelve hoy

cada tanto, que alcanzó los mejores niveles de creatividad y calidad.

Horacio Añón es un vector inesquivable de nuestra cultura visual. Y más llamadamente, de nuestra cultura, de nuestras formas de encuentro, de aprendizaje, de reconocimiento y valoración. Me animo a decir, ahora que la memoria «contaminada» por el estudio me devolvió aquellas imágenes, que es difícil encontrar en su obra una pieza en la que el mensaje no luzca con claridad (¿la de Ortega de su juventud?), en la que el diseño como disposición espacial y cromática no sea radicalmente servicial, humilde, certero.

No hay tecnología de las que hoy nos desafían que ponga esta esencia en riesgo.

UN DISEÑADOR EN SU TIEMPO

RODOLFO FUENTES
CURADOR

UN DISEÑADOR EN EL MUSEO

*¡A ver si vos no hablás de
mí, sino de mi trabajo!**

Uruguay a fines de los sesenta. Una sociedad que poco a poco iba perdiendo la inocencia y la creencia de que éramos diferentes, europeos, cultos y avanzados. Estas certezas comenzaban a ser confrontadas con la realidad del progreso de la miseria, con los *cantegriles* —ahora devenidos «asentamientos»— y la inquietud política: había necesidad de saber qué estaba pasando.

En ese contexto, un grupo de destacados intelectuales uruguayos se propone la tarea de elaborar un «estado de situación» que abarcara no solamente temas habituales, como la flora, la fauna, la geología y geografía del territorio, sino —y fundamentalmente— la sociología, la economía, la antropología cultural. Corría el año 1968.

La publicación resultante de ese propósito se llamó *Nuestra Tierra* y además de

ese grupo de intelectuales, hubo una persona encargada de dar forma visual a lo estudiado, materializándolo en una publicación: Horacio Añón.

Tras haber declinado el habitual cargo de «director de arte» para inventarse el más discreto de «secretario gráfico», en simetría con el de «secretario de redacción» que era quien se encargaba de procesar los textos, Añón diseñó, armó —en muchos casos fotografió e ilustró— y supervisó a pie de máquina el tiraje de los miles de

Las ilustraciones en este artículo: Colección *Nuestra Tierra*, 48 fascículos en total. Editorial Nuestra Tierra 19 x 19, Off. 2 a 4 tintas. 1969-1970



ejemplares —el primer número tiró 17.500 ejemplares— de los 48 números de formato cuadrado que desde 1969 y hasta hoy día siguen siendo atesorados, comprados en la feria de Tristán Narvaja y consultados por muchos uruguayos. Reconociendo su importancia, en 2013, se edita por parte del Ministerio de Educación y Cultura (MEC) una serie de 27 publicaciones, bajo el nombre *Nuestro Tiempo*— que explícitamente homenajea en espíritu, forma y contenido a la mítica *Nuestra Tierra*.

La tecnología disponible era toda «analógica»: convivía la tipografía en plomo generada por la *linotipo* y la *Ludlow* e incluso los *tipos móviles* tal como existían hacia cuatro siglos, con las imprentas *offset*. Se estaba en los comienzos de las *letras transferibles*, pero todavía se usaban los *clisés*, el *huecograbado*, las películas, el *opacol* y la *cinta roja*; el «oficio» requería de habilidades muy específicas, como saber calcular tipografía usando un *tipómetro*, tener una manualidad muy fina para el armado en frío, con cemento de zapatero y *moco*, *regla T*, escuadra y trincheta y una prolijidad extrema en el uso del *rapidograph*. También era parte del oficio prever el resultado final (que jamás estaba

* Conversación telefónica con Horacio Añón, 26 de enero de 2017.

a la vista hasta que salía de la imprenta), anticipándose en todo sentido, conceptual y prácticamente. Eran los tiempos del «boceto», es decir, del dibujo donde se reflejaba —hasta donde era posible— el resultado esperado. No había computadoras, ni monitores, ni internet, ni Google ni nada de lo que supone la idea de «diseño gráfico» desde fines del siglo xx y en este siglo xxi. Contrastar esa praxis casi huérfana de referencias con la cornucopia digital de este siglo deja clara la importancia aún vigente de ese vínculo mano-cerebro con la cultura y como generador de cultura.**

Añón consolida en *Nuestra Tierra* su elegida carrera de diseñador gráfico que comenzara algún tiempo antes resolviendo las carátulas de las editoriales Tauro, Nuevo Mundo, Impresora Cordon, Isal, etc. Paralelamente, había proyectado y realizado una serie de obras como diseñador de interiores, tanto de particulares como de librerías. El fino olfato de Horacio de Marsilio —uno de los editores

identidad de la colección, los elementos comunes que la definían como tal y luego las particularidades de cada ejemplar. Los medios de que disponía tampoco eran los más alentadores: impresión generalmente con tintas planas, en raras ocasiones a todo color, papel de no muy buena calidad. El proyecto además implicaba un ritmo de trabajo muy intenso: cada semana salía un nuevo ejemplar de entre 60 y 68 páginas.

La experiencia de *Nuestra Tierra* fue fructífera y, por si fuera poco, incluyó la salida, al mismo tiempo, de la colección *100 Años de Fútbol*, de inmensa repercusión popular: dos publicaciones todas las semanas en los quioscos. El campo de trabajo de Añón se multiplicó: las colecciones *Los Departamentos* y *Montevideo*, carátulas para libros de sociología, antropología, historia, diseño de revistas académicas, afiches, logotipos. Casi siempre le llegaban por el lado más difícil, el de las publicaciones menos «glamorous» en el amplio espectro del diseño gráfico; no había carátulas de disco ni muchos afiches teatrales.

La formación de Añón como escultor y su trabajo previo como proyectista y diseñador de interiores y librerías sui géneris, sumados al extenso bagaje cultural cultivado a partir de su curiosidad, de sus lecturas y visitas a exposiciones de arte desde la adolescencia —hasta hoy día continúa visitando rigurosamente cada muestra de artes visuales, leyendo e investigando los temas que lo apasionan: la arquitectura, la historia de la arquitectura nacional— fueron el respaldo que le permitió el pasaje poco traumático a lo bidimensional y conceptualizar las soluciones siempre diferentes, siempre un paso más adelante de sus proyectos. Su relación con la arquitectura daba vuelo y consistencia a sus búsquedas geométricas; acostumbrado a la escasez endémica de fuentes tipográficas en el mercado uruguayo de esos años, adoptó una paleta limitada pero muy efectiva, dando importancia a los juegos de tamaños más que a la variedad de tipos. Sus naranjas y rojos mates, sus



de *Nuestra Tierra*— había detectado en ese profesional, capaz de llevar adelante proyectos complejos con responsabilidad y eficacia, al candidato ideal para diseñar y gestionar la parte gráfica de un emprendimiento editorial con una dinámica muy exigente.

Había que resolver un tema bien árido: diseñar, ilustrar y poner en página una serie de fascículos escritos por académicos, que incluían contenidos de bastante densidad conceptual, con el compromiso de que llegaran al público en general. Diseñar la

Foto Amílcar Persichetti





verdes secos y colores tierra, los ritmos de imágenes que se repiten para ser otra imagen, los textos, donde la tipografía es clara, potente y no plantea jamás problemas de legibilidad, van conformando, trabajo tras trabajo, un repertorio visual muy reconocible y sobre todo muy influyente. El Flaco dice no tener un «estilo» fijo, no quiere que a la hora de crear nada lo ate, pero lo cierto es que el virtuosismo con que maneja su deliberadamente limitada «caja de herramientas» hace que los resultados que logra sean inconfundiblemente suyos para un conocedor atento.

Dentro de esa caja de herramientas, desde el principio estuvo la fotografía, que Añón comenzó a practicar como hobby hasta dominarla como un profesional. De lo fotográfico, unido a las limitaciones presupuestarias o tecnológicas de muchos de los proyectos en que se involucraba, surgió su personal uso de los altos contrastes, las eliminaciones de tono, las texturas y otros recursos propios de la fotomecánica. Eso a su vez lo llevó a la búsqueda de grabados antiguos, que utilizó a menudo —recordar la conocida carátula de la primera y segunda edición de *Las venas abiertas de América Latina*, de Eduardo Galeano—, en conjunción con planos de color, líneas delimitantes y, siempre, tipo-

grafías contundentes.

Cuando lo necesitó, fue dibujante y su trazo plasmó en figuras humanas de una personalidad inconfundible, absolutamente adecuadas al espacio y el significante que debían invocar. Su asombrosa capacidad para el dibujo se puede comprobar en el afiche del Cristo, donde cada una de los miles de figuras está dibujada en una actitud diferente. El dominio de la geometría, al que hacía referencia antes, también se ve reflejado en los no muy numerosos pero recordados logotipos que ha realizado a lo largo de los años. Muchos de ellos se ven tan frescos y actuales como cuando fueron desarrollados.

Añón ejerce su magisterio desde los hechos y su cátedra está en lo que ha producido y sobre todo en lo que nos produjo a nosotros, sus discípulos: encontramos con sus metáforas gráficas donde cada elemento es rigurosamente pertinente y adecuado a la escala y distancia de manipulación y visualización —en diseño gráfico la escala es un elemento fundamental, no es lo mismo diseñar un sello de correos que un cartel carretero—; en esta muestra, y de común acuerdo, hemos sacado algunos elementos de su dimensión original para mostrar sobre las paredes del museo otros valores, otras percepciones posibles. Eso habla de algo

fundamental en el diseño gráfico: el equilibrio en la tensión de los elementos puestos en juego, el diálogo respetuoso entre los niveles comunicacionales de cada uno de ellos y al mismo tiempo la simpleza de lo pensado para el fin convocado.

¿UN DISEÑADOR EN EL MUSEO?

El factor estético constituye meramente un factor entre muchos con los que el diseñador puede operar, pero no es el primero ni el predominante. Junto a él también está el factor productivo, el constructivo, el económico y quizás también el factor simbólico. El diseño no es un arte y el diseñador no es necesariamente un artista.

Tomás Maldonado, 1958

Desde que hace siete años, en 2010, me tocara la tarea de hacer la curaduría de la muestra *Antonio Pezzino/Diseñador gráfico* —la primera de diseño gráfico uruguayo en el ámbito del Museo Nacional de Artes Visuales—,¹ quedó planteada la necesidad de seguir haciendo visible el trabajo de otros



Foto: Plácido Añón

diseñadores gráficos cuya labor fundacional permanecía/permanece en cierto limbo del repertorio cultural de nuestro país. Contando con escasa bibliografía especializada a nivel local, total ausencia de un espacio institucional *ad hoc* y casi inexistente reservorio documental ordenado y clasificado (a pesar de que de acuerdo con la Ley 18.362, Art. 309 de octubre de 2008, se creó el Centro y Archivo del Diseño Gráfico y Publicidad, dependiente del MEC. Esta ley no ha sido reglamentada, por lo tanto...). La fragilidad y muchas veces el trabajo anónimo o grupal van desdibujando las autorías y dejando en lo volátil de la memoria quién le enseñó a quién, quién hizo aquello o lo otro. Se puede argumentar que no siempre es importante identificar autorías, ya que el diseño gráfico muchas veces prefiere quedar detrás de bambalinas, tener la invisibilidad del artesano. Pero, en definitiva, son personas quienes hacen la cultura y del encadenamiento de sus conocimientos, sueños y obsesiones se conforma buena parte del repertorio que nos define como sociedad.

Para completar los faltantes en ese corpus de conocimiento, se hace cada vez más necesario tirar de la punta del ovillo y —por lo menos— saber y registrar quién es quién en la construcción de identidades, de referencias únicas e irrepetibles, de imprescindibles puntos de anclaje. Cómo se formó ese individuo, qué hizo, cuáles son sus influencias y referentes, de dónde obtuvo su metodología de trabajo. Como dice Verónica Devalle «... resulta curioso que al mencionar reiteradamente la presencia cotidiana y masiva de imágenes no se preste suficiente atención a la existencia de todo un cuerpo de saberes

y prácticas que hacen que estas tengan entidad, sean consumidas, apropiadas, circulen, se renueven o pierdan vigencia. Este tipo de procesos, que conciernen a los modos de circulación y consumo, deben leerse no solo en función de las características particulares de las sociedades que los albergan, sino también en función de la forma de producción de dichas imágenes. Pero, curiosamente, son escasos los análisis que focalizan la relación entre el desarrollo inusitado del Diseño Gráfico y las actuales características culturales de las sociedades capitalistas post-industriales.» (Devalle, 2009).

En ese libro la investigadora argentina estudia pormenorizadamente el camino que hace el diseño gráfico como campo del saber en estas latitudes, obviamente centrandó su análisis en las peripecias de la estructura universitaria de su país para incorporar esta disciplina donde convergen lo técnico, lo simbólico, lo económico y por supuesto, lo político. Las tomas de posición a nivel



teórico, y los insumos teóricos que iban de Max Bill al arte concreto, y se plasmaban en la edición de rigurosas revistas académicas y en la implantación práctica de espacios donde las posturas teóricas se hacían realidad. El más importante de esos «laboratorios» fue el *Instituto Torcuato Di Tella* de Buenos Aires (ver Devalle, ob. cit.). A semejanza del *Di Tella*, por lo menos en su parte artística, surge en Montevideo el Instituto General Electric (1963-1967), dirigido por Ángel Kalenberg, donde, además de la actividad local, alberga exposiciones que provienen directamente de la institución argentina.

La conformación del conocimiento en diseño gráfico y su legitimación como profesión en Uruguay no siguió ni por asomo el mismo derrotero que en otros países tan cercanos como Argentina o Brasil, donde tempranamente pasó a ser parte de la oferta académica en diversas universidades (ver Devalle, ob. cit.). La razón principal de estas incorporaciones está en que la mayoría de sus impulsores eran profesionales universitarios —principalmente arquitectos—. Un personaje clave en ese proceso es Tomás Maldonado:² «Otro acontecimiento destacado [...] fue la presencia en Montevideo de Tomás Maldonado, quien, en 1964, dictó una conferencia y participó de reuniones, con un discurso fuertemente orientado a la defensa del diseño industrial como disciplina autónoma, específica y necesitada por lo tanto de una formación igualmente especializada».³ Si bien la presencia de Maldonado en la Facultad de Arquitectura de Montevideo movilizó a algunos interesados —fundamentalmente del área del diseño industrial—, ese

interés pronto se diluyó; podemos especular que tal vez la dureza del enfrentamiento entre el Maldonado artista concreto y la escuela de Torres-García seguía operando, quince años después... (Maldonado, 1997) Por su parte, tanto Maldonado como Gui Bonsiepe⁴, también estuvieron «evangelizando» sobre el diseño en Brasil, a fines de los cincuenta. Allí sí dio frutos su «prédica» y pronto surgirían escuelas y diversos cursos en varias universidades de todo el país.

ENTONCES...

El diseño gráfico uruguayo tomó otro camino, salió de otros lugares: los diseñadores gráficos uruguayos aprendieron su oficio/profesión trabajando en las imprentas. La necesidad de que alguien resolviera las carátulas de los libros, la diagramación de las revistas y todo aquello que escapaba a la capacidad de los tipógrafos fue determinando —ya desde comienzos del siglo xx— la profesionalización de quienes se sentían capacitados para asumir esa tarea. La mayoría de esos proto-diseñadores provenían de las artes visuales, y muchos de ellos tenían formación o trayectoria como artistas: José Luis Zorrilla de San Martín, Carlos Alberto Castellanos, Carlos Federico Sáenz, entre otros. Eso significaba



pericia en el manejo de la ilustración, composición y el color. También significaba —en algunos casos— carencias en conocimiento tipográfico y de nociones de los valores comunicacionales de los elementos formales. Justo es mencionar la labor de la Escuela de Artes y Oficios, que entre fines del siglo xix y primeros años del xx formó a buena parte de los «artistas comerciales» que trabajaron en imprentas y editoriales durante las primeras décadas del siglo xx en nuestro país (Bereita *et al.*, 1998). Pero no hubo continuidad en la enseñanza especializada. Es recién en 1946, cuando aparece la Escuela de Artes Comerciales, fundada por Emilio Cortinas y

Walter Pérez como parte de la agencia Publicidad Oriental (Fuentes, 2009), que vuelve a haber alguna forma de enseñanza orientada hacia la profesionalización de los que entonces se denominaban «dibujantes». Poco más adelante —la aparentemente «poco académica» ausencia de fechas exactas en este texto es consecuencia de las carencias documentales que se sufren al encarar estos temas— surgen los cursos de Publicidad Comercial en la UTU, donde también se impartía la enseñanza de las «Artes gráficas». Otra vertiente formativa, además de la omnipresente Bauhaus, era la corriente cultural que provenía de Europa del Este, fundamentalmente a través de la influyente revista *Polonia* y sus publicaciones de los magistrales afiches de cine y teatro de los diseñadores polacos.

La Universidad de la República permaneció ajena a la temática hasta que, bien entrado el siglo xxi, en 2005, abre la Licenciatura en Comunicación Visual como parte de la oferta de la Facultad de Arquitectura, que, luego, en 2016, cambia su denominación a Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU). El antecedente inmediato es la Licenciatura de Diseño Gráfico de la Universidad ORT, que, junto con una tecnicatura en la materia, entrarán al mercado en 1995, capitalizando la «conexión»





Dibujo: Mingo Ferreira



(aparente) entre diseño gráfico y computadoras, y la experiencia de la institución en cursos de informática. Hasta ese momento, la otra opción eran los cursos dados por profesionales de la «vieja escuela» —el caso más conocido era Zona Gráfica, el taller de Hugo Aliés—. La oferta al día de hoy se completa con la Universidad de la Empresa, aparte de cursos de diversa profundidad y seriedad dictados por academias e institutos universitarios. Existe también la opción Diseño Gráfico en el segundo ciclo de los cursos del Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes.

El diseño gráfico tiene un vínculo muy ajustado con la tecnología. Es más, buena parte de su lenguaje, su anclaje teórico y de sus posibilidades expresivas dependen de los cambios tecnológicos y a ellos se acompañan. De ahí que la participación activa de los diseñadores en el taller en esos tiempos, incluso en algunos casos trabajando directamente sobre las chapas de impresión, en la preparación de los colores y en la manipulación de las películas fotomecánicas, mantenía los resultados a medio camino entre la profesión y el oficio. Los integrantes de equipos como AS (Imprenta AS, 2009; Fuentes, 2009) o los diseñadores de Artegraf —principalmen-

te Jorge Carrozzino— (Carrozzino, 1992) iban de la mesa de dibujo a la máquina offset con total naturalidad, de la ilustración con plumín y tinta china a la fotografía —tanto en la toma como en el laboratorio, fuera este fotográfico o fotomecánico—, al collage, al papel recortado o a las posibilidades de las múltiples pasadas en máquina cambiando el registro o del dibujo directo sobre la chapa de impresión.

A veces eran equipos de varios «dibujantes» y otras, como en el caso que nos ocupa, solitarios hombres orquesta. *Horacio Añón* llevó (y aún hoy lleva) adelante su trabajo en forma individual, acudiendo al apoyo de otros profesionales y asistentes cuando la tarea lo requiere, pero manteniendo para sí el nivel de decisión.

La muestra *Añón, un diseñador en su tiempo* es apenas una parte de lo que conforma la vida de este señor diseñador gráfico. Aunque de todas maneras siempre nos van a faltar piezas en el puzzle, de yapa tenemos sus fotografías de teatro donde aparecen figuras legendarias de la escena uruguaya en los setenta, sus ilustraciones para libros infantiles, un ejemplo de sus actividades escultóricas, las fotos callejeras de ojo certero y composición irreprochable, las del Cabo Polonio, su segun-

da patria y refugio construido a lo largo de muchos años. Todo eso fue lo que nos llevó a tratar de aprehender y aprender con esta muestra algo de su oficio, de su concepto de diseño, las razones detrás de sus paletas de colores, de sus decisiones tipográficas.

Un diseñador gráfico es una persona capaz de manejar todo lo que sabe, lo que no sabe que sabe y de buscar lo que necesita, para hacer su oficio de anticipar, sensibilizar, comunicar. Si bien, como dice Maldonado en el epígrafe, «El diseño no es un arte y el diseñador no es necesariamente un artista», la entrada al museo del trabajo de Añón lleva a este a la dimensión artística en cuanto lo que se muestra es obra: sensibilidad, lenguaje y comunicación, muchos años después de haber cumplido su función primigenia y precisamente, por haberla cumplido con honores.

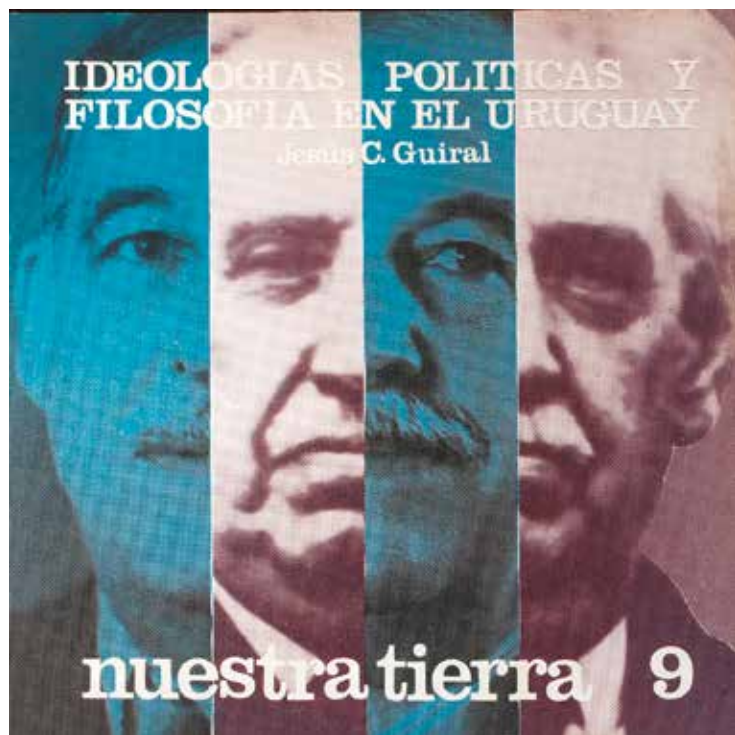
Mientras escribo esto, repaso en otra pantalla las imágenes de todos los trabajos que recopilamos con el Flaco para armar esta exposición —en la que venimos trabajando desde 2015— y en la mesa, está el libro de Taschen donde figuran sus trabajos; se me hace más y más cierta la necesidad de que esto se vea, se atesore, se estudie, como bien cultural de nuestro país.

NOTAS

1. En 1977 hubo en el MNAV una exposición de la Bauhaus que incluía diseño gráfico.
2. Tomás Maldonado (1922, Buenos Aires, Argentina), artista plástico y mundialmente conocido por su considerable influencia en el pensamiento y la práctica del diseño en la segunda mitad del siglo XX. Considerado como uno de los principales teóricos del llamado enfoque científico del diseño, fue miembro fundador del Movimiento de Arte Concreto y uno de los protagonistas de la renovación plástica de la década de los 1940 en la Argentina. Fue director de la Hochschule für Gestaltung (HfG) en Ulm, Alemania.
3. Ortiz de Taranco, Cecilia, "Uruguay" en *Historia del diseño en América Latina y el Caribe*, Silvia Fernández y Gui Bonsiepe (coord.) San Pablo, Blücher, 2008.
4. Gui Bonsiepe, (1934, Glücksburg, Alemania) diseñador industrial, docente y teórico alemán, con una extensa carrera en universidades e institutos de diseño en Chile y Brasil, además de su papel como docente en la Hochschule für Gestaltung (HfG) desde mediados de los cincuenta.

BIBLIOGRAFÍA

- Arte y comunicación*. Catálogo de la exposición (María Yuguero, curadora), Sala Federico Sáez, Montevideo, 2005.
- Beretta, Alcides y Ana García Etcheverry: *Los trazos de Mercurio. Afiches publicitarios en Uruguay 1875-1930*. Montevideo: Santillana, 1998.
- Carrozzino. *Testimonios*. Catálogo de la exposición *Jorge Carrozzino* (Arq. Olga Larnaudie, curadora), Montevideo, 1992.
- Devalle, Verónica: *La travesía de la forma, emergencia y consolidación del diseño gráfico (1948-1984)*, Buenos Aires: Paidós, 2009.
- Fuentes, Rodolfo: *Antonio Pezzino/ Diseñador gráfico*, Montevideo, MNAV, 2010. Disponible en: <<http://mnav.gub.uy/cms.php?c=1B1>>.
- Homem de Melo, Chico y Elaine Ramos Coimbra (coord.): *Linha do tempo de design gráfico no Brasil*, São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- Imprenta AS*. Catálogo de la exposición homenaje (Fidel Sclavo, curador), Montevideo, AS, 2007.
- Maldonado, Tomás: «Torres García contra el arte moderno», en *Escritos Preulmianos*, Buenos Aires: Infinito, 1997, p. 51.
- Méndez Mosquera, Carlos: *Diseño gráfico argentino en el siglo xx*, Buenos Aires: Infinito, 2015.
- Museo Nacional de Artes Visuales: *Centenario del MNAV*, Montevideo: MEC, 2011.
- Schlemmer, Richard M.: *Manual de arte gráfico y publicitario*, Buenos Aires: Paidós, 1969.
- Ortiz de Taranco, Cecilia: «Uruguay», en Silvia Fernández y Gui Bonsiepe (coord.), *Historia del diseño en América Latina y el Caribe*, São Paulo: Blücher, 2008.
- Taborda, Felipe y Julius Wiedemann (eds.): *Latin American Graphic Design*, Colonia (Alemania): Taschen, 2008.





GLOSARIO

Cinta roja. Cinta adhesiva de color rojo transparente, que se utilizaba en artes gráficas. Las películas de línea utilizadas en los procesos fotomecánicos eran ortocromáticas, por lo tanto, sin sensibilidad al rojo.

Clisé. Fotograbado metálico (aleación de plomo, cinc y estaño) que se utilizaba en la impresión tipográfica para fotografías e ilustraciones. Los había de línea y de medio tono, donde los grises se lograban por reticulado fotomecánico.

Eliminación de tonos. Proceso por el que una imagen se lleva a su mínima expresión tonal: todo (negro) y nada, sin grises intermedios.

Huecograbado. Sistema de impresión de alta calidad utilizado para impresión en rotativas, e impresión de materiales especiales. (El famoso suplemento «sepia» del diario *El Día* se imprimía por este método.)

Letras transferibles. Letraset®, Mekanorma® y las nacionales Artype® y otras marcas. Planchas de plástico con varios alfabetos impresos con serigrafía, au-

toadhesivos que se transferían al papel mediante presión. Era la forma rápida de componer sobre todo titulares sin moverse del estudio. Convivieron con otros métodos de obtener líneas de texto en tipografías diferentes a las que proporcionaban las linotipos o, más adelante, las fotocomponedoras.

Linotipo. Máquina que permite componer líneas y bloques de texto y fundirlos en metal. Su invención por parte de Ottmar Mergenthaler a fines del siglo XIX aceleró la producción de libros, revistas y otros impresos. Ver *Linotype: the film*, film documental de Doug Wilson sobre este sistema de composición (2012). Se encuentra en la web.

Ludlow. Componedora de tipos en metal manual utilizada sobre todo para generar titulares mayores a cuerpo 14.

Moco. A pesar de las desagradables asociaciones que puede tener este término, era como se llamaba habitualmente a un trozo de caucho o un montón de cemento semiseco que se utilizaba para sacar, frotando, el cemento sobrante cuando se

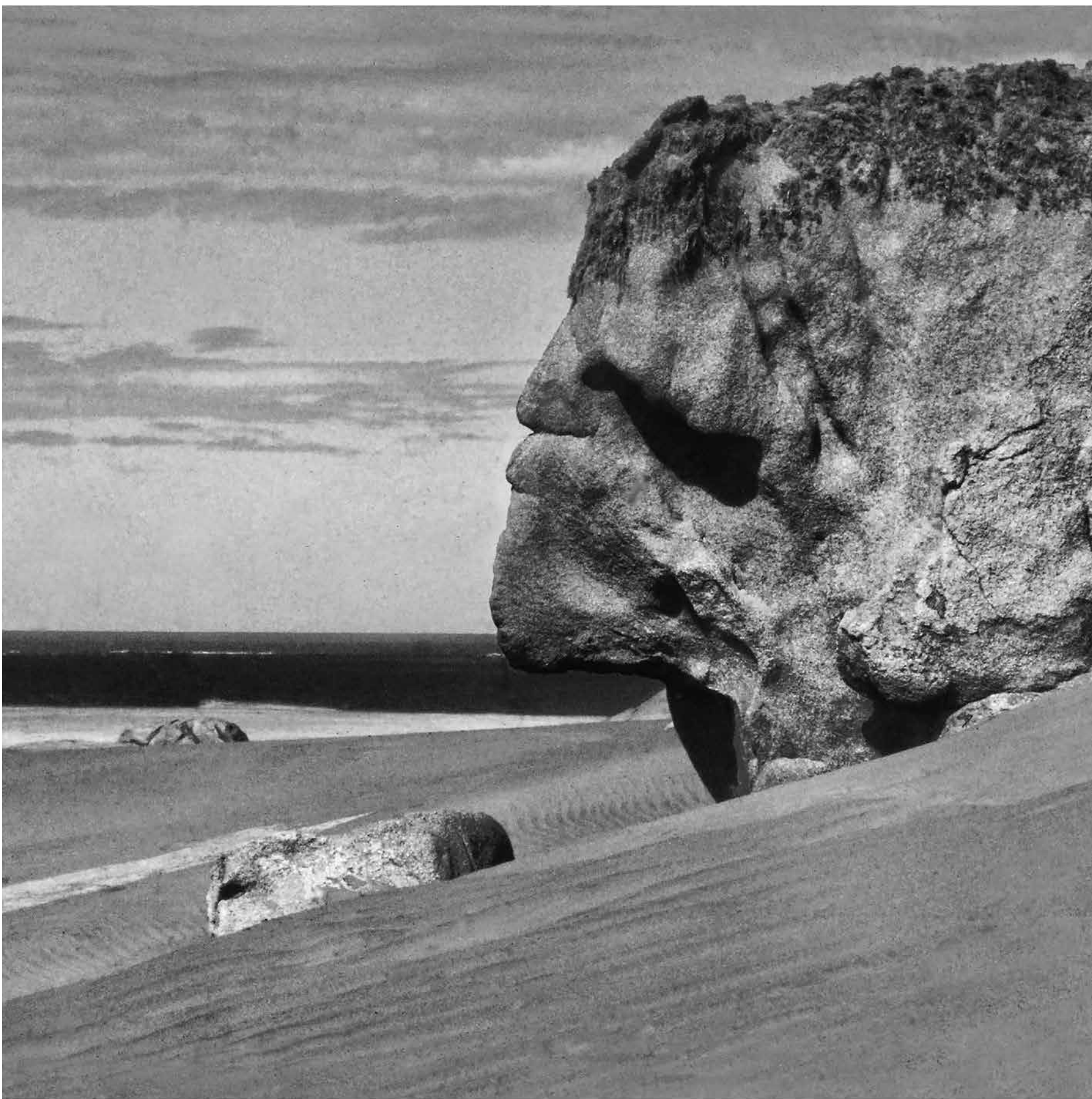
pegaban tipografías u otros elementos en los originales «armados en frío».

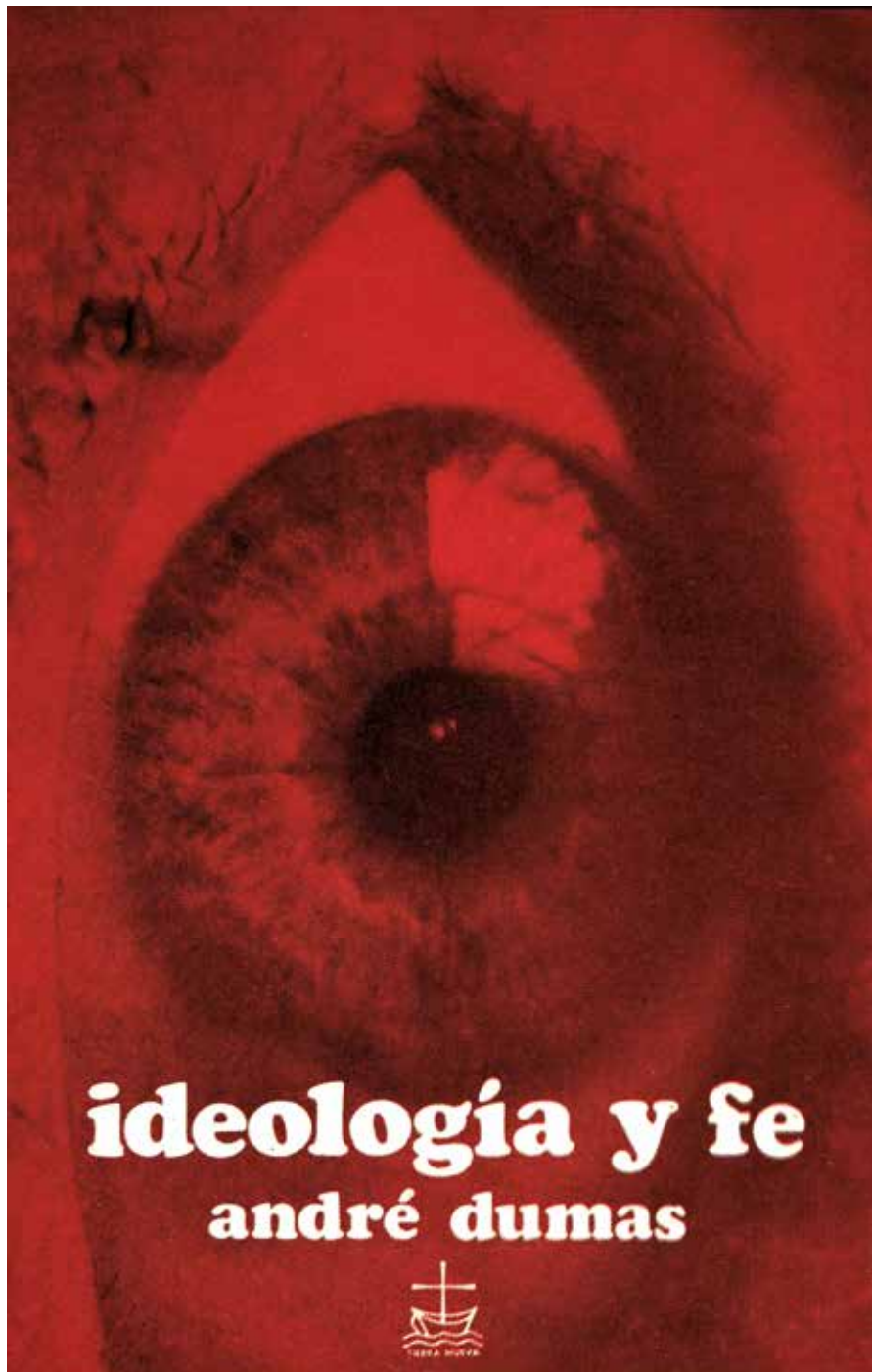
Opacol. Especie de tinta espesa y opaca de color rojo que se utilizaba para el retoque de películas de impresión.

