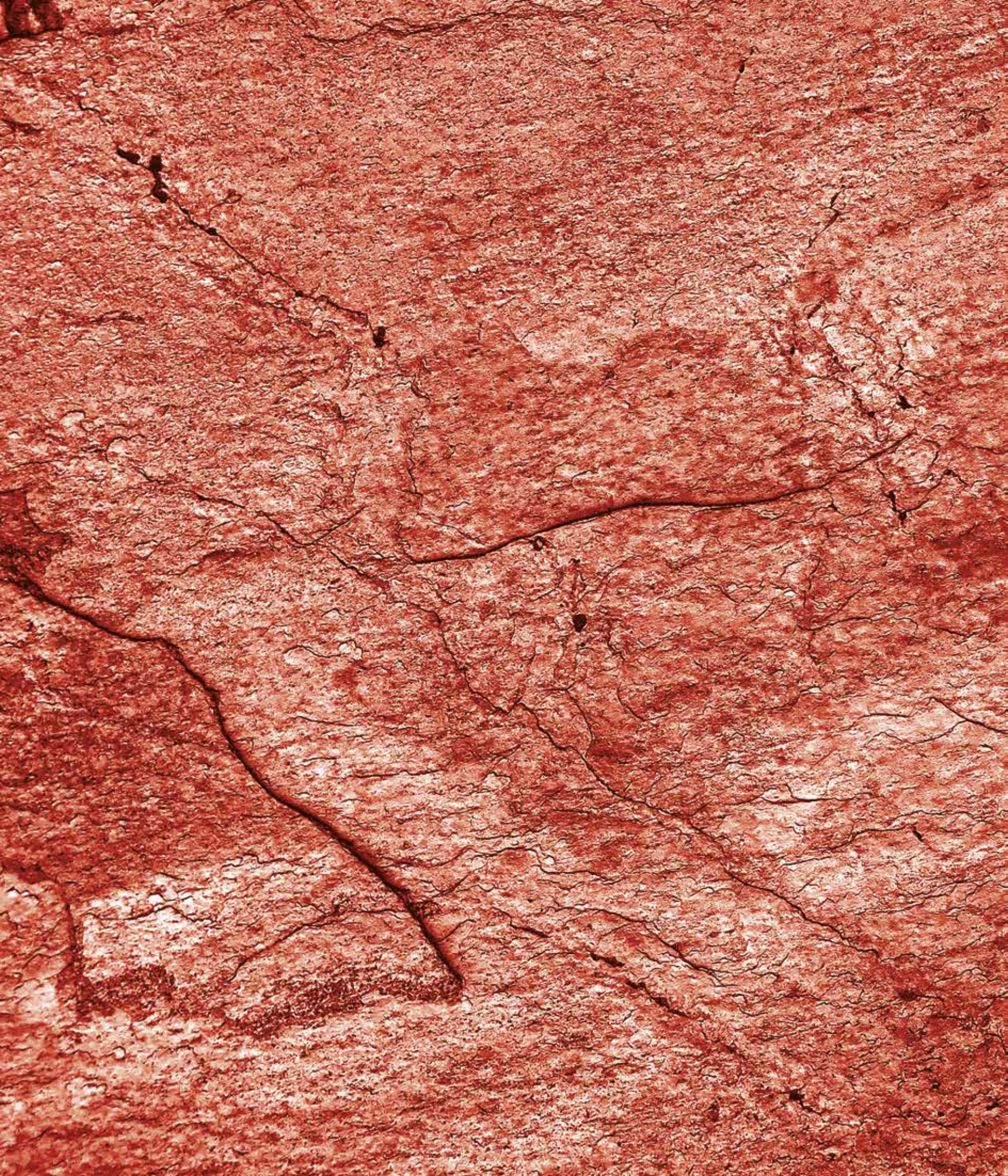




El mirador cavante

Manuel Espínola Gómez

1921–2003



Ilustración: Ó. Larroca

"(...) Impenetrable y vulnerable, sólida y frágil;
impermeable hasta un punto medio,
la lasca de la piedra laja es una metáfora
de prácticamente todo lo hecho
por la mano del hombre...(...)" M.E.G.

El mirador cavante

Manuel Espínola Gómez

1921–2003

Curador: Óscar Larroca

mnav
Museo Nacional
de Artes Visuales

2021

PRESIDENCIA DE LA REPÚBLICA

PRESIDENTE
Luis Lacalle Pou

VICEPRESIDENTA
Beatriz Argimón

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

MINISTRO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Pablo da Silveira

SUBSECRETARIA DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Ana Ribeiro

DIRECTOR GENERAL DE SECRETARÍA
Pablo Landoni Couture

DIRECCIÓN NACIONAL DE CULTURA

DIRECTORA NACIONAL DE CULTURA
Mariana Wainstein

MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES

DIRECTOR
Enrique Aguerre

SECRETARÍA
Juan Baltayán y Paula Kunin

GESTIÓN
Claudia Mera

MEDIOS AUDIOVISUALES
Fernando Álvarez Cozzi

EDUCATIVA
Fabricio Guaragna y Rosana Rey

INVESTIGACIÓN Y CURADURÍA
María Eugenia Grau

CONSERVACIÓN
Eduardo Muñiz y Nelson Pino

REGISTRO
Osvaldo Gandoy

GRÁFICA
Álvaro Cabrera

INFORMÁTICA Y WEB
Eduardo Ricobaldi

COMUNICACIÓN
Maite Bigi y Jimena Schroeder

BIBLIOTECA
Virginia Lucas

INTENDENCIA
Julio Maurente y Sergio Porro

VIGILANCIA
Héctor Carol

Ministerio de Educación y Cultura | Dirección Nacional de Cultura | mnav Museo Nacional de Artes Visuales

MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES
Montevideo – URUGUAY
Tomás Giribaldi 2283 y Julio Herrera y Reissig
Tels.: (598) 2711 6054 – 2711 6124 – 2711 6127
www.mnav.gub.uy



A Jorge Abbondanza, Enrique Benech y León Biriotti: *in memóriam*

Elogio de la exuberancia

Pablo da Silveira

Ministro de Educación y Cultura

Exuberante.

Exuberante el personaje y exuberante la obra.

Manuel Espínola Gómez anduvo por las artes plásticas, el diseño gráfico, la vida gremial, la comunicación política, el diseño de interiores, la construcción de instituciones, la elaboración de políticas públicas y varios asuntos más. Siempre pareció hacer lo que quería y nunca pareció tenerle miedo a nada. Podía usar la paleta más baja, cargada de grises casi fúnebres, o hacer un uso intenso del color. Podía hacer arte para entendidos o comunicarse con públicos masivos. Dibujó y pintó toda su vida, pero pasó a las tres dimensiones cuando tuvo la oportunidad de hacerlo.

Cambió varias veces de parecer y de filiaciones partidarias, sin dejar nunca de ser quien era. Y Espínola Gómez era una persona que no se parecía a casi nadie. Por eso dejó huella en cada lugar por donde anduvo.

Visto a una distancia que empieza a crecer, nos asombra su increíble mano como dibujante y su expresividad como pintor. También su permanente esfuerzo por salir al encuentro de la sensibilidad del público. En su obra hay mucha técnica, pero frecuentemente eso está disimulado detrás del mensaje. Espínola quiere decirnos cosas, eventualmente sacudirnos, cambiarnos si es posible.

La riqueza cultural de las sociedades se mide, entre otros factores, por su capacidad de generar individualidades creadoras, alejadas de lo previsible y de los alineamientos automáticos. Así era Manuel Espínola Gómez, y así es la obra que nos dejó. Por eso tenemos que sentirnos agradecidos hacia él y felices de haberlo tenido entre nosotros

Hombre universal

Mariana Wainstein

Directora Nacional de Cultura

Es un gran honor para la Dirección Nacional de Cultura, a través del Museo Nacional de Artes Visuales, homenajear en su centenario a Manuel Espínola Gómez, un gran artista, que de alguna manera honró aquel concepto renacentista del hombre universal. Alguien que se interesó por todo lo humano. Los que tuvieron la oportunidad de conocerlo nos acercan comentarios interesantes de su técnica como artista visual, de sus caminos recorridos en política, de sus múltiples actividades y también de su presencia en la ciudad, caminando o sentado en un café. Alicia Haber nos descubre y decodifica su mundo en varios textos de gran profundidad y claridad: "Oscila y pendula entre la pasión y la serenidad. Es, simultáneamente, un hombre sensual y voluptuoso, y un ser reposado y reflexivo". Es indudablemente un caso especial en nuestro acervo, quien además de la trascendencia como artista y de todo lo que nos deja, supo observar y escuchar y quizás por eso fue un mentor que dejó huella.

Ojalá que siempre logremos mantener un espacio en nuestros museos para celebrar aniversarios importantes y homenajear a los que forjaron capítulos trascendentes de nuestra historia, y que estas celebraciones incluyan reflexiones y relecturas como forma también de comprender nuestro presente y desafiarnos a mejorar

De vértigos y asombros

Enrique Aguerre

Director del Museo Nacional de Artes Visuales

Es para el Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) un verdadero acontecimiento presentar la exposición *El mirador cavante. Manuel Espínola Gómez (1921–2003)*, en el marco de los festejos por el centenario del nacimiento del artista. El MNAV estaba en deuda con Espínola, ya que nunca había tenido una exposición individual en el museo, y aunque han sido varias las retrospectivas que se le han tributado, la retrospectiva que celebramos en esta ocasión es realmente testigo fiel de una trayectoria vertiginosa y asombrosa, que sorprende por su singularidad.

Espínola está muy bien representado en el acervo del MNAV con un cuerpo de obra que alcanza las trescientas piezas —mayormente pinturas y dibujos—, que nos permiten conocer sus diferentes opciones plásticas a través del tiempo. A partir de sus óleos sobre tela o madera, témperas, tintas y grafitos, el universo de Espínola oscila entre una figuración contenida en sus inicios hasta una abstracción lúdica en sus últimas obras.

El mirador cavante. Manuel Espínola Gómez (1921–2003) cuenta con la curaduría de Óscar Larroca, que tuvo a su cargo la investigación, entrevistas y coordinación general, para redondear una propuesta tan afinada como necesaria. Larroca contó con la amistad de Espínola y conoce extremadamente bien su obra, además de no ser esta la primera vez en que reflexiona críticamente sobre el trabajo de un artista mayor como es Espínola. Quizás uno de los tantos logros de esta exposición sea poner en escena esta suerte de tensión entre la tradición y las vanguardias que el artista resolvía a partir de una visión personal que se imponía por sobre toda moda.

Hasta ahora, Espínola era un artista de culto entre artistas de diferentes generaciones con una obra poco conocida, ya que él no solía desprenderse fácilmente de su trabajo y fueron espaciadas en el tiempo sus muestras. Queremos que a partir de la exhibición de *El mirador cavante. Manuel Espínola Gómez (1921–2003)* toda la ciudadanía visite, conozca y dialogue con un rico legado artístico de un artista fundamental en el arte producido en nuestro país y de clara proyección internacional. En definitiva, deseamos que Espínola, en el centenario de su nacimiento, vuelva a ocupar el lugar que se merece: el de un artista único e ineludible



Espínola Gómez durante la inauguración de la colectiva del grupo Sáez, 1950. Foto: s/d

Manuel Espínola Gómez

Óscar Larroca

1

Manuel Espínola Gómez nació hace cien años en Solís de Mataojo, departamento de Lavalleja. Su pueblo natal siempre constituyó un "lugar de paso ajeno", según se desprendía de sus palabras. Los largos flecos platinados de su desmelenada cabellera le hicieron ganar el apodo de Peludo, dado por algunos de sus colegas a mediados de la década del 60; aunque también fue llamado Manolo o Manolín por otros, y Espínola a secas, por todos. Si bien lo llegué a nombrar de casi todas esas formas, elegir uno de esos apelativos fue, sin duda, mucho menos complejo que acercarse a la persona que los abarcaba.

Tuve conocimiento de la existencia de Espínola en febrero de 1981, al leer las bases de un concurso de artes visuales organizado por Cinemateca Uruguaya. Comencé a reparar en su verdadera importancia unos meses más tarde, observando en detalle un dibujo a tinta de Jorge Satut titulado *La dama del vestido amarillo: boceto para memorizar un recuerdo.* Allí se representaba, en un arrugado diario que hacía las veces de envoltorio de un cuadro, el retrato de Espínola dentro de una crónica que daba cuenta de su retrospectiva en Galería Latina. Cinco años más tarde, la censura explícita a una exposición de mi autoría, decretada por el intendente municipal Jorge Luis Elizalde, nos convirtió en protagonistas involuntarios de un hecho político inesperado[1].

En el año 2007 se publicó el libro *La suspensión del tiempo: acercamiento a la filosofía de Manuel Espínola Gómez*, con textos de mi autoría. El desafiante propósito (y probablemente cumplido a medias) fue el de acercar el pensamiento de Manolo a todos aquellos que solamente recuerdan al afable personaje de exorbitante volumen que se alimentaba como un salvaje y que vestía desaliñadamente. Otros recuerdan al proyectista del revestimiento pictórico del gasómetro, al controvertido autor de la remodelación interior del Edificio Independencia, o al sujeto irreverente y romántico cuyas concepciones del mundo (llevadas por una exaltación lírica que lo identificaba) debían interpretarse a partir de su persona.

Transgresor, demiurgo, desconfiado y locuaz, tierno y agresivo, bohemio impenitente, un paisano huraño, un iconoclasta extravagante, un universalista celoso de su intimidad, un humanista cautivador a pesar de su autoritarismo... Adjetivaciones varias que apenas atraviesan el pesado gamulán de pana que lo abrigaba y que opacan, tal vez, lo que fue su preocupación perenne: su compromiso último con la cultura, en todas sus manifestaciones posibles.