Rapidograph. Sistema de dibujo que consta de lapiceras para tinta china con puntas normalizadas de grosores diferentes que comienzan en 0,1 mm. Eran la herramienta fundamental para el dibujo técnico antes del uso de la informática y por supuesto, se usaban en diseño gráfico.

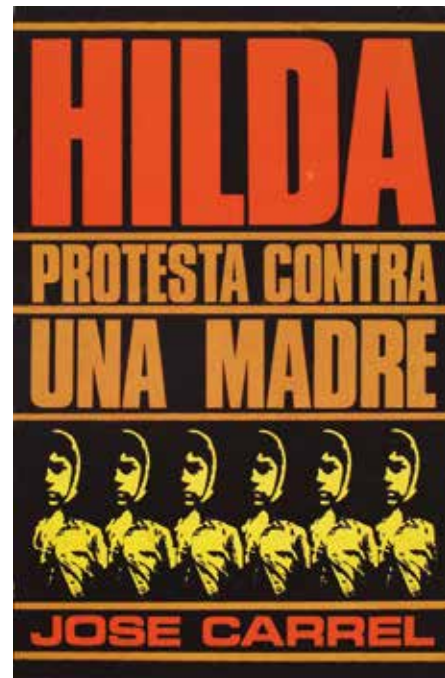
Tipómetro. Regla, por lo general metálica, que permitía medir y calcular bloques tipográficos o tamaño de tipografías. Las escalas utilizadas estaban en picas o puntos.

Tipos móviles. El «invento» de Gutenberg a fines del siglo XV, letras en relieve realizadas en madera o metal, que se podían «componer» para formar líneas de texto y con ellas, páginas enteras, que luego servían para imprimir. Una técnica similar era conocida desde mucho antes en Corea y China.





1



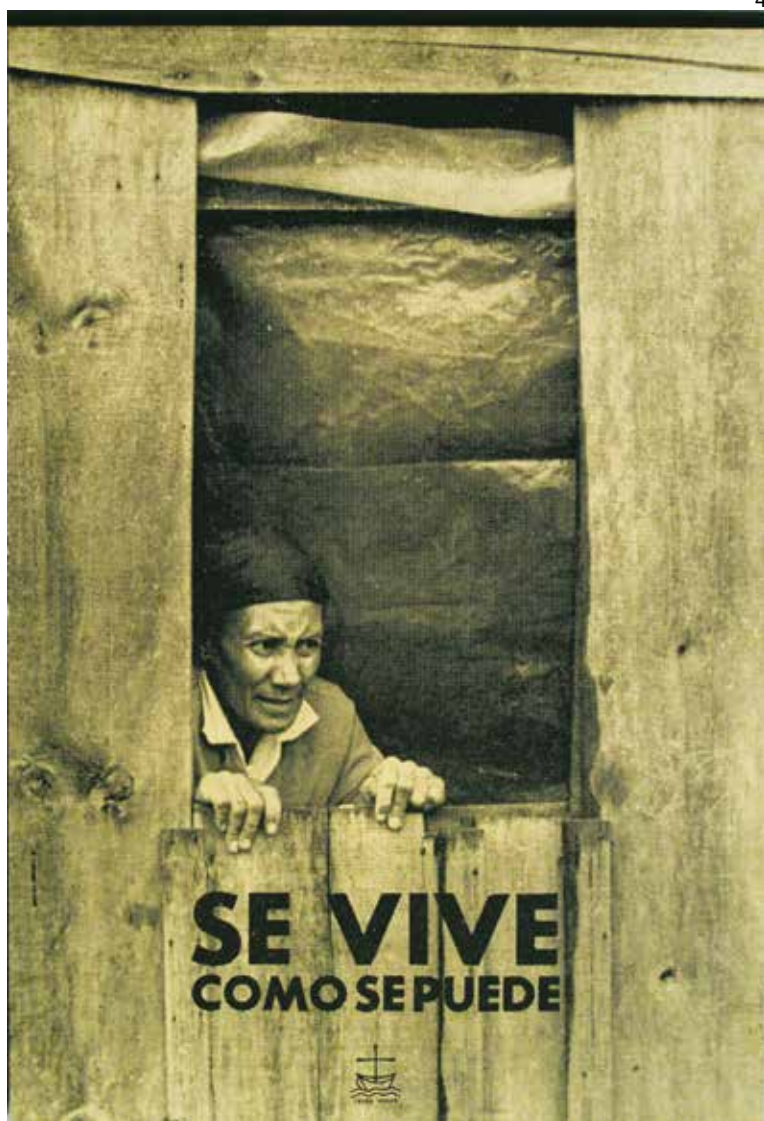
2



3

1. Portada, 11 x 17. Ed. Tierra Nueva. Tipg. 2T. 1970 | 2. Portada, 10,9 x 16,8. Ed. Tierra Nueva. Off. 3T. 1970 | 3. Portada, 13 x 19,5. Ed. Banda Oriental. Off. 2 T. 1970 | 4. Portada, 10,8 x 16,7. Ed.Tierra Nueva. Tipg. 2 T. 1970 | 5. Portada, 11,3 x 18,4. Ed.Tierra Nueva. Off.1 T. 1970

Foto:Horacio Afón



4

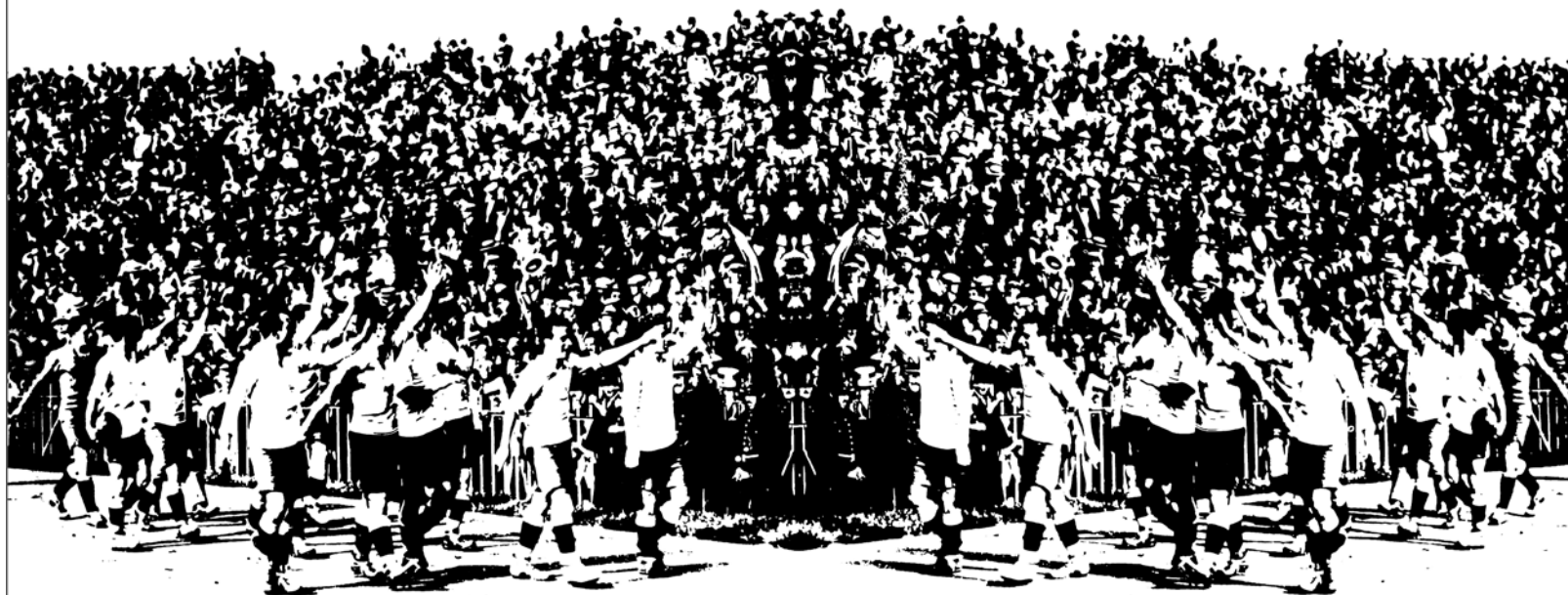


5



100 AÑOS
DE FÚTBOL

100 AÑOS DE FÚTBOL

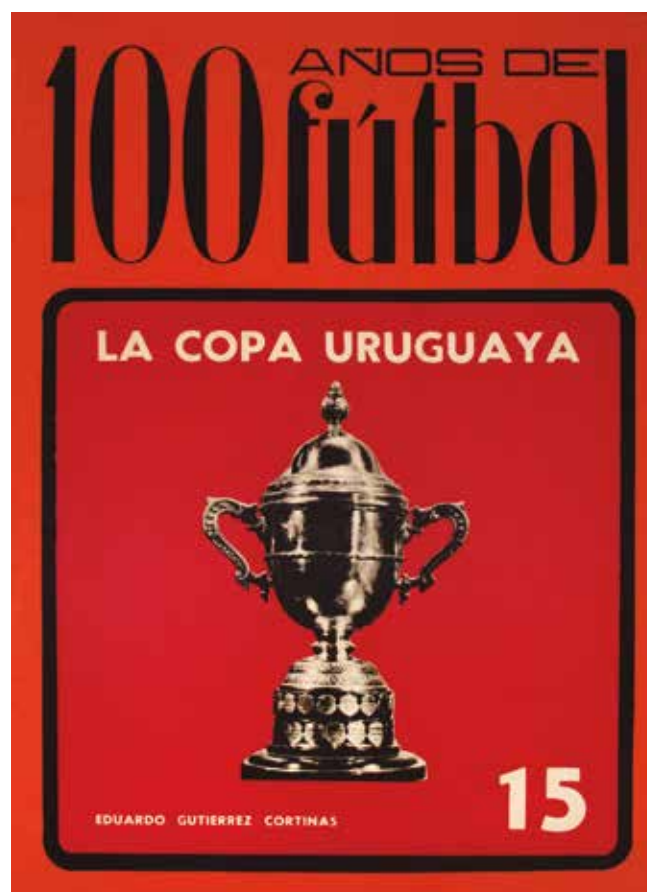
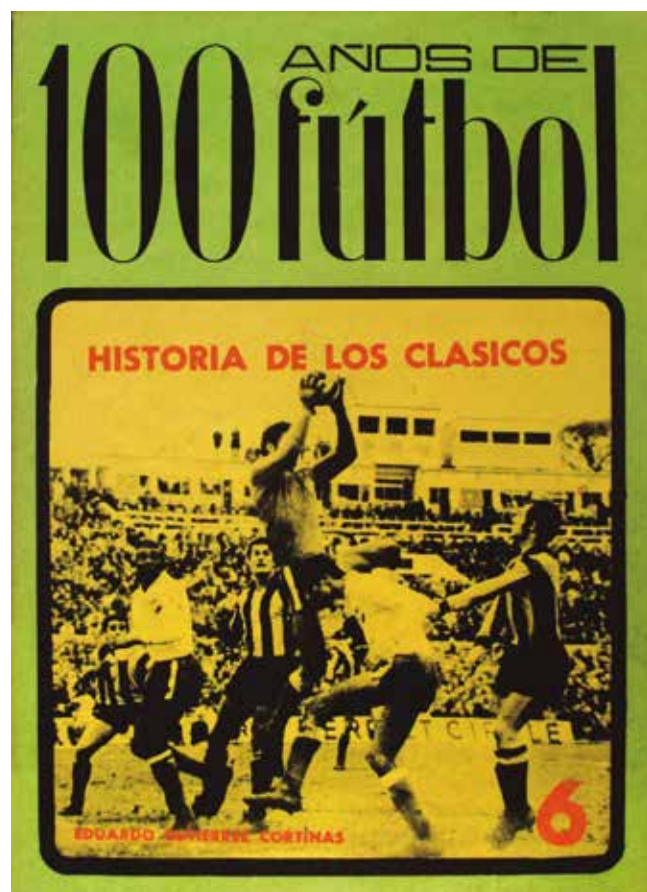
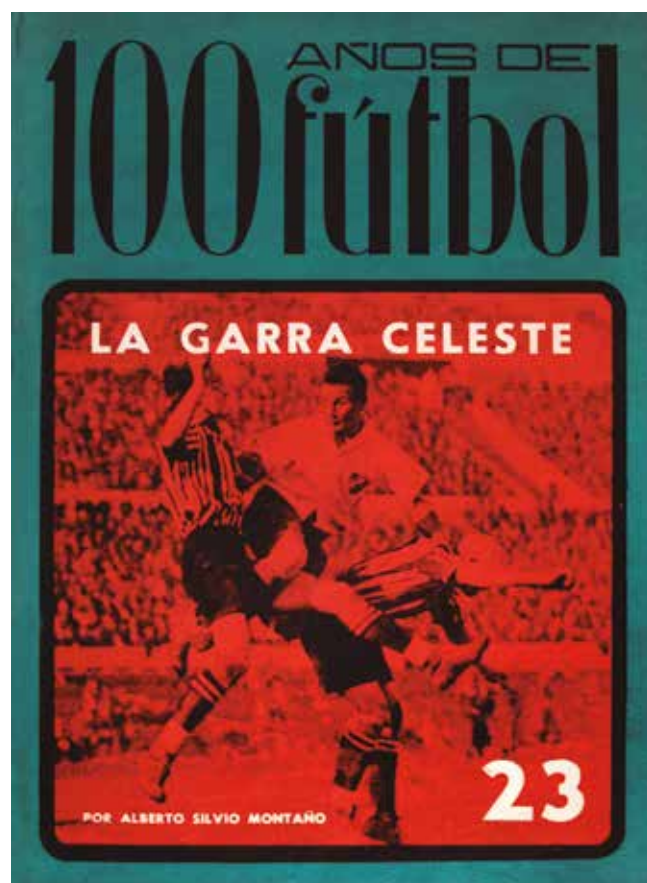
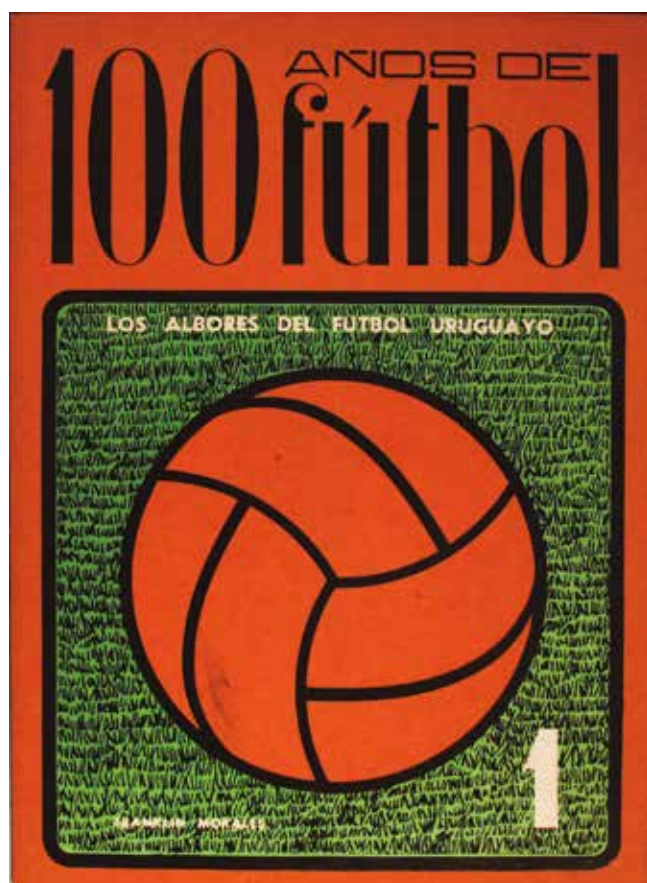


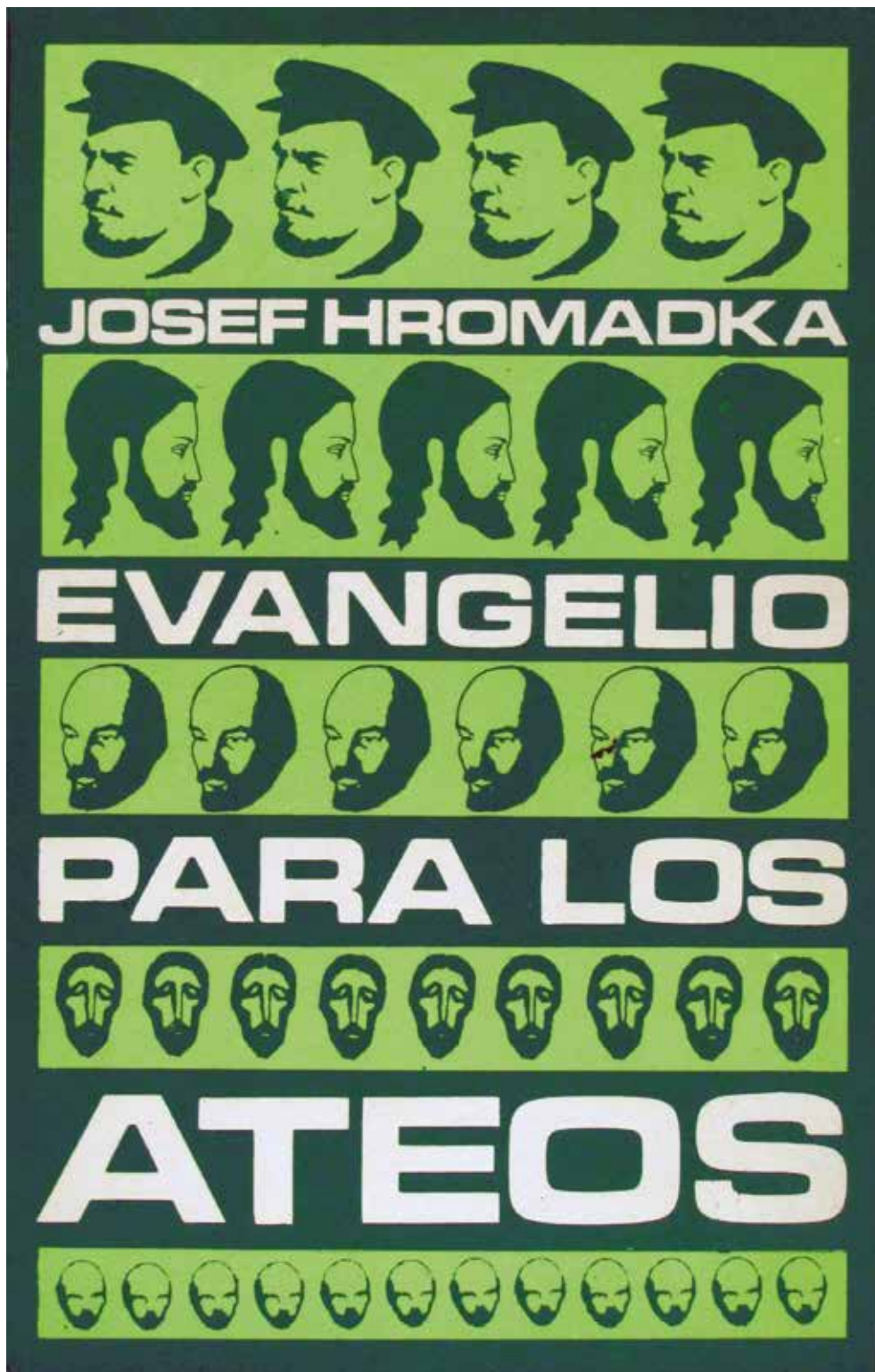
EDITORES REUNIDOS

1

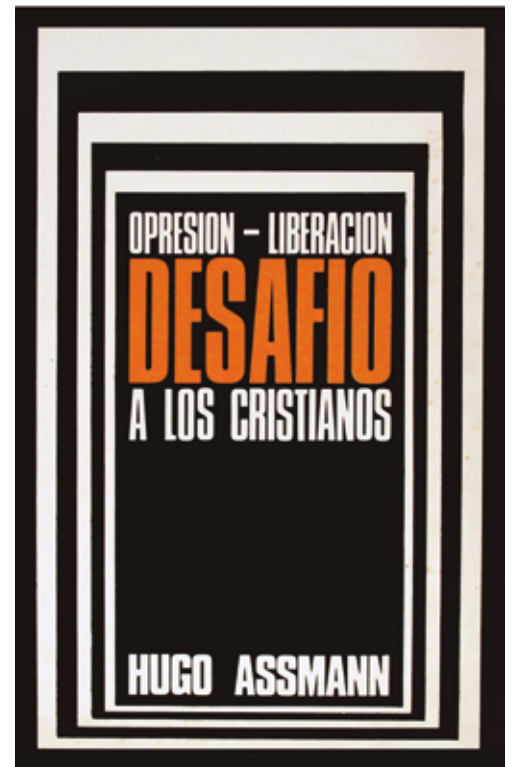
HISTORIA ILUSTRADA DEL FÚTBOL URUGUAYO

1

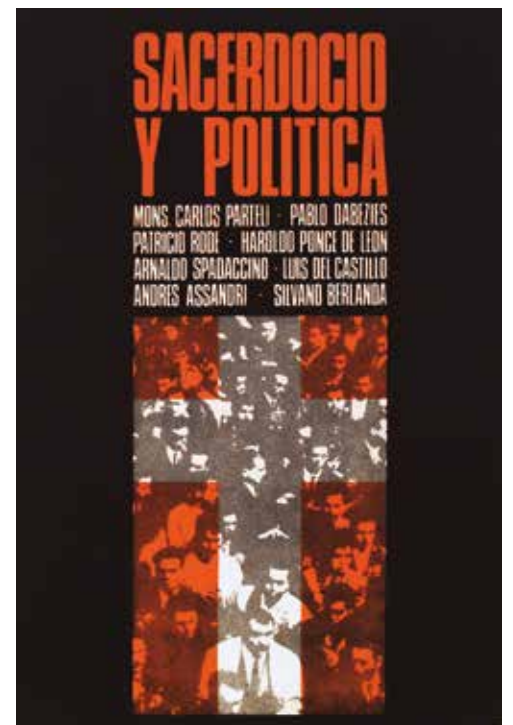




1



2



3

1. Portada, 10,9 x 17. Ed. Tierra Nueva. Off. 2 T. 1970 | 2. Portada, 11,4 x 17. Ed. Tierra Nueva. Off. 2 T. 1971 | 3. Portada, 12,8 x 19,2. Centro Nacional de Medios de Comunicaciones Sociales. Off. 2 T. 1971 | 4. Logotipo Biblioteca Científica. 1971 | 5. Portada, 11,4 x 18,5. Ed. Tierra Nueva. Off. 2T. 1971 | 6. Portada, 11,4 x 16,9. Ed. Tierra Nueva. Off. 3 T. 1970

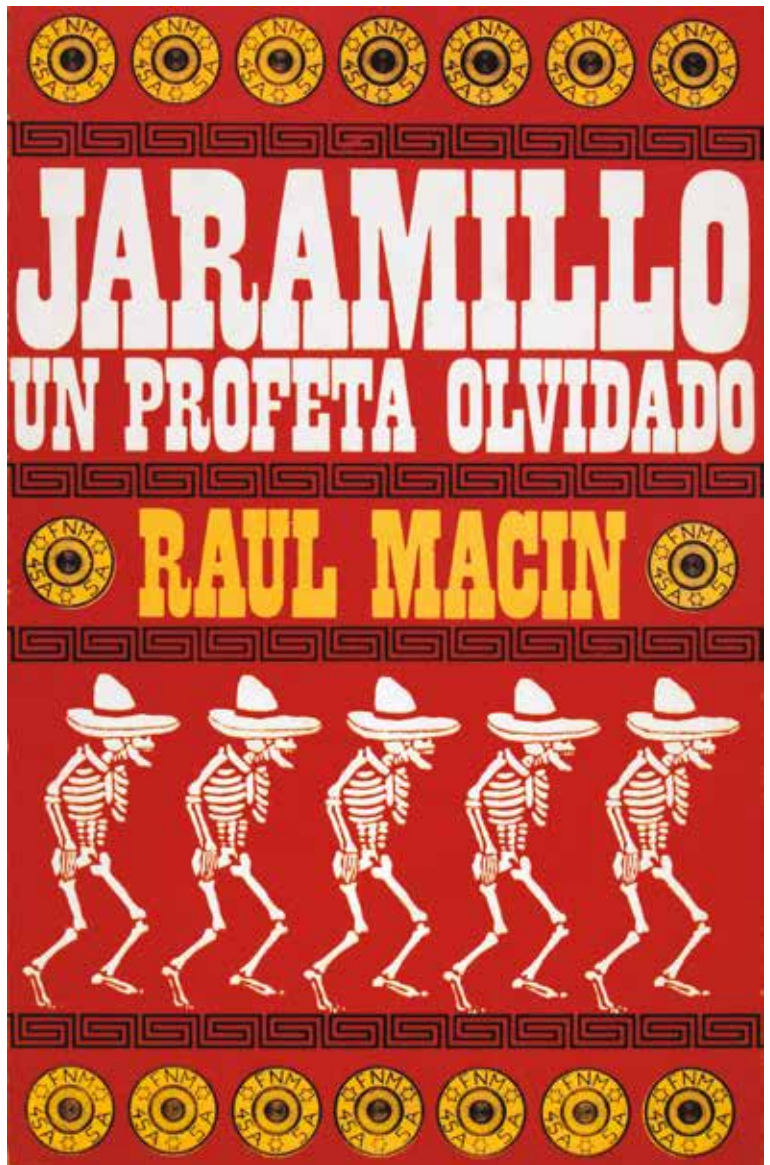


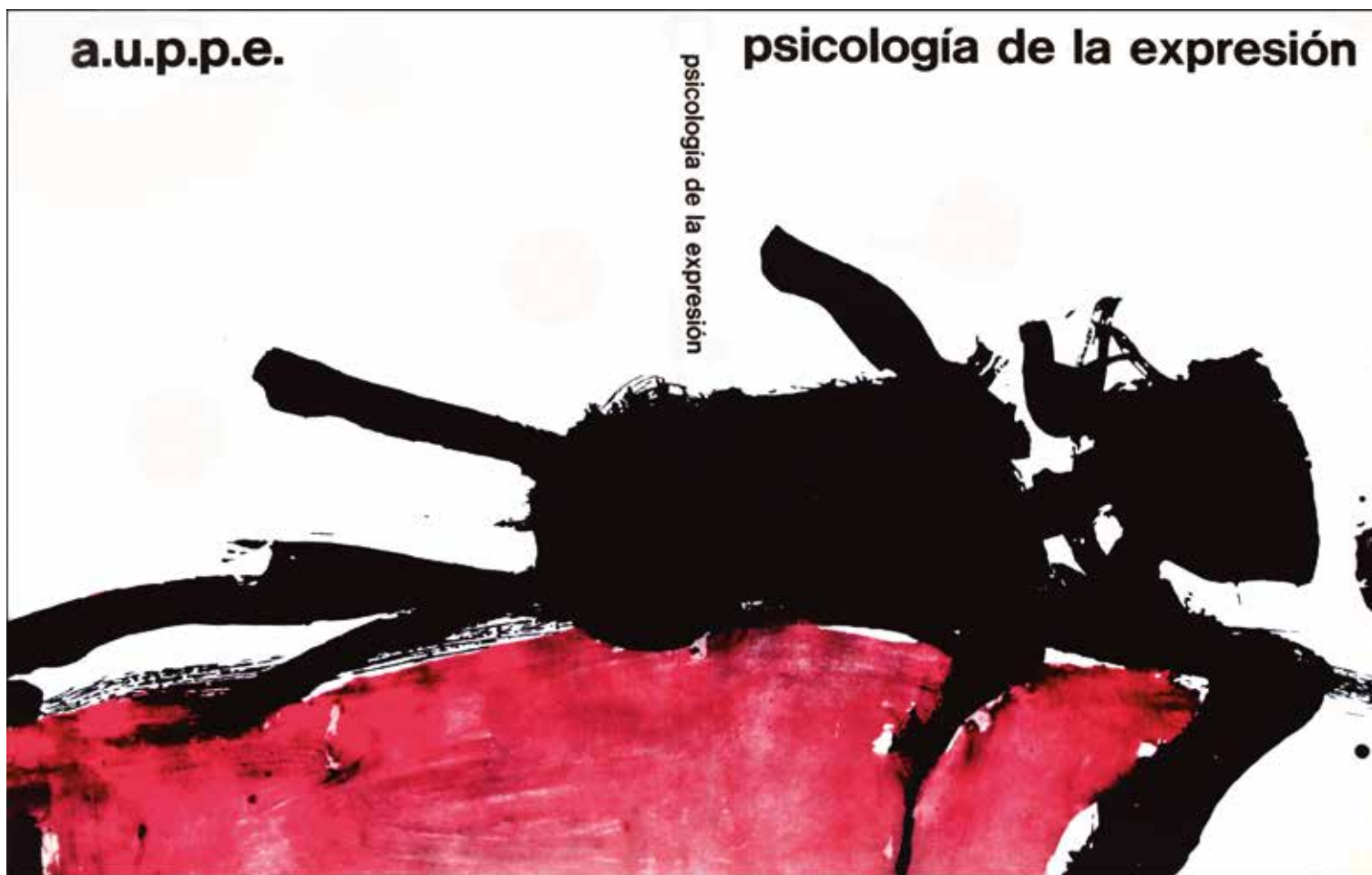
4

5



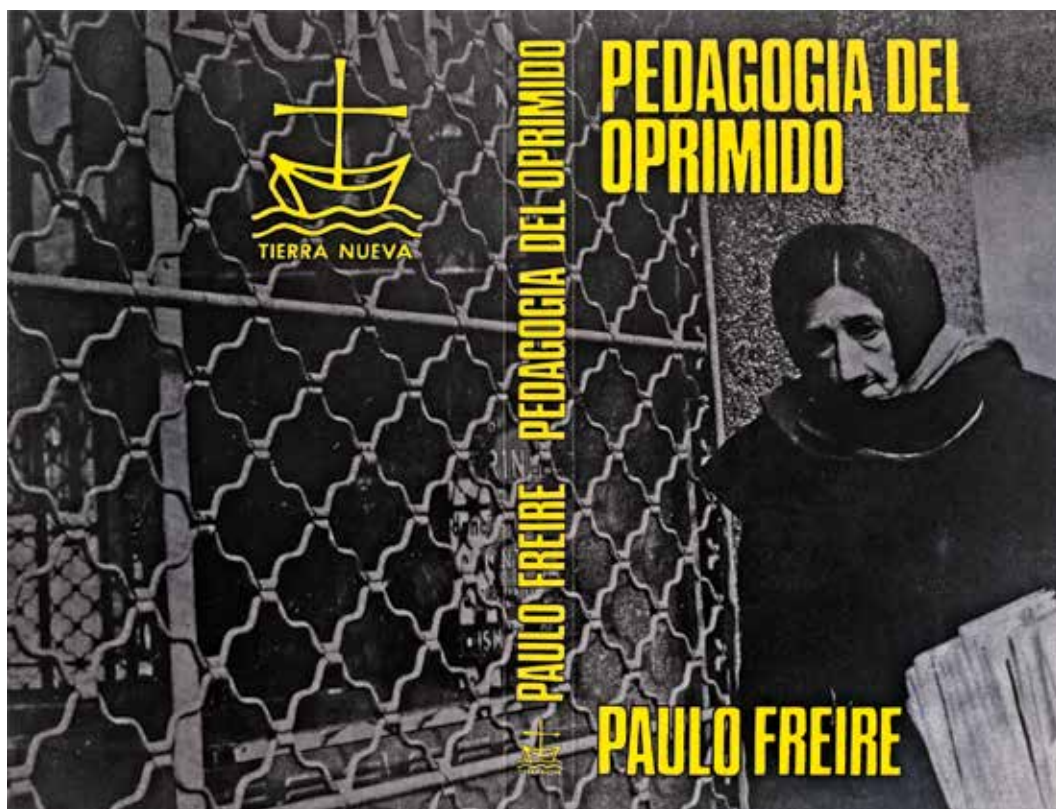
6





1

Foto: Luis Portas



2

1. Portada de publicación, 19 x 26,5. Ed. AUPPE. Off. 2 T. 1971 | **2.** Portada, 11,6 x 18,5. Ed. Tierra Nueva. Off. 2 T. 1971 | **3.** Portada, 14,2 x 17,4. Depto. Publicaciones de la Universidad de la República Tpg. 4 T. 1971 (Primera edición)

LAS VENAS ABIERTAS DE AMERICA LATINA

•EDUARDO GALEANO•

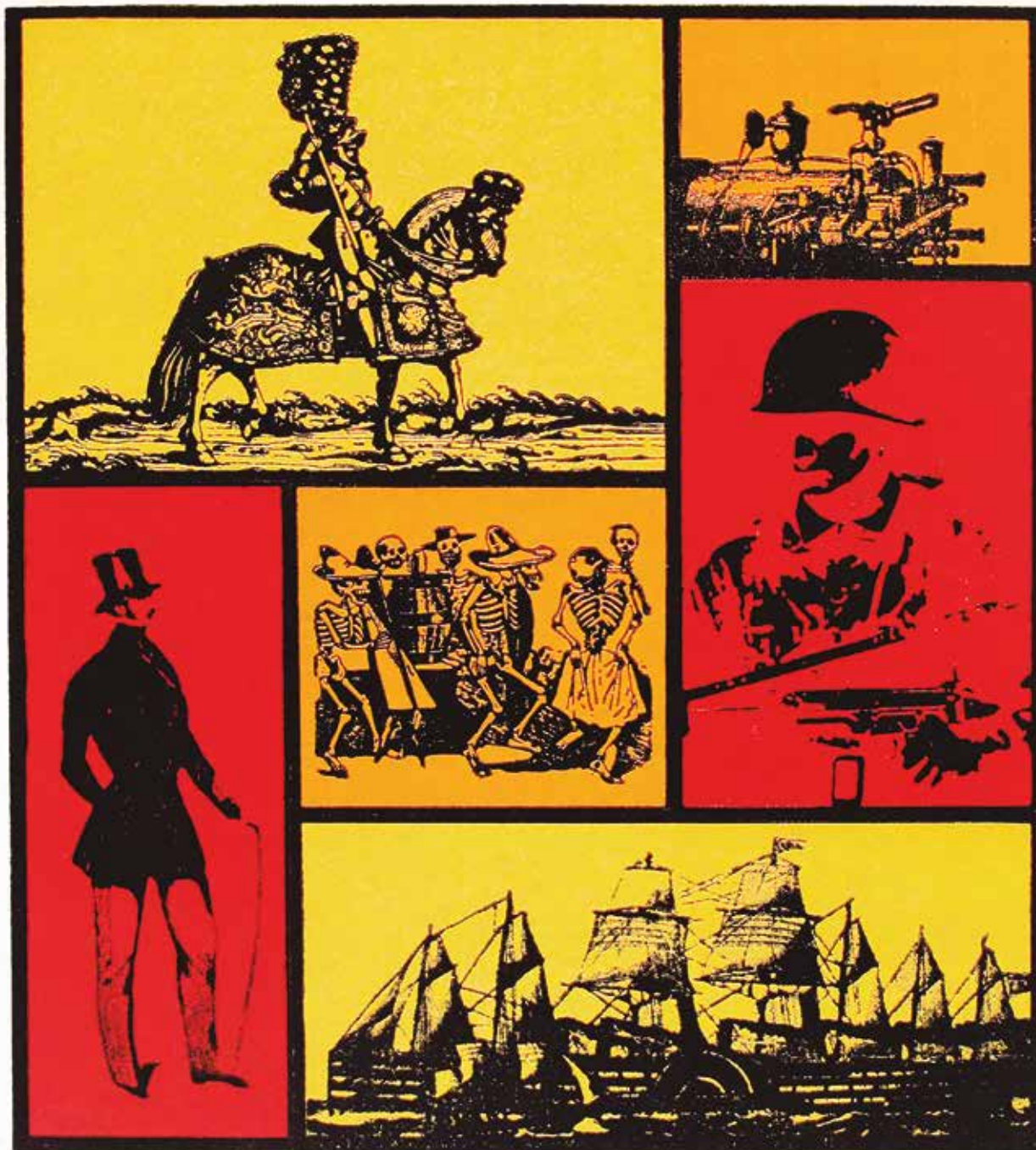




Foto: Horacio Añón





1 montevideo

VISTO POR LOS VIAJEROS

aníbal barrios pintos



2 montevideo

EN EL SIGLO XVIII

aurora capillas de castellanos



3 montevideo

EN EL SIGLO XIX

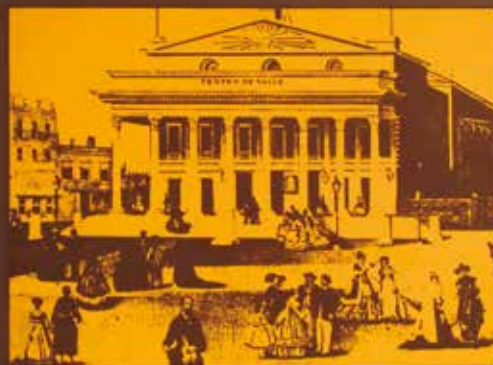
alfredo r. castellanos



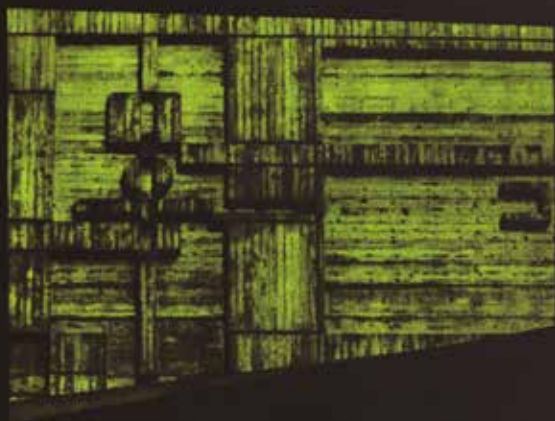
4 montevideo

LOS BARRIOS I

aníbal barrios pintos



5 **montevideo**
Y LA ARQUITECTURA MODERNA
leopoldo c. artucio



6 **montevideo**
EN LA LITERATURA Y EN EL ARTE
carlos martínez moreno

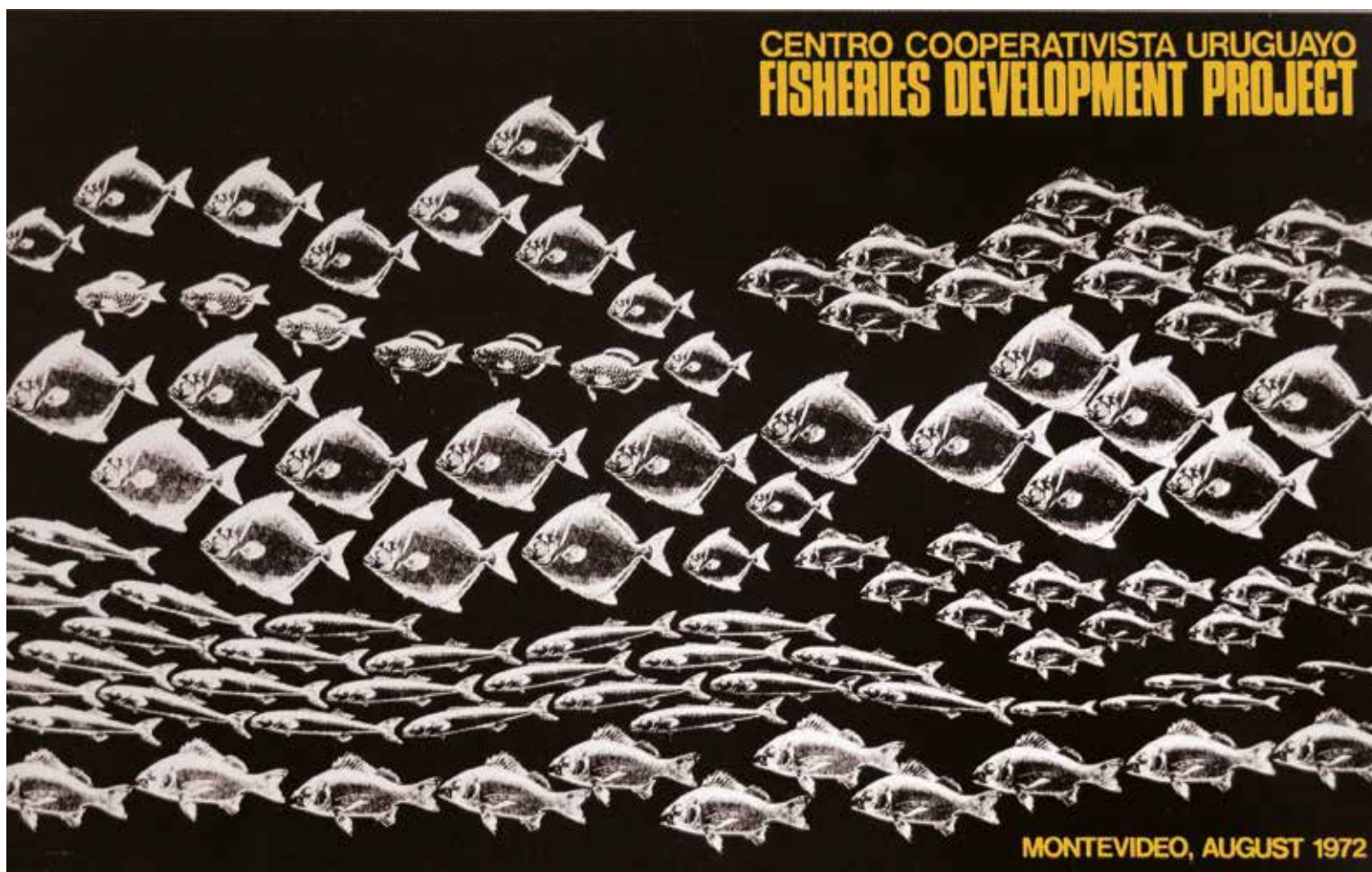


7 **montevideo**
POBLACION Y TRABAJO
néstor campiglia



8 **montevideo**
LOS BARRIOS II
aníbal barrios pintos





1



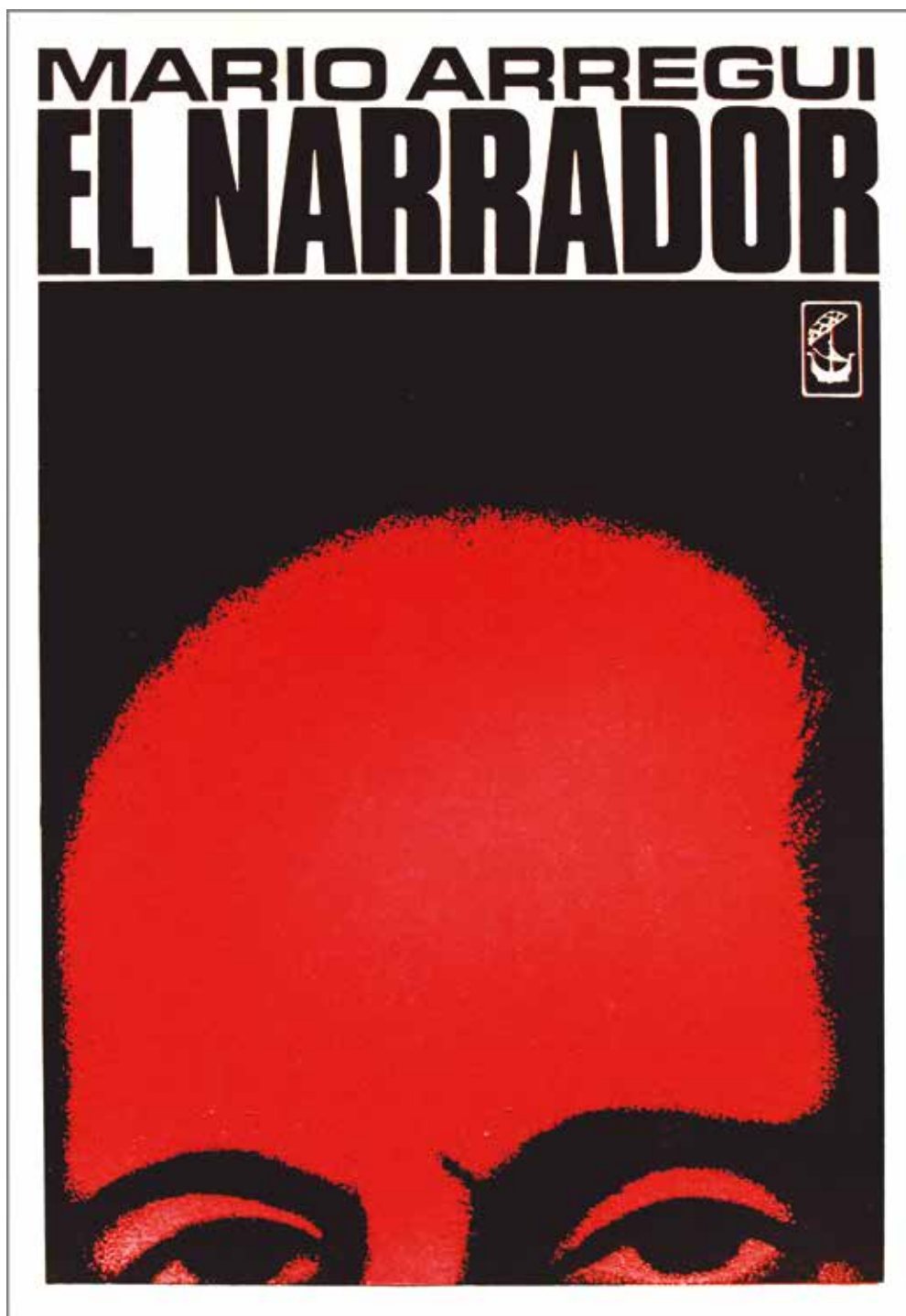
2

1. Portada, 21 x 27,5. Centro Cooperativista Uruguayo. Off. 2 T. 1972 | **2.** Portada, 16,5 x 24,2. Ed. Tierra Nueva, Biblioteca Científica. Off. 2 T. 1972 | **3.** Portada, 13,5 x 19,2. Tipg. 2 T. EBO. 1971

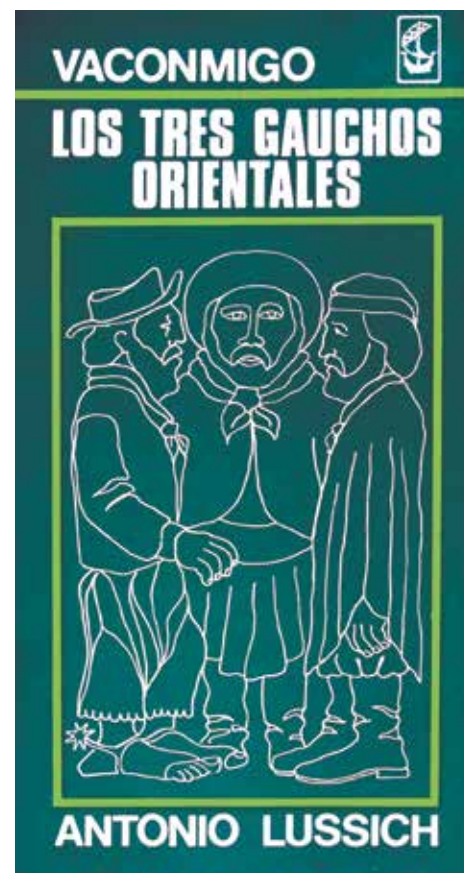


ONETTI

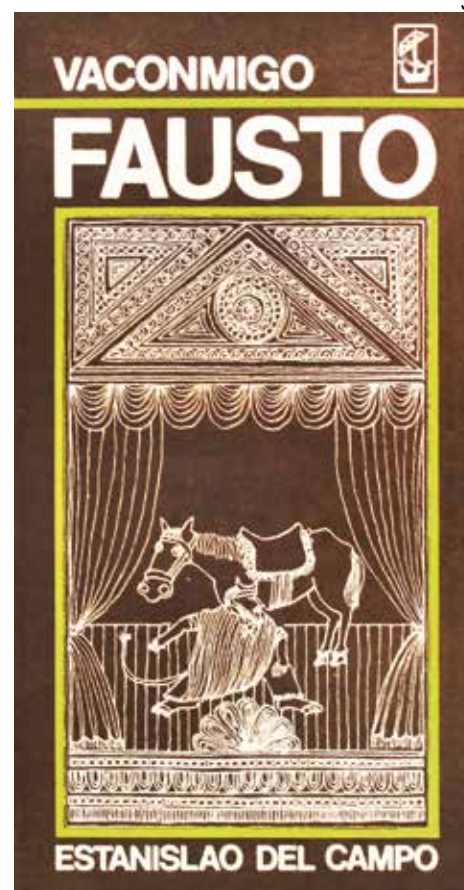
**JACOB Y EL OTRO
UN SUEÑO REALIZADO
Y OTROS CUENTOS
EDICIONES DE LA BANDA ORIENTAL**



1

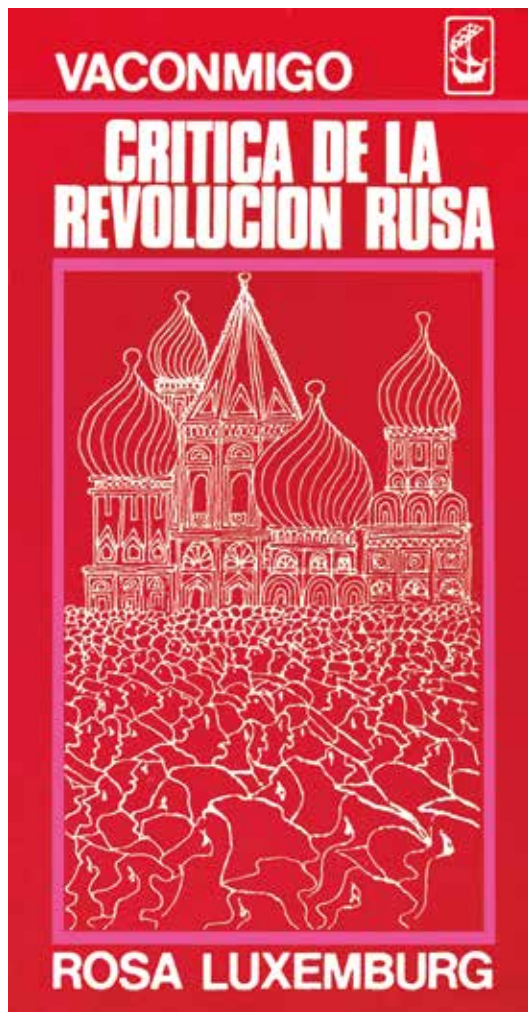


2

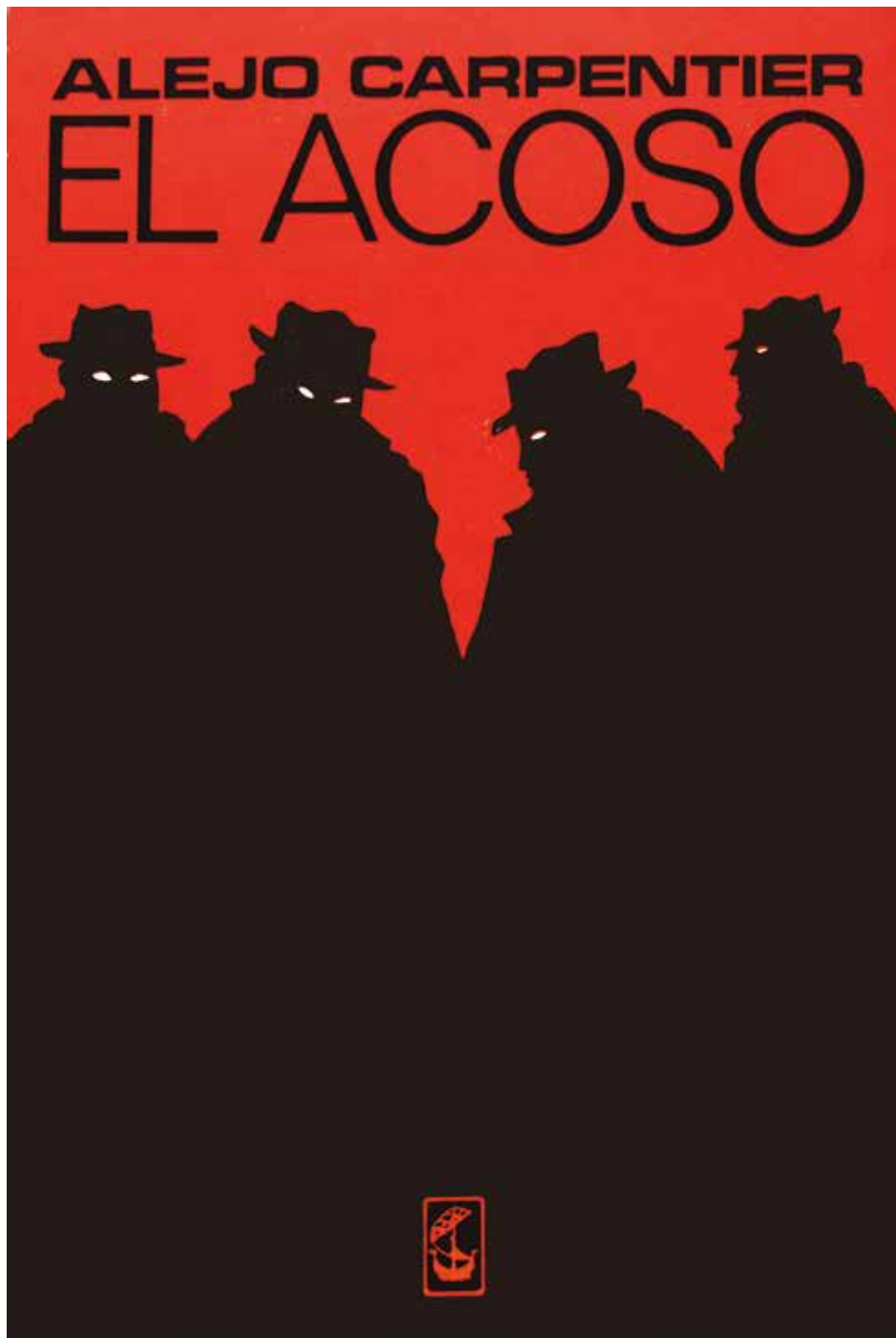


3

Biblioteca de Marcha: **1.** Portada, 13,5 x 19,5. Tipg. 2 T. 1972 | **2.** Portada, 9,8 x 18,8. Tipg. 2 T. 1972 | **3.** Portada, 9,8 x 18,8. Tipg. 2 T. 1972 | **4.** Portada, 9,8 x 18,8. Tipg. 2 T. 1972 | **5.** Portada, 13,5 x 19,5. Tipg. 2 T. 1972

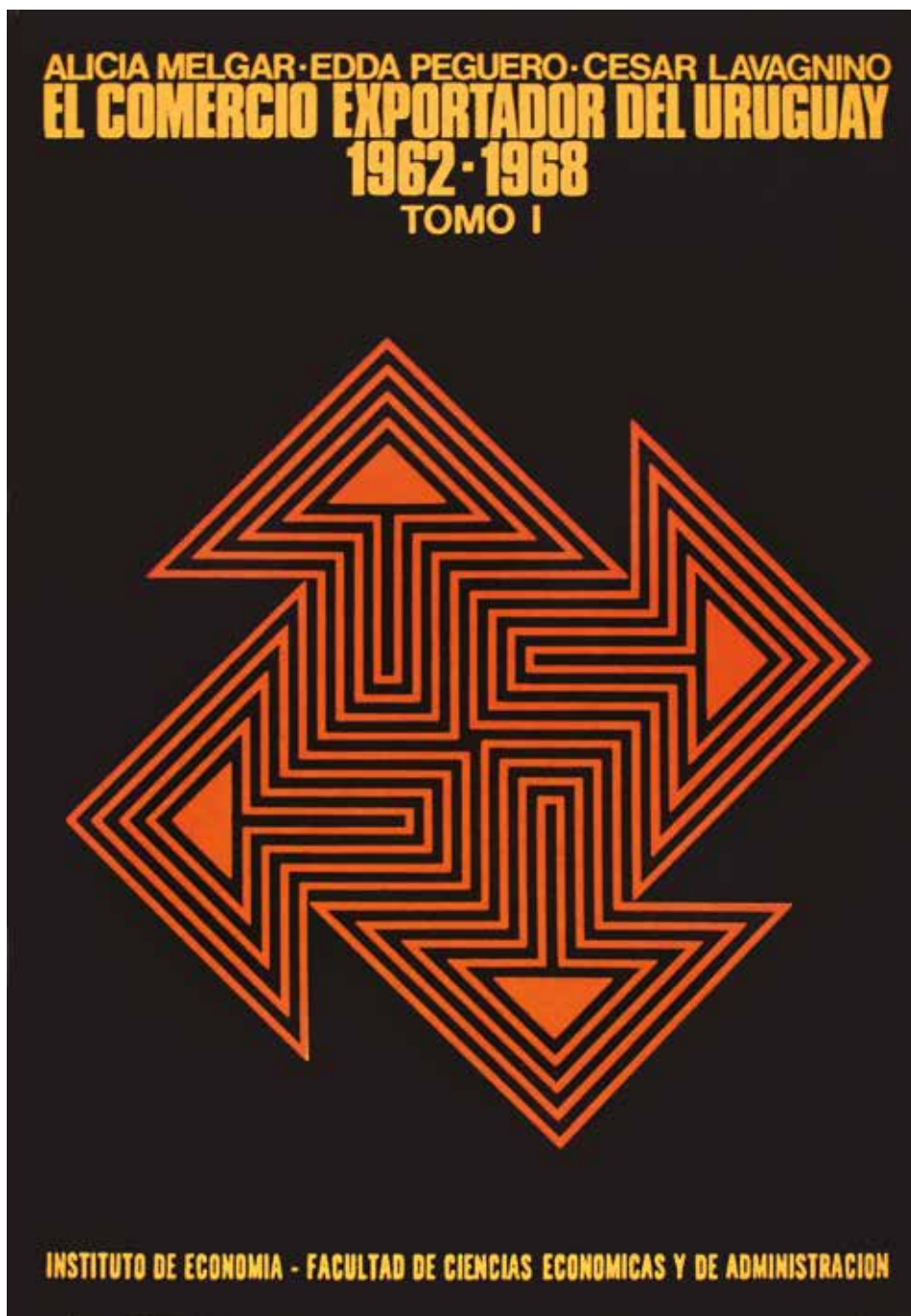


4

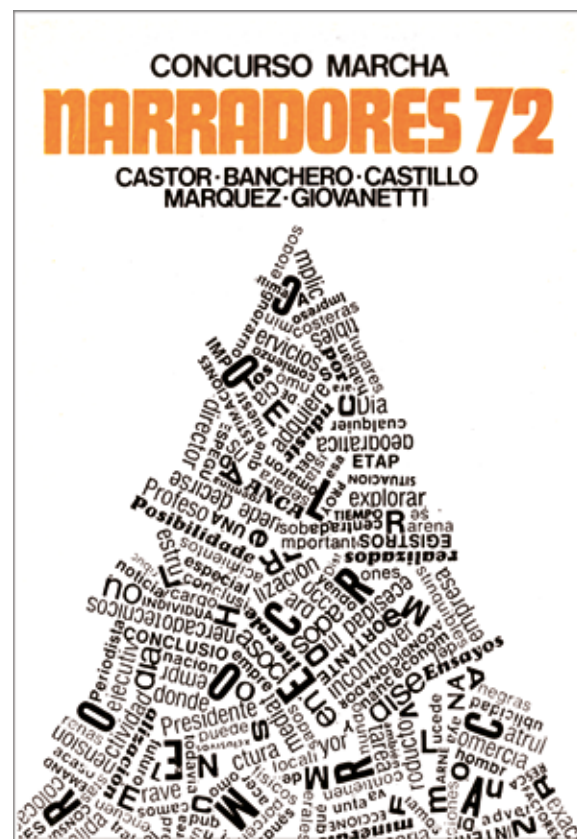


5

37



1



2



HISTORIA RURAL DEL URUGUAY MODERNO - TOMO IV

HISTORIA SOCIAL DE LAS REVOLUCIONES DE 1897 Y 1904



JOSE PEDRO BARRAN Y BENJAMIN NAHUM



EDICIONES DE LA BANDA ORIENTAL





1



2

1. Portada, 13,5 x 19,4. Ed. Tierra Nueva. Off. 3 T. 1972 | 2. Portada, 11,2 x 17,4. Biblioteca de Marcha. Tipg. 3 T. 1972 | 3. Portada, 11,3 x 17,4. Ed. Tierra Nueva. Off. 2 T. 1972 | 4. Logotipo. COPSA, 1972 | 5. Portada, 14 x 19,6. Ed. Tierra Nueva. Off. 2 T. 1972 (Segunda edición)