"Aquí casi siempre se confundió cultura con ilustración. La cultura, que significa elaboración intestina y original, aun a pesar de las inevitables y necesarias transmisiones y retransmisiones experientes, es decir, de lo propiamente «hereditario» o herencial, se ha visto menoscabada, sin duda, en beneficio de la ilustración, que es, apenas, afán informativo y memorioso —solo

1 En marzo del año 1986, el Departamento de Cultura de la Intendencia Municipal de Montevideo me invitó a realizar una exposición individual en su Salón de Exposiciones de la calle Soriano. Manuel Espínola Gómez era el asesor de Artes Plásticas, mientras que Thomas Lowy y Alejandro Bluth eran sus directores. La muestra, titulada ESPEJOS... A VECES, no llegó a exponerse debido a la prohibición explícita del intendente municipal, Jorge Luis Elizalde. El dictamen: las obras aludidas agredían la sensibilidad y "moral media" de los espectadores. Políticos de todos los partidos (Reinaldo Gargano, Francisco Rodríguez Camusso, Juan Raúl Ferreira, Raumar Jude y Héctor Sturla, entre otros) le ofrecieron apoyo incondicional al intendente. Las derivaciones fueron múltiples: desde la renuncia de Espínola Gómez como asesor del Departamento de Cultura, hasta la intervención que se le hizo a la réplica del *David* de Miguel Ángel en la explanada del municipio capitalino. La obra finalmente fue exhibida en octubre de ese año en la Sala José Pedro Varela de la Biblioteca Nacional, gracias al respaldo brindado por Espínola y la ministra de Educación y Cultura de la época, Dra. Adela Reta.

eso—, un mero auxiliar soplado desde otras bocas, a lo que se le dio, con mucha inadvertencia, cierto valor sustantivo" [...][2].

2

Espínola consideraba que dentro del arte se podía incursionar en cualquier estilo, corriente o movimiento estético, pero no impuestos, sino que realmente fueran elaborados desde nosotros mismos como consecuencia de una masticación, de una "digestión lenta" de nuestras pulsiones individuales:

"Decir que lo que hacemos nosotros está agotado es lo mismo que decir que quienes echan mano a una estética germinada en otras latitudes no tienen nada que ver con su identidad". [...] "Nada está «agotado»; algunos pueden buscar dentro de la América precolombina, otros dentro del expresionismo alemán, otros dentro del realismo; pero TODOS —entiéndase bien— a través de sí mismos". [...] "No debemos vivir pendientes de la novelería técnica. Hay que tenerlo en cuenta, pero no como si eso realmente fuera lo último y lo otro estuviera un poco más atrás, y lo otro mucho más atrás". [...] "Cada país tiene su tiempo, sus preocupaciones, sus problemas". [...] "No conviene «marcar el paso» en ninguna dirección preestablecida —llámese «estar a la vanguardia» o «estar a la retaguardia», etcétera —solamente para que coincida con los parámetros de quienes intentan imponer esos enunciados". Razón de más, entonces, para desacralizar los atrasos culturales que se les adjudican a los países de la periferia: *"Tenemos que ser conscientes de todo eso y hacer caso omiso de ese famoso «retraso de treinta o cuarenta años» que siempre se nos tiró por la cabeza, como si todo lo que se hiciera en Europa fuera válido, y no todo lo que se hiciera aquí. Como si todo lo que se hiciera aquí —y eso a veces sucede— fuera un simple eco de lo que sucede allá"*[3], argumentaba.

Aunque se pueda echar mano *"a una estética germinada en otras latitudes"*, el pintor igualmente afirmaba que no se necesita de *"prestadas voces vehiculares"* para que los ingredientes gráficos de nuestra nacionalidad puedan proyectarse. Espínola fue, en suma, un pintor que buscaba elementos simbólicos desde la raíz:

"A la larga, si lo nuestro está trascendido de una muy motivada calidad interior, y si se quiere, en una íntima correspondencia con determinadas características de índole regional, eso forzosamente acaba imponiéndose". [...] "Nuestro país, por la exigüidad de su perímetro físico y por la desidia incultísima de sus clases dirigentes, siempre fue «pasto seco» que ardió de cualquier manera por la acción incesante de los «fuegos corredizos» originados en otras latitudes, y no pudo —por falta de convicción lugareña y, sin duda, de claridad intelectual— proteger lo suyo, que tenía el mismo derecho a vivir que lo sucesivamente allegado. Un territorio cultural, pues, desguarnecido, que todavía estaría habilitado para alimentar alzaduras inconfundibles y fieles"[4].

Asimismo, reducía las oposiciones anacrónico/epocal, caduco/vigente y los conceptos piramidales, a una valorización horizontal y cíclica: *"Las vanguardias y las retaguardias, en lo que tiene que ver con la expresión del hombre, no existen. Si nosotros miramos hoy lo que fue considerado vanguardia hace treinta años, nos damos cuenta de que la diferencia entre eso y lo anterior que parecía combatido, y frente a lo cual representó una suerte de reacción, marca una diferencia mínima, no radical, no profunda".*

En consecuencia, para Espínola: *"No se puede extraer una sola conclusión, dentro de las posibilidades que el hombre tiene por delante en cuanto a ese análisis continuado se refiere, que pueda considerarse definitiva. No existen las obras definitivamente «descartadas» o desacreditadas" [...] "como para que no puedan brillar más..."*. Hasta Marcel Duchamp invocaba que el juicio que se emite sobre el arte nunca es concluyente y se halla siempre sujeto a revisión, al posible aprecio póstumo: *"... incluso la posteridad [...] rehabilita a veces a artistas olvidados"*[5], apuntaba el artista francés.

3

Espínola asociaba y experimentaba sensaciones sinestésicas en toda manifestación artística o de naturaleza biológica:

2 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, Ed. Galería Latina, Montevideo, 1991.

3 Ibídem.

4 Ibídem.

5 Presentación de Marcel Duchamp en Houston (Texas), ante la Conferencia de la Federación Americana de Artes, 1957. Fue publicada en *Art News*, vol. 56, n.° 4, 1957.

el espesor físico en la obra *El acantilado de Étretat después de la tormenta*, de Gustave Courbet (1870), el peso de los paños en la vestimenta tubular de *Los cuatro apóstoles* de Durero (1526), música barroca en las acuarelas de Cabrerita, el sonido crepuscular en la paleta de Van Gogh, el aroma en una composición musical de Fabini, el *"canto redondo y quejumbroso"* de la paloma de monte, el peso *("algo así como la impresión que se recibe cuando se sacude cierta manta o cubierta de cuero")* en el apellido de Bruckner[6], la "*sonoridad apanada o redondeada*" en el apelativo de Wagner, cierto perfume en esa medida del tiempo que son los siglos, el color y la temperatura en una palabra. Toda una combinación de características que sostenía con la pasión de quien inspecciona la realidad con gran entrega sensitiva.

Cuando visitó el Coliseo en Roma, este se le apareció *"como una especie de vacuno gigantesco pudriéndose al sol"*. Su relación excesiva y meramente biológica con el alimento o la comida (más que con la gastronomía) le conducía a visualizar panes en las nubes y *"cachos de macroscópicas naranjas"* en las lunas de los paisajes nocturnos de José Cuneo, o cierta *"capacidad bizcochera"* en el manejo de las figuras de Jean Fautrier *("La materia es para mí una golosina, soy un pastelero"*[7], decía con regocijo). Describía *"mujeres y hombres lámpara"* en no pocas obras renacentistas y manieristas[8] (Lucas Cranach, Fra Angelico, Filippo Lippi, Jean Fouquet, Escuela de Fontainebleau, Bronzino, Piero di Cosimo, Giovanni Lanfranco), *"infladuras secretas"* en alfombras, cubrecamas, borlones y empuñaduras bélicas en la obra de Juan Manuel Blanes, *"locomotoras quietas"* (nuevamente el tema del "movimiento suspendido") en los montes forestados de nuestra geografía territorial, *"follajes aéreos"* en las formaciones nubosas, el *"correr de la sangre por venas y arterias"* en algunas escenas a cámara rápida del documental *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1983).

Por cierto, su mirada, que podía conmoverse con la disposición de las herramientas de trabajo y los enseres en una chacra rural, o con una máquina de generar energía eléctrica, no se agotaba solamente en la experimentación de sensaciones sinestésicas o en las vinculaciones de tipo simbólico *("La percepción, la concepción y el sentimiento se entremezclan y se influyen"*, expresa Nelson Goodman). También examinaba la razón, las propiedades y la existencia misma de los elementos de la naturaleza. Sobre la representación de la luz aplicada a las artes visuales, escribió: "*... la luz que ha viajado por el espacio posándose en los cuerpos que encuentra a su paso, y que tiene, por tanto, carácter eventual, solo se percibe en Rembrandt"*, y la luz como agente exterior al objeto incidido por ella "*—el cual, de por sí, es oscuro o más oscuro de lo que allí se percibe— se puede apreciar en* Las meninas *de Velázquez*", tal como si se hubiera pintado el aire que rodea a los personajes. "*Otro tanto puede decirse de Clever Lara, el cual, sobre todo en sus grandes telas, logra transmitir el fenómeno lumínico... como «agente» estrictamente externo*". Un caso distinto es el de Rembrandt, en tanto "*la epidermis de sus personajes se encuentra en la frontera exacta entre una luz proveniente del exterior y un fuego interior que enciende al retratado desde sus propias entrañas... Aquí, ambas fuentes de luz generan una tensión única en la historia de la pintura universal*"[9].

4

Mientras era funcionario de la oficina de arquitectura en un ente gubernamental (Ancap), Espínola eludió al mercado y sus exigencias encarnadas en estereotipos y tendencias financieras: "*A mí me gustó siempre que lo más profundo de uno mismo quede a salvo de deberes contraídos por intereses que no son los míos. Evité eso siempre. Primero que nada, porque lo que hacemos tiene una fuerte connotación científica. Es como si pretendiéramos dedicarnos a cuestiones que tuvieran*

6 Se podría agregar que la palabra 'Bruckner', asociada al sonido que se *"desprende cuando alguien sacude una manta de cuero"*, tiene connotaciones onomatopéyicas (el "sonido sordo" de la primera sílaba golpeando contra la "dureza" de las letras c y k). No así otros vocablos como Brahms, que se le antojaba *"firme, descargado o precipitado"*, o el de Mendelssohn que le sugería *"sensaciones muy claras de estructura sumamente «aireada» por dentro, y cierta resonancia que queda como en el espacio aéreo, algo «arqueada» o como sin horadantes aguzamientos. Y su música tiene características muy parecidas a esto, puede que un poco más «festiva» o regocijante"*. También estableció "influencias fonéticas" (entre los apelativos y el estilo musical de sus autores) con los apellidos de Bach, Haendel, Vivaldi, Mozart, Haydn, Berlioz, Ravel, Stravinsky, Respighi y Britten.

7 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, ob. cit.

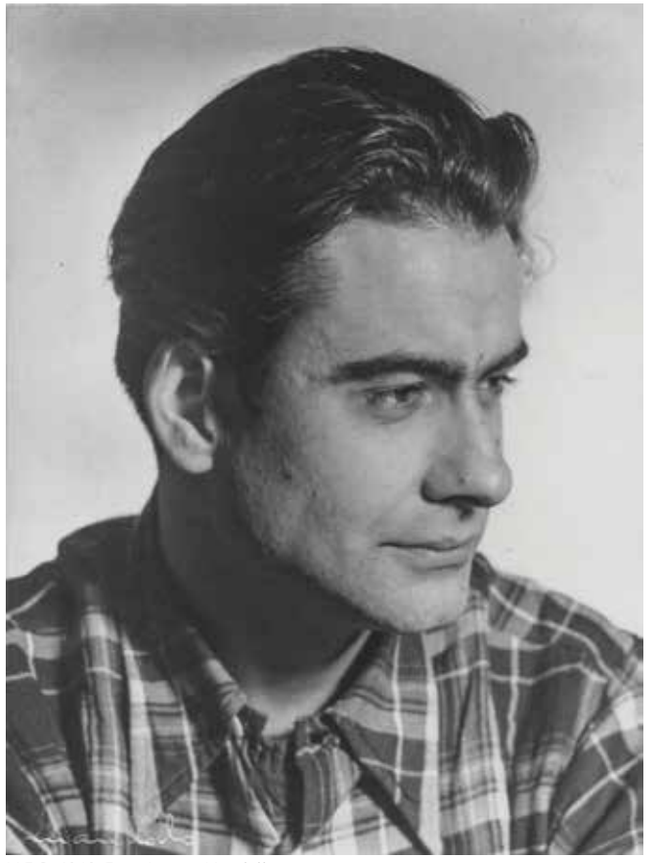
8 Los "*hombres lámpara y mujeres lámpara*" no son necesariamente figuras de piel blanquecina (aunque algunas sí toman ese color debido a la paulatina desaparición de los pigmentos originales). En verdad, se alude al hecho de que la luz parece como surgida del interior de los cuerpos de las figuras y no como un elemento proveniente desde el exterior ("cuerpos luminosos" en lugar de "cuerpos iluminados"). En todo caso, para Espínola se trataba de un resultado que no desmerecía la obra. Incluso podía llegar a celebrar ese hallazgo voluntario o involuntario: "*El ángel que le rinde un homenaje formidable al nacimiento de Jesús* (en la obra *El retablo de Isenheim*, de Matthias Grünewald, 1512–1516) *es un momento especial de la historia de la pintura universal. Yo no sé cómo hay gente capaz de encender un ser humano hasta ese punto. Es prácticamente un ángel convertido en lámpara*".

9 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, ob. cit.

que ver con las enfermedades, a analizar las posibilidades de una vacuna, y hacer un negocio con la vacuna". Sin embargo, el galerista estadounidense Alex Rosenberg considera que atacar el mercado del arte (el *wall power*, en la jerga inversionista) es atacar al artista, dado que a este se lo desguarnece desde el punto de vista laboral. Para interrumpir este círculo perverso, Espínola puntualizaba que las galerías de arte podían abastecerse de obra digna o de mediana calidad, y que no veía desdoroso que el artista hiciera, simultáneamente, "*otras cosas para vivir, con tal de que el ámbito de lo expresivo y su validez autobiográfica, testificante, cientificista, quede a salvo de los imperativos económicos*".