3



4

Fotografía: Luis Portas

PAULO FREIRE PEDAGOGIA DEL OPRIMIDO

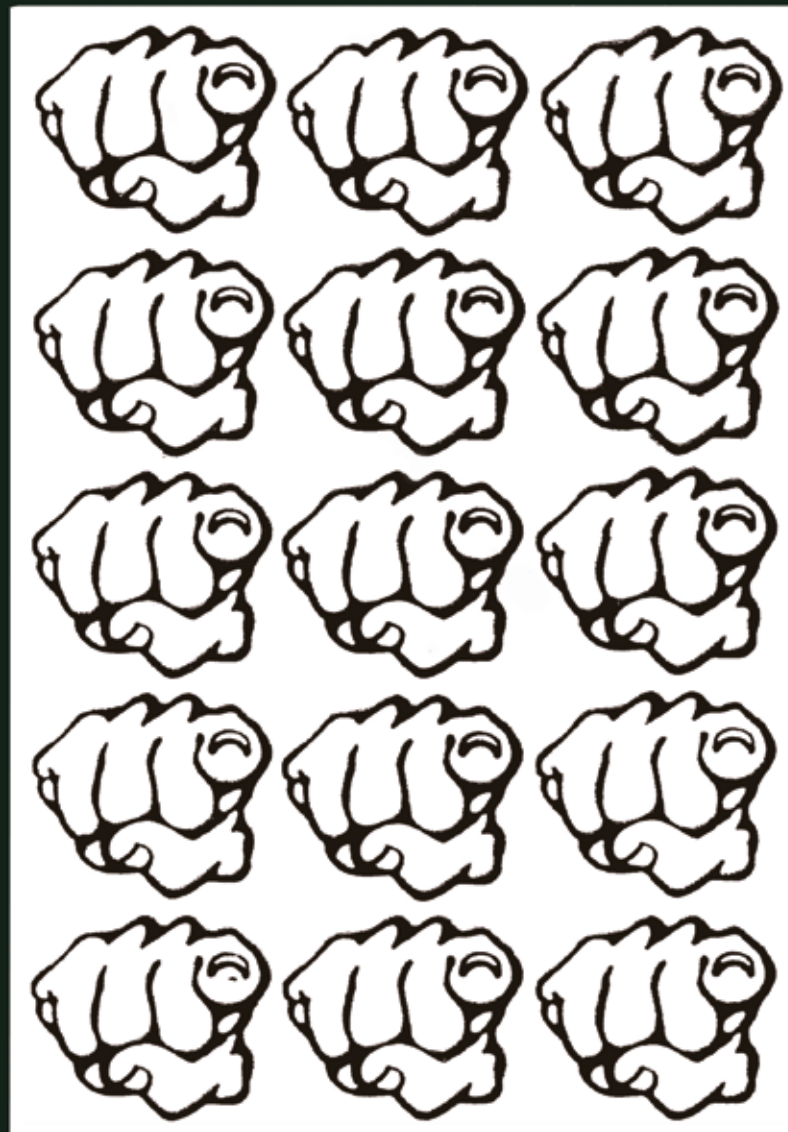


5

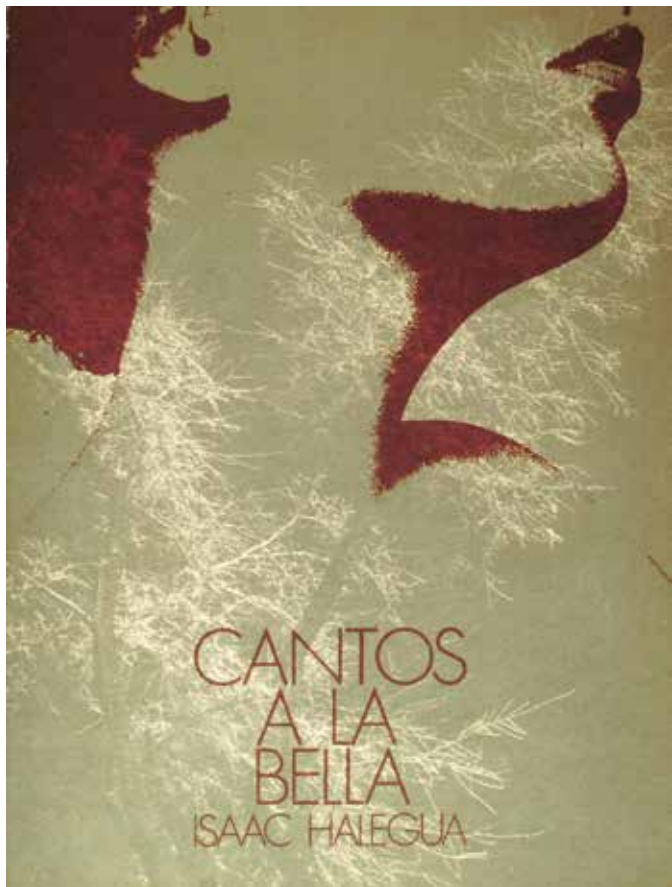
ANGEL RAMA

LA GENERACION CRITICA

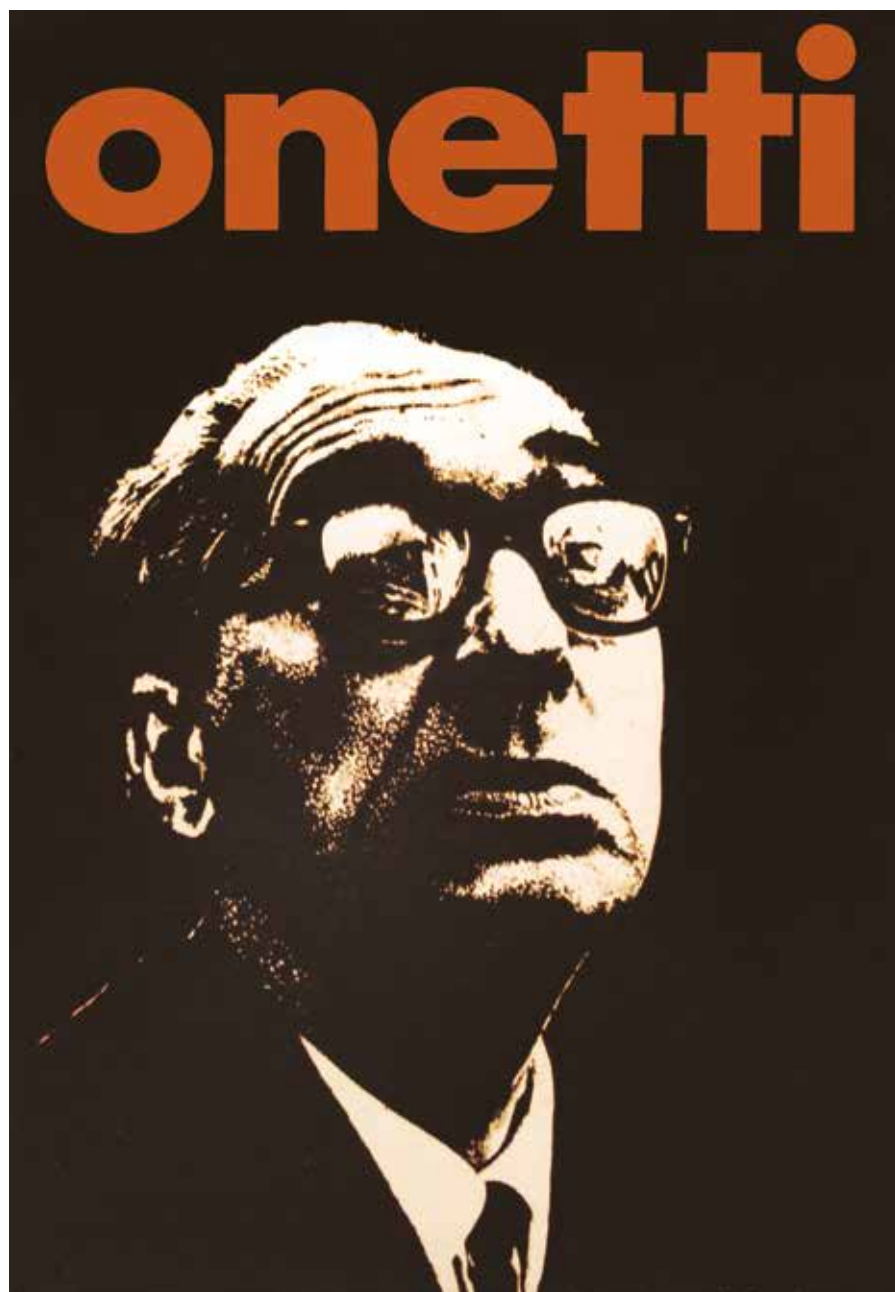
1939-1969



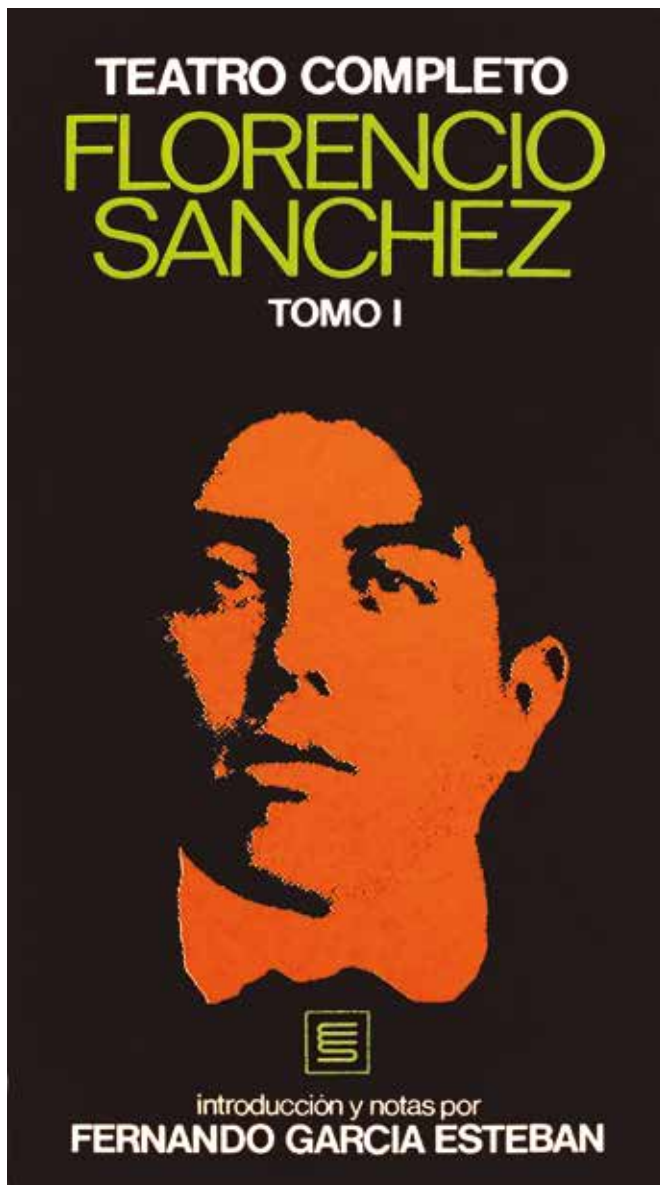
ARCA



2



3



1



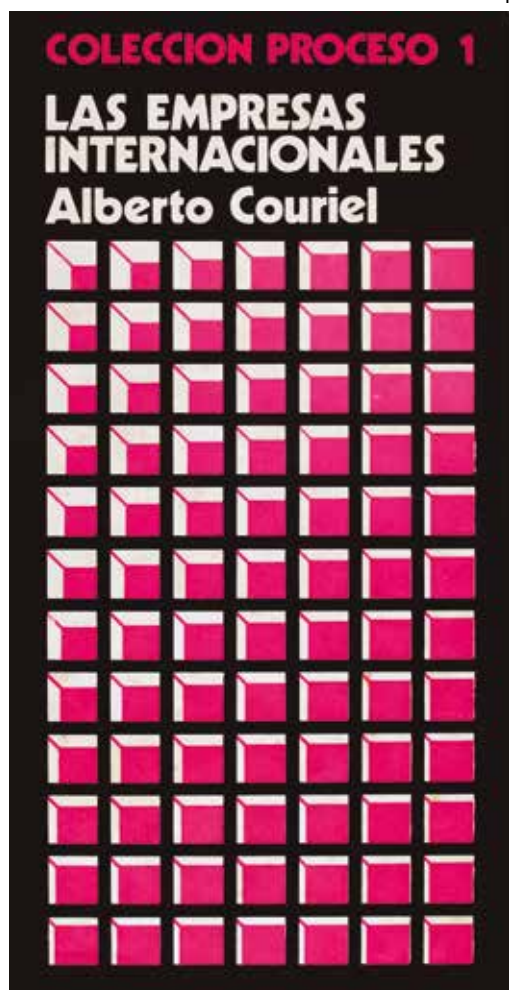
2

1. Portada, 9,7 x 18. Ed. Salamandra. Tipg. 3 T. 1975 | **2.** Portada, 13,4 x 19,6. Ed. Tierra Nueva. Off. 2 T. 1973 | **3.** Portada, 10,8 x 16,6. Ed. de autor. Tipg. 3 T. 1974 | **4.** Portada, 10,7 x 21,3. Ed. Tierra Nueva. Off. 2 T. 1974 | **5.** Portada, 13,5 x 19,7. Biblioteca de Marcha. Tipg. 3 T. 1974

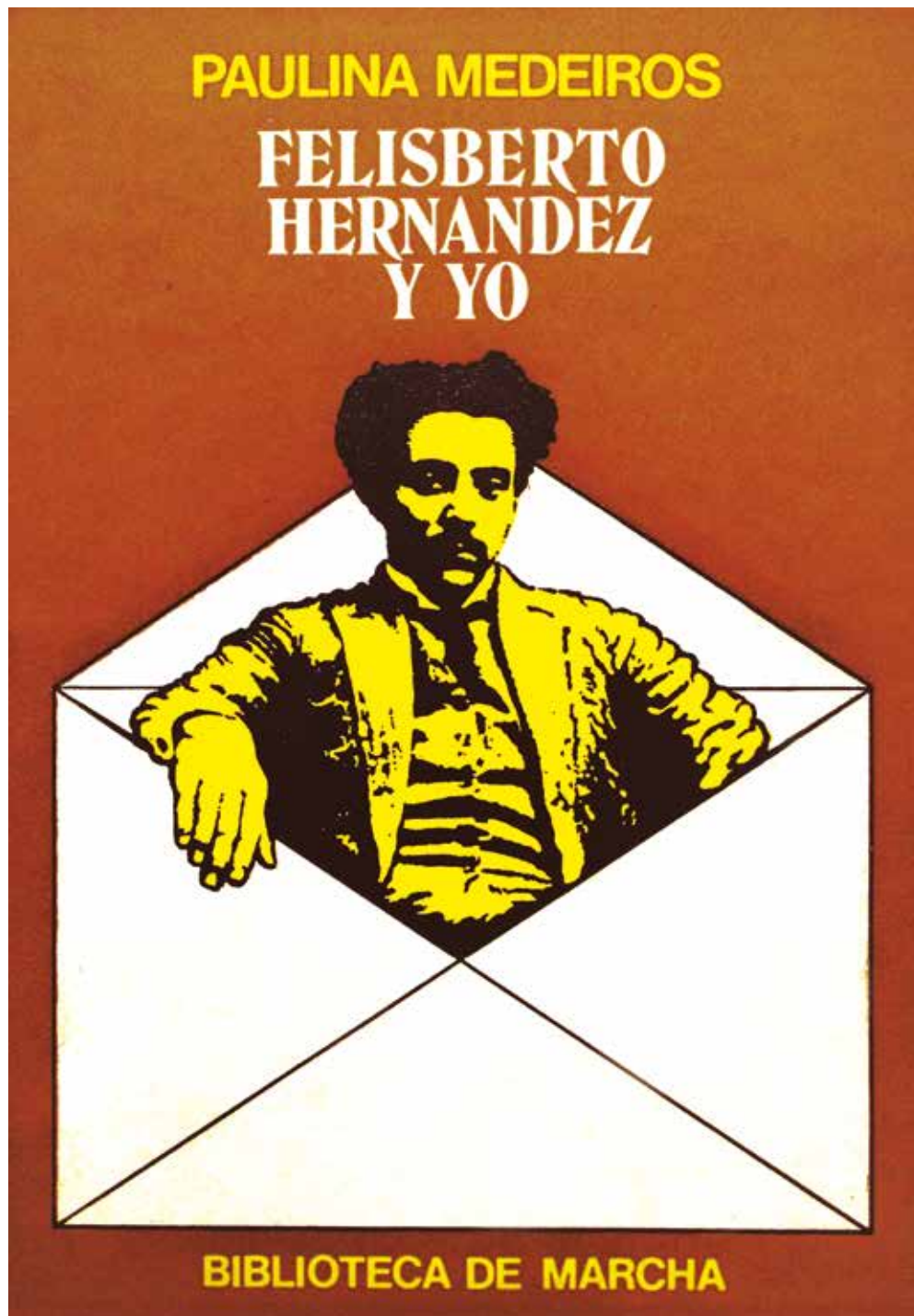


3

4



5





1

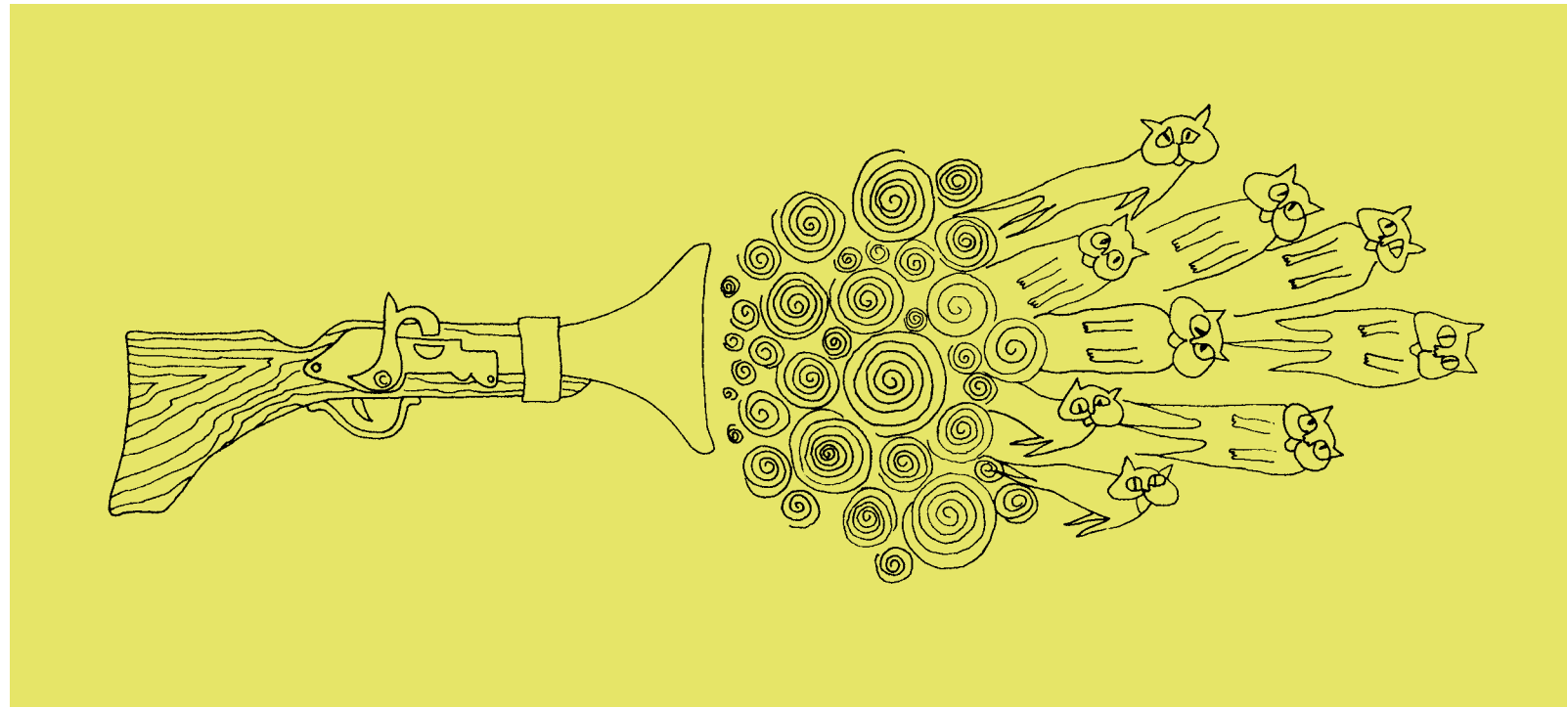
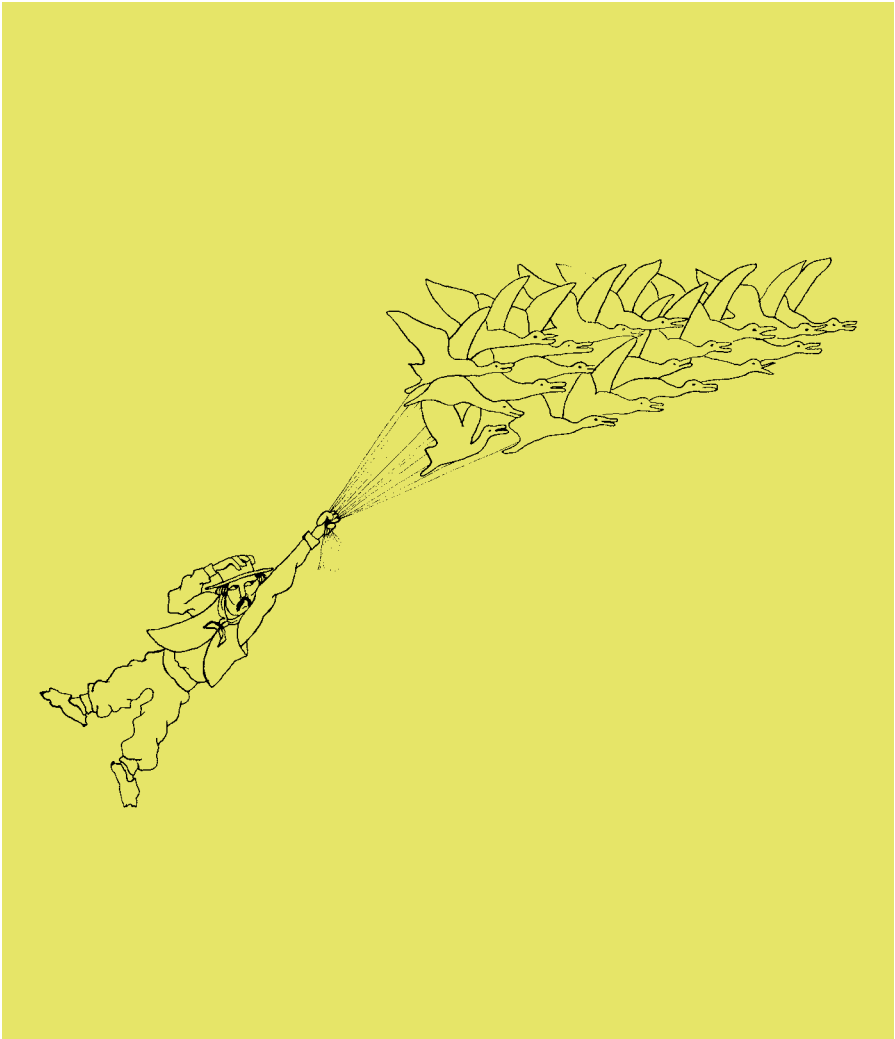
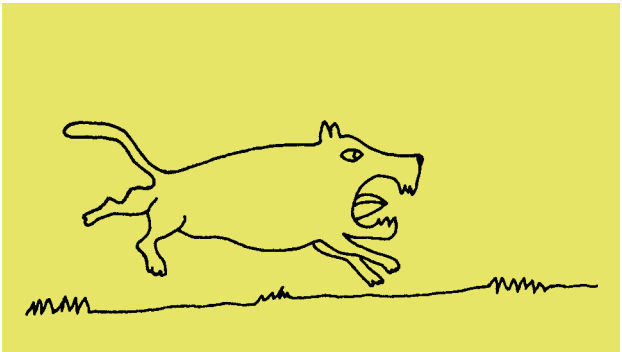


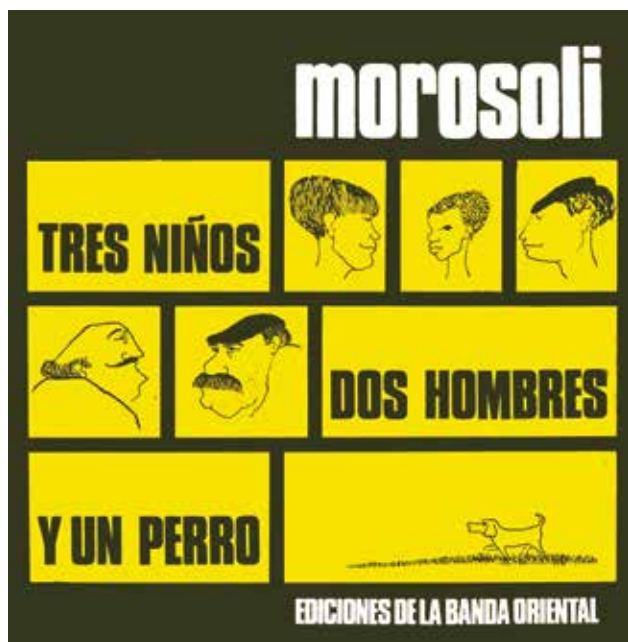
2



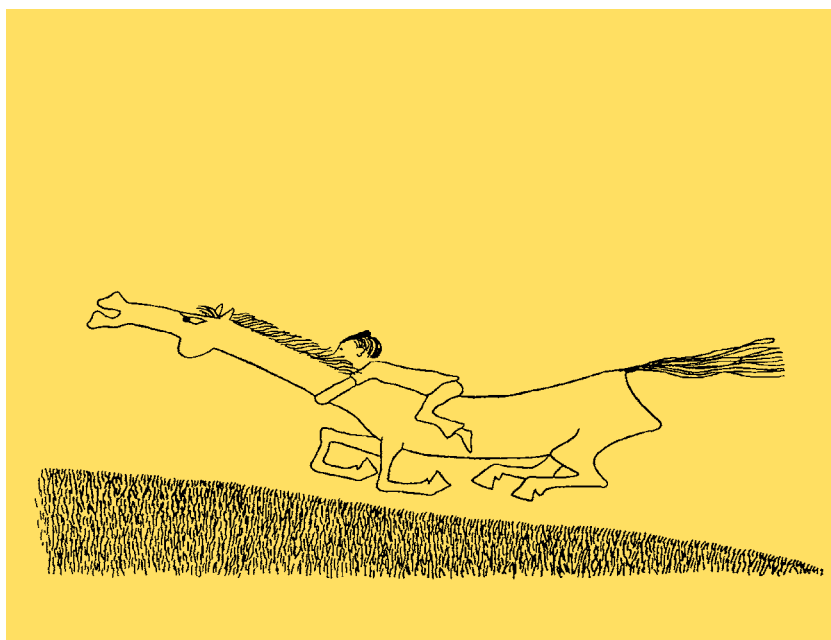


1





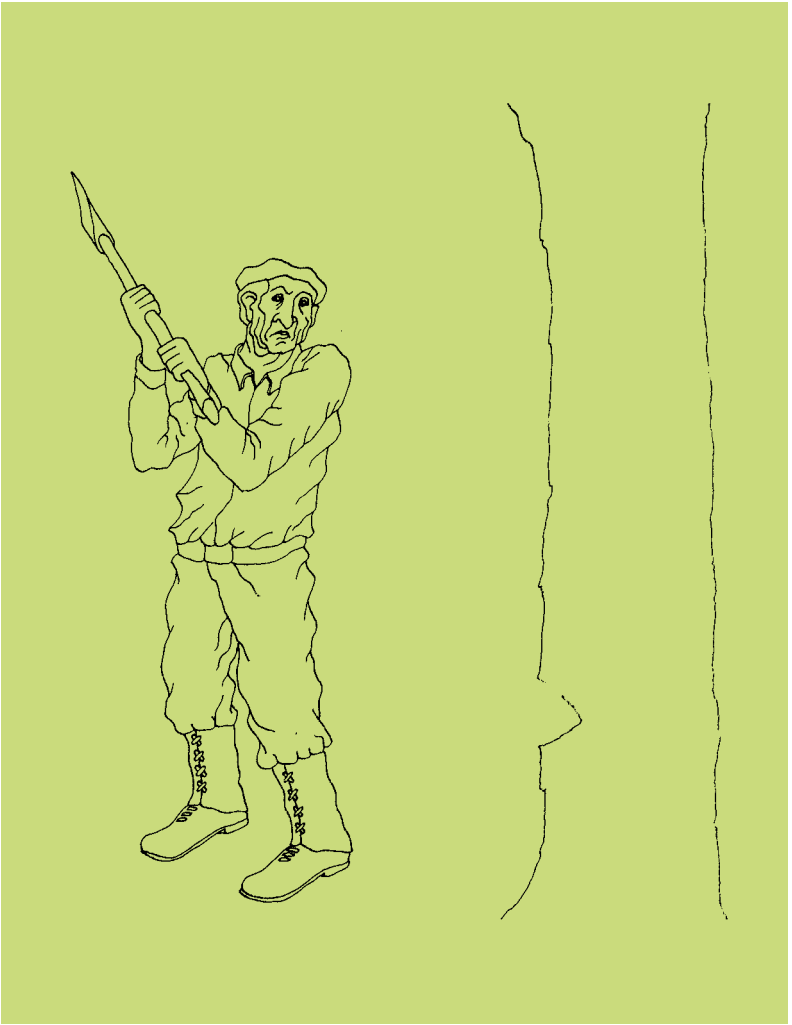
2



1. Portada, (18,8 x 19, Típg. 3 T) y dibujos (Medidas variables, Típg. 2 T). EBO. 1973 | 2. Portada (18,8 x 19,6, Típg. 3 T) y dibujos (Medidas variables, Típg. 2 T). EBO. 1972 (Segunda edición)

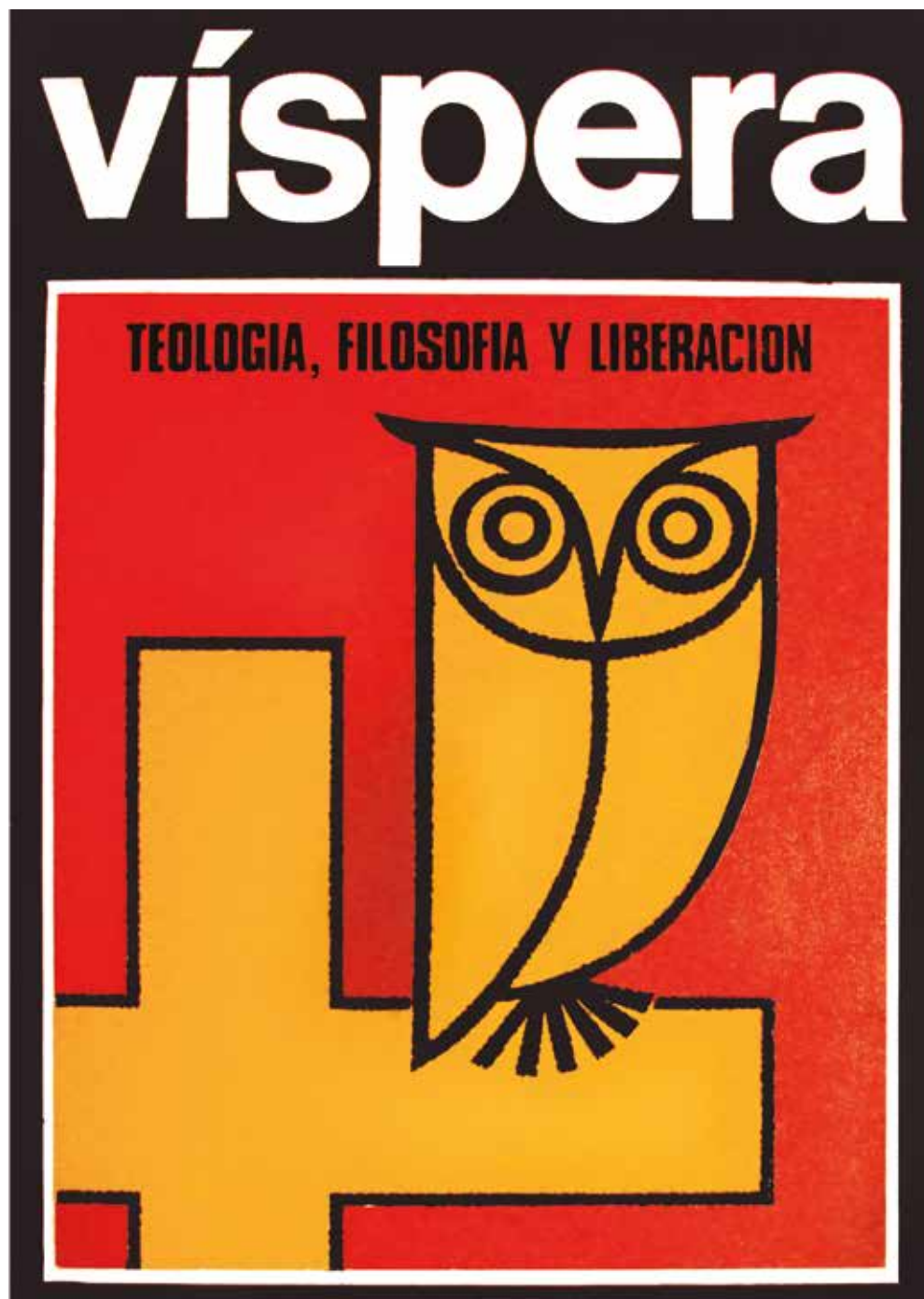


1





2



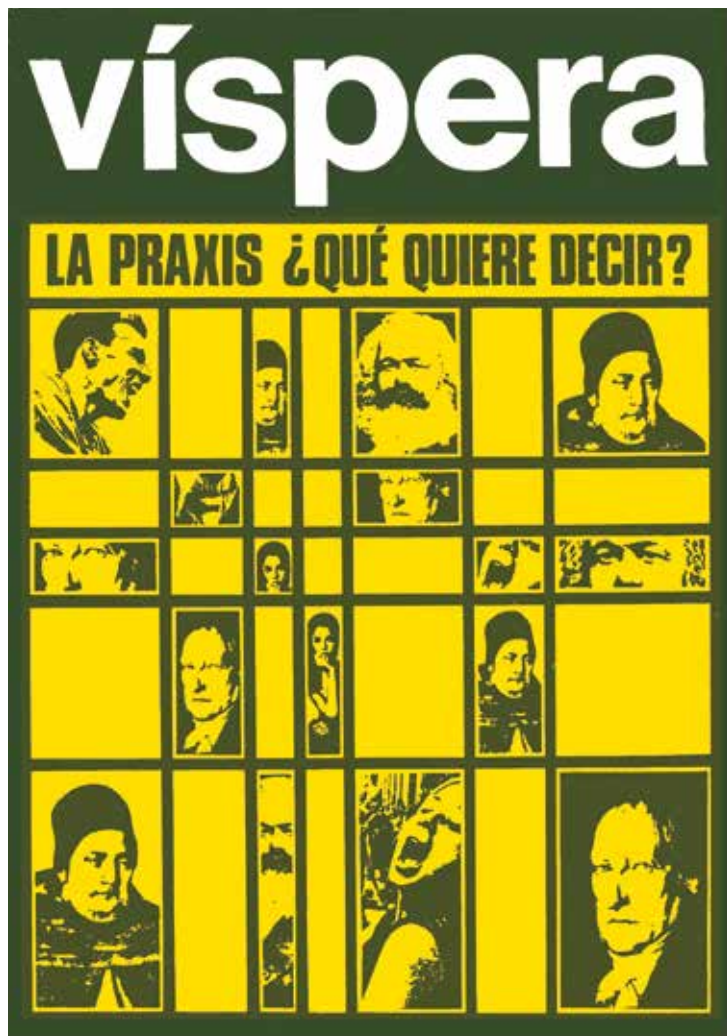
3

1. Portada, (18,8 x 19, Típg. 3 T) y dibujos (Medidas variables, Típg. 2T). EBO. 1973 | 2. Portada de revista, 19,6 x 27,8. Típg. 2 T. 1973. | 3. Portada de revista, 19,6 x 27,8. Típg. 3 T. 1974