En lo que concierne a su formación, Espínola solamente cursó educación primaria, pero eso no significó un obstáculo para que se convirtiera en un "razonador autodidacta". Esa cualidad (de sujeto más intuitivo que letrado), circunscripta al cultivo de una reflexión continua sobre la existencia humana, le permitió derribar algunas fronteras entre ciencias de distinta naturaleza cognitiva. Nunca tuvo un pensamiento articulado, motivo por el cual casi siempre navegó entre una postura heroica y una orientación intelectual romántica con ciertos visos de anacronismo. No se identificó jamás con los cánones momificados de la academia formalista (con sus homilías sobre el cuadro de caballete) ni con los postulados hegemónicos de las vanguardias (con sus soflamas rupturistas en favor del arte institucional). A propósito de esto, Julio María Sanguinetti afirma que "*nunca estuvo embarcado en la moda: llegó antes o llegó después*"[10].

Esperamos que esta muestra retrospectiva en el Museo Nacional de Artes Visuales arroje un poco de luz sobre esta comarca ondulada tan suya, y entusiasme a colegas y aficionados en este celeste —y ocasionalmente amargo— sendero iluminado por "*las doradas lunas de Cuneo y sus nubes como cachos de macroscópicas naranjas*"



M.E.G., 1949. Foto: Jeanne Mandello.



M.E.G., 2000. Foto: Mario Schettini.

10 Julio María Sanguinetti, en Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, ob. cit. De hecho, su óleo *Sifón* fue pintado en 1954, varios años antes de *Tres figuras en una habitación*, de Francis Bacon, que data de 1964.





Evocaciones

El corpachón que pintaba

Jorge Abbondanza

Aquel parto no fue fácil. A las 23:30 del 5 de julio de 1921, en un rancho ubicado a la salida de Solís de Mataojo, el doctor Delfino tuvo que recurrir al fórceps para que Evarista Gómez pudiera dar a luz a su hijo. Se trataba de un proceso complicado por el ataque de ictericia de la parturienta, pero también era un caso de maternidad postergada: varios años antes, la mujer había sufrido un aborto natural y debió someterse a terribles raspajes, negándose a quedar nuevamente embarazada. Sin embargo, se ve que el hijo fue más fuerte que los temores o la voluntad de la madre, y así nació Manuel Miguel Espínola Gómez. Vino a este mundo en un paraje solitario y fue un hijo único que comenzaría a vivir sin amigos ni vecinos, permitiendo que el aislamiento despejara toda interferencia y operara en adelante como un acumulador de energía.

Ese vigor sería visible por debajo de la indolencia juvenil, como una fuente subterránea de determinación, desde que Manuel resolvió dedicarse a la pintura bajo la influencia iluminadora de Eduardo Fabini. La energía estará presente en su trabajo artístico desde las obras de adolescencia: la forma en que mancha sus retratos masculinos, el brío con que corre la pincelada, la explosión solar que baña su carpa del circo al mediodía. Esa energía fue el instrumento secreto que viajó con él hacia Montevideo y lo amparó al radicarse en la capital: mientras buscaba el lenguaje para expresarse a través de una obra plástica que evolucionaría velozmente, daba forma a un comportamiento personal que tuvo su propio vigor en el trato hacia los demás, en la frontalidad para expresar ciertas convicciones, en el apasionamiento para explorar las ideas y sacar de ellas conclusiones a menudo insólitas, en la intuición con que este autodidacto atenuó las carencias de una formación precaria que le había impedido ir más allá de la enseñanza primaria.

La persona

Conocer a Espínola era un acontecimiento de valor similar al que derivaba de conocer su obra. En persona, él era tan seductor, tan poderoso y hasta tan invasor como su pintura, cosa singular en un territorio como el de las artes visuales, donde los autores famosos suelen ser mucho menos interesantes que su obra, más descoloridos, previsibles e insignificantes que ella. Póstumamente puede afirmarse que el imán Espínola Gómez emanaba en porciones casi idénticas de sus trabajos y su presencia física, del área de su sensibilidad volcada en la producción pictórica y del campo de su autoritarismo expresado en un carácter indomable, a veces fiero, siempre elocuente, que le prestaba al hablar un magnetismo casi irresistible. Alto y pesado, el gigante de 1,85 de estatura y 120 kilos de humanidad, retumbaba al caminar y al opinar con idéntica sonoridad. El artista rivalizaba con el personaje en el ejercicio de cautivar —o desconcertar, o intrigar, o asombrar— al interlocutor.

Otro rasgo inaudito: se abrió con igual predisposición a todos los focos de incitación de la cultura. Más allá del arte plástico, se dejó impregnar como espectador (y aun como estudioso) por las fascinaciones musicales, coreográficas, teatrales, arquitectónicas, literarias y cinematográficas, hurgando en cada uno de esos terrenos con parecida avidez y con una curiosidad inagotable. Escucharlo juzgar la película que acababa de ver o el concierto que había escuchado era una experiencia contagiosa, porque sus conclusiones podían ser discutibles y hasta extravagantes, pero ponía en todas ellas un fuego arrasador y una argumentación que rara vez

carecía de ingenio y de perspicacia, enarbolando la agudeza natural de su ojo y sus oídos para cuestionar, admirar, repudiar y discrepar. Pocos oyentes fueron capaces de influir en esos puntos de vista, que tenían la misma solidez avasallante de su anatomía.

Las irregularidades de su vida tuvieron el correspondiente espejo en su producción. Los pasajeros vínculos amorosos con varias mujeres, el curso a veces espasmódico de unas cuantas relaciones de amistad y el cauce cambiante de sus opciones ideológicas fueron reveladores de su naturaleza y se reflejaron puntualmente en la pintura. Allí Espínola adoptó, para luego abandonar, varias modalidades expresivas entre las que sería difícil establecer parentescos o continuidades: el lenguaje del artista fue tan mudable como su comportamiento y quizá por eso resultó en dos o tres etapas tan inesperado y deslumbrador. En medio de una charla, Espínola podía afirmar lo que menos esperaba escuchar su acompañante, e igualmente en medio de su trayectoria artística tuvo giros dotados de un espíritu renovador encandilante, como ocurrió con su tramo informalista a comienzos de los 60, sus retratos de principios de los 70 o el paisajismo surrealista de mediados de esa década.

La época

Si se confronta la obra de Espínola con la de sus contemporáneos Ventayol o Barcala, en estos queda constancia de un desarrollo unitario y gradual, una madurez que avanza de a poco hasta alcanzar la plenitud: una evolución tan serena como la del conocimiento profundo y tan discreta como él. En Espínola, en cambio, se dan barquinazos, interrupciones, vuelcos y alternativas repentinas, quizá con similar ebullición a la de un carácter más fogueado por fuera que por dentro, un estado de perpetua combustión, una actitud de búsqueda obstinada a través de la cual se delató una inestabilidad juvenil que solo envejeció exteriormente. En lugar de ser un camino lineal hacia el horizonte, el de Espínola fue una cordillera



Arroyo Solís, Solís de Mataojo, 2020. Foto: Oscar Larroca.

por cuyos repechos y pendientes anduvo su ánimo —a los saltos, porfiadamente— igual que su pintura. Como prueba de ese itinerario accidentado, un buen día (hace dieciocho años) dejó de pintar, sin abandonar por ello el sigiloso plan de dedicarse a una hilera de obras de gran formato sobre fantasías y recuerdos de infancia que nunca realizó. Apenas una serie de dibujos en bolígrafo, que luego amplió por medios digitales, alteraron hace tres o cuatro años el largo silencio final.



Eduardo Fabini (1882–1950

Como todos los individuos sanguíneos, este creador absorbió igual que una esponja los vaivenes de la realidad. El Uruguay que empezó a crujir a fines de los años 50 lo afectó de manera múltiple, embarcándolo en algunos entusiasmos políticos y en una militancia gremial que redoblaría su protagonismo hasta convertirlo en la cabeza visible de la Unión de Artistas Plásticos Contemporáneos y en el conductor de legendarias medidas de fuerza emprendidas por esa organización. Una realidad tumultuosa y un panorama de crisis no solo económica sino luego social e institucional paralizaron por el momento su impulso artístico, pero permitieron que su individualismo germinara en una actitud participativa capaz de prestar su sello personal a todo un medio. En medio de esas turbulencias, tuvo lugar el período de esplendor de su carrera, el que se abre con una lista de honores (el Primer Premio y el Gran Premio del Salón Nacional en 1961–62) y culmina en 1963 con el Premio Blanes.

La obra

Esa etapa es la de las témperas en blanco, gris y negro, una opción abstracta en la que el pintor aplica una factura vibrante, unas transparencias muy dinámicas, unos espatulazos negros que cuadriculan el fondo o enmarcan un abanico de líneas, conservando el nervio del trazo y un ritmo apremiado. El origen de tales propuestas estaba, según confesiones personales, en una improvisación muy libre, donde las cosas salían casi siempre por casualidad, aunque había que estar alerta para descubrirlas, controlarlas y detenerse a tiempo, cuando un efecto se concreta sobre la superficie por donde ha ido creciendo. En ese período, las riquezas se perciben a través de una observación minuciosa, porque internarse en ese lenguaje implica atravesar varios niveles. Hay uno sensorial, donde se graba el impulso físico que ha depositado la témpera o el óleo y que sirve como guía epitelial: revela grados de energía o de cautela según las zonas, documentando la velocidad con que se movió la mano o la presión que ha hecho el brazo, y dejando una huella física de la ejercitación volcada en la obra, mientras abre canales para imaginar la presencia corpórea del artista frente al soporte en el que opera.

Hay otro nivel que es una entrelínea, donde el ánimo del pintor se refleja en una sintaxis más replegada: es el plano emocional del empleo del color y de la luz, de la dramaticidad de los signos que inscribe, del alcance que cada uno adquiere en el plano, de la tensión que transmiten. Y todavía hay un tercer nivel, que reposa en el fondo de esos diagramas y que parece difícil atribuir por completo a la voluntad del artista: es el margen hipnótico de que se cargan ciertas obras donde no imperan formas realistas y que el espectador atento reconoce como algo propio, casi íntimo. Ello sucede únicamente cuando el interés visual de la composición se ahonda hasta provocar sugerencias familiares, como ocurre cuando la maestría de un relato literario hilado sobre un tema cualquiera alcanza una sugestión universal por el calibre de sus significados, autorizando en el lector un espíritu de apropiación. En las témperas informalistas de Espínola, ese trasluz actúa doblemente: permite al contemplador efectuar reconocimientos que son

personales e intransferibles, tan inviolables como el mundo que allí se entreabre, pero habilita asimismo un último acceso al reducto privado del pintor, a la sospecha de que en ese fondo reposa el rastro de un comportamiento gobernado por centros más lejanos que la conciencia para inscribir ciertos gestos de exaltación, ciertas ondas apaciguadas, ciertas rachas de violencia, ciertos vuelcos de acción, como si el punzón subjetivo mantuviera abierto un tejido profundo.

Poco después, en la serie Interrupciones (más conocida como "las persianas de Espínola"), una secuencia donde las barras negras cortan el blanco espectacular del fondo otorga al resultado un impacto visual y una seducción nada fácil de desentrañar. Son signos oscurecedores de la luz, una interferencia en el espacio radiante que los contiene, y como recurso óptico tienen una calidad imantada, mientras un traslúcido velo horizontal permite que cada trazo parezca desvanecerse en el siguiente. Pero además asumen una escala enigmática que al teclear va asaltando al espectador, como si ocultaran una clave que se retrae junto con cada franja. "Las persianas" serían el antifaz de una mirada cuyo pestañeo atrae doblemente por estar refugiado tras la cortina que el pintor ha bajado, mientras bajaba otras igualmente divisorias en su vida pública y privada. Esa serie fue una hazaña de doble fondo, como ciertas labores enmascaradas en una ostentación de estilo bajo la cual los resortes de la técnica explican el truco del acto de magia. Aunque también "las persianas" podrían burlarse de todo ello y ser en cambio tejados, trasposiciones de una imagen más real: la chapa acanalada que cubría la casa de Espínola en sus años de juventud, la del techo ahumado de las herrerías que visitaba y que recuperan así una presencia casi material. La referencia queda envuelta en el mismo margen de ambigüedad que tienen los recuerdos personales cuando se los convoca a través de la poesía y cuya fórmula solo admite identificaciones relativas.

Espínola deja de pintar, y solo volverá una década más tarde para la hilera de retratos de notabilidades, donde el dibujo recorre una orografía de pliegues y surcos, como si se narrara con ellos una historia que en cada cara (Clara Silva, María Carmen Portela, Zum Felde, Jesualdo) se abre como un delta sobre las sienes, alrededor de las bocas, a través de las frentes, coloreándose apenas en alguna zona como si se perfumara, y abriendo al observador la sensibilidad prodigiosa con que Espínola registró a los seres queridos, aunque también el ojo despiadado con que retuvo esas fisonomías, a través de las cuales el lápiz navegó con rumbo glorioso. Luego vendría la alternativa del polifocalismo, con su estallido de policromía para esmaltar paisajes subjetivos, y más tarde (después de otras hileras de dibujos, las Mojigangas y las Escaleras) llegaría el retiro, esa suerte de grandeza detenida sobre cuyo curso la atmósfera local —tan retraída, provinciana, olvidadiza— puede pesar como si fuera cómplice del silencio de un creador.

Ahora, con Espínola Gómez ya muerto, su obra reposa en gran medida en la casa que habitó en el Centro de Montevideo. Allí está guardada, esperando la marcha de un complejo proyecto que en el mejor de los casos podría convertir ese edificio en un museo destinado a la exhibición de sus trabajos. Mientras tanto, este país de patrimonios enterrados e inaccesibles ni se preocupa de saber dónde siguen almacenadas las pinturas de Ventayol, las de Pareja o las de Améndola, fuera del alcance de tanto contemplador ávido, negándole el disfrute de mirarlas, e impidiendo que entre un notable patrimonio artístico y el pueblo al que está destinada esa riqueza se establezca el debido puente de reconocimiento y de goce. Cabe esperar que Espínola tenga mejor suerte póstuma y algún día no demasiado remoto su obra vuelva a ver la luz.