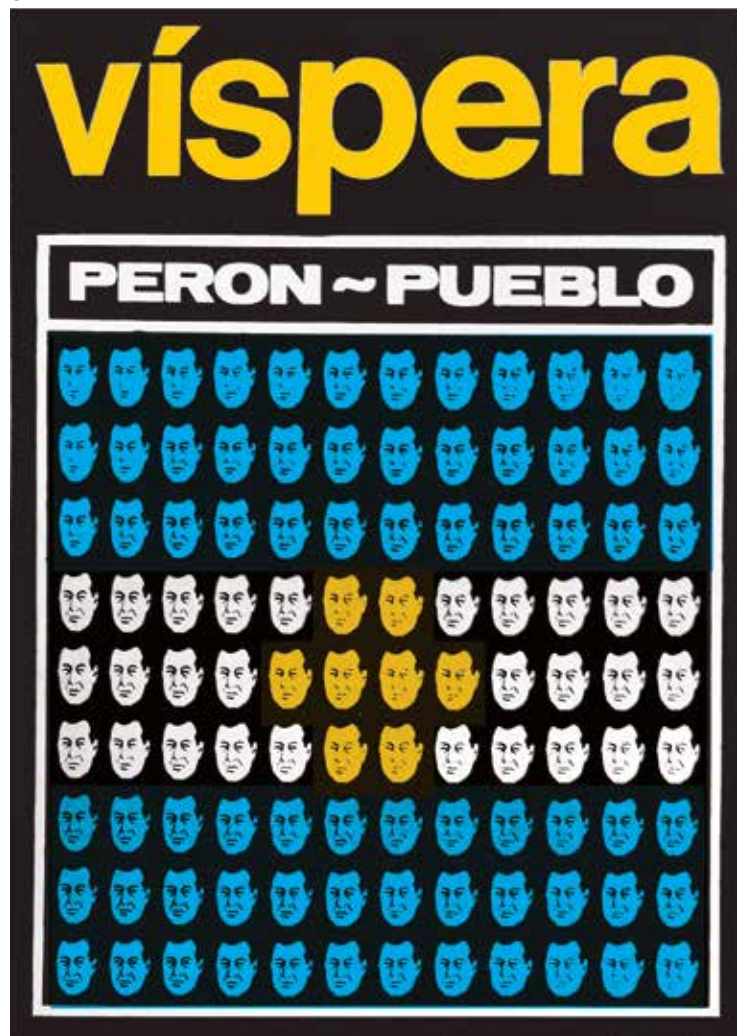


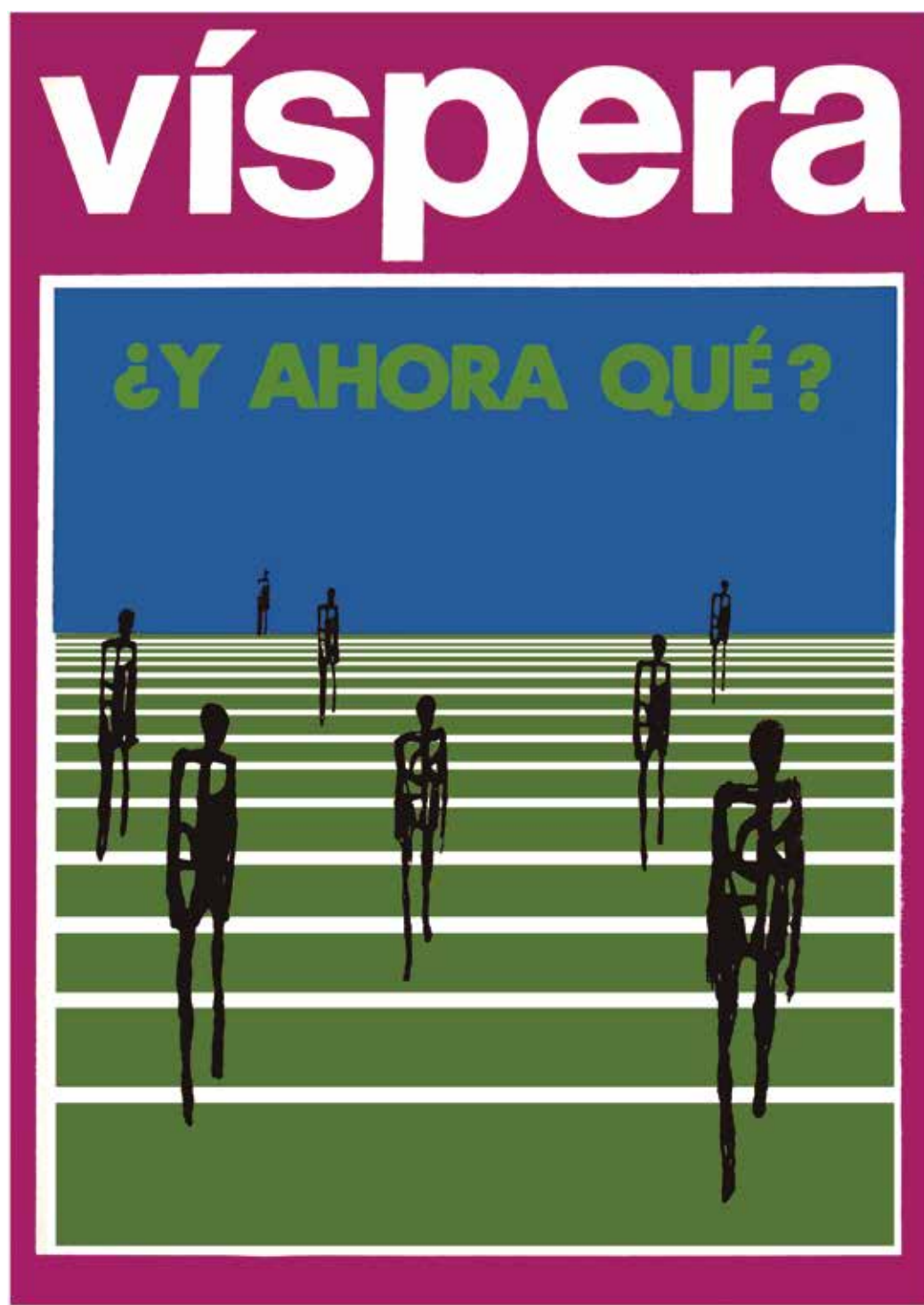
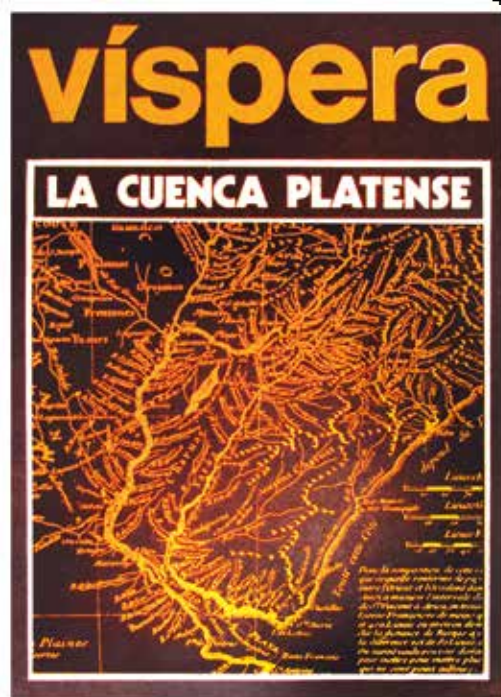
1

2

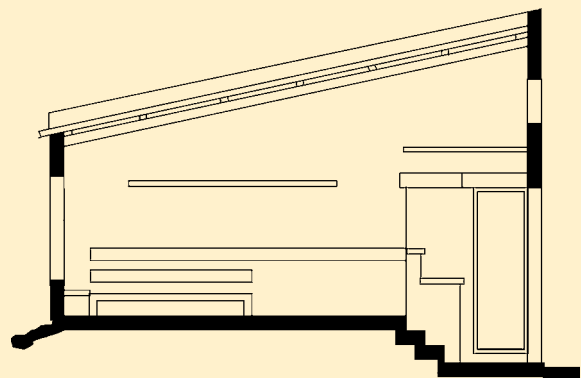
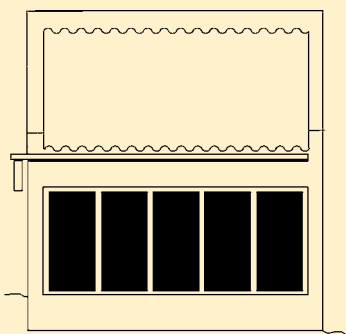
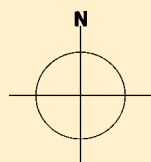
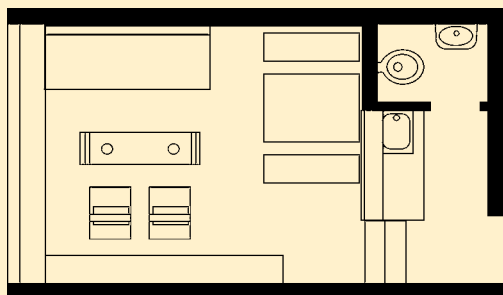
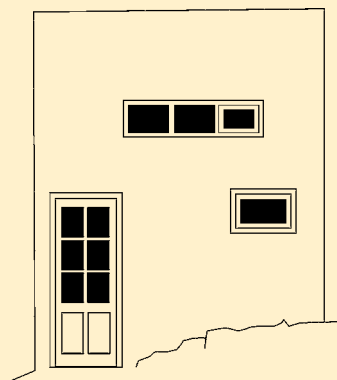


3









2

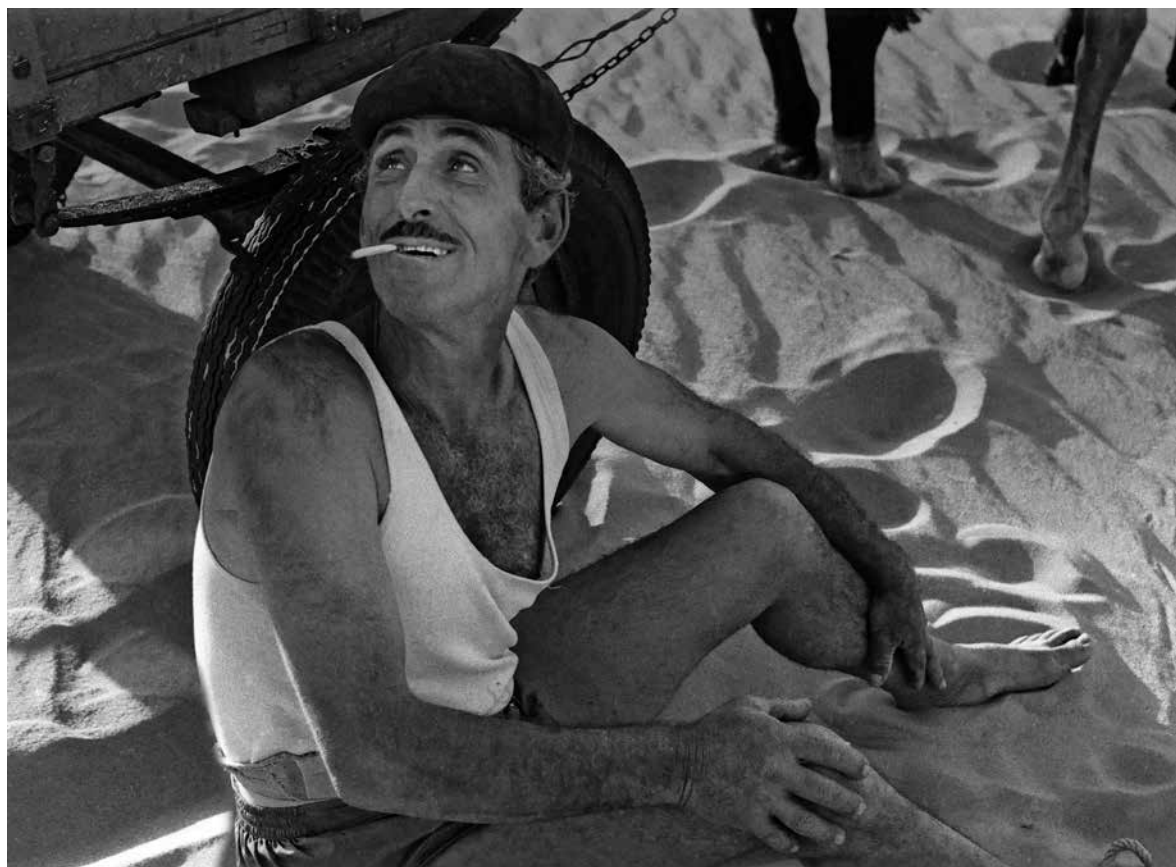


3



1. Médanos y formaciones rocosas que separan y unen Valizas con Cabo Polonio.
2. Frente, planta, contrafrente y corte longitudinal de la casa de tres metros por cinco cincuenta diseñada por Horacio Añón en 1974.
3. Interior de la casa.





Loberos de Cabo Polonio, sus hijas,
Fonseca el carrero y su entorno.





Afiche, 51,5 x 79.
Off.4 T. 1973



1



2



3



4

1



2





3



4

1. *Rashomon*. Estela Castro, 1977. | 2. *Rashomon*. Levón, Estela Castro, Jaime Yavitz, 1977. | 3. *Los Blanes*. Estela Medina, 1974. | 4. *La mujer silenciosa*. Omar Giordano, 1977.



1

2

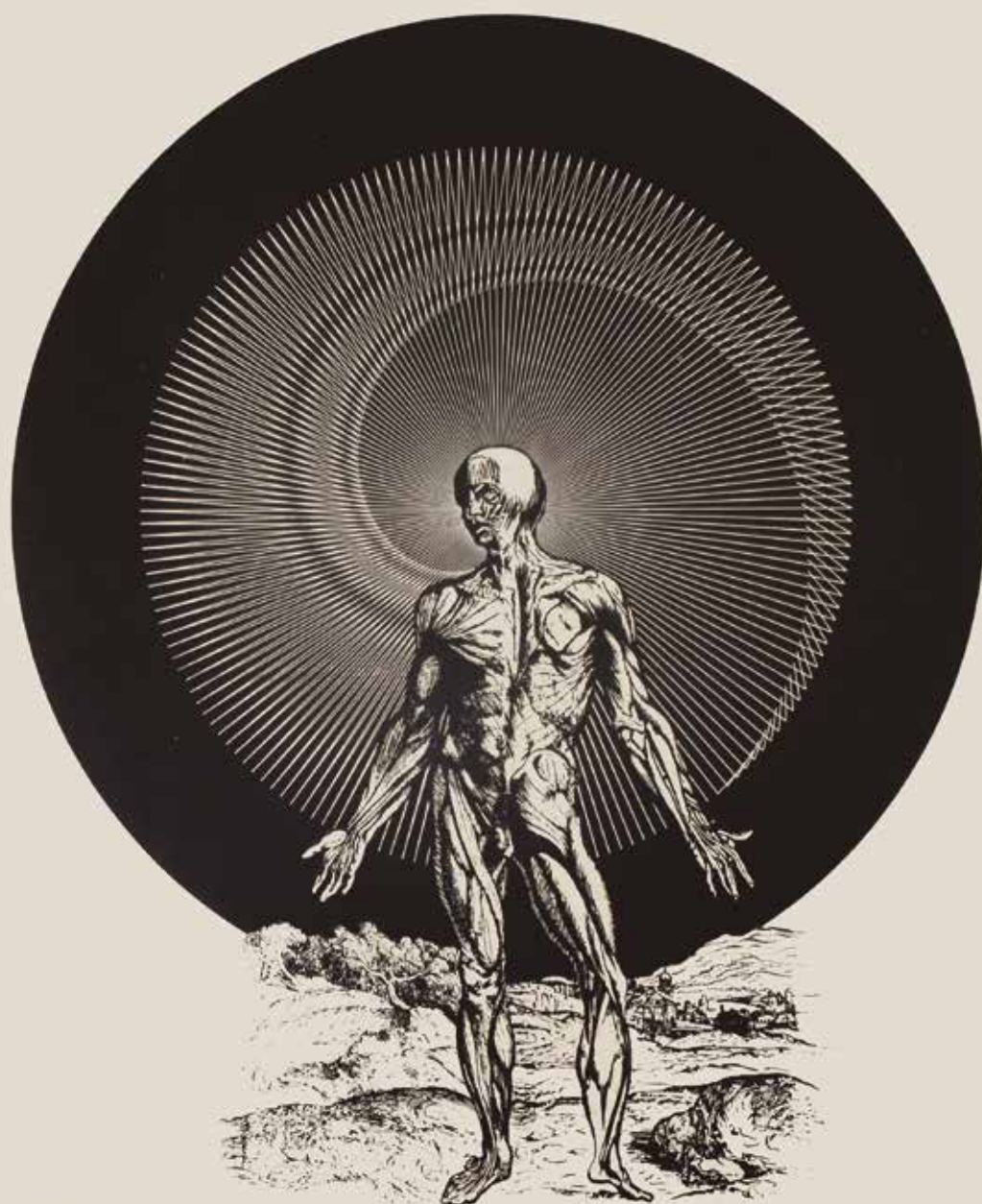




4

3

1. *El más feliz de los tres*. Nelly Goitiño, Juan A. Sobrino, 1975. | 2. *El más feliz de los tres*. Juan A. Sobrino, Eugenio Zares, 1975. | 3. *Los Blanes*. Estela Medina, Delfi Galbiati, 1974. | 4. Examen de egreso de la EMAD. (con la obra *El debut de la piba*), Levón. 1974



POETICA CORPORAL
GRUPO BAYERTHAL
DE MONTEVIDEO
TEATRO PAYRO · SALA 2
SUIPACHA 927
Miércoles 31 de Mayo · Jueves 1 de Junio · 21 hs.

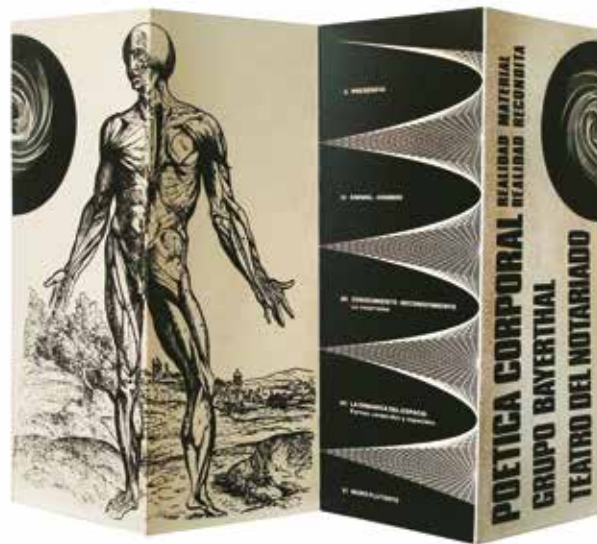
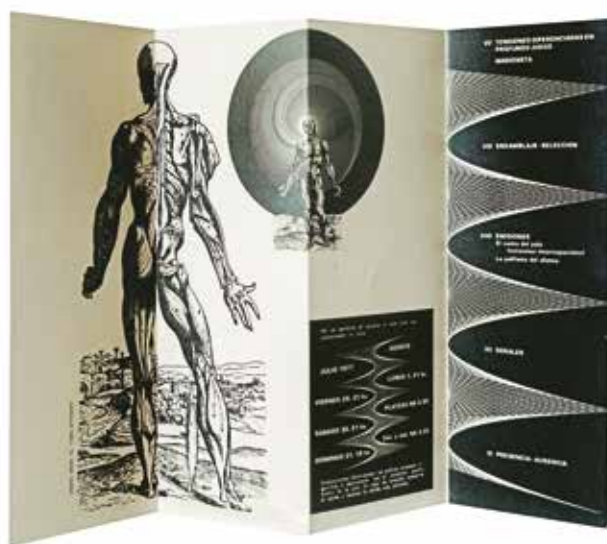
DESIGN: ALDO R. LITTON PARTICIPAR



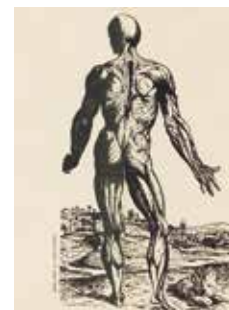
Grupo Bayerthal. Estela Roitman, Jorge Denevi, 1977



Felisa Jezier, Trude Stern 1977.



Programa de mano. 8 x 22 (cerrado) Off. 1 T. Abajo, algunas de las figuras que se generan según las distintas formas en que se pliega el programa diseñado para el espectáculo presentado por el Grupo Bayerthal.



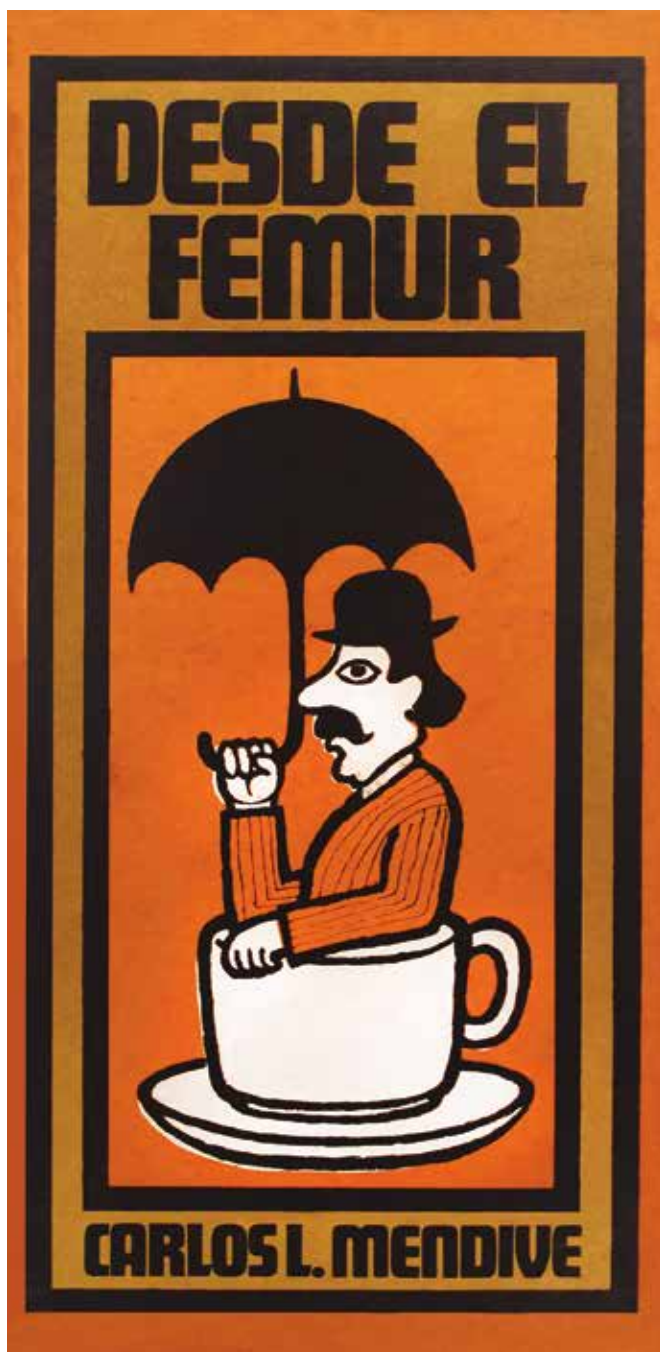
26 DE MAYO
DIA DEL LIBRO



**10% DE
BONIFICACION
ESPECIAL**

**CAMARA
URUGUAYA
DEL LIBRO**

Book & Book Company S.A. 2017



2

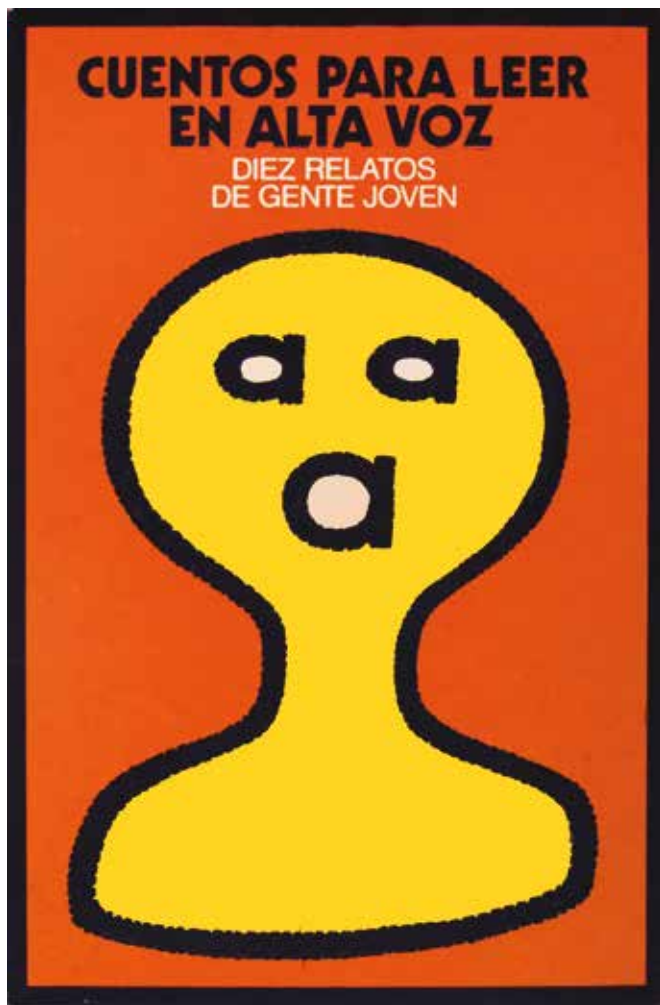


3

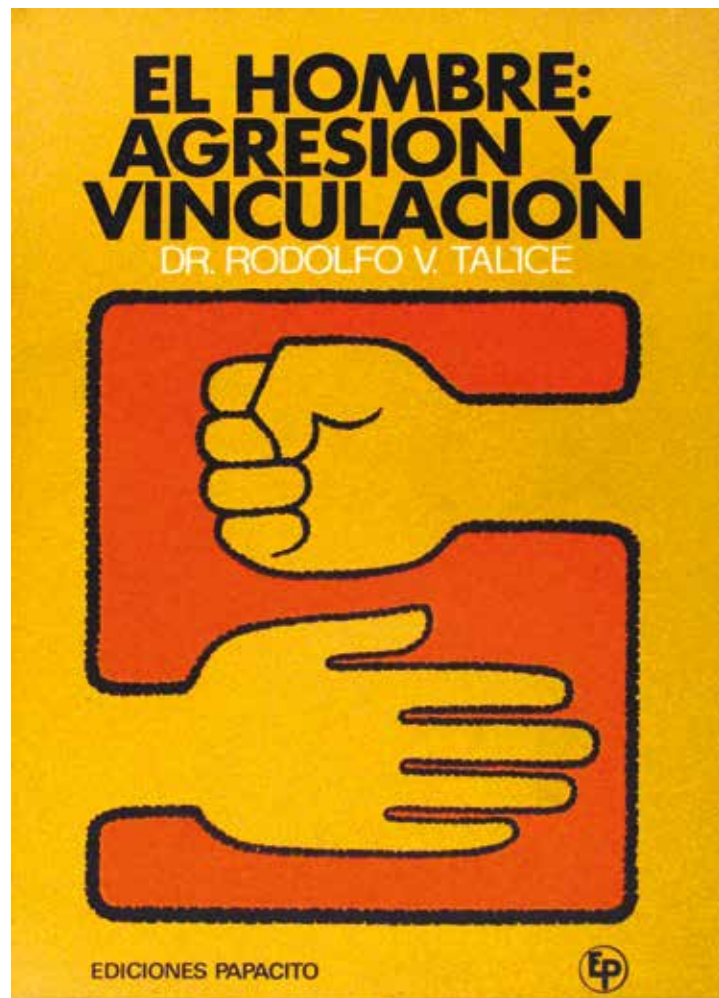
SPORT
ILUSTRADO

4

1. Afiche, 33 x 48,5. Off. 4 T. 1976 | 2. Portada, 10,2 x 21,1. Off. 3 T. Ed. Autor. 1977 | 3. Portada, 10,5 x 17,8. Off. 3 T. Ed. Acali. 1978 | 4. Logotipo. Revista SPORT Ilustrado. 1976



1



2



3

1878 - 1978 : CENTENARIO DE LA DIOCESIS DE MONTEVIDEO



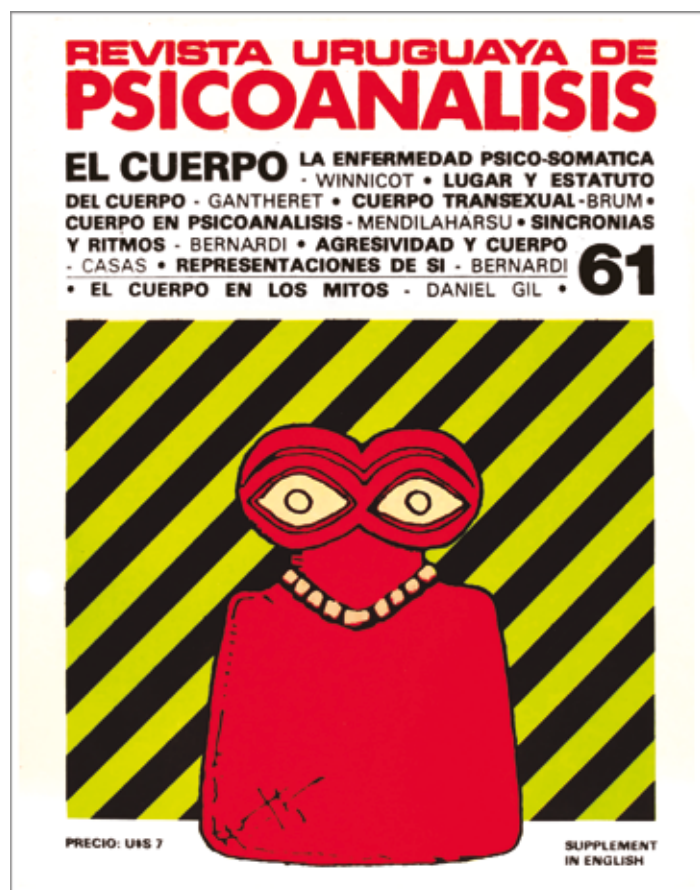
CAMINANDO CON CRISTO EN LA HISTORIA DE UN PUEBLO

REVISTA URUGUAYA DE PSICOANALISIS

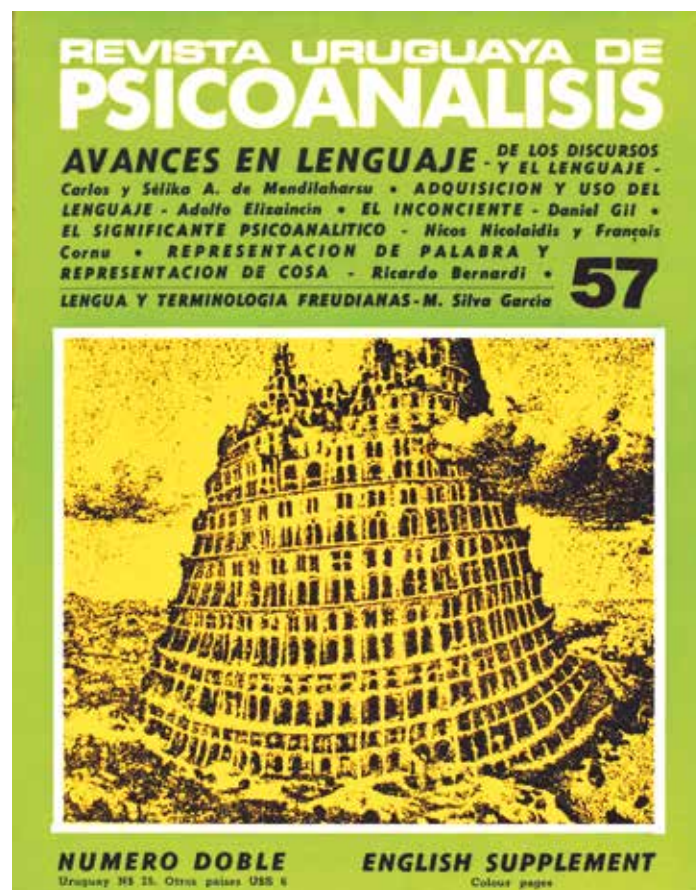
SER ANALISTA HOY - M. VIÑAR • **NARCISISMO Y REGRESION PSICOTICA** - H. GARBARINO • **PROTECCION Y DESCONOCIMIENTO DELIRANTES** - GOMEZ MANGO • **ACERCA DE LA CARTA AL PADRE DE KAFKA** - AIDA FERNANDEZ • **LA MASTURBACION FRENTE AL ESPEJO** - BRADLOW - COEN • **EL PUNTO DE VISTA ECONOMICO** - PERINOT • **LA PERVERSION** - S.A. DE MENDILAHARSU - M.F. DE ORTEGA - P.V. DE HOFFNUNG.