El pintor Manuel Espínola Gómez murió en Montevideo el sábado 10 de mayo, a los 81 años de edad

El legado

Las Interrupciones han quedado desde entonces como el vértice de una trayectoria que quizá nunca volverá a alcanzar ese encuentro entre lo despojado y lo colosal, entre el alarde y la lectura subyugada. Mientras el Uruguay se hace pedazos,

Nota publicada en el diario *El País*, 5 de junio de 2003.

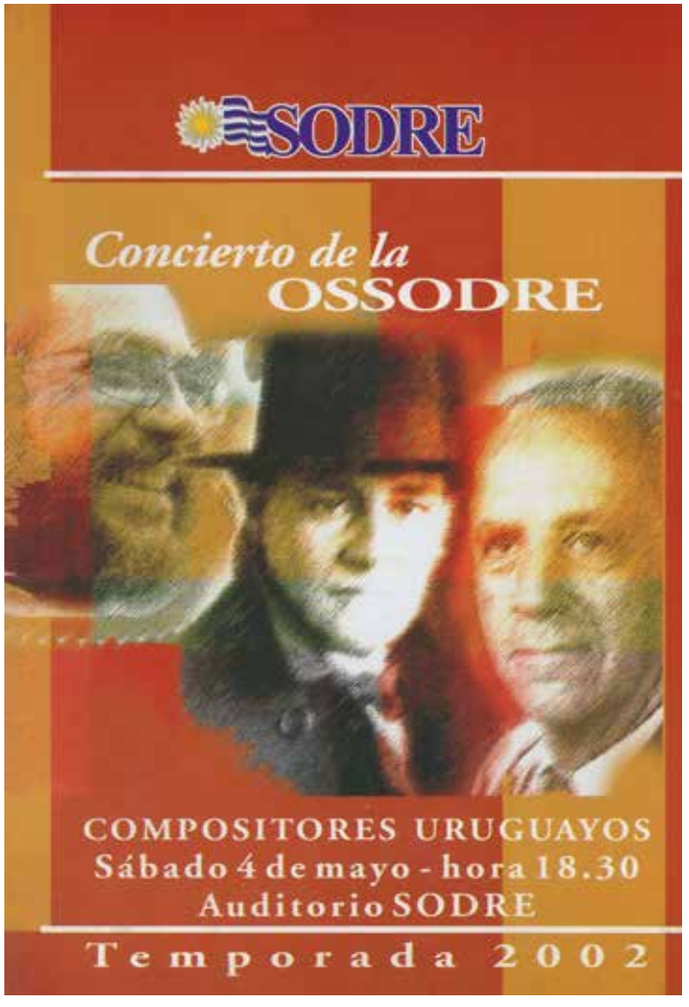
Cuadros sinfónicos

León Biriotti

Con Manolo nos conocimos unos cinco o seis años antes de su fallecimiento; probablemente en 1998, pero "nos vimos muy bien" enseguida. Fue muy curiosa la forma de conocernos. En aquella época yo tocaba mucho con la pianista Jessie de Bellis (quien había participado como solista en la Orquesta Filarmónica Nacional de Rusia). Una noche estábamos con Jessie en un bar que estaba ubicado en la proa de 21 de Setiembre y bulevar Artigas. En otra mesa, cercana a la nuestra, estaba Manuel Espínola. Ellos se conocían de antes y Jessie me lo presentó. El asunto es que nos quedamos conversando un largo rato. Manuel resultó ser un sujeto muy cordial, afable, cálido... [...] En cierto momento, Jessie le sugirió hacer una exposición con sus cuadros, con un pequeño recital de piano donde ella podría interpretar *Cuadros de una exposición*, de Modest Músorgski. A mí se me ocurrió entonces hacer un cambio a esa propuesta: *¿Y por qué no componer una obra original sobre la obra de Espínola y hacer un estreno para esa muestra?* La idea gustó muchísimo a ambos.

Un tiempo más tarde Jessie se va del Uruguay; hizo una carrera espléndida en Marbella y Bruselas... Manuel y yo quedamos muy bien conectados y nos veíamos en diferentes bares: tanto él como yo éramos muy bolicheros... o "bolichistas" (¡y nos "peleábamos" por pagar la cuenta!). Entramos en confianza y amistad muy rápidamente. En síntesis, así nació la *Sinfonía IX*, a partir de los ocho cuadros polifocales. Inicié la obra en el año 2000 y la culminé en el 2001. Fue estrenada el 4 de mayo de 2002 por la Ossodre bajo la batuta de Fernando Condon. Es una pieza extensa para Gran Orquesta y coro, en cinco movimientos. En ese entonces, el presidente del Sodre era el arquitecto Roberto Falco, un muy buen violista en sus primeras épocas. [...] Se había pensado proyectar las obras polifocales durante el estreno, pero no llegamos a concretarlo debido a impedimentos del arco-proscenio de la sala. Cuando finalizó la Sinfonía, Manuel se mostró muy emocionado. Para mí, fue una situación entrañable. [...]

Fue muy triste verlo en el sanatorio los últimos días antes de su partida. Estaba inconsciente. Yo lo tomaba de la mano y parecía como que me apretaba un poco, pero no estoy muy seguro... Luego de su fallecimiento formé parte del albaceato de su obra plástica, junto con Magalí Sánchez, Mariano Arana, Ximena Oyanedel y Hugo Giovanetti Viola. Yo apoyaba moralmente, pues no tenía ni medios ni capacidad de gestionar nada. Magalí fue la punta de lanza y combatió inmensamente para concretar el museo de la calle Paraguay. [...]



Programa de la Temporada Sinfónica 2002 del SODRE.

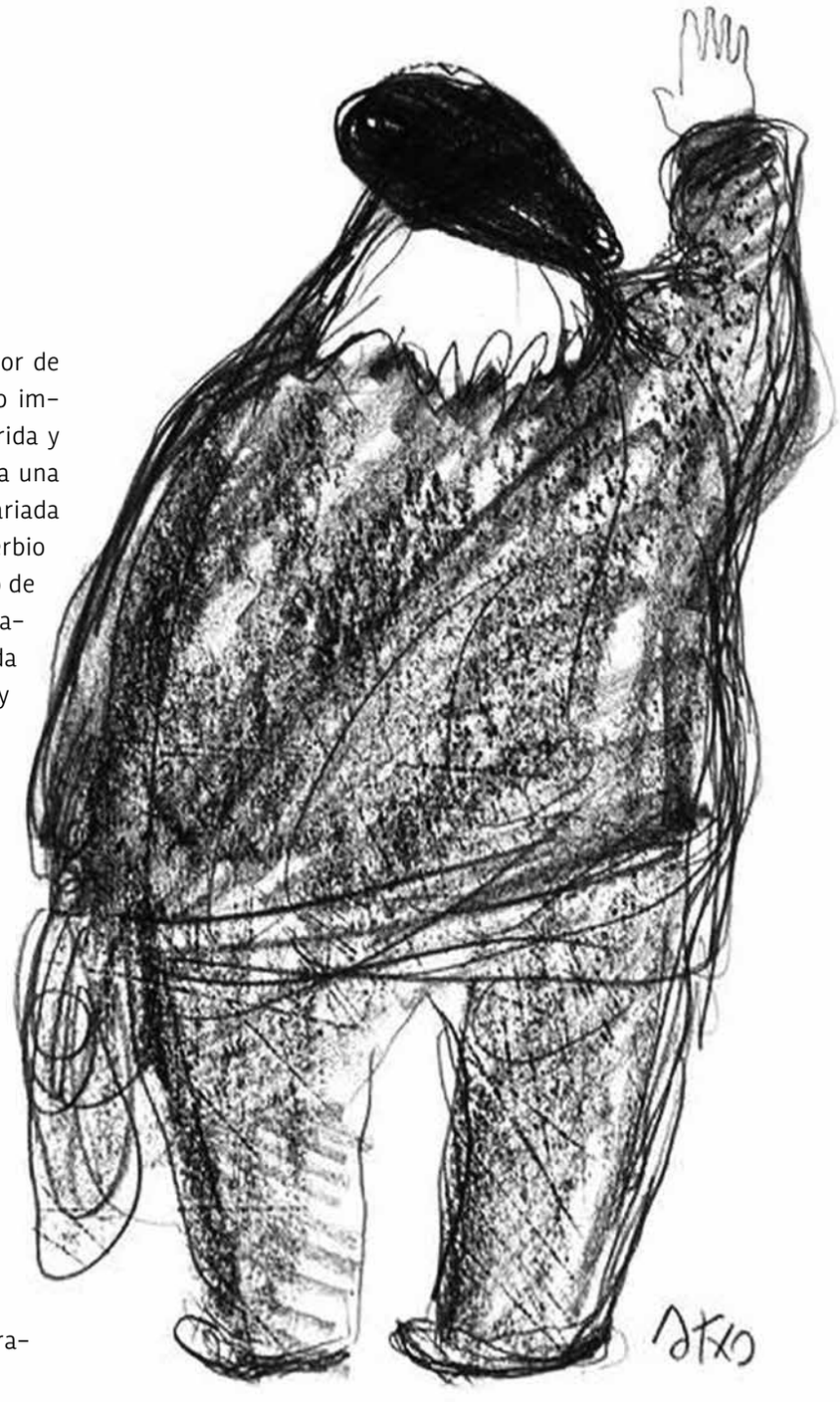
Entrevista realizada por Ó. L. para este catálogo, setiembre de 2020.

Hoy–Despedida–Hoy Se fue el Circo

Arotxa

Manuel Espínola Gómez fue lo más parecido, en el mejor de los sentidos, a un "Enorme Circo de otra época". Un circo imponente, con números de gran calidad. Fue la carpa colorida y gigantesca que, una vez instalada, desplegaba bajo su lona una serie inimaginable de números asombrosos, con la más variada excentricidad. Era un tigre de Bengala y un domador soberbio de galera con forma de boina. Un elefante de la India traído de Bombay y un ratón blanco andando en monopatín. Un caballito de carrusel vivo, con una mujer despampanante parada encima. Manolo tenía la capacidad de fascinar con su obra y su modalidad, como los grandes equilibristas y los trapecistas más afinados en su arte.

Era un mago como Fu Man Chú, un maestro. Pintó su circo al mediodía. Despertaba asombro y sonrisas, como los enanos y payasos más exóticos y fantásticos jamás imaginados. Era una gradería con todos los niños que llevaba dentro sin que él lo detectara. Fue el conjunto de chorros multicolores de las aguas danzantes, que se elevaban al infinito con la música de Bach. Era imprevisible y terminante. Marcaba su presencia un perfil lleno de sorpresa, con luces y sombras. Con una trastienda que ocultaba y protegía celosamente. Me permitió entrar en ese universo íntimo para comprender y ver algunos secretos del oficio y de su laberíntica sensibilidad. Se sabía libre. Cuando se le antojaba... levantaba su carpa y se iba con su música a otra parte... Dejando en uno un recuerdo aparentemente tierno, una tristeza como de un desposeído y una imagen tan entrañable y compleja como inolvidable



Texto publicado en el diario *El País* con motivo del fallecimiento de Espínola Gómez, 18 de mayo de 2003.

M.E.G., 2003. Arotxa.

Una carnalidad muscular

Miguel Ángel Campodónico

Un artista y un hombre querido y querible, pero siempre escurridizo. Con una voracidad existencial y cultural extraordinarias, fue protagonista y testigo de los años dorados de la sociedad montevideana. Nada le era ajeno: la pintura, desde luego, pero también el teatro, la danza, la música, las conferencias, el fútbol, el billar, las largas charlas en los cafés, sin dejar a un lado su actividad política y gremial. Diseñador de afiches, logotipos y escenarios para los actos masivos, diseñador de interiores para el Palacio Estévez (impuso una estructura barroca a la sencillez espartana del edificio), escritor y disertador en radios, opinando sobre los temas más variados. Polémico, siempre. Arbitrario, también. Viajó en tres oportunidades a Europa, en largas estadías, que luego comentó en rueda de amigos o en conferencias.

Retratos, paisajes, abstracciones y sus variantes, abandonados y retomados en diferentes épocas, desde sus comienzos y después, fueron los temas que lo acercaron a las vanguardias históricas sin pertenecer a ninguna. Toda la obra de Espínola Gómez se caracteriza por la constante barroca en clave expresionista, atravesada por el erotismo: se complace en el óleo extendido a plena pasta, en generosas pinceladas, excesivas, frenéticas, íntimamente trabajadas con pincel o espátula. El acto de pintar se convierte en un gesto temporal que atrapa todo su organismo y ese organismo es predominantemente sexual, aunque la sexualidad no se inscriba en el registro de la representación sino en el registro simbólico de la estructura formal. La liberación de la materia, los trazos disparados en múltiples direcciones, firmes y enérgicos, con la tensión de un arquero apuntando hacia un blanco desconocido, la irrupción de planos cortantes y agudos, la sensualidad de las curvas y de los trazos, la dramática condición de contrastes de blancos y negros o el estallido cromático son siempre la emergencia, la transferencia, revelada oscuramente, de la fijación de la libido, en un juego de pulsiones antagónicas y complementarias (*Eros-Tánatos*). Hay una voluptuosidad, una carnalidad muscular en cada pincelada o dibujo, un goce agónico casi siempre o una angustia bronca otras, que apunta hacia una ingeniería de la afectividad, a un mecanismo de apropiación con fuerza intimidatoria, casi de violencia ontológica en una lucha doméstica del inconsciente privado, obediente, por otra parte, a los más prestigiosos cánones del arte occidental. Una pintura fálica, por momentos explícita y siempre implícita

Reseña en *Maldoror*, n.º 24, mayo de 2006.



M.E.G. y Rimer Cardillo, en el edificio de la calle Paraguay, 1992. Foto: s/d.