63





2

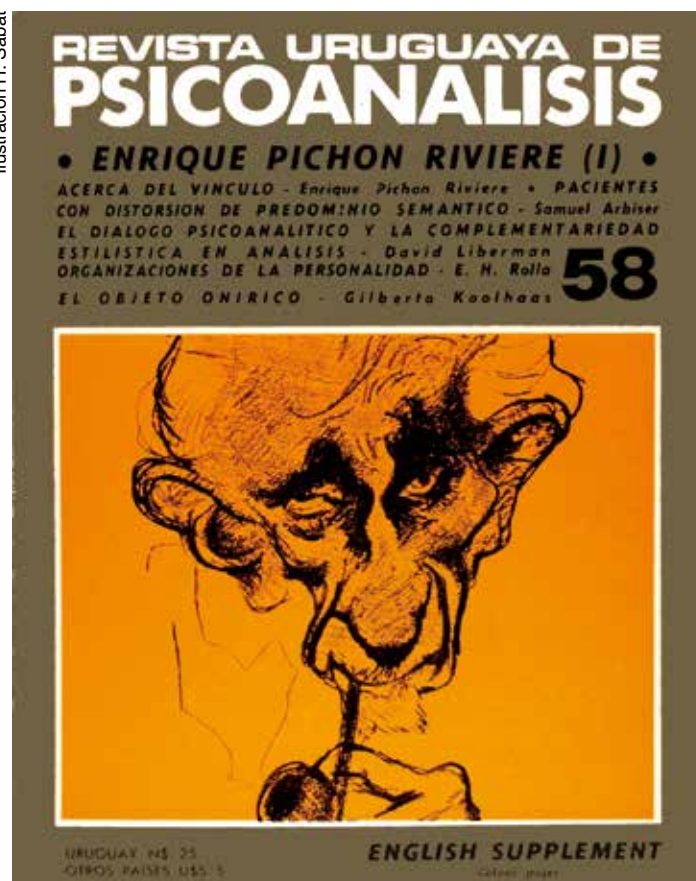


3



5

Ilustración H. Sabat



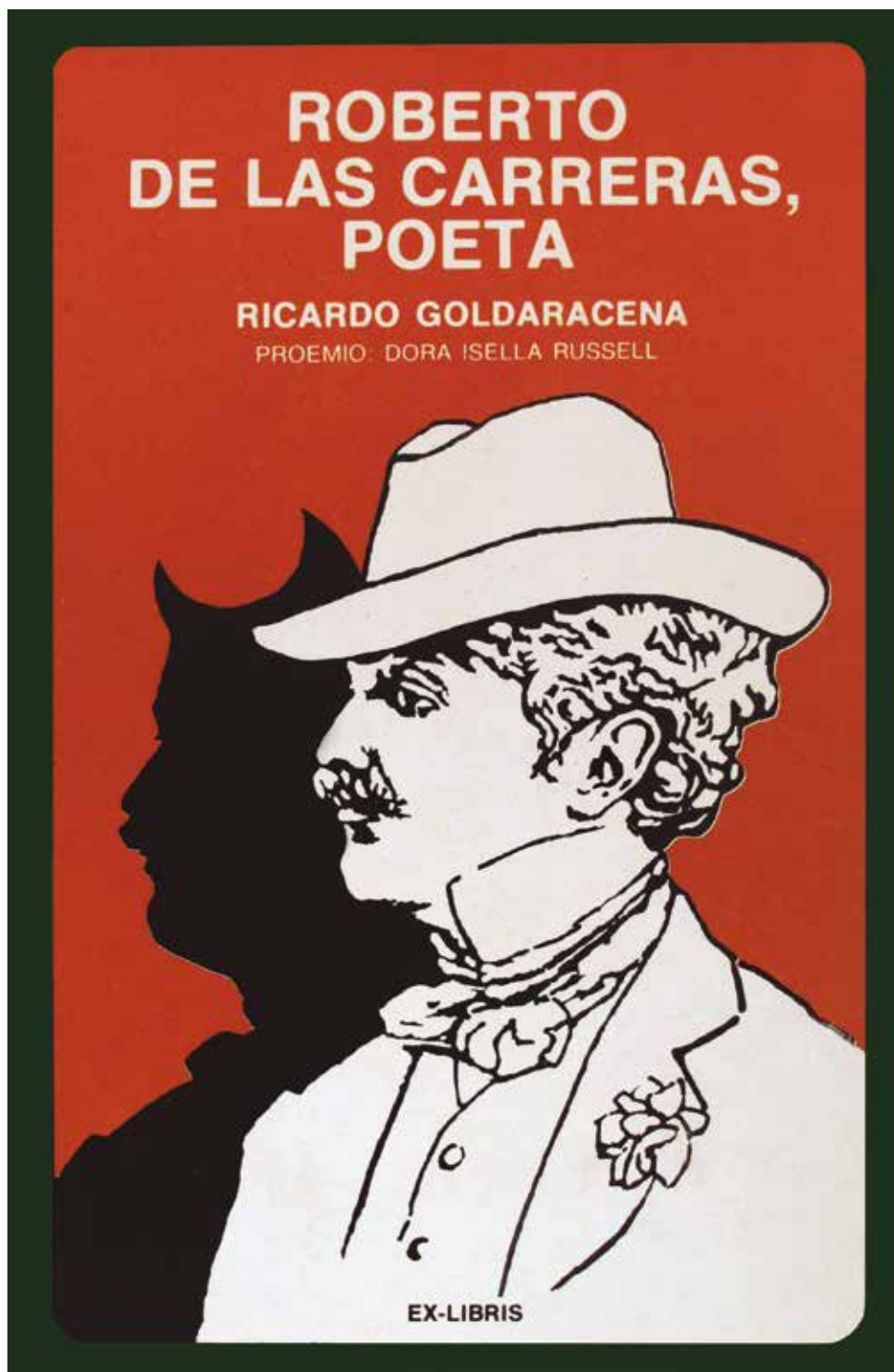
4

Portadas de revista, 17,3 x 22,5. Típp. 3 T.

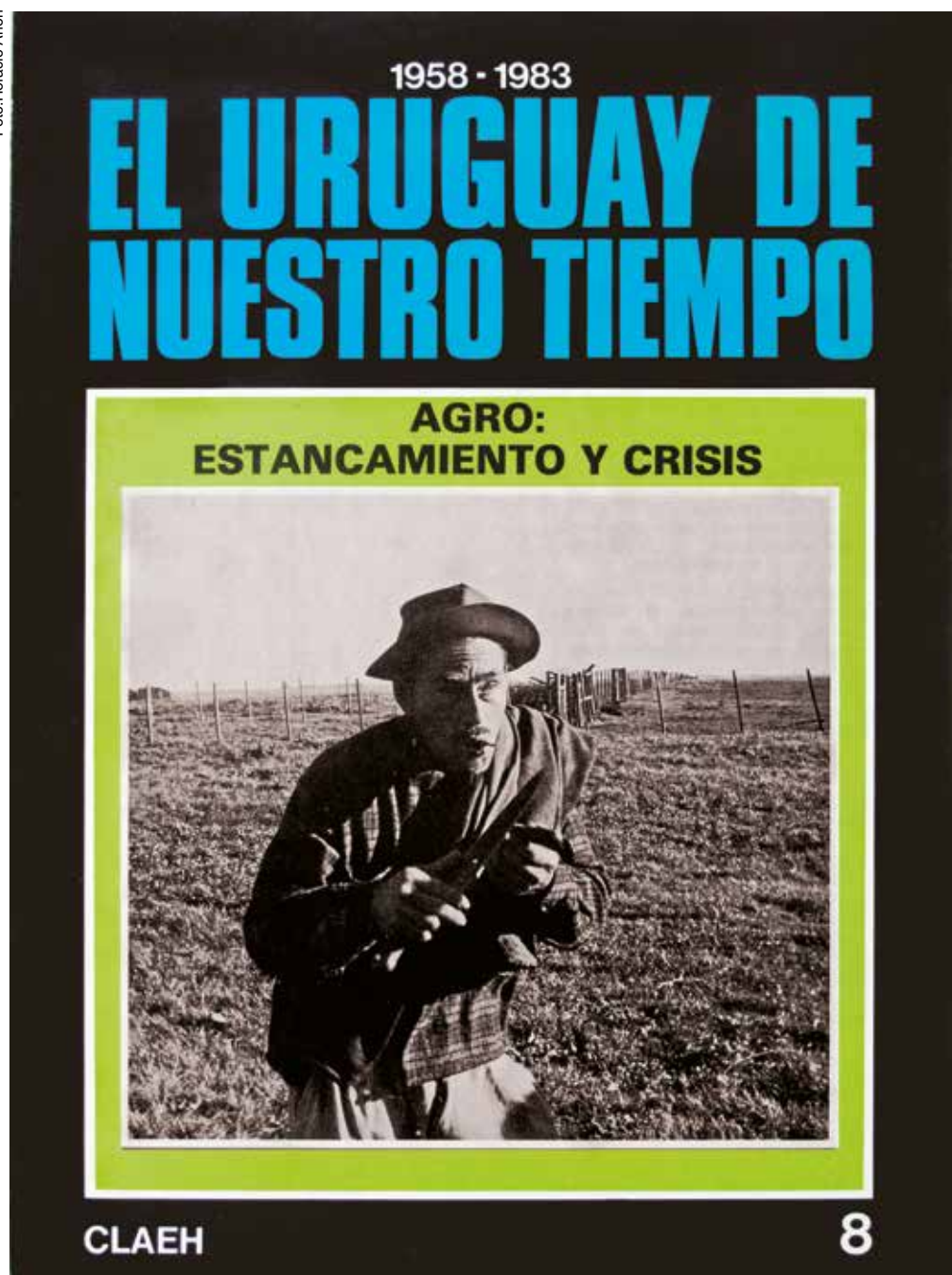
1. 1985 | 2. 1982 | 3. 1978 | 4. 1978 | 5. Logotipo. Ediciones de Montevideo



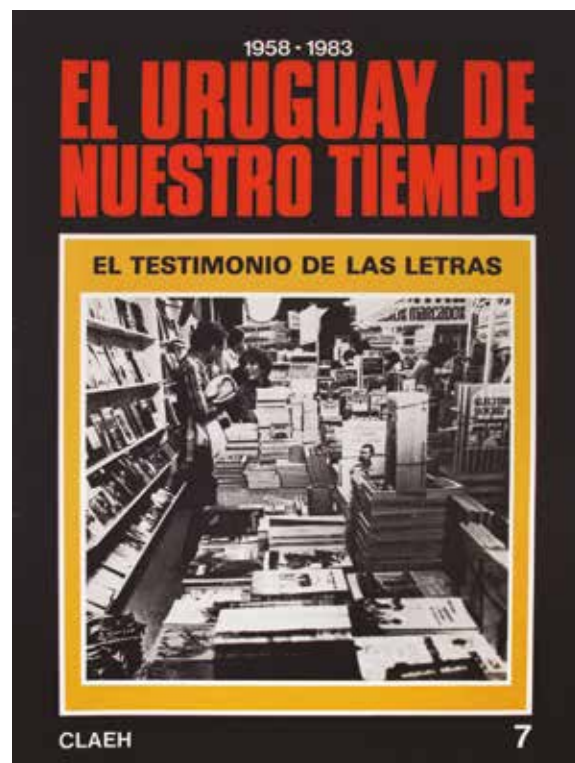
4



5



1



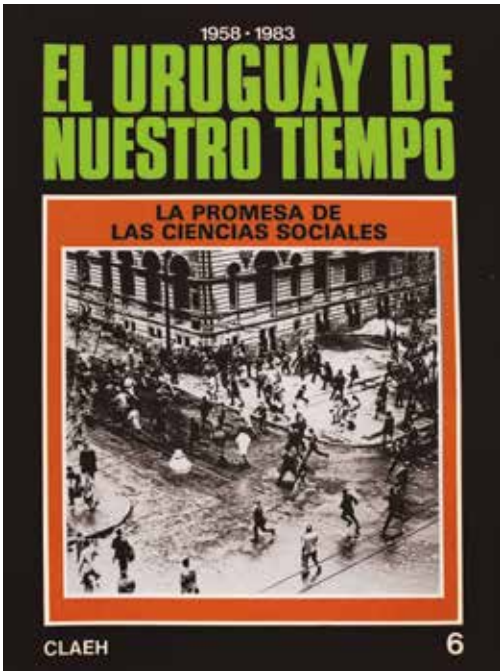
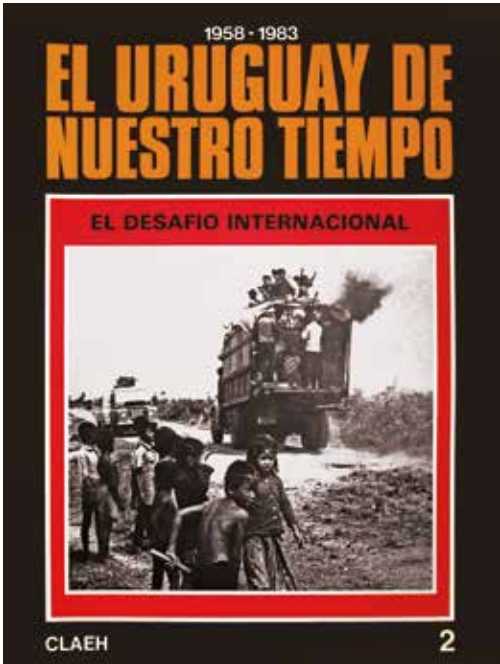
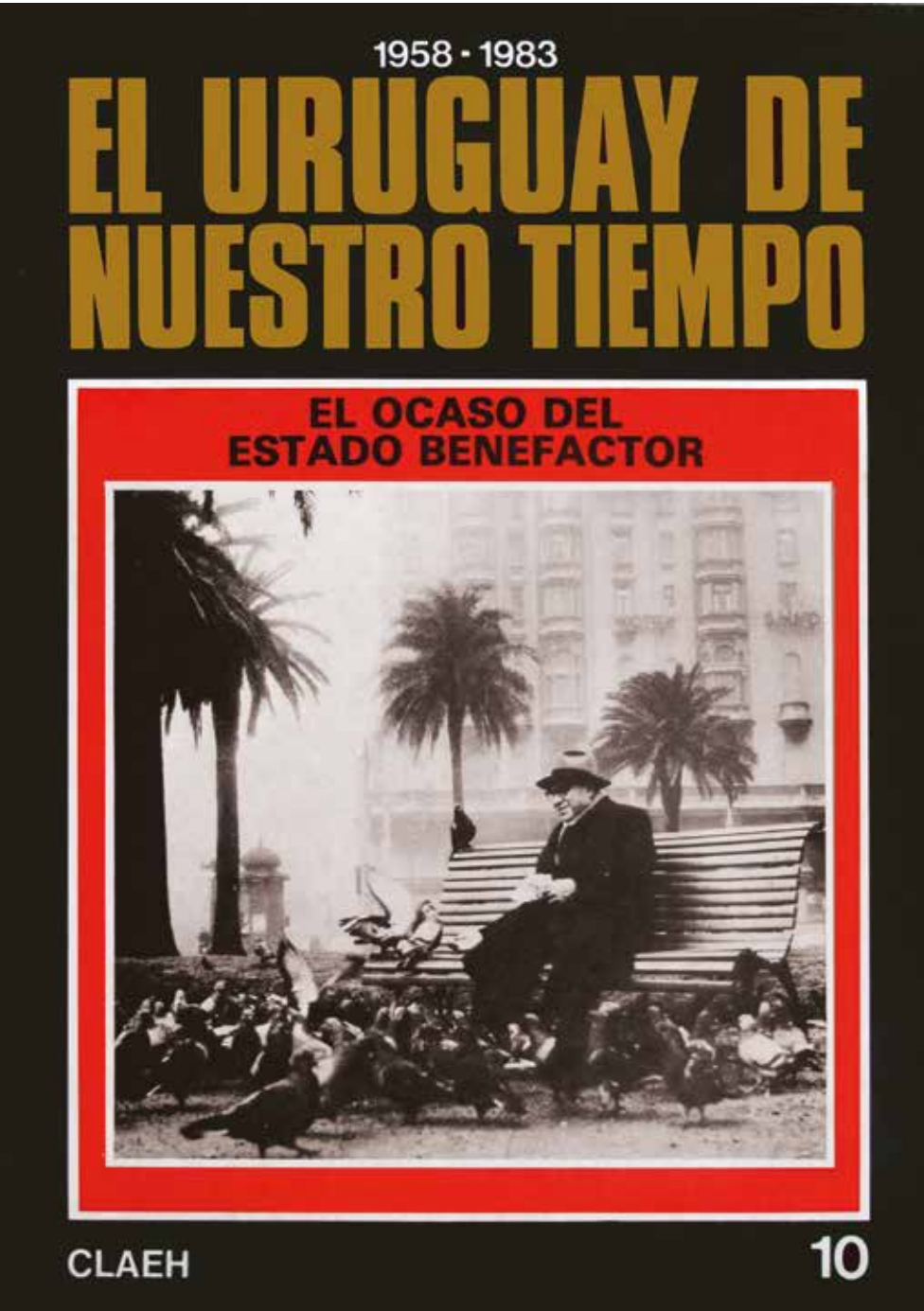
2

NEXO

6

1. al 5. Portada de fascículos. 24 x 32. Off. 3 T. CLAEH. 1983 | 6. Logotipo. Revista NEXO. 1983

Foto:Amilcar Persichetti



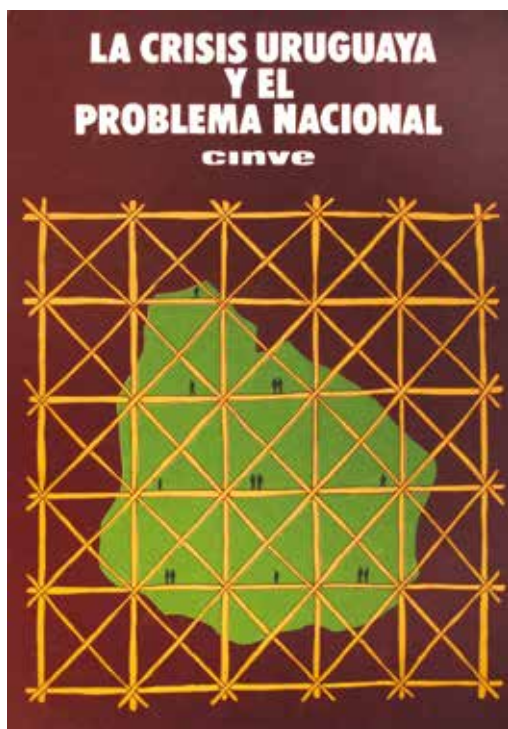
VI FERIA INTERNACIONAL DEL LIBRO



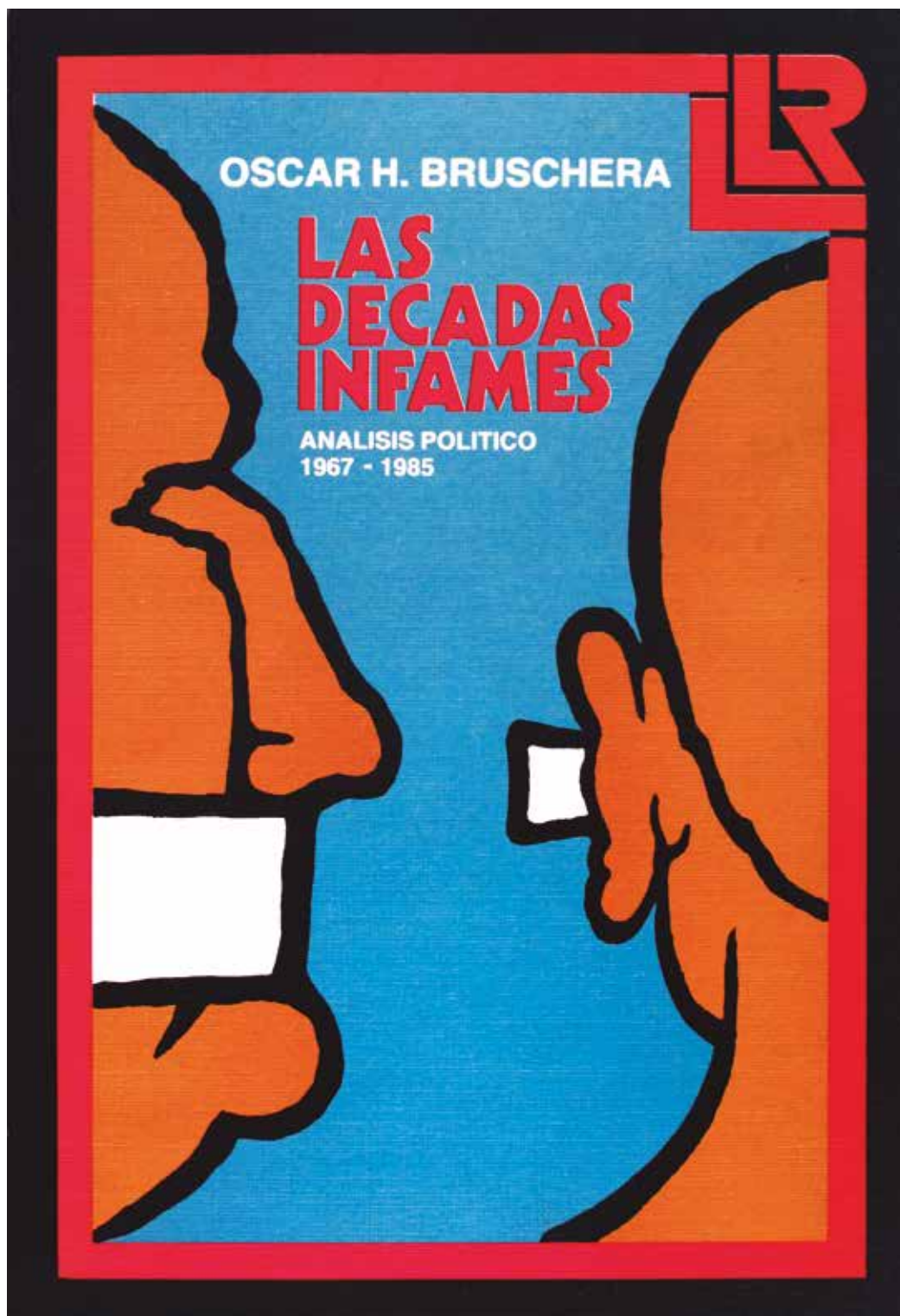
CAMARA URUGUAYA DEL LIBRO

16 DE SET. • 1 DE OCT. • SUBTE MUNICIPAL

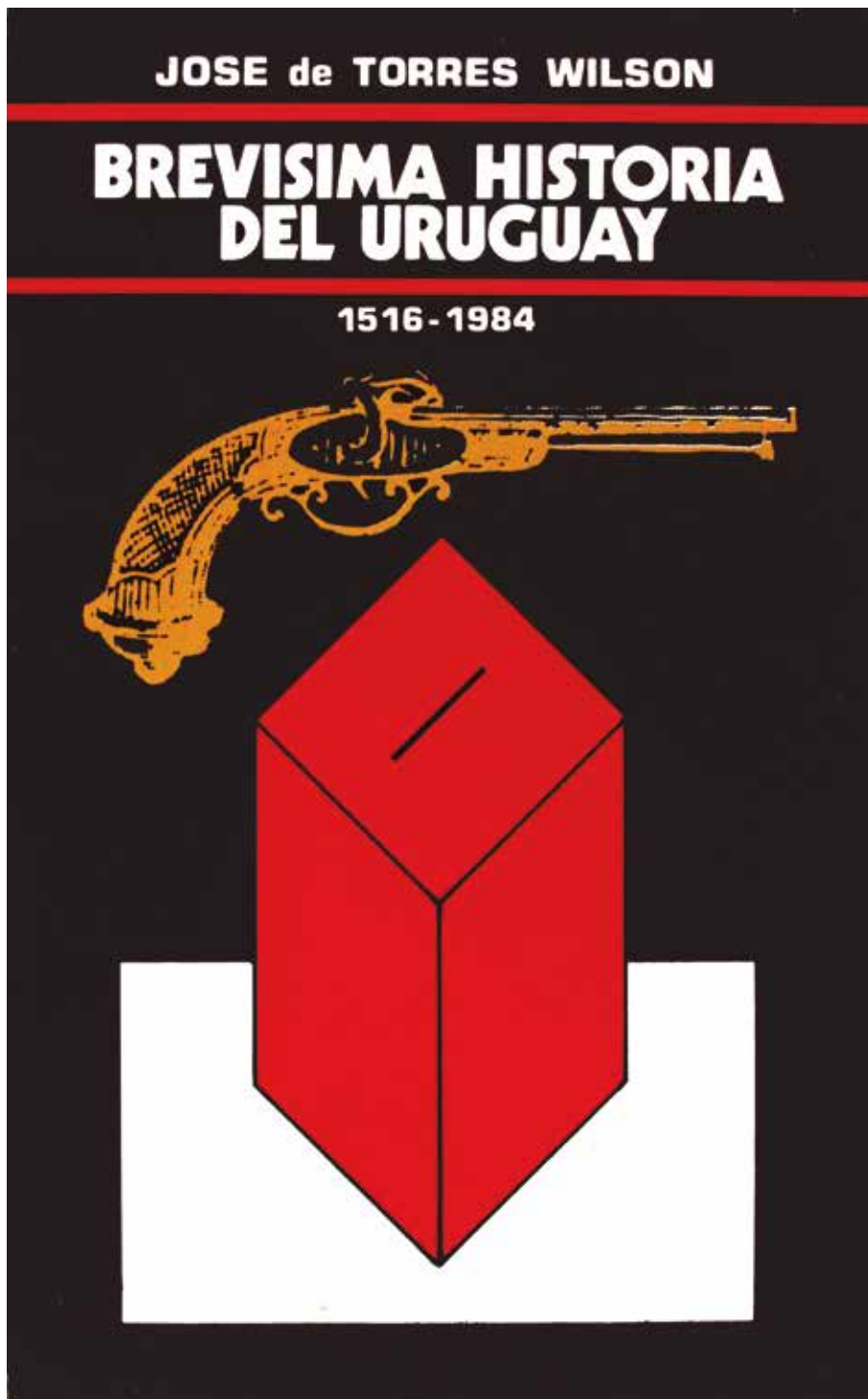
MONTEVIDEO 1983



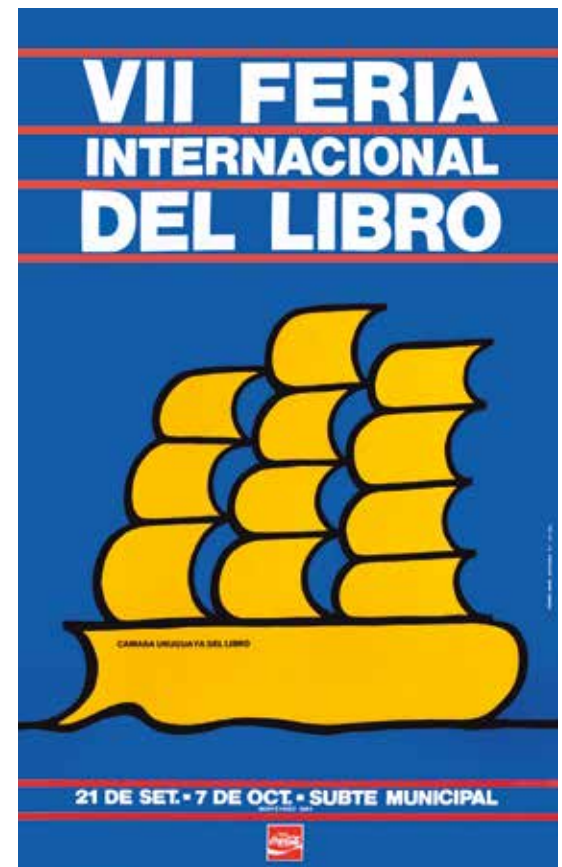
2



3



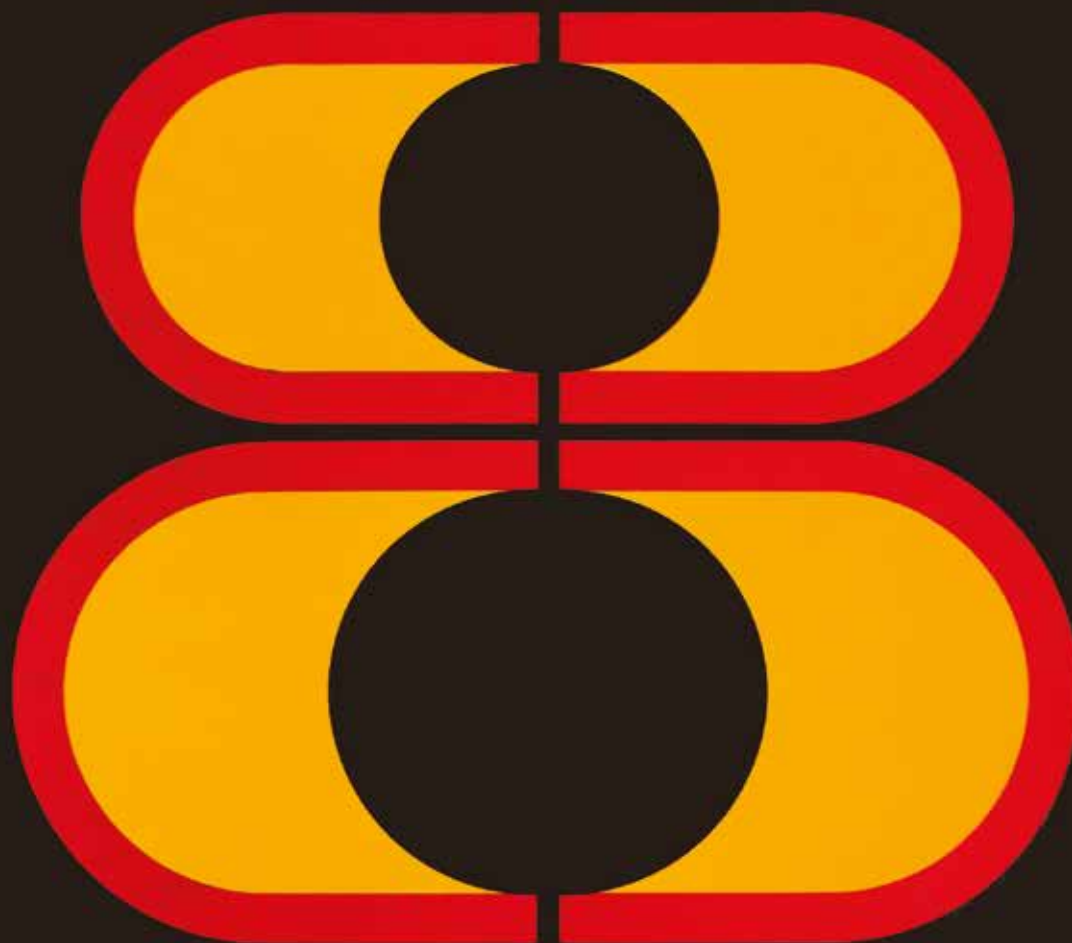
1



2

1. Portada, 10,7 x 17,4. Ed. de la Planta, Off. 3 T. 1984 | 2. Afiche, 42 x 63. Off.4 T. 1984 | 3. Afiche, 45 x 65. Off. 4 T. 1985

AUSPICIA: MINISTERIO DE EDUCACION Y CULTURA



FERIA INTERNACIONAL DEL LIBRO

ORGANIZA: CAMARA URUGUAYA DEL LIBRO



19 DE SET. - 13 DE OCT. - SUBTE MUNICIPAL

MONTEVIDEO - 1985

GRUPO EDITORIAL EL NARANJO

XVIII CONGRESO LATINOAMERICANO DE ANESTESIOLOGIA

IV CONGRESO URUGUAYO DE ANESTESIOLOGIA

XIII ASAMBLEA GENERAL DE CLASA



PATROCINA:
CONFEDERACIÓN LATINOAMERICANA
DE SOCIEDADES DE ANESTESIOLOGÍA



ORGANIZA:
SOCIEDAD DE ANESTESIOLOGÍA
DEL URUGUAY

SECRETARÍA EJECUTIVA:
RÍO BRANCO 1358, AP. 905
TEL. 91 23 54
MONTEVIDEO - URUGUAY

COMITÉ EJECUTIVO

Presidente: Dr. Mario Marx
1- Vice-Presidente: Dr. Carlos Chuffet
2- Vice-Presidente: Dr. Carlos Ferrer
Secretario: Dr. Jorge Katzendoss
Pro-Secretario: Dr. José Sarriegui
Tesorero: Dr. Carlos Hernández
Pro-Tesorero: Dr. Miguel Masi
Vocales: Dr. Bernardo Lissmanoff
Dr. Osvaldo Machado, Dr. Juan J. Rios.