La araña enorme

Rimer Cardillo

Estábamos subiendo a un ómnibus 121 con Celina Rolleri López. Veníamos de participar en una de sus clases nocturnas en los salones helados de la Escuela Nacional de Bellas Artes. De pronto, un pasajero, un arropado gigantón con boina, la toma del brazo amablemente y le dice: *"Venite a tomar un café"*. Luego de negarse de manera gentil, Celina nos dice sonriente: *"Era Espínola Gómez"*. Nosotros ya lo admirábamos mucho, era el ganador del Premio Blanes.

En una exposición colectiva en la Biblioteca Nacional fui testigo de un diálogo entre Manolo y su gran amigo, el Gordo Améndola. Estaban discutiendo de forma acalorada. El Gordo Améndola se ensaliva uno de sus dedos, lo pasa por uno de sus cuadros y lo muestra cubierto de polvo: *"¿A vos te parece que así se trata a una obra de arte?"*. Manolo agitaba los brazos, se sacaba y se ponía su boina de vasco, pronunciando todo tipo de improperios. En general hacía girar la boina de vasco en su cabeza, repetidamente, como siguiendo la rotación de la Tierra.

En mi escrito sobre "La Imagen Gráfica" para la exposición en Fundación Unión (2013), señalaba: *"Es notable la poderosa presencia de un artista que domina la imagen gráfica de manera poderosa en este escenario político. Espínola Gómez diseñó afiches, logotipos (que se transformaron en símbolos de cambio como el logo del Frente Amplio), el diseño de monumentales estrados (en este movimiento y luego en el Partido Colorado) y la estupenda remodelación de la casa de gobierno en la plaza Independencia"*. Agrego ahora que Espínola trabajaba con los Vázquez, padre e hijo, estupendos carpinteros

con enorme taller-galpón por los alrededores del puente del río Santa Lucía. Allí pude ver cómo las gigantescas estructuras de madera eran diseñadas para sostener y estirar las telas de color que conformaban el fondo de los estrados de volumétricas formas abstractas. Conservo el más cálido recuerdo de esta granja y su acogedora familia, en un soleado domingo de invierno, con aromas a madera y comida...

Con el correr del tiempo establecimos una entrañable amistad. Participamos en el intento de salvar el viejo Mercado Central y mantuvimos largas tertulias durante años, en escritorios improvisados instalados en distintos bares de Montevideo. Siempre acudía a ver mis últimas creaciones en mi taller de Luis A. Surraco (ex Leandro Gómez). Insistía en decirme: *"Esto no lo dejes nunca, tenés que seguirlo".*

Su apartamento de la avenida Brasil había sido originalmente la sede del Grupo Sáez. Allí diseñó un hermoso aposento de madera, como un palco de teatro, adosado a la pared con cómodos almohadones. En esa morada pude ver el paulatino amontonamiento de sus pasiones, compradas en remates. Sentado en un frágil "perezoso" de playa (nunca entendí cómo sostenía ese corpacho), explicaba sus obras mientras nos acomodábamos en el piso o acurrucados en algún espacio libre. Con el correr del tiempo no quedaba más espacio y solo resistía un desfiladero estrecho entre montañas de objetos que llegaban al cielorraso. Este desfiladero conducía al baño y a su dormitorio, pasando por un tragaluz en donde se acumulaban, en torre babélica, cientos de conos de cartón del papel higiénico, recolectados a lo largo de los años. Al final nos sentamos en el único espacio que quedaba libre: su cama. El anfitrión procedió a levantar un fieltro gris, entretejido por el polvo amontonado de treinta y tantos años, que cubría la mesita de luz. Por debajo de este fieltro sacó una libretita y un lápiz y comenzó a explicar su proyecto sobre un Museo Lunar. Quería montar escenografías donde las lunas de Cuneo aparecieran iluminadas y saliendo por detrás de sus paisajes.

Estuvimos seleccionados para participar en un evento llamado Punta del Este Arena, en la Comisión de Fomento de la península. Viví todo el desarrollo de la creación de la enorme araña. Creó un pequeño modelo tridimensional de la figura, con cartulinas, y lo sometió a varios ángulos de luz para verificar las sombras que arrojaban las patas. Al mostrarme la obra en proceso, manifestó que estaba desalentado y cansado de pintar tantas patas. Un día, inspeccionando en mi taller, encontró un huevo de tiburón seco. Se fascinó con la forma y me preguntó qué era. Al explicarle su origen, me lo pidió para tomarlo como modelo e incorporarlo al cuadro. Por mi parte, yo presenté la serie Formas vertebradas.

Manolo seguía muy de cerca mis dibujos al grafito de los diminutos insectos que yo estudiaba bajo el microscopio electrónico del entomólogo Carlos Carbonell. Siempre se mostraba entusiasmado con los detalles y la versatilidad del material empleado. Él ya tenía varios retratos al grafito, así que me propuso hacer una exposición que se llamó Grafitata, la cual fue inaugurada en Galería Latina en 1986. Manolo concibió toda la idea (nadie podía contradecirlo) sobre el montaje de la exposición: diseñó los soportes de madera para la exhibición y los colgó con cuerdas de algodón trenzado. Diseñó un afiche con nuestros retratos y posamos de acuerdo a su ocurrencia. Trabajamos muy duro y solamente se daba un descanso para ir a comer guiso de cordero a lo de mi madre. La exposición se veía muy poderosa con todas las obras en sus diferentes soportes, y las cuerdas recordaban los velámenes de los navíos del pasado.

Nuestro último encuentro sucedió por casualidad. Una noche, cerca del Mercado de la Abundancia, veo a lo lejos su inconfundible figura. Era Manolo, que entraba al Palacio de las Papas Fritas. Yo estaba con Laurie, mi compañera. Nos dirigimos a su mesa, me reconoce y me abraza, casi llorando. Pasamos un momento de gran cariño y, luego de contarle las novedades que traía de Nueva York, comenzó a filosofar dejando por sentado su eterna admiración por Paolo Uccello. Disfrutamos de la charla y las minutas. Nos despedimos emocionados, pero mi mujer notó que Manolo no estaba muy bien... A los meses recibí en el norte la terrible noticia de su muerte

Texto solicitado por Ó. L. para este catálogo, noviembre de 2020.



Un bisel creativo abundoso

Roberto de Espada

Pienso ante todo en los dos polos que caracterizan su figura en el ambiente de este Uruguay, dos constantes que pueden observarse en su obra y en su vida: la desmesura y la creatividad, o bien la desmesura en la creatividad de ese hombre voluminoso, ese comedor rabelaisiano. Porque a pesar de que su obra pictórica no es numerosa a lo largo de los cincuenta y pico de años que lleva trabajando, esos dos polos fluyen a través de otros lenguajes que no son los pictóricos: por ejemplo, los textos que ha escrito para el catálogo de diversas exposiciones, plagados de hallazgos lingüísticos y neologísticos. Parece que se rodeara de diccionarios para no hacerles caso. En ese terreno nadie puede negarle un bisel creativo abundoso como la materia de sus cuadros, con el que llega a creaciones que importan por el sonido, más que por el sentido.

Espínola acredita un sello de personalidad desde el comienzo, la creación empieza muy pronto a correr junto con la originalidad. Su obra es tan concisa que los períodos pueden contabilizarse con dos o tres rasgos definitorios, y en el primero de esos períodos (luego del retrato de Fabini) está el Retrato de un hombre alto, absolutamente velazqueño, que se parece tanto al Conde-Duque de Olivares que hay en el Museo de San Pablo: está compuesto igual, como un rombo que fuga hacia lo alto con su gran centro en la cintura del personaje, que en el Conde-Duque es la obesidad incipiente y en el hombre alto es la mano con el cigarrillo armado entre los dedos.

En el polifocalismo hay un arrojo muy singular para un artista americano: el arrojo por encontrar en el plano la tercera dimensión, por postular diversas formas de mirar, determinadas por una octogonalidad que dispersa los puntos de atención. En la Araña, que integró la exposición ARENA y viajó con envíos de arte uruguayo a Europa, nos enfrenta a lo que podría ser una máquina de destrucción, una máquina o un gigantesco falo pronto a estallar como una granada, un falo reptante que engendra y a la vez destruye. Porque claramente la creatividad tiene mucho que ver con la capacidad engendradora y con su ejercicio más trivial que es la genitalidad. Por eso rompe la rectangularidad, por eso busca inventar nuevos espacios, por eso propone una nueva mirada, por eso mismo realiza originalísimos montajes de exposiciones, donde obliga al espectador a contorsiones y giros inesperados que están postulando una fisiología del acto de ver, en la que está involucrado todo el cuerpo, todo el hombre.

A Espínola le he escuchado no solo valiosos comentarios sobre pintura y pintores sino cosas muy interesantes sobre música, por ejemplo, con una intuición absolutamente original: luego de escuchar una sonata de Mozart tocada por Ingrid Hablig, recuerdo que me dijo: "¿Vio usted cómo esa mujer va abriendo puertas en la melodía, hacia espacios misteriosos?"

Texto solicitado por Jorge Abbondanza para el libro biográfico sobre *Manuel Espínola Gómez*, ob. cit.

La violencia de la subjetividad

Nelson Di Maggio

Quien no recuerde la trayectoria artística de Manuel Espínola Gómez puede sorprenderse con su aparentemente imprevista vuelta de tuerca en su expresión actual: ocho retratos protegidos con el título Ejercicios Testimoniales alternando con tres obras conocidas del año 1950 reunidas bajo el nombre de Resonancias Libres. Ese distraído visitante es probable que se lleve una menuda sorpresa y, según la ideología y la estética que profesa o alimenta, denunciaría el triunfo o la traición del pintor. Probablemente recuerde, como es lógico, los últimos años de MEG, otras libres resonancias en el campo de la abstracción o, mejor, de la seudoabstracción, y hayan quedado en los repliegues de la memoria los entrañables *Retrato Llano*, 1942, *Retrato sombrío*, 1944, *Retrato llano*, 1945, *Figura enjabonada*, 1949, y la posterior serie de Los Gordos, variaciones sobre su amigo Guiscardo Améndola, compañero de inquietudes estéticas.

Lo que significa que fue siempre un militante de la temática concreta, desplegando su enorme, cálido y entusiasta fervor por los seres y cosas de este mundo. Mismo en los períodos menos figurativos, en aquellos en que hace irrupción la violencia de la subjetividad, se percibe el estrépito, ruidoso y piafante de las cabalgaduras terrestres. Y no solo la materia y la sensualidad, la inequívoca influencia del mundo circundante sobre el artista, ese pescador-traductor de emociones, de tendencias colectivas, en un subconsciente que va más allá de su propia, concreta realidad, se puede detectar. Hay, sobre todo, un dejar en libertad las doradas planicies del erotismo creciendo sobre la vegetación de la memoria.

Así como antes extendía la plena pasta sobre la tela, ahora con la crayola y el grafito convoca imágenes provocadoramente ambiguas, con un trazo soberano y desdeñosamente suelto, con una fuerza que se roba cualquier facilidad. Soberbio, emperrado y petulante, muestra imágenes de una riqueza literaria que no tiene parangón en la pintura nacional, pero con una cruda precisión que produce, puede producir, dos alternativas posibles: la adhesión o el rechazo. En todo caso, la insurgencia permanente. Si en la serie Resonancias Libres utiliza la ambigüedad formal y temática, atravesada del sonido y la furia del sexo, en los retratos de 1972 surge un equilibrio inestable, sin duda, exasperado por ser tan buscado, exasperante por ser tan peligroso. Porque esos perfiles son, quieren ser, un homenaje múltiple a los modelos que le sirvieron de pretexto, pero al mismo tiempo son una feroz radiografía. Son rostros solísimos, pero netamente caracterizados: Alberto Zum Felde, un dibujo cerrado, que reflexiona sobre sí mismo, con campos geometrizados, de sometimiento intelectual; Jesualdo, el fervor y dinamismo, la dura introspección que se detiene en fragmentos de una huraña, lujuriosa colorística; Pombo, en la captación del movimiento, el acto mismo del expresarse, afectivo y desbordante, con una enorme flor sobre la sien; Clara Silva, un sesgo de calmosa reflexión bajo un ojo protector; María Carmen Portela, una nostalgiosa visión, distante y serenísima; Andrés Castillo, una visión sepiada con referencias cinematográficas; Nadales, analítico y objetivo. Pero sobre todos cae el manto del barroco esplendor, un dominio magistral del trazo abierto, desmelenado, y del contorno robusto, ceñido y vital, concebidos con una casi irritante seguridad, con el empleo de una paleta de verdes, rojos, negros, azules y naranjas opulentos y sonoros, que traslucen una indudable alegría del acto de crear

Publicado en *Última Hora*, noviembre de 1972, a propósito de la exposición de MEG en Galería Losada.

El transrealismo. La paralogía de Espínola Gómez

Ángel Kalenberg

En 1975, después de doce años de inactividad, MEG irrumpió con una nueva serie de ocho pinturas, estrenando lo que el autor llama "el polifocalismo". Desde ya quiero adelantar que el artista consuma allí un lenguaje plástico personal, poblado de imágenes significativas, en un estilo al cual me permitiré llamar trans-realista. Con él roza los niveles más altos de su producción y aun los del propio arte nacional.

La luz de sus pinturas es blanca. Blanca también era la de De Simone. Pero la de este era luz-materia, en tanto que la de MEG es, además, "luz interior", la que confiere condición de sueño a todo cuanto ilumina. (Ya Leonardo había anotado en su *Diario* que las cosas las vemos con mucha mayor claridad en sueños que cuando estamos despiertos). Luz blanca/sombra negra, la luz de la pintura italiana, cuyo canon se remonta a la escuela florentina, al Giotto. Luz que incide sobre los objetos a 45 grados, y los recorta de manera neta, rotunda. Las formas de MEG son también concretas, prensibles, virtuales ejercicios de trampantojo. Sin embargo, y pese a que, al igual que los primitivos del *Quattrocento* toscano, está interesado en la corporeidad de la forma, las suyas están hechas de la discontinuidad de los puntos y, por eso mismo, desmaterializadas, no obstante la maciza densidad de su apariencia. Por ello, los bordes nítidos dejan lugar a contornos *flou*, lo que en fotografía sería caracterizado como falta de definición: los objetos representados por MEG están inmersos en una atmósfera memoriosa, entre Figari y Felisberto Hernández. Pero no una atmósfera impresionista. Por el contrario, MEG busca que sus objetos plásticos sean tangibles. Y ello se advierte desde sus comienzos mismos: MEG no aplana las figuras, como lo haría Barradas, quien se planteaba un estricto juego plástico. Ya en *Retrato de un hombre alto* (1947), MEG formula una suerte de *"close up"* a la altura del cinto del retratado y fuga hacia arriba y hacia abajo. MEG visualiza en tres dimensiones y deforma a la manera de los manieristas.

Esta voluntad de producir formas escultóricas sobre las dos dimensiones del plano en pleno siglo XX significa que la pintura de MEG ha sido inmune el cubismo (entiéndase, en nuestro país, inmune a Torres García) y a varios otros ismos. Así es como MEG elude el mero esteticismo, se resiste a efectuar concesiones. Pinta como si nunca se hubiera pintado, a partir de la *tabula rasa*. No ha sido indiferente, empero, al planismo de la materia: ni al de la materia depositada de De Simone ni al gesto del trazo que imprime su huella en la materia, pero anclado en la misma materia.

André Breton escribió que los maniquíes eran a los surrealistas lo que las ruinas a los románticos, un leitmotiv. Seres impersonales, carentes de vida interior, los maniquíes son signo y cifra del hombre alienado, mecanizado. Los de MEG son, por otra parte, personajes ambiguos: maniquíes orgánicos, geometrizados. Robotizados. Maniquíes con voluntad. En los sombreros de los muñecos de *Cresponarios de la media tarde* se experimenta la sensualidad de los Borsalino, pero son muñecos insensibles quienes los portan. Las cosas son y no son.

El mundo de MEG es un mundo inquietante, como el de las apariciones, como el de las pesadillas: convoca al miedo y, simultáneamente, a la ternura, la melancolía. Una araña se trasmuta en una araña mecánica; una procesión de maniquíes, entes inanimados por definición, integran un cortejo fúnebre, inexorable oclusión existencial; el cogote de un gallo puede transformarse en un tubo espiraloide, seccionado; dos

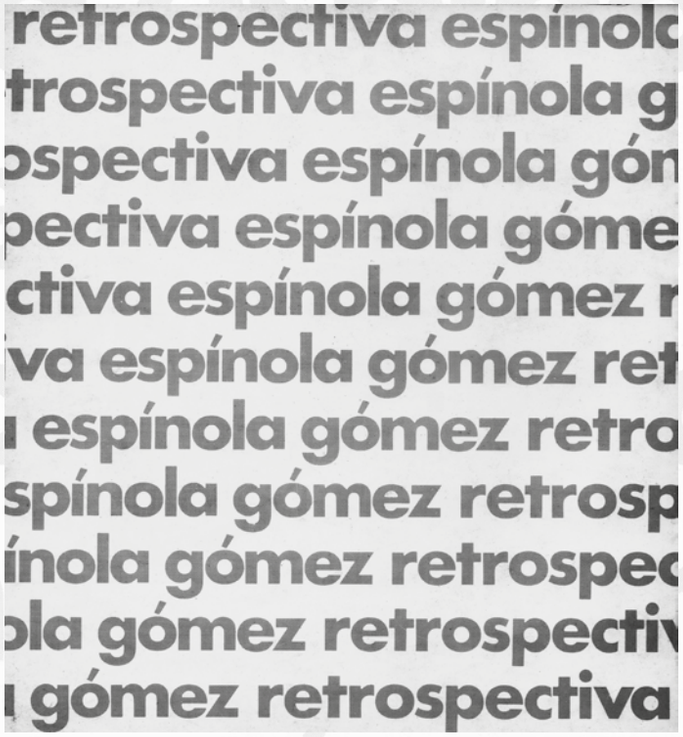
jugadores de pelota paleta se reducen, tan luego, a los dos brazos que juegan; una vez más, el elemento que ejecuta la acción.

Los objetos refieren, a su turno, a otros objetos, otros tiempos, otros lugares. El espacio de MEG es doblemente ilusorio: también es una cruz de caminos. Sin porvenir, sin desvanecerse del todo; contradicción entre fantasía y realidad, entre magia y pavor, tensión de opuestos.

A través del polifocalismo, esa invención de MEG lleva a que las formas sean privilegiadas ópticamente en tres o cuatro puntos de modo sincrónico, quedando aisladas, escindidas de un contexto temporal y existencial. Parálisis del tiempo. Tiempo sin duración. Este quietismo al que arriba MEG, en un espacio y un tiempo altamente acelerados, no es otra cosa que una alerta, un alarido nihilista, contradictor de la banalizada glorificación que, desde los futuristas en adelante, ha formulado el arte adherido a este mundo industrial y afluente. MEG logra instaurar así un mundo, el de la transrealidad.

Como en la pintura renacentista, un cuadro de MEG es una *summa*. A la que no se accede únicamente por la vía plástica ni por alguno de los sentidos en particular. MEG convoca a la totalidad de los sentidos, propone una experiencia multisensorial al unidimensional hombre de hoy. Apela al nivel verbal (los títulos de sus cuadros, en lugar de anclar un sentido, agregan ambigüedad), al auditivo, al kinestésico. Penetrar este coto privado reclama el ojo, el tacto y el aparato reflexivo; el oído y el sexo.

La pintura de MEG está lejos de constituir un refugio seguro y escapista. Es un acto de exorcismo que conjura su mitología personal y, quizá, intransferible. Que oculta más de lo que declara. Estas atmósferas inhumanas no son descriptivas ni naturalistas, sino enigmáticas. Como De Chirico, MEG podría inscribir en un futuro e inimaginable autorretrato: *Et quid amabo nisi quod aenigma est?* ¿Y qué voy a amar si no es el enigma?



Fragmento de la reseña para el catálogo de la retrospectiva de MEG en Galería Latina, Montevideo, julio de 1980.

Retrato de pintor en la mesa de café

Alejandro Michelena

Muchos lo recuerdan bien, en los últimos años de su vida, sentado durante horas detrás de la ventana de algún café céntrico de Montevideo. Solía estarse horas concentrado; leyendo, dibujando, o realizando interminables crucigramas. Casi siempre estaba solo, pero cuando tenía compañía su voz resonaba potente en todos los rincones del lugar. Sus temas eran variados, pero siempre culminaba de una u otra forma aludiendo a los problemas y desafíos del arte.

En los años sesenta fue marcado intensamente por la abstracción. Aunque se podría aventurar que ha sido por sobre todas las cosas un buceador solitario, siempre nadando en aguas desconocidas. Tanto es así que sobre el filo de los ochenta volverá a la representación a través de sus enormes cuadros octogonales, evocativos de costumbres y personajes del Solís de su juventud. En los últimos años se ha advertido —por parte de críticos, investigadores y artistas— acerca del fenómeno creciente de la mercantilización del arte. Espínola Gómez fue, en ese aspecto, uno de esos creadores notorios que en el Río de la Plata se negaron a transar con las modas en materia pictórica. Persistió en su trabajo personal, destacándose su labor por la acentuada audacia de sus propuestas. Estuvo siempre abierto a lo multidisciplinario y a trabajar en las posibles variantes de la relación del arte y la sociedad.

Su afición a los cafés fue proverbial. Tal vez se originó en su maravillado descubrimiento juvenil del Tupí-Nambá, en los años cuarenta. Pero también fue *habitué* por muchos años del viejo Sorocabana. A cierta altura se autoimpuso la norma de no frecuentar aquellos recintos ubicados del lado norte de la avenida 18 de Julio... Y cumplió rigurosamente por algunos años, hasta que un día consideró que bien podía violar su propio código cafeteico, y desde entonces se le vio indistintamente en una u otra margen de la calle mayor de Montevideo.

Polemista y polémico. Supo debatir largo y tendido (por escrito, por radio, y por supuesto que en mesas de café) sobre la novedad de las vanguardias, la solidez de las permanencias artísticas, la vacuidad del más reciente postmodernismo, y hasta —*last but not least*— las ventajas de las siestas dormidas en ranchos rurales de terrón y de techo de paja...

"Manuel Espínola Gómez: retrato de pintor en la mesa de café", nota en la publicación mensual *Periscopio*, febrero de 2003.



M.E.G., Eduardo Mernies, Marcelo Legrand y Oscar Larroca, en el Bar "Picotín", de Soriano y Carlos Quijano, 1986. Foto: José Luis Samandú.

El amigo que miraba lejos

Ricardo Pascale

A comienzos de los 90 fui a la casa Castells a mirar las obras que tenían para su próximo remate. Había algunas, a mi modo de ver, muy buenas. En mi recorrida visual, una obra me "golpea" especialmente. Era un óleo de Juan Ventayol, y según me dijeron, a nadie se le ocurrió tenerla en cuenta y menos preguntar por un valor orientativo. El día del remate fui el único que oferté.

Manuel Espínola Gómez solía interesarse por las obras en los remates, en especial las de sus amigos. Así me entero de que había preguntado por el comprador de la obra. Yo lo conocía y admiraba como maestro de la pintura, pero no tenía por entonces amistad alguna con él. Acaso esa obra nos hizo más cercanos, y poco a poco comenzamos a gestar un afecto que perduraría hasta su muerte.

La amistad se fue luego cultivando y enriqueciendo en fructíferas charlas sobre arte, política, problemas sociales y temas variados que marcaba la actualidad. Con frecuencia eso ocurría en la mesa que siempre tenía reservada en el Café Montevideo, que estaba ubicado en San José y Yaguarón.

Uno de sus temas predilectos de conversación era el concepto del término 'arte'. La conversación transcurría y desembocaba en su tradicional concepto de investigación científica. Tanto era su interés que decidimos escribir un opúsculo sobre el tema. Y de hecho, lo escribimos. Estábamos ya en la etapa de refinar los conceptos y el estilo expositor, pero en medio de ese proceso fallece Manolo y no me pareció apropiado publicarlo sin los detalles finales definidos por ambos. Quedó en mi archivo. Fueron intercambios de impresiones muy fértiles que expuso, en todo momento —aun en las normales discrepancias que teníamos en temas delicados y complejos— un conocimiento epistemológico inusual, para alguien que al menos formalmente no cultivó la ciencia.

Pero nuestra amistad pasó a ser muy intensa a partir de un episodio casual. Un cliente mío, un italiano acaudalado, me había hecho una consulta profesional. En medio de tanta tarea, estimé oportuno no cobrarle honorarios. Varios días después suena el timbre en mi casa (vivíamos en un apartamento en la calle Alejandro Chucarro casi Gabriel Pereira): venían a entregarme una obra de arte. Luego me entero de que mi amigo italiano había recorrido las galerías de Montevideo para encontrar una obra que fuera de mi interés. De inmediato le aconsejaron una obra de Manolo. Se trataba de un retrato al óleo de Eduardo Fabini, ejecutado con superior maestría.

Con el reconocimiento correspondiente a mi amigo italiano, el cuadro fue ubicado en un lugar adecuado de la casa. Manolo se entera de que se había vendido "su" Fabini y preguntó quién lo tenía. Le dijeron que estaba en mis manos y eso —parece— lo tranquilizó. Pocos días después recibí una llamada telefónica suya y aproveché para invitarlo a ver su obra. Su rostro derrochaba complacencia e indisimulada emoción. Narró alguna historia común con Fabini, mientras hablaba de la pintura. En un momento comenzamos a sentir que la obra era como un desprendimiento de su propia persona, y sentí la necesidad de decirle: *"Maestro, la obra es suya. Está mejor con usted que con nosotros"*. Ante mi insistencia dijo: *"¿Usted me está hablando en serio?"*. *"Sí, claro"*, le respondí.

Él no esperaba ese ofrecimiento, y yo tampoco esperaba la satisfacción de entregarle esa pintura al hombre que la había creado. Me dijo con rotundez: *"Pero con una condición: venga*

por donde vivo, y se la «permuto» por la que a usted le guste". Fue generoso en extremo, pero era imposible elegir una obra suya, por lo que respondí: "Usted elige la obra que le parezca". Algunas de las pinturas que se están exhibiendo en esta retrospectiva formaron parte de lo sucedido aquel día.

Este episodio cambió para siempre el tono —que ya era muy cordial— de nuestra amistad. Entró en un terreno de confianza y de aceptar pensar diferente uno del otro y, por otra parte, muy distinto de lo que mucha gente suponía que era su manera de ser. Empezó entonces un período en el cual hacíamos reuniones en casa, rodeando un asado de larga duración o cenas de comidas italianas. La entrada a veces la hacía Pablo, mi hijo, con *insalata di pasta fredda*, que a Manolo le encantaba. En esas veladas estaba también Alfredo Testoni y ocasionalmente Nelson Ramos, mi maestro.

Varios primeros de año, Manolo los pasó en casa. Pablo lo iba a buscar al hotel Cervantes, lugar que fue su última morada. Las tertulias comenzaban en plena gastronomía, la cual terminaba cuando el invitado le pedía a Martha peras al vino tinto, su postre preferido.

Manolo era un hombre que valorizaba mucho a los artistas uruguayos. Recuerdo que una noche empezó a hablar de José Cuneo y sus lunas. Con franca convicción señalaba que, en la historia del arte universal, no había otro artista que hubiera tomado ese tema y lo hubiera tratado con tanto talento. Una noche ingresó en el tema de la perspectiva. Y allí se detuvo en el cuadro de Piero della Francesca, la *Flagelación de Cristo* que está en el Museo de Rimini. Su explicación fue de una erudición inusual. En fin, nunca faltaba tema: faltaba tiempo.