COMITÉ CIENTÍFICO

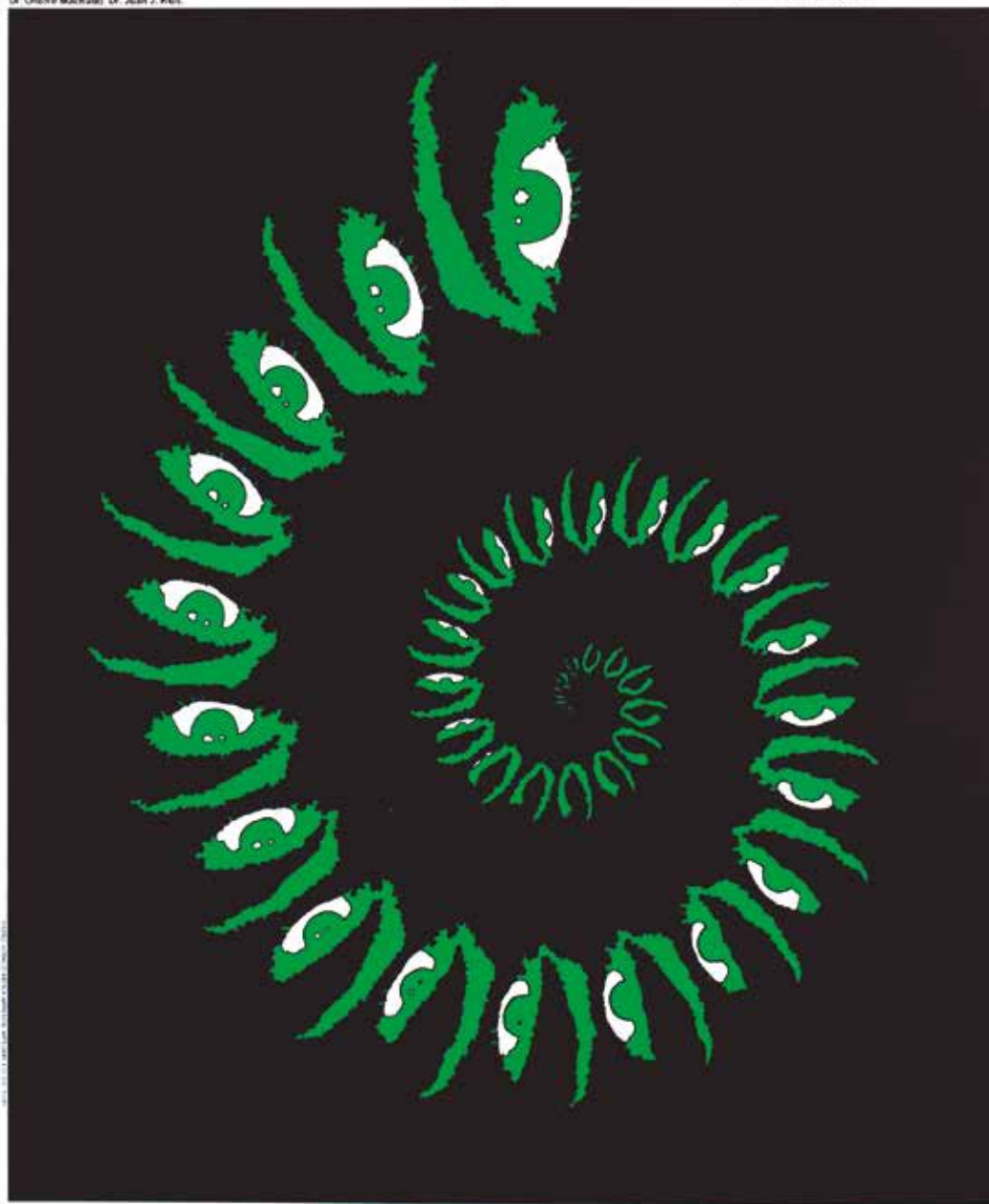
Dr. Humberto Peri (Coordinador)
Dr. Walter Ayala
Dr. Ricardo Barghi
Dra. Estela Fossomonte
Dra. Yolanda González
Dr. Samuel Llandas
Dr. Hector Pelz
Dr. Hector Rodríguez

LOCAL:

COMPLEJO DE
CONGRESOS DEL
PALACIO MUNICIPAL



ADHESOR
ABBOTT LABORATORIOS URUGUAY
DIFUSIÓN PRODUCTOS
HOSPITALARIOS



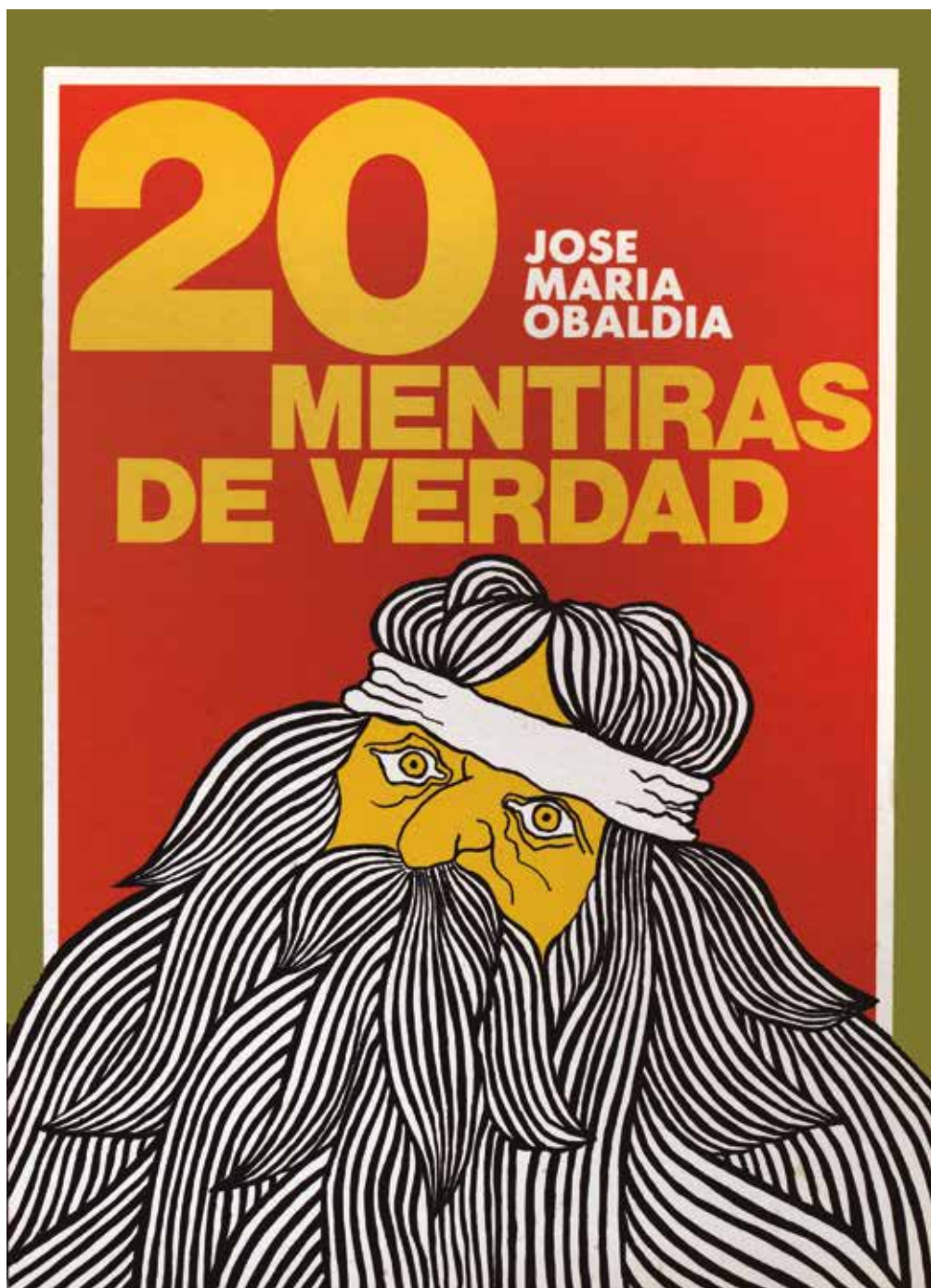
4 AL 8 DE NOVIEMBRE DE 1985 - MONTEVIDEO - URUGUAY



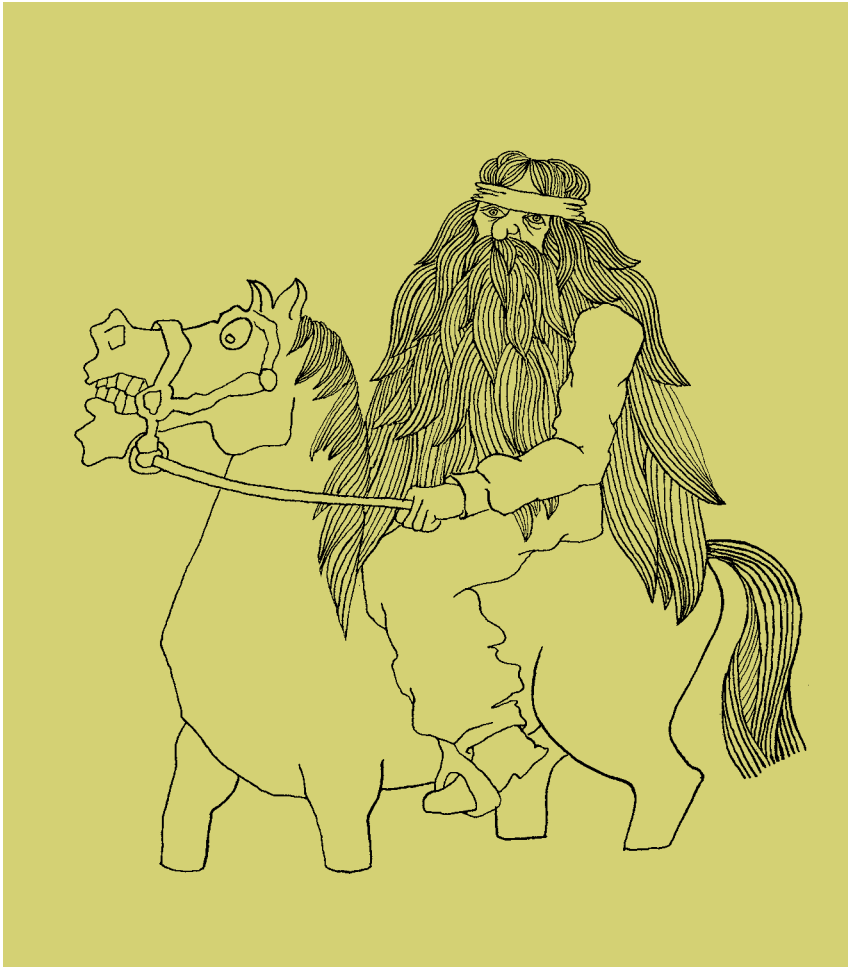
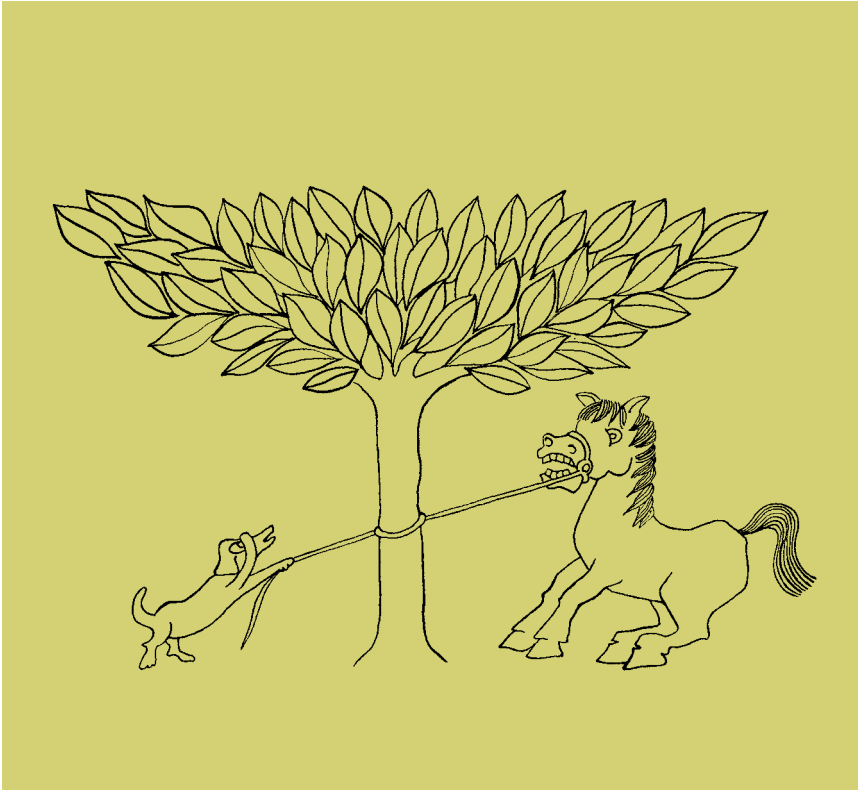
2

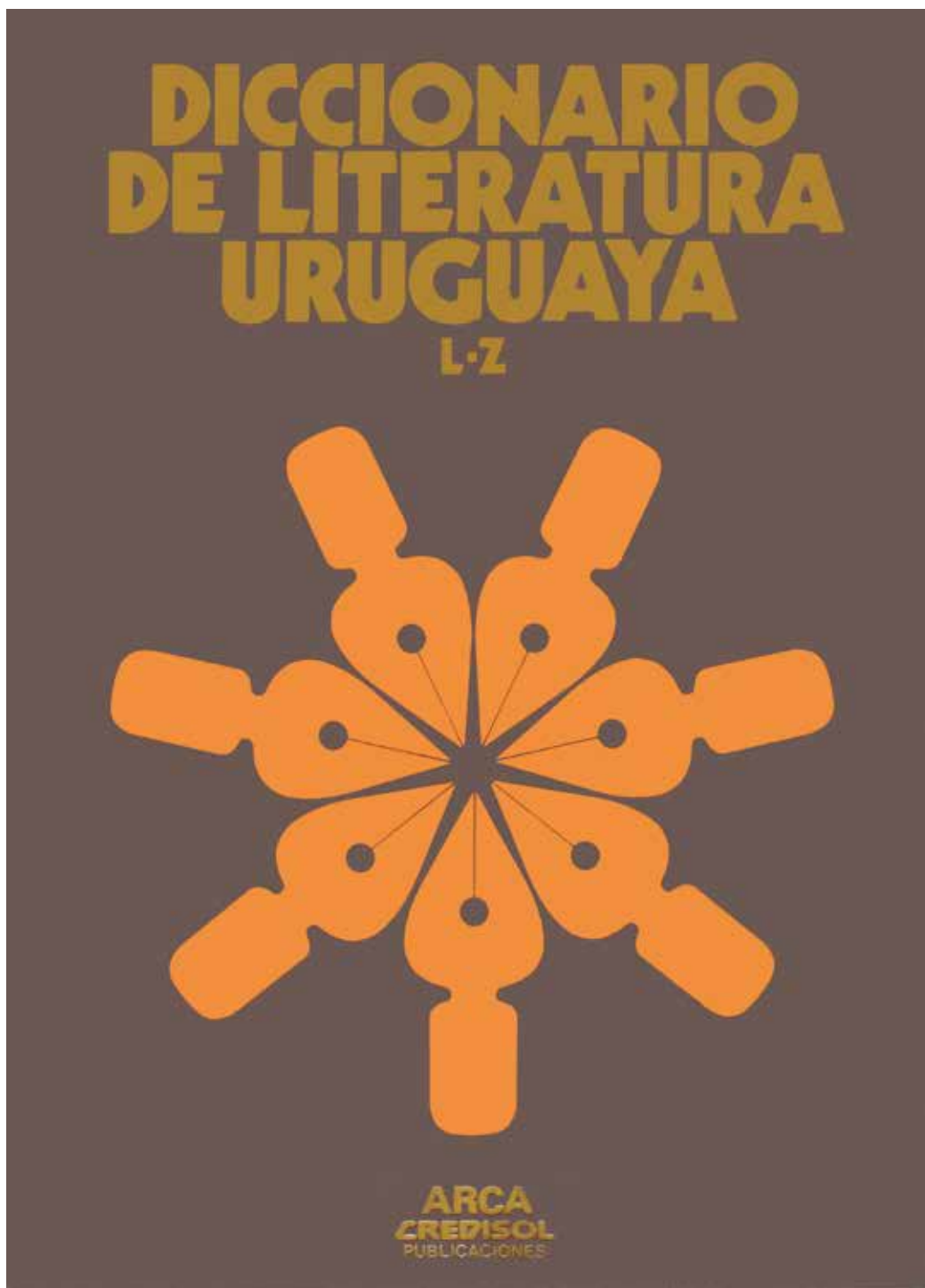


3

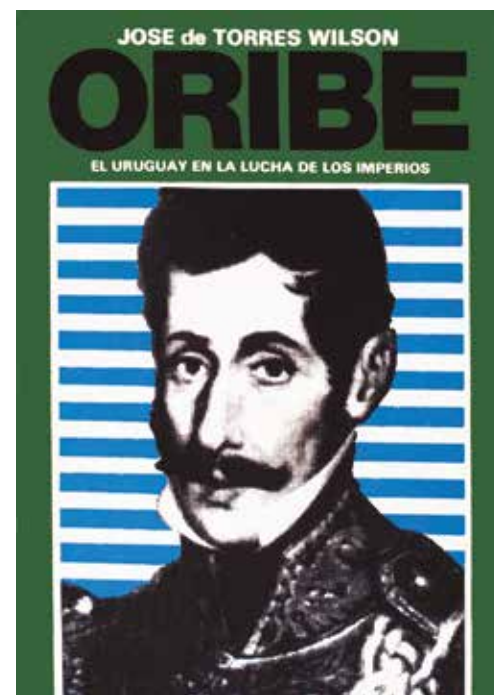


Portada, 22,6 x 30,3. Off. 4 T. Dibujos
(medidas varias, 1 T) Cámara Uruguaya del
Libro, 2a edición, 1985



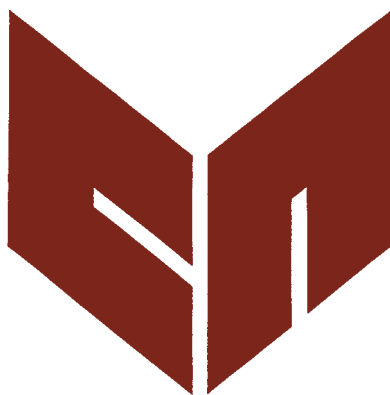


1



2

1. Portada, 14,2 x 19,5. Off. 3 T. Arca Credisol Publicaciones. 1987 | 2. Portada, 14 x 19,5. Ed. de la Planta. Off. 3 T. 1986 | 3. Caja Notarial. Logotipo. 1987
| 4. Afiche. 45 x 64. Off. 4 T. 1986 | 5. Portada de revista. 18,6 x 27,5. Off. 3 T. 1988