Pero sobre todo, en lo que Manolo insistía era en que yo perdiera el miedo de arriesgar, que no tuviera una posición "raquítica" en arte, que creara "con libertad". Si hablábamos de formas, salía el caso de Richard Serra con su estrategia de imaginarlas, para luego compararlo con la pericia de Jeff Koons. Si el tema giraba hacia el color y el valor, iniciábamos la conversación con Kandinsky y terminábamos en Rothko.

Me sorprendía que siempre mirara lejos, muy lejos. Ramos, por su parte, exponía su gran refinación artística (que fue lo que trató que tuviéramos sus discípulos) y esa capacidad de dejarnos volar. Él solamente rectificaba el rumbo incorrecto. Con frecuencia, se detenía en artistas de la Escuela de Nueva York, como Jasper Johns y Barnett Newman.

En cierta oportunidad, Manolo me preguntó si yo no tenía algún buen papel para dibujar. Y agregó: *"Y lápices de grafito, desde los más duros hasta los más blandos, y si tiene de colores, mejor"*. Y con esos materiales comenzaba a dibujar, y a romper lo que no le gustaba hasta que su trabajo le satisfacía. Entre tantos dibujos que conservamos como tesoros, está un retrato mío que dibujó en una de esas tardes, y que integra esta estupenda muestra del Museo Nacional de Artes Visuales.

Fue una noche del año 2003 cuando Manolo se enfundó en su campera azul y se puso su boina, antes de retirarse de casa. Se iba a operar del corazón; una intervención importante. Fue la última vez que hablé con él, no la última que lo vi. Su partida nos dejó muy consternados. El tiempo haría su trabajo, y ese dolor —que nunca se va— se transforma en una abstracción de enseñanzas, de nostalgia, de revalorización del privilegio de su amistad, que lo hace estar presente con aquel pedido: *"Dígame; ¿usted no tendría algún buen papel para dibujar?"*

Texto solicitado por Ó. L. para este catálogo, febrero de 2021.

Un hombre libre y sin apuro

Georgette Pereira



En 1959, el Centro de Artes y Letras de *El País* había hecho venir a Montevideo la colección Torcuato di Tella de Buenos Aires, lo que constituía un acontecimiento mayor para nosotros, que solo conocimos por reproducciones las obras de los maestros del arte contemporáneo. Pero no solo era la ocasión de admirar, de discutir las obras de Renoir, de Hartung o de Tàpies sino también de vernos, de conocernos entre nosotros, de acercarnos a los artistas y estudiosos que pasaban por ese punto de encuentro excepcional. Una nochecita estábamos ahí, en los sillones de la entrada, tratando de escribir poemas brevísimos en las minúsculas baldositas del piso, cuando pasó, ya de espaldas, alguien con una presencia tan fuerte que, aun así, sin rostro, atraía la atención. Era una silueta de hombre, alta, sólida, con un amplio chaquetón de pana marrón y allá arriba una cabeza de pelo largo, negro.

Esa noche no pude dormir, las noches del largo fin de semana siguiente tampoco, pero pasaban los días y se me seguían agolpando en las meninges planes delirantes para encontrar la manera de ver la cara del desconocido, cara que reflejaba un alma que poseía todas las cualidades.

A fuerza de buscar se me ocurrió la idea de crear un programa de televisión en que se presentara la pintura nacional. En 1959, la televisión uruguaya estaba en pañales y ni siquiera estoy segura de que hubiera un televisor en casa de mis padres. Mi plan no tenía ninguna finalidad práctica, ni siquiera cultural: lo único que quería era ver a muchísimos pintores hasta encontrar al hombre del chaquetón de pana marrón. Le hablé seriamente a María Luisa Torrens, que dirigía el Centro de Artes y Letras, quien me dio la lista con los nombres y las direcciones de unos trescientos pintores.

Visité talleres, me hice presentar en galerías y museos, hablé, escuché, discutí, y aunque no puedo decir que haya perdido de vista mi meta, terminé creyendo en mi propio proyecto y haciéndome amistades que habrían de durar largos años. Ahora pienso con una sonrisa con qué inocente generosidad me recibieron todos y me pregunto qué podría decirles la adolescente paralizada de timidez que era yo en esa época para hacerse escuchar respetuosamente. Habían pasado muchos meses y todos los pintores tenían un defecto en común: no eran "el" pintor. Ya iban quedando pocos en la lista y entre ellos había una dirección en Paysandú, adonde estaba dispuesta a ir, sin tener en cuenta que no tenía plata ni permiso de mis padres, que no soñaban ni remotamente en qué bailes andaba yo y debían imaginarme en la facultad o en la biblioteca.

Una tarde de invierno torrencial invité a un amigo a intentar ver al siguiente de la lista, un tal Manuel Espínola Gómez, en avenida Brasil. Llovía a cántaros y cuando tocamos el timbre dejamos un charco delante de la puerta. Nadie salió a abrirnos, pero del apartamento de al lado salió una mujer, buena moza, y nos dijo: *"Este muchacho trabaja en Ancap. Vayan que ahora debe estar allí"*.

"Es dibujante. Trabaja en la sala de dibujantes, en el 6.º piso", nos dijeron. Las inmensas salas de granito negro me hacían pensar en un mausoleo de lujo, pero allí, en ese gran *hall* vacío, apareció el hombre del chaquetón de pana y llenó todo el espacio de energía, de electricidad buena: era todo lo que había presentido al verlo pasar la primera vez. Habló, habló largamente de pintura, de música, de educación, con una inteligencia que no tenía nada de sentimental o de esquemático. En los años que siguieron lo seguí de lejos, con una capacidad de admiración, de devoción que las nuevas generaciones han perdido. Gracias a la televisión, la gente cree frecuentar a los grandes hombres sin moverse del sillón del living.

No fuimos amigos. Entre él y yo había una distancia olímpica, no cabía la menor familiaridad. Nunca supe nada de su vida privada ni intenté saberlo. En los años que fueron pasando me hice adulta y escribí crítica de arte en *Época, Verdad, De Frente* y otros diarios mal vistos en ese tiempo, pero nunca tenía diario cuando Manolo hacía una exposición.

Aunque nunca había publicado nada sobre él, me parecía evidente que su obra era la más real, más coherente, más audaz dentro del panorama plástico uruguayo desde los años 50. Y de alguna manera, profundamente nacional, una obra de carne más sólida, más profunda que las vanguardias de los años 60, que no abrían caminos porque eran copiadas de los movimientos internacionales con diez años de retraso. Torres Agüero dice que *"no se puede abstraer de lo abstracto porque es empobrecedor. Se abstrae de lo real, que es la única manera de que lo abstracto sea una condensación de vida"*.

Era el final de la predictadura, mis diarios hacía rato que no existían, pero me conseguí de abajo de las piedras una publicación estudiantil judía que me cedió media página y allí puse todo lo que me había estado guardando desde siempre (sobre una exposición suya en Losada). Le dejé el recorte en la galería y tiempo más tarde nos encontramos por casualidad. Manolo me comentó el artículo y me dijo cosas que, para mí, aún hoy, tienen valor de diploma.

Eran mis últimos meses en Montevideo, comimos juntos alguna vez con Pombo y Olga Montero; parecía que empezaban a tenderse los hilos de una amistad que debió haber sido. Yo la dejaba para la vuelta de mi viaje a Europa, pero no volví. La vida me retuvo en París, deshaciéndome cuidadosamente el camino andado. Volví recién ahora, a fines del 94. Me lo crucé milagrosamente, como materialización de una plegaria. No vi su pintura de los últimos veinte años, no refrescamos recuerdos, solo hojeé en la Galería Latina el libro que le dedicó Jorge Abbondanza.

Al volver a París todo me parece anémico, exangüe de una modernidad novelera, alimentada por los apoyos oficiales. La obra de los jóvenes no tiene tiempo de madurar, tiene que producir y mostrar para no caer en el olvido, para que el funcionario de turno los alcance con un puñado de migas, para que la televisión omnipresente los invite a opinar sobre la guerra de Bosnia o la última reina de belleza. En este mundo carente de sentido en que las manos van más rápido que el pensamiento, la realización de una obra esencial, rigurosa, es difícilmente imaginable.

Dicen que el tiempo es oro; todos se quejan a mi alrededor de no tener tiempo. La conclusión evidente es que vivimos en un mundo de pobres, en que los llamados ricos son desposeídos, frustrados de lo que desean, en que los verdaderos pobres son negados a sí mismos.

Manolo decía hace unos días: *"¿Qué apuro hay? Tenemos toda la vida por delante"*. Esa manera de situarse frente al tiempo lo hace desechar las pequeñeces anecdóticas, da una serena grandeza al artista y a su obra. En ese Montevideo que después de veinte años encontré envejecido sin madurez, entendí por qué, al salir de mi adolescencia lo elegí por maestro: porque Manuel Espínola Gómez, más que un maestro de percepción, de curiosidad, es, por encima de todo, un hombre libre 

Texto publicado en la revista *Fundación,* Montevideo, julio de 1995.

Un clima de asombro, un viento de silencio

Luis Eduardo Pombo

El Salón Municipal del año 1939 exhibió de Manuel Espínola Gómez una tela violenta como un grito, con el desplante de un adolescente que trajese el mediodía en los ojos quizá más que en su paleta, donde pusiera el impulso sano e instintivo por rehacerlo.

El efecto de su Circo a la hora meridiana nos lo reveló como a un vocacional, ante todo, haciendo su entrada en la pintura con resuelta osadía. Había que admirar y esperar también. Hubiera sido demasiado pronto para hacerle sentir que "la pintura es cosa mental" y por ende una larga paciencia. Lo significativo, en cambio, de esas primeras obras consistió en el descubrimiento de una visión, su sentido de visión, ya propio, ya buscando entre consciente y subconscientemente forma y materia para expresarse.

Tengo entendido que fue el padre quien inició al niño, con el dibujo de unos extraños rostros humanos, de contornos sucesivos, en el sortilegio que hubo de embrujarlo para siempre. Tanto es cierto, que aquí lo constatamos persistiendo en desentrañar el misterio de un realismo que maneja con elementos de innegable médula pictórica, para imponerle otra subrealidad decantada, donde se esboza un halo de abstracción todavía más sensorial que estrictamente plástica en su andamiaje. Brusco imaginativo, su visión propia, repito, lo está conduciendo hacia ese espacio sideral.

La concentrada gama de sus tonos bajos y tendidos esta vez, con ternura por la espátula, les dan a sus telas un clima de asombro y de imprevisto miraje. Un viento de silencio recorre algunas de ellas y las dibuja y las traslada hasta un plano cerebral



Luis Eduardo Pombo, M.E.G, s/d., en Galería Portón de San Pedro, 1968. Foto: s/d.

Texto del catálogo de la exposición del Grupo Sáez, 1949.

Las fuerzas últimas de la realidad

Celina Rolleri López

No le basta con adjudicar una configuración a lenguajes ya admitidos y reconocidos: necesita poner en ejecución un mundo con sus formas y sus leyes propias. De este modo su creación hace sin titubeos todo el recorrido de la invención. Entonces, si con su obra cuestiona la apariencia, no es porque esté en desacuerdo con cada conformación y lo que ella signifique: es porque no le interesan las manifestaciones exteriores de lo real, sino la circulación interior de las fuerzas que lo conducen. Más que anexarse el mundo subjetivándolo, convirtiéndolo en una imagen semejante, aspira a desentrañarlo en su condición esencial: esa condición que no es por lo tanto visible y no puede tampoco explicarse por formas conocidas. En un gran período de su creación anterior, consideraba suficiente esa búsqueda expresionista que perseguía la conducta más extrema de las formas aparentes. Ahora, en cambio, parece sentir que la verdad de lo real solo puede comunicarse en aproximaciones formales que sean a la vez suficientemente abiertas y dinámicas como para proyectar ese sentido fermental, eruptivo, que él da como síntoma de lo vital, y suficientemente cristalizadas como para indicar el sentido durable de su presencia.

Las dos series de obras que hoy reúne son precisamente dos lenguajes que intentan poner en descubierto esas fuerzas últimas de la realidad. En los dibujos, esa búsqueda se manifiesta como una interrogación explícita, porque esos ejes curvos y diagonales irrumpen con violencia meteórica dejando en los márgenes sus huellas más discontinuas y fugaces, para espesarse y concentrarse en una forma rotunda y culminante. Ese haz de líneas subrayadas en el comienzo son solo dirección o vía, pero luego pierden su carácter diversificado y furtivo para detenerse y resolverse en una configuración definida. Esos trazos cambian de consistencia y de movimiento en cada composición y son a veces una aparición aérea y chisporroteante; otras, una imagen pesada y casi visceral; otras, el cerco vegetal de una distancia panorámica; otras, el vuelco radiante de un fuego cercano. Son algo más que signos dramáticos: son símbolos de una visión que interroga sobre la realidad.

Con ellos pretende convocar o desatar metáforas que expresen, al menos en parte, esa verdad que la lógica de las apariencias oculta pero que se delata en el movimiento. Porque para él la realidad es, ante todo, lo animado. Realidad y vida son así, en su interpretación, términos afines. La serie de los DIVERTIMENTOS NOSTÁLGICOS busca en otro estilo una relación diferente con esa fuerza esencial de lo real. Si en los dibujos el punto de partida es el movimiento más libremente impulsivo para alcanzar al fin una forma donde pueda darse una situación duradera, en los óleos, en cambio, se parte de la aplicación retenida del color y la partición estricta de las superficies para llegar a sorprender un secreto temblor, un desasosiego, el indudable desquiciamiento.

Es una nueva manera de mostrar esa condición ambigua de lo vital, que mezcla duración y circunstancia, inseguridad y afincamiento, miedo e impulso, y esa ambigüedad la expresa pictóricamente oponiendo la forma al movimiento. Por eso en su obra, cualquiera sea el lenguaje que ocasionalmente utilice, se advierte esa contrariedad íntima, resuelta en un acrecentamiento expresivo entre la vocación de permanencia de la forma y el carácter fugitivo y efímero de sus cambios. Los DIVERTIMENTOS son visualmente menos atractivos, menos directos en su elocuencia. El procedimiento muestra una extrema severidad que voluntariamente elimina todo recorrido

improvisado, todo arranque destemplado, toda actitud desprevenida. La pasta se extiende en pinceladas paralelas que distribuyen el color en una cuidada gradación de la sombra a la luz, la superficie se fragmenta en planos netos; pero en este plan riguroso interviene de una manera inusitada, penosa, el desequilibrio, es decir, el movimiento.