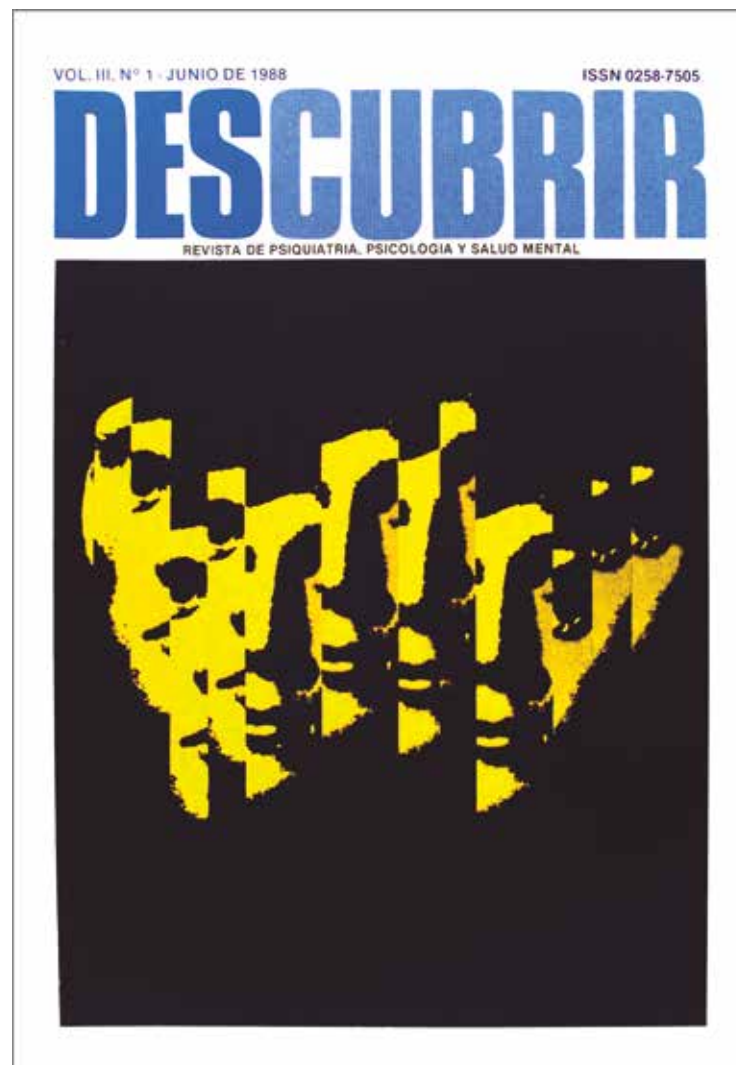


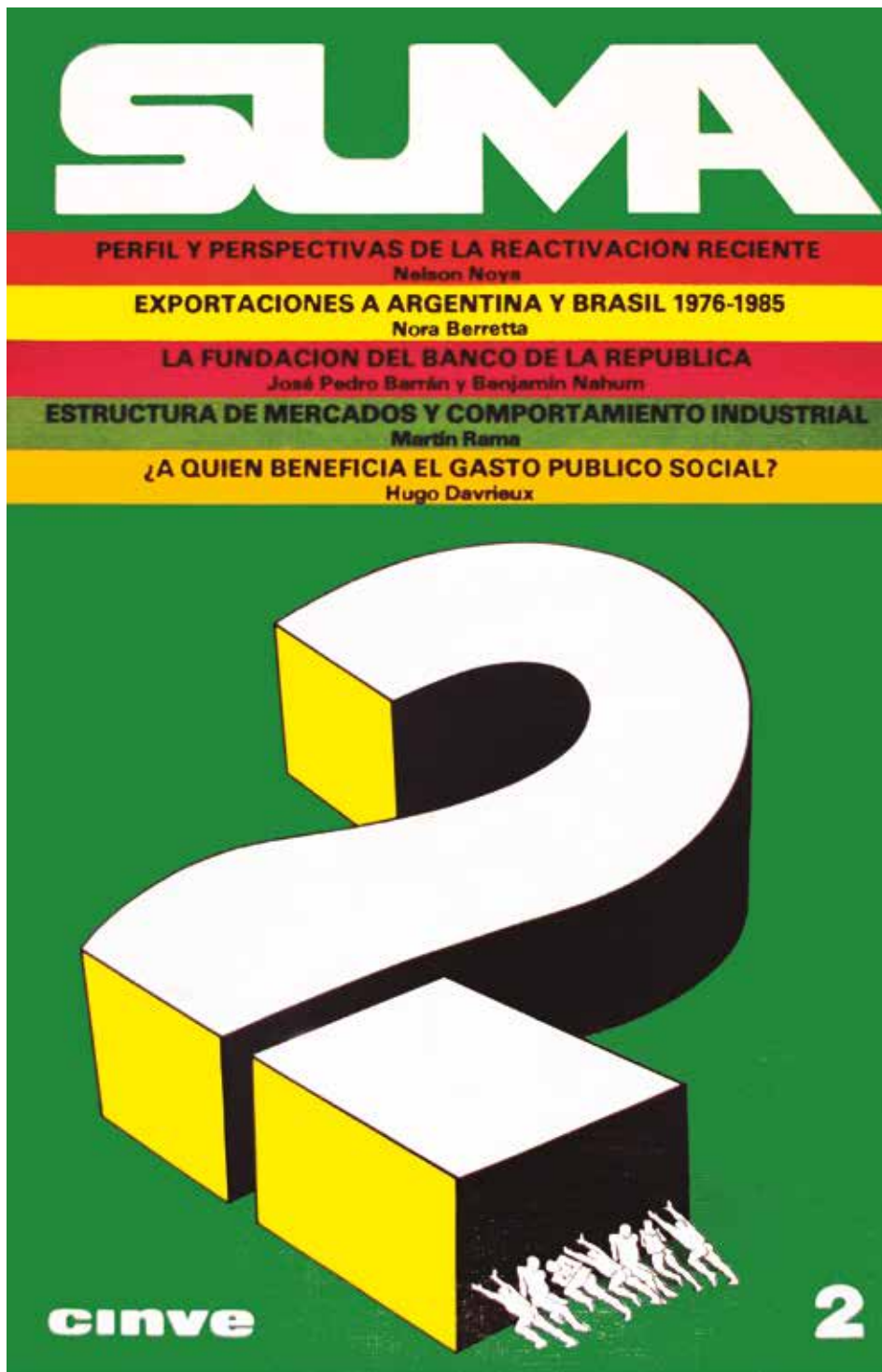
3

4

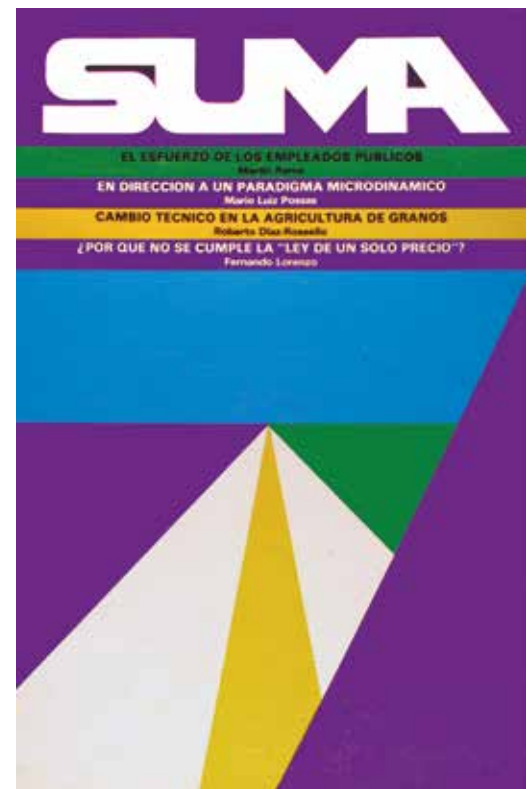


5





1

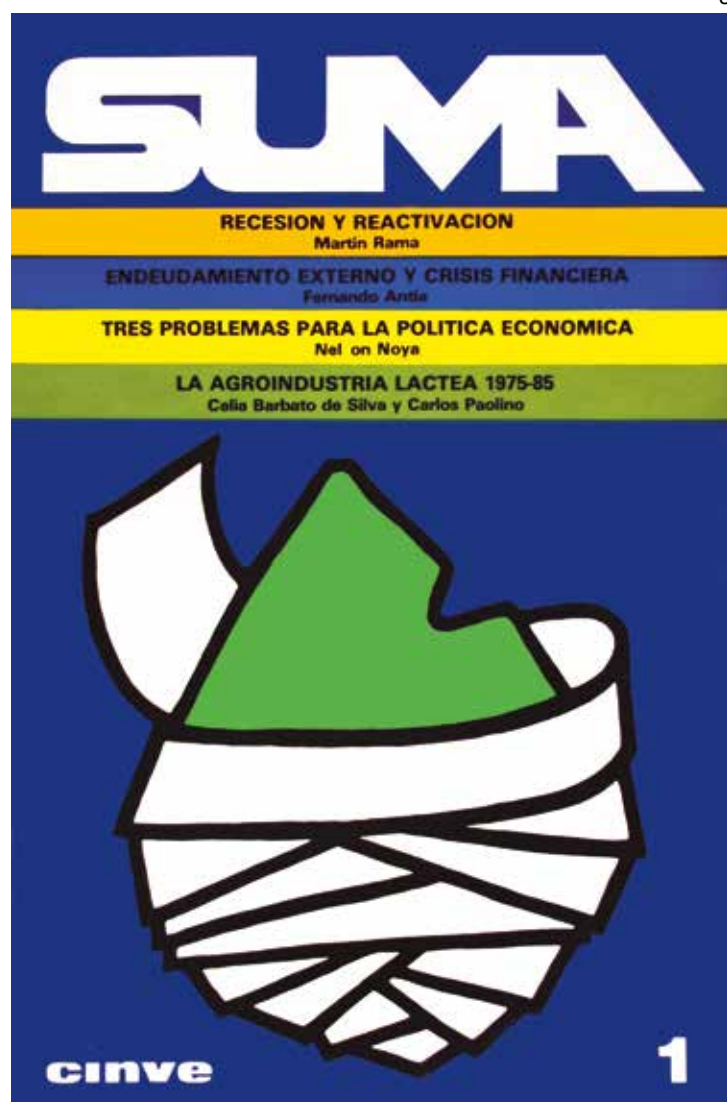


2

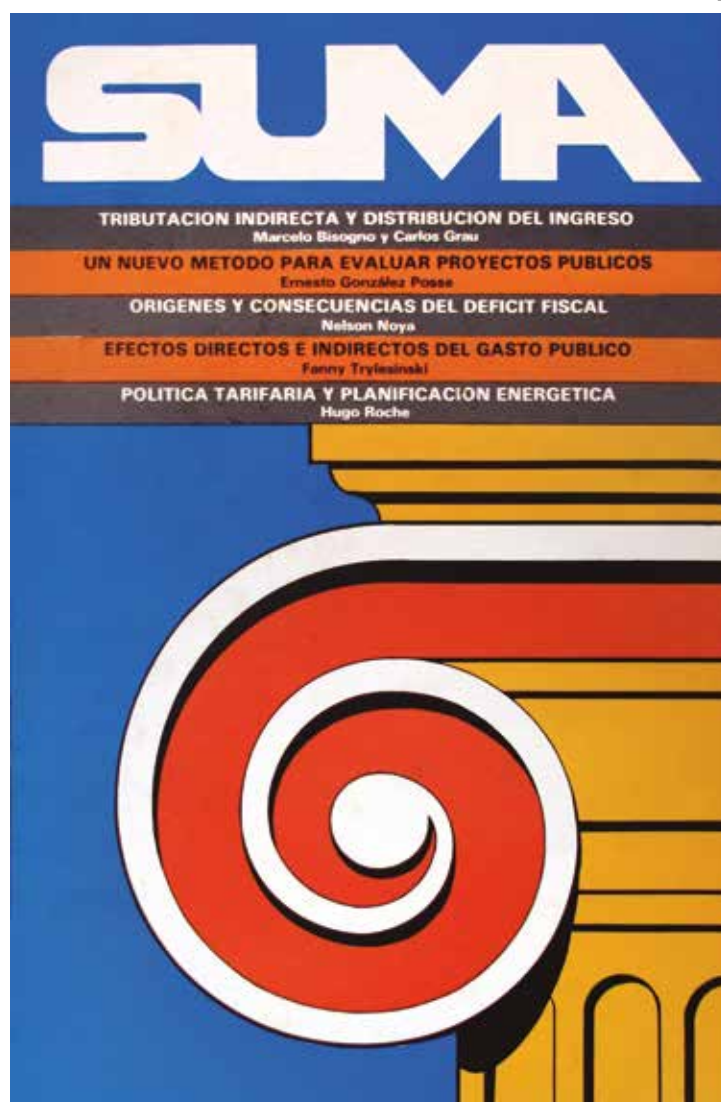


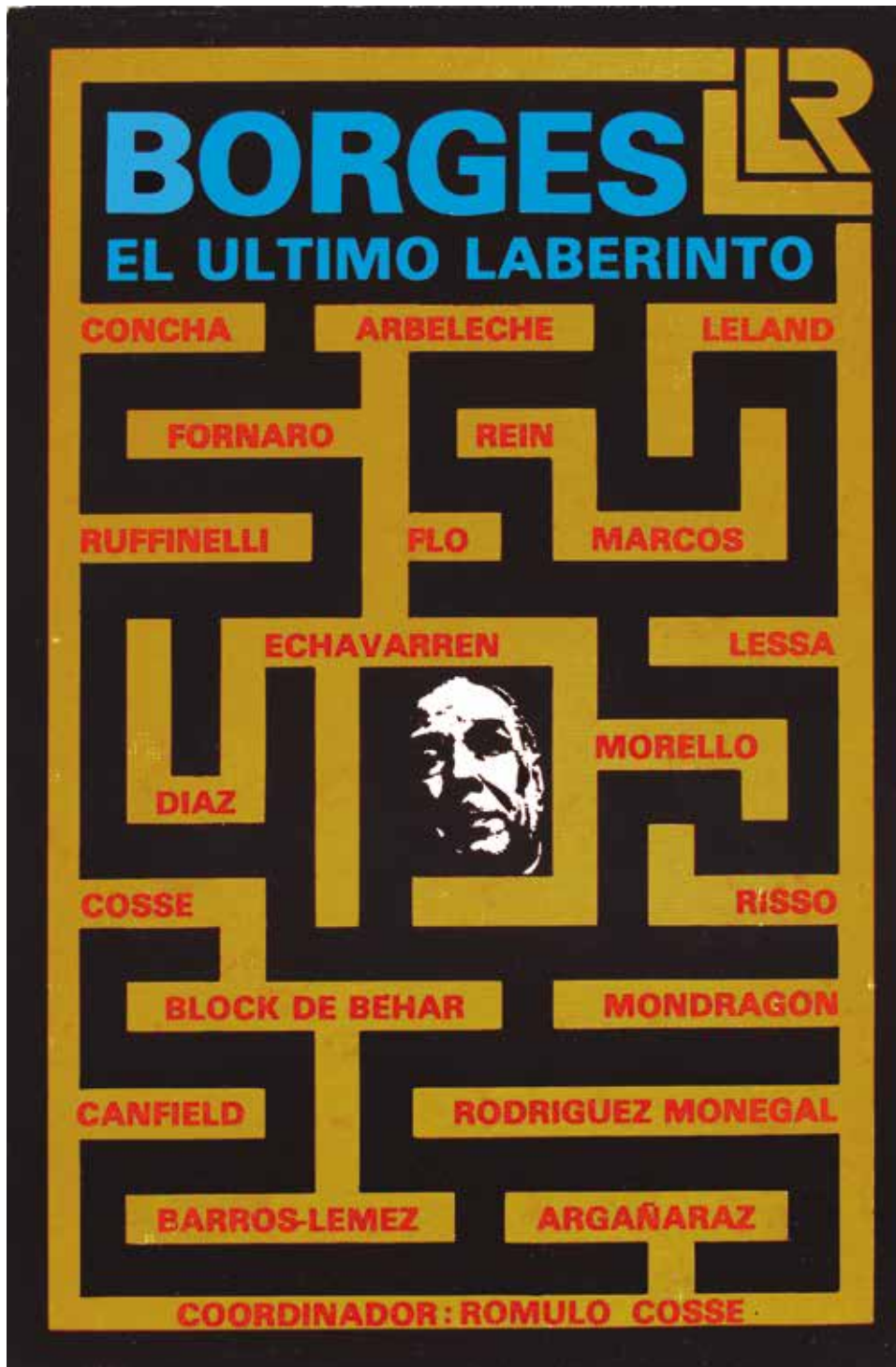
5

3

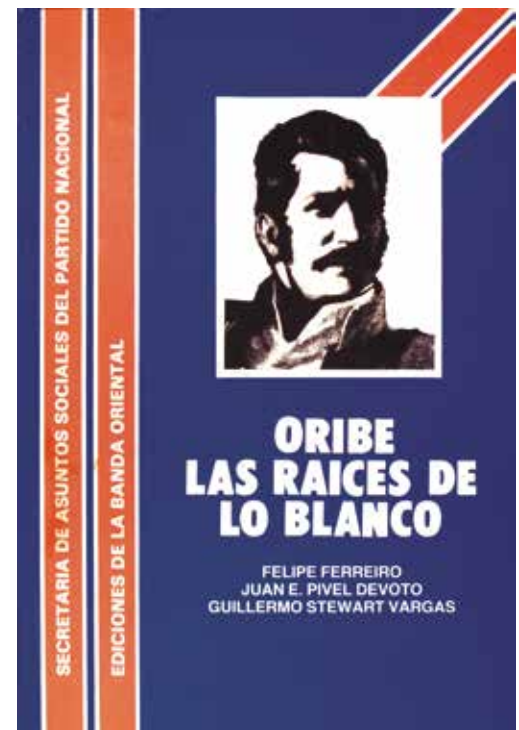


4





1



2

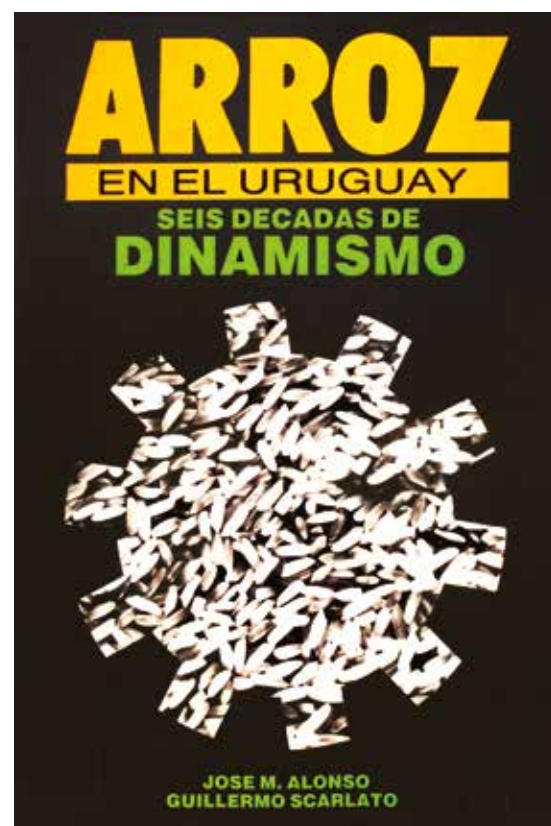
cinve

CENTRO DE INVESTIGACIONES ECONOMICAS • GUAYABO 1729, AP. 702 • TEL: 40 49 17 • MONTEVIDEO • URUGUAY



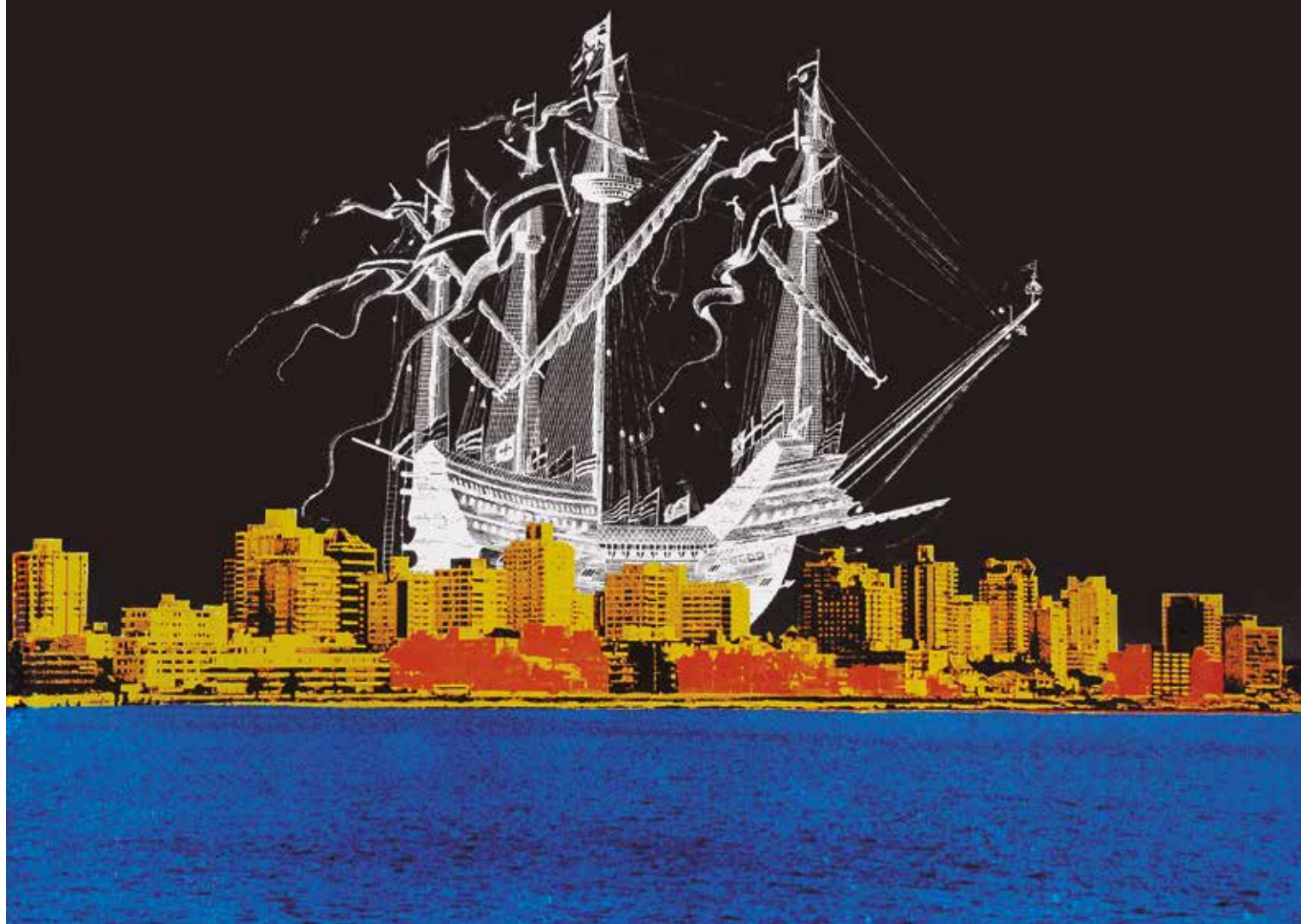


1



2

CRONICA DE PUNTA DEL ESTE



3



4



1



2



3

VOL. XXXVIII - N° 1 - 1988

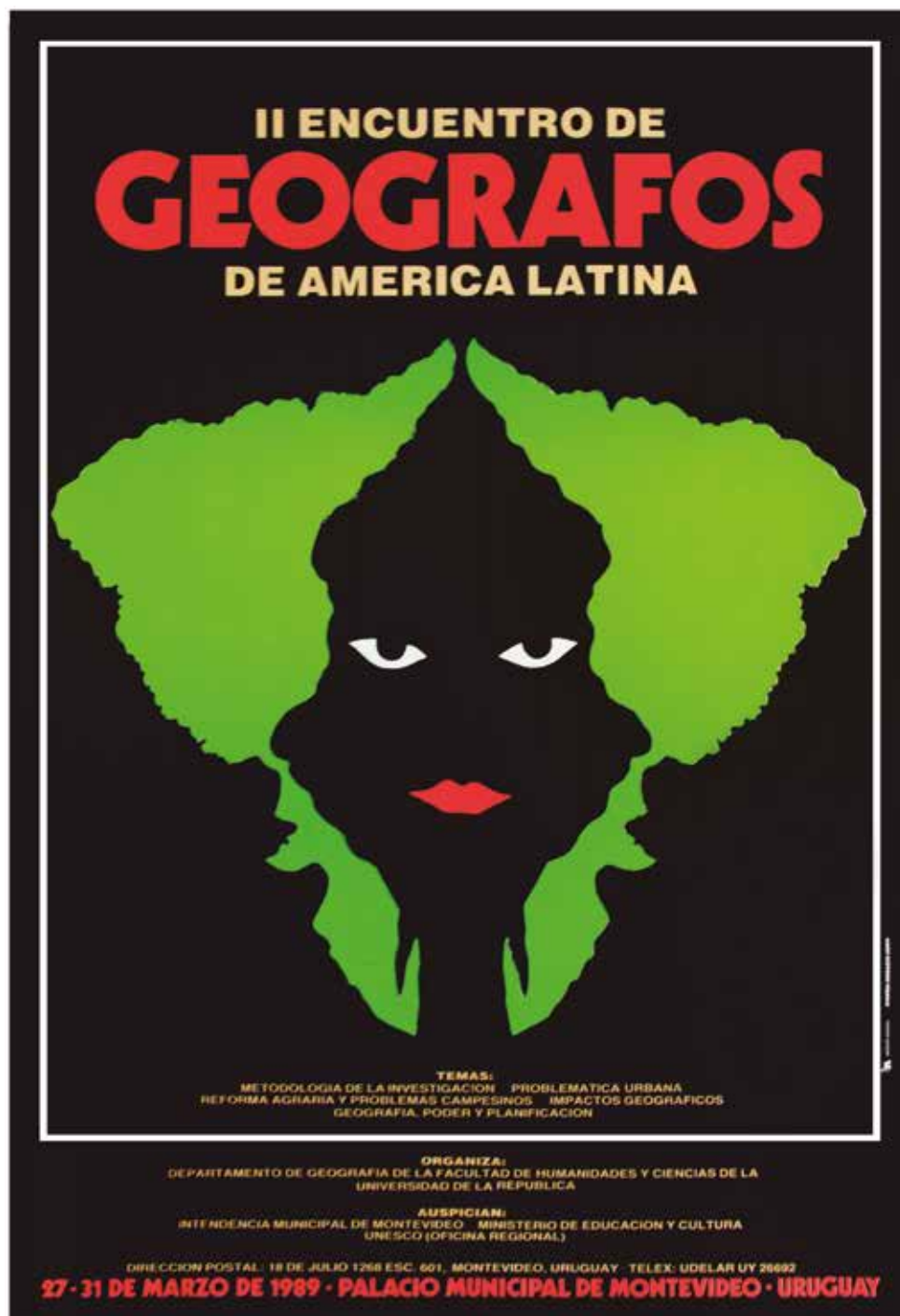
ISSN 0797-0366

ODONTOLOGIA URUGUAYA

PUBLICACION DE LA ASOCIACION ODONTOLOGICA URUGUAYA

NUESTRA SITUACION PROFESIONAL, OCUPACIONAL Y SOCIAL
EPIDEMIOLOGIA DE LA ENFERMEDAD PERIODONTAL
DIAGNOSTICO SOBRE LA TECNICA DEL DOCTOR MOLLIN
ODONTOLOGIA DE POSTGRADO EN EL URUGUAY
EL ODONTOLOGO Y SU HOBBY





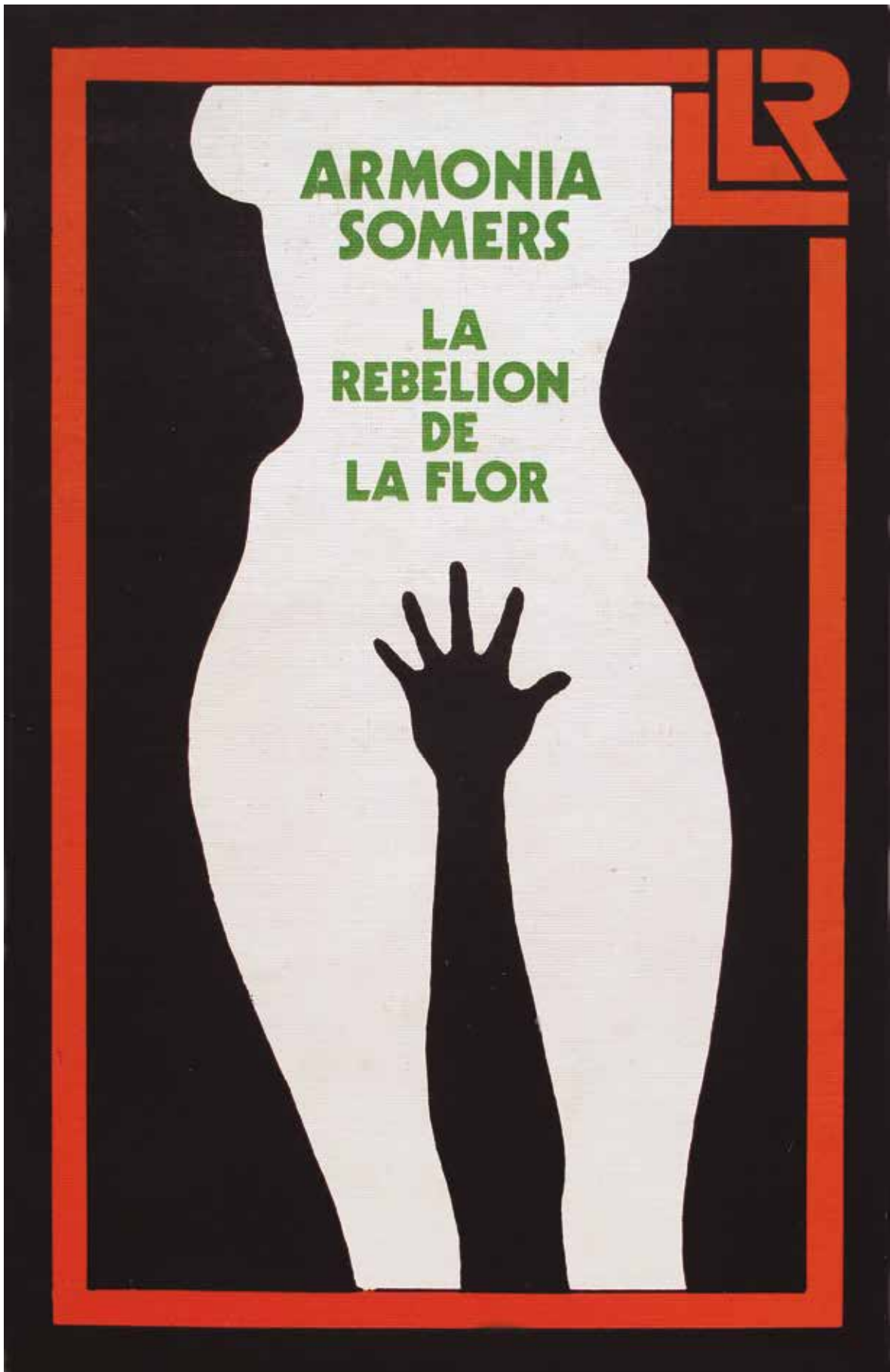
1

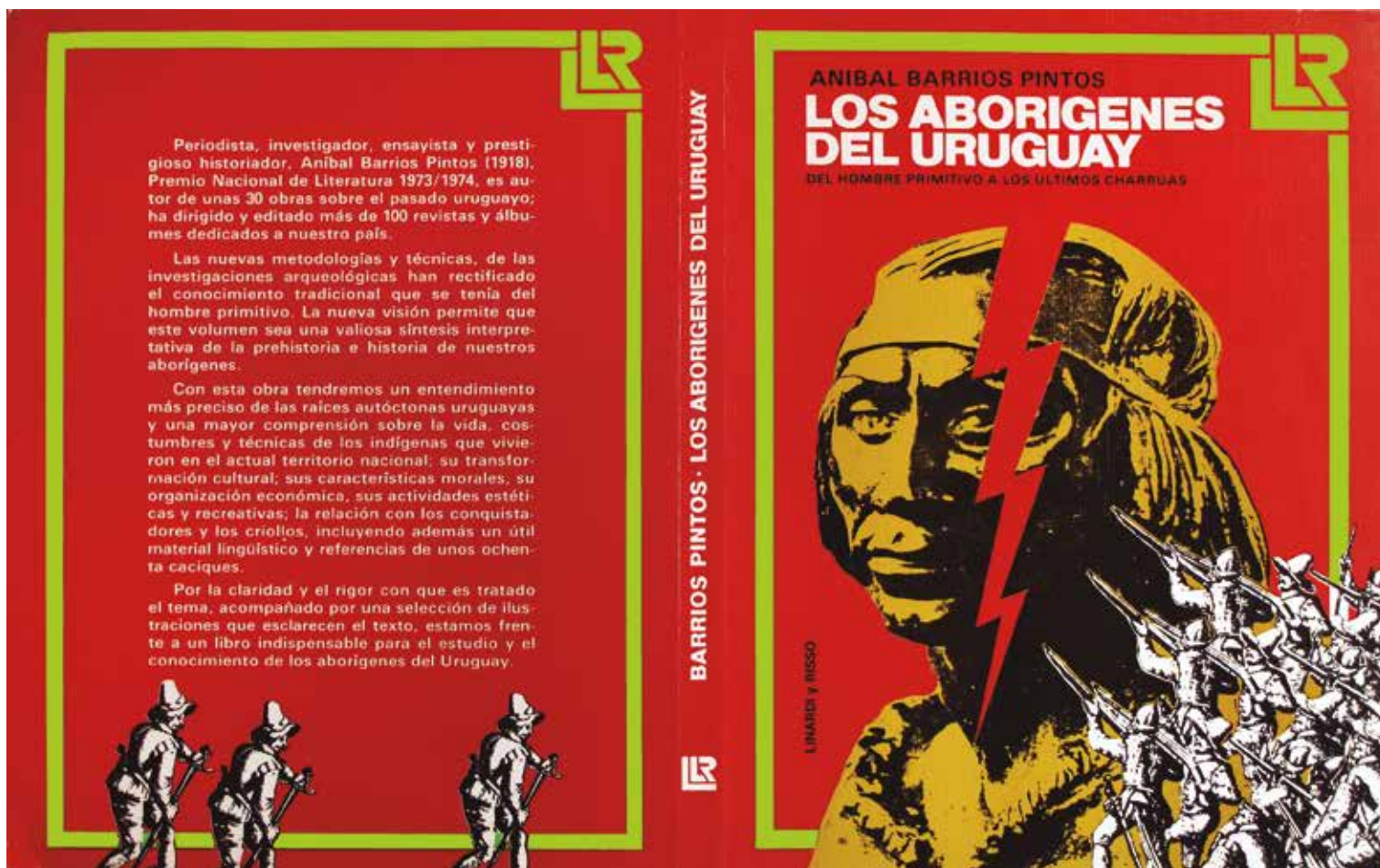


2



3

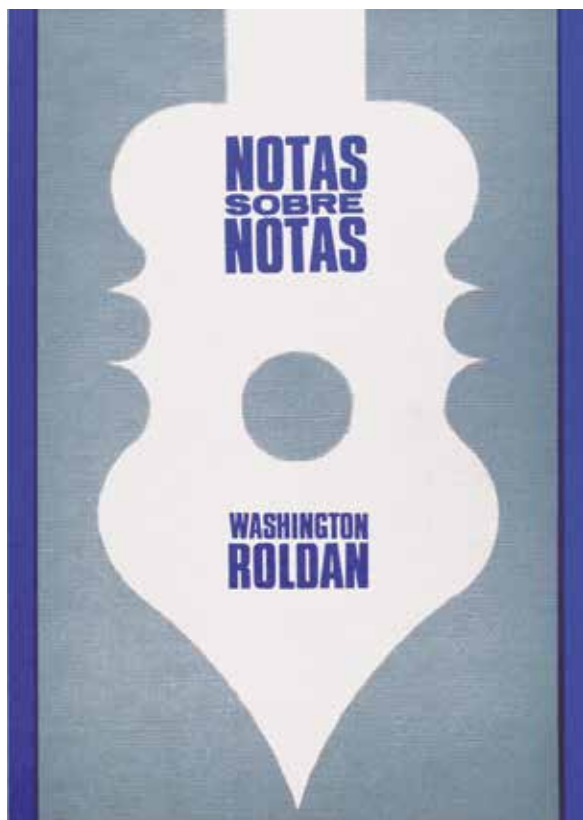




1

2

3

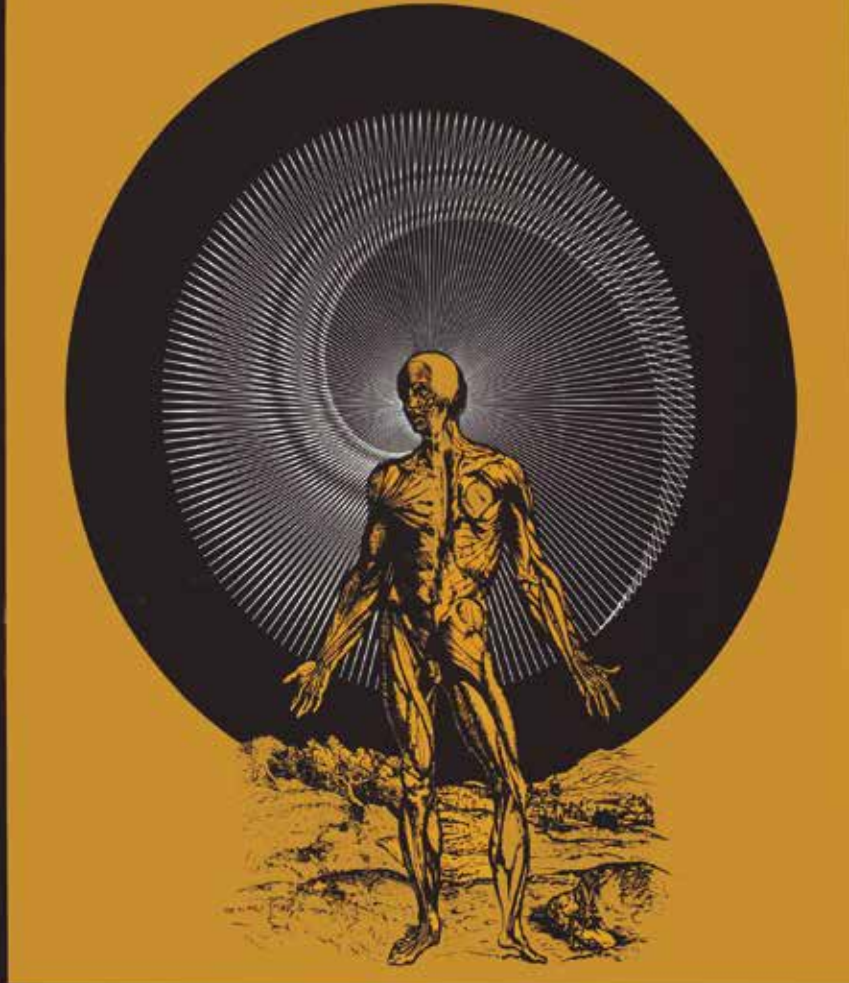


1. Portada, 16,4 x 22,2. Off. 3 T. Ed. Linardi y Risso. 1991 | 2. Portada, 13 x 18,6. Off. 2 T. Centro Cultural de Música-Fundación Banco de Boston. 1992 | 3. Logotipo Segundas Jornadas de Historia Económica. 1999 | 4. Afiche, 44,5 x 68. Off. 2 T. 1997

ESCUELA

BAYERTHAL

POETICA CORPORAL

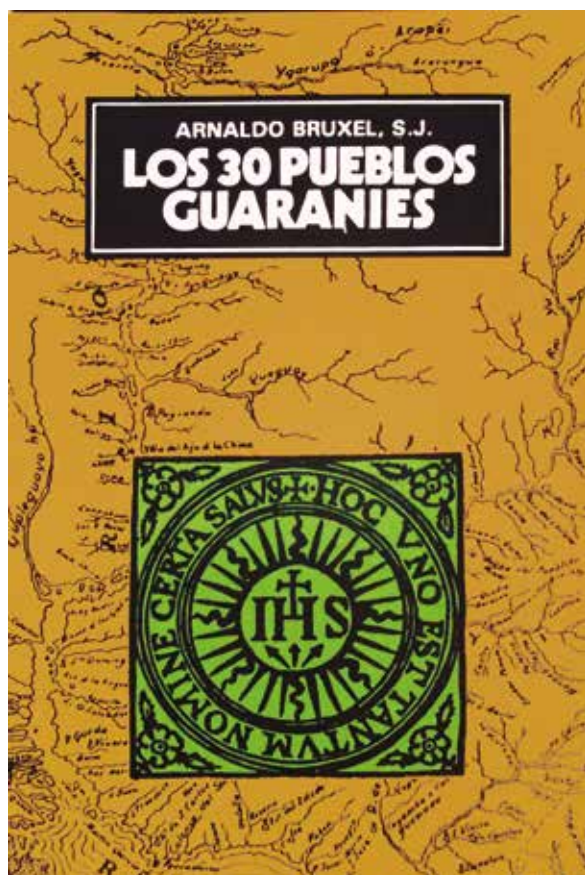


EL CUERPO, INSTRUMENTO Y CAJA DE RESONANCIA • VIVENCIA Y ACCION
TRABAJO VITAL Y TRANSMUTADOR • ESPACIO Y TIEMPO ESCENICO

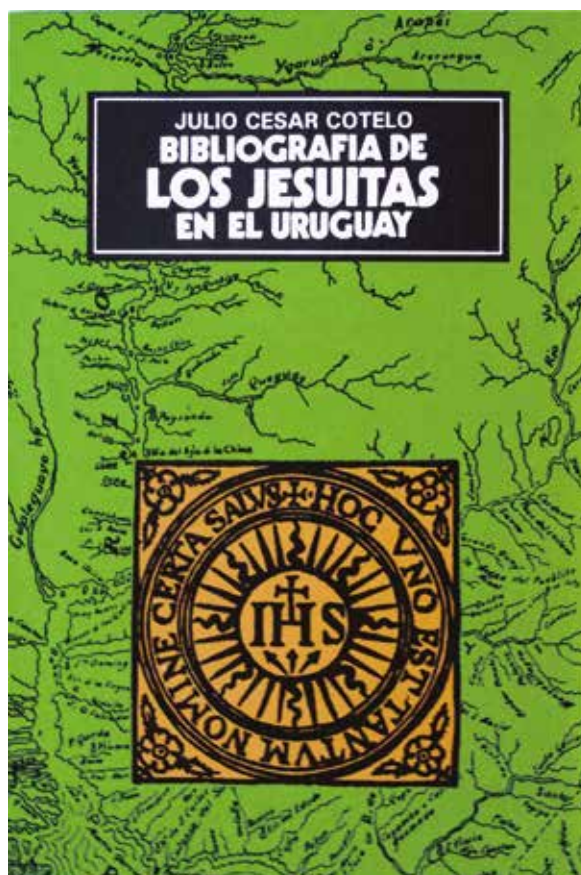


Un ámbito de libertad para trabajar sobre lo esencial de ser y la resistencia de las
formas corporales, con más de 50 años de actividad, donde participaron
destacadas personalidades del teatro nacional

INFORMACION: FRANCISCO VIDAL 762 • TELS.: 711 68 93 • 711 99 69



1



2



3

1. Portada, 13 x 19,4. Off. 3 T. Editores Asociados,1996 | 2. Portada, 13 x 19,4. Off. 3 T. Editores Asociados,1996 | 3. Portada, 20 x 27,5. Off. 4 T. Conicyt-MEC,1997



**MINISTERIO DE EDUCACIÓN
Y CULTURA**

Ministra
María Julia Muñoz

Subsecretaria
Edith Moraes

Directora General
Ana Gabriela González Gargano

Director Nacional de Cultura
Sergio Mautone

Directora de Programas Culturales
Begoña Ojeda

**MUSEO NACIONAL
DE ARTES VISUALES**

Dirección
Enrique Aguerre

Secretaría
Juan Baltayán y Cristina Marrero

Educativa
Fabricio Guaragna y Rosana Rey

Investigación y Curaduría
María Eugenia Grau

Conservación
Eduardo Muñiz

Registro
Osvaldo Gandoy y Zully Lara

Gráfica
Álvaro Cabrera y Nelson Pino

Informática y Web
Eduardo Ricobaldi

Medios Audiovisuales
Fernando Álvarez Cozzi

Comunicación
Jimena Schroeder

Biblioteca
Virginia Lucas

Intendencia
Julio Maurente y Sergio Porro

Vigilancia
Héctor Carol

**AÑÓN
UN DISEÑADOR EN SU TIEMPO**

Curadoría
Rodolfo Fuentes

Textos
Enrique Aguerre
José Rilla
Rodolfo Fuentes

Corrección
Graciela Álvarez

**Fotografía de obras, digitalización
y restauración digital de fotografías**
Rodolfo Fuentes

Impresión de fotografías
Darío Invernizzi

Diseño de catálogo
Horacio Añón

Producción
Rodolfo Fuentes

Impresión
Fanelcor S.A.

Diseño de Montaje
Rodolfo Fuentes

Montaje
Nicolás Infanzón y equipo

Coordinación logística
Nelson Pino y Eduardo Muñiz

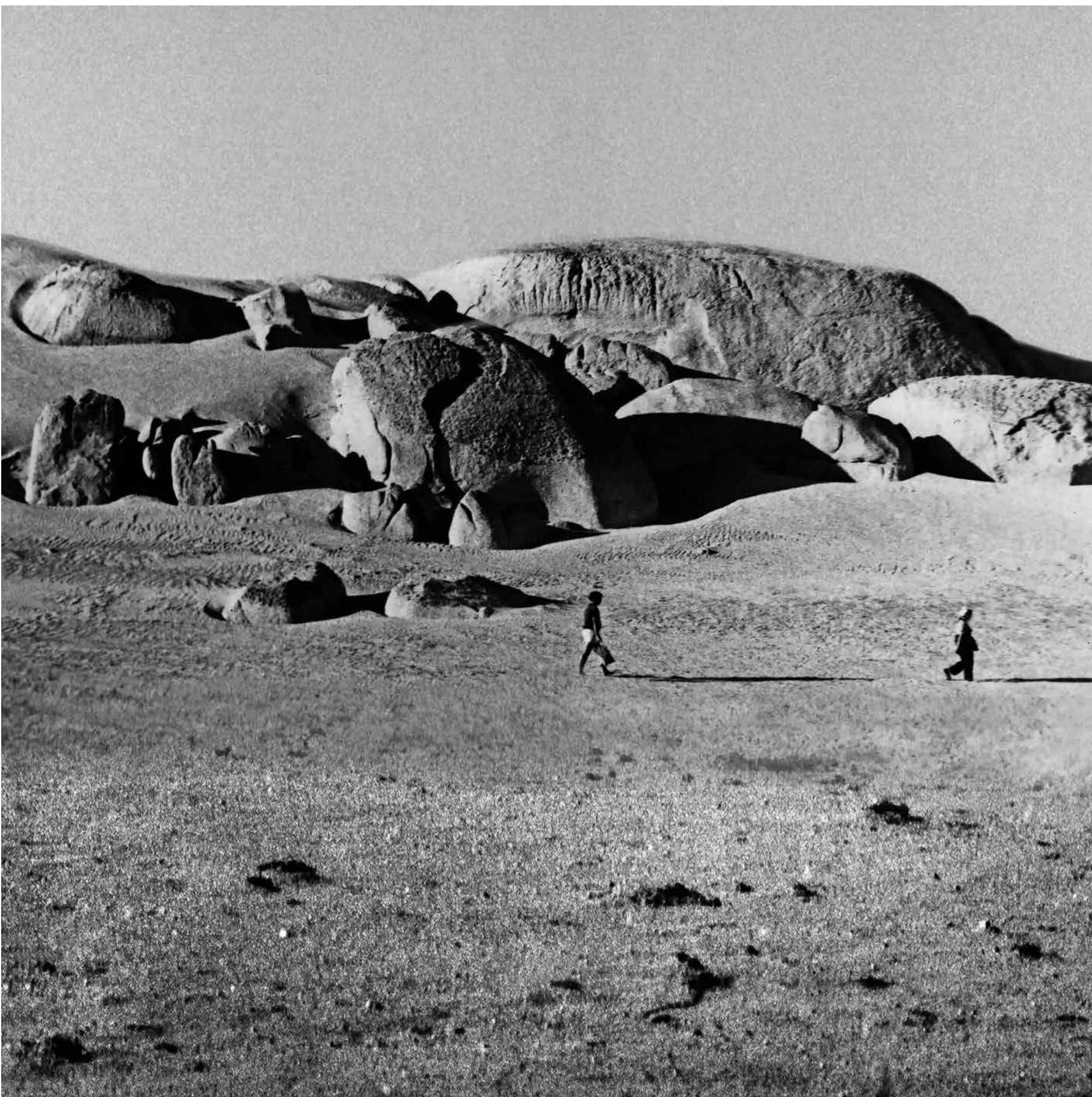
Fotografías en páginas 2, 4, 6, 21, 54, 56, 57, 58,
60, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 101, 103: Horacio Añón.

Agradecimientos:

Amilcar Persichetti, Domingo (Mingo) Ferreira,
Fermín Hontou /Ombú), Cecilia Pérez, Gustavo
Wojciechowski (Maca), Levón, Jorge Denevi,
Oscar Larroca, Vilma Bada.



19 de Mayo al 23 de Julio de 2017



nuestro tiempo (1983). Diseña la revista NEXO y comienza a realizar la revista de la Sociedad de Anestesiología del Uruguay. (1984). Para Credisol Publicaciones diseña, entre otros, el libro *Tierra de libertad* (1985). A partir de esa fecha realiza una amplia serie de trabajos para Calnu. Desde 1987 asesora en comunicaciones a la Caja Notarial, y diseña libros y carátulas para la editorial Linardi y Risso, destacándose *Crónica de Punta del Este* (1985), libro que coordina y diseña. En 1988 hace el prototipo del semanario La Democracia y de la revista Odontología Uruguay. Realiza trabajos de diseño y comunicación para Tea Deloitte & Touche (1991). Asesora en comunicación a la Asociación de Escribanos del Uruguay (1996). Realiza el diseño y la producción del logotipo y catálogo de la muestra *Montevideo y la plástica*, organizada por la Intendencia Municipal de Montevideo (1996). Seleccionado para la 6.ª Bienal de Artes Gráficas, Brno, Checoslovaquia (1974). Premio Morosoli de Diseño Gráfico (1997). Participa en la muestra *Siete diseñadores gráficos*. Exposición colectiva. Museo de Arte Contemporáneo, Montevideo (1983). *Dibujando los 60*. Exposición colectiva. Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo (1998). *Arte y comunicación*. Exposición colectiva. Sala Carlos F. Sáez, Montevideo (2005). Investiga y selecciona entre 800 piezas de 60 autores para la exposición *Andares del humor: 40 años de humor gráfico en el Uruguay (1955-1995)*. Punta Carretas Shopping, Montevideo (1996). Cuidado y selección de la obra para la muestra *El Cultural y yo. Dibujos y caricaturas de Fermín Hontou (Ombú)*. Museo de Arte Contemporáneo, Montevideo. (2010) Integra el grupo de seis diseñadores uruguayos seleccionados para el libro *Latin American Graphic Design*, Felipe Taborda/Julius Weidemann (editores), Taschen (2008).

Foto: Rubens Fernández Tudurí (1966)