Basta un acento, solo un acento insólito, una luz excesivamente brillante, una textura demasiado crispada, un contorno abrupto, un triángulo que temblequea como una cresta o penetra como una cuña dentada, una forma que se proyecta en una réplica sombría, una hendidura o una grieta. Solo eso. Entonces esa estructura rígida se empieza a sentir vívida y palpitante, dramáticamente desajustada. Una vez más se encuentra la dualidad contradictoria: la forma cristalizada, casi definitiva, y el impulso inevitable que la saca de sí misma, la perturba y la cambia. El tiempo marcando la existencia. No se sitúa como un adversario de la realidad. Más bien intenta desentrañar su verdadera naturaleza. Y si rechaza las apariencias, si no quiere ya describir lo visible, es porque cree que su verdadero sentido está detrás de ellos: allí donde la necesidad de duración de lo vital entra en pugna con el tiempo



Celina Rolleri López. Foto: s/d. © Martín Vecino.

Sobre la muestra de MEG en Galería Americana, 1961.

Un ser global

Magalí Sánchez

Lo que siempre me atrajo de él es algo global, empezando por la forma en que ve las cosas. Me enseñó a ver lo que uno tiene alrededor. Aprendí a conocer la música, pero también me enseñó a disfrutar de las cosas: de los árboles, del sol, de tener dinero, de no tener dinero. Nunca pude verlo como un ser compartimentado sino global, que a veces pinta y a veces se dedica a otras cosas, mientras se alegra con lo que hacen los demás como si fuera algo propio.

En él la pintura ocupa un sitio entre muchos otros intereses. Incluso creo que, si hubiera podido tener la posibilidad de dedicarse a proyectos mayores, no habría pintado. A menudo yo lo veía más entusiasmado con proyectos de escenografía que planificando un cuadro, pero en cualquiera de esos terrenos tiene un obsesivo afán de perfección: me acuerdo que una vez mandó un marco de vuelta al carpintero porque había medio centímetro de desviación, y puede pasarse un mes preparando ese marco hasta que quede como debe quedar.

Los afectos son importantes en su vida, de eso estoy segura, pero no los cultiva, y en su relación con las mujeres creo que ha tenido un miedo atroz a que lo abandonen. Perdió a su madre cuando era muy chico, a los cinco años, y le ha quedado el temor a perder otras. De pronto ese temor es tan grande porque está asociado con aquel recuerdo, que es el de la muerte, y quizá también por eso su propio temor a la muerte era enorme, paralizante. Recién en los últimos tiempos parece haber aceptado con más naturalidad estar enfermo, estar en peligro, pero antes no. Y de la misma manera en que no cultiva los afectos con la regularidad con que lo hacemos otros, no acepta ayuda de los demás, no le resulta natural, y tampoco le parece natural entregarse personalmente a otro.

Ciertas carencias van unidas en él a ciertas desmesuras: un día le llevé un budín inglés casero, que había hecho mamá, y se lo comió él solo. Otro día compró una barbaridad de uvas por la calle, mucho más de un kilo, y se las comió mientras caminaba conmigo. Para él, es mejor autoabastecerse en todo, aunque se muera.

Lo conocí en 1977, él tenía 55 años y yo 19. Junto con otros tapicistas nos acercamos y le hablamos durante una exposición de Nantes y le pedimos que nos diera alguna charla sobre arte. En una de esas charlas dijo que el arte no existe, que simplemente es un trabajo de reordenamiento: las líneas de un cuadro ya existen y son admirables en la propia naturaleza.

Y ante un tapiz, o ante cualquier obra ajena que le interese, se entusiasma como si el acierto fuera de él. He tenido maestros incapaces de reprimir la envidia ante un alumno que logra algo que ellos no pueden hacer. No son capaces de tolerarlo. Pero Espínola festeja el hallazgo de alguien más que el propio autor. Debe ser por eso que no lo preocupa dejar de pintar. Hace catorce años me describió los cuadros de su próxima serie, la que todavía hoy no ha pintado. Pretende volver allí a lo que fue su pueblo, a lo que veía cuando era chico. Las obras que ha hecho en otros períodos me conmueven muchísimo, como el entierro, y eso me lleva a pensar que uno no puede imaginarse su obra sin que él esté vivo, porque cuando yo digo que es el artista número uno, quiero decir que lo es con todo junto: la obra y él

Texto solicitado por Jorge Abbondanza para el libro biográfico sobre *Manuel Espínola Gómez,* ob. cit.

Interrupciones de la memoria

Emma Sanguinetti

Los cercanos le decían Manolo, los íntimos el Peludo, en cambio en mi casa lo llamábamos el Maestro. Así, a secas, con toda la rotunda sonoridad que fluye de un sustantivo que los siglos han reservado a los elegidos. En algunas ocasiones —las menos—, le sumábamos el primer apellido y pasaba a ser el Maestro Espínola. Así, todo junto, como una única entidad biológica, núcleo y periferia, sustancia artística.

Ahora que reflexiono a la distancia sobre aquella fórmula, asumida con la naturalidad de la evidencia por nosotros y un dejo de complacencia por parte suya, me doy cuenta de que los límites semánticos encajaban a la perfección con su personalidad irreductible. Porque el Maestro (perdón, Manuel Espínola Gómez) era un ser complejo y tormentoso, hecho de pliegues de talentos diversos y de intransigencias varias, desobediente como todo aquel que se alimenta de utopías y se condena a la perenne insatisfacción de la rebeldía.

Su camino creativo es prueba de esa libérrima condición y a manera de ejemplo tan solo bastan dos apuntes. Uno: la cadencia rítmica de vértigo y reposo a la que sometió a su pintura, aquellas permanentes intermitencias que lo alejaban por años de los pinceles, como si el tiempo de latencia —que era gestación del cambio— convirtiera la inactividad en obra en gerundio. Dos: lo multifacético de su afán totalizador y totalizante, en donde el pintor de los exquisitos empastes, el de las manchas-punto de los polifocales y el de las líneas sinuosas de grafito, fuera tan solo un incómodo detalle, una arista más de una figura geométrica nacida para un algo mayor, un algo hiperbólico.

Así pintaba, así hablaba y escribía, invitando a lo mitológico, pensando con su propia fábrica de palabras como si las limitaciones que la realidad nos impone a los mortales —incluyendo en ellas las del lenguaje— fueran simples e irrelevantes curiosidades prosaicas. Y en caso de que temerariamente estas se atrevieran a no doblegarse a su convicción, pues entonces, peor para ellas y para los que se lo advertían. Así transitó poseído por una energía ciclópea que invadía y dominaba, dejando a su paso un rastro de agudeza y talento, de perplejidad y confusión. Porque ese gigante que era masa y volumen, que era pelo blanco y cejas circunflejas, iba de gabán, boina y bufanda —en invierno y en verano— como si se tratara de una armadura del yo, extravagante y natural a la vez, y te miraba con aquellos ojos poseídos de humor para lanzarte algún neologismo de su invención y dejarte en su mejor decir "pedaleando".

Era excesivo y exagerado, caprichoso y prepotente como una ópera de Wagner y quizá por eso pasó lo que pasó con su obra en el Palacio Estévez. En un país quieto y mal dispuesto para el asombro, el alarde con que se despachó estaba más que bien servido para la tunda. Era tan descabellado como convertir un edificio híbrido y espacialmente desarticulado, en un volcán de artificio que desparrama formas, geometrías y colores como las voces coordinadas de una polifonía plástica, escultórica, decorativa y arquitectónica. Maderas que se vuelven cortinados, túneles que transportan a otra dimensión, protuberancias geométricas que se incrustan y se evaden del plano; una concepción formal y cromática que —juicios aparte— repele la indiferencia. Y me animo a decir que con eso basta; a fin de cuentas, siempre llegó a todo antes que el resto, y como dice el proverbio, la verdad es hija del tiempo.

No obstante, y más allá de ese espíritu teatral y escénico, su ímpetu no solía determinarse por la dimensión del

proyecto, y esa dualidad tan contradictoria y seductora que oscilaba entre lo instintivo y lo reflexivo aplicaba con igual rigor y compromiso a la elección del color de una pared, el diseño de un menú o un simple palomar. Sí, un palomar, el que vi nacer como si la búsqueda de la forma ideal del objeto fuera una prodigiosa oportunidad para mostrarles a las palomas el alma inmutable de la geometría de Piero della Francesca, casi como si creyera que las futuras habitantes del octógono —por el que finalmente se decidió— fueran capaces de distinguir entre poliedros y polígonos.

Como es sabido, transitó todos los lenguajes y aunque recorrerlos no es el caso de estas interrupciones de la memoria, no puedo dejar de mencionar una vivencia que por intensa disculpe el desliz personal. Refiere a una obra en especial, una pieza con la que conviví en una de las paredes de mi casa durante mi adolescencia y juventud. Era una pared extraña y si se quiere provocadora; un Damiani equilibrado y armonioso, un Ramos de prístinos blancos y sutiles cortes, un Pailós de pequeños símbolos y fondo naranja, y en medio de ese despliegue de equilibrios y austeridades nacionales irrumpía como una fuerza tectónica el Cerdipez del Maestro. Una extraña entidad orgánica que a medio camino entre lo abstracto y la insinuación figurativa flotaba sin gravedad en el espacio con trazo abierto y gesto impetuoso. Llegué a detestar aquel "bicho" intimidante que derribaba cual violento cataclismo el maravilloso orden armónico de Damiani y el sofisticado despojamiento de Ramos. Hasta que un día, a fuerza de tenerlo en la mira, me descubrí penetrando esa carcaza de líneas de irritante seguridad, para entrar en el tejido interno de aquella cosa, y entender que esa cruza biológica de incompatibles era algo más que una invención, porque cada línea era fantasía y humor, angustia y temor y muchas otras cosas más. Piénselo un segundo, haga la prueba, imagine el fecundo entrecruzamiento de un cerdo y un pez y verá que en su mente se unen la ternura y el espanto. Será por eso que a veces pienso que todos, de una manera u otra, tenemos un "Cerdipez" al acecho, porque a fin de cuentas, todos somos capaces de alumbrar nuestra propia cruza de imposibles.

Pocas veces el artista es uno con su obra y el Maestro era de esa rara estirpe. Él y su obra constituían una extraña fusión, mezcla de instinto, impostura e intransigencia. Se sabía único y en extinción. ¿Vanidoso? Sí, sin duda, pero tenía con qué



Cerdipez. Crayola y grafito. 48 x 69 cm. Circa 1970.

Texto solicitado por Ó. L. para este catálogo, noviembre de 2020.

Un libro octogonal

Elder Silva

El encuentro entre la pintura de Manuel Espínola Gómez y la poesía del poeta Juan Carlos Macedo recorrió un camino singular a partir de la muestra que el pintor realizara en Galería Losada de Montevideo, en 1975, bajo el título de *Primeros ejercicios universales emergentes del polifocalismo*. Macedo, poeta, médico, había publicado entonces un breve libro titulado *Durar* (Aquí Poesía, 1974), en tanto Espínola cargaba tras de sí una obra tan vertiginosa como extensa, tan amplia como prestigiosa y ya iba por su séptima exposición individual. Ambos venían de una infancia rural: Espínola en el entorno mágico de Solís de Mataojo, Macedo de las soledades norteñas de Arroyo Blanco, y tal vez por eso, este encuentro creció desde el color de las telas cargadas de conceptos, a la poesía reflexiva que abreva en ellas. La misma muestra de Espínola ya había inspirado al músico León Biriotti en su obra sinfónica *Cuadros de otra exposición*, cuando en la quietud de Migues, donde el médico y poeta residía por entonces, empezaron a aparecer los poemas sobre los ocho cuadros presentados. Ambos artistas se entusiasmaron y los poemas fueron incluidos en el libro *Durar III* de Macedo, que editó Arca Editorial para su colección Maremágnum en 1976. Y quedó planteada la posibilidad de una edición conjunta de cuadros y poemas.

Nadie recuerda con claridad el momento, ni en qué mesa de café (seguramente) se concluyó que la edición del libro era algo tangible. El asunto es que el tema generó una suerte de tertulia deliciosa y mágica que duró años, y en la que *"extrañamente nunca hablaban del libro"*, según recuerda la crítica Ana Inés Larre Borges. Esos encuentros se realizaban en la casa de Alberto Oreggioni (el director de Arca y luego Cal y Canto) y de Ana Inés. El anfitrión se encargaba siempre de cocinar. Pescado, cordero, pastas. Y de agregarse como ponente en los temas circunstanciales que surgían, que tenían a los coautores del ignoto libro como animadores potentes. Se juntaban un miércoles por mes, puntuales, y con buen apetito.

Entre tantas conversaciones, recuerda Larre Borges que un día Espínola deslizó una noticia al pasar, de que el libro iba a ser octogonal como sus cuadros. *"Lo que usted diseñe está bien"*, le dijo Oreggioni, y se siguió con la conversación del momento. Curiosamente, ha recordado el doctor Antonio Turnes, ninguno de los tres vio el libro impreso. Oreggioni fallece en 2001, Macedo en 2002 y Espínola en 2003. Sin embargo, el magnífico trabajo ya estaba casi listo y se editó con apoyos del Sindicato Médico y algunas empresas privadas, más el cuidado especial del mencionado doctor Turnes.

El libro *Ocho poesías de Juan Carlos Macedo sobre ocho cuadros de Manuel Espínola Gómez* reproduce las ocho pinturas del artista de Solís de Mataojo, antecedidas por los ocho poemas que se inspiraron en dichas obras, a lo que se suma un texto inicial que se titula "Propósitos" y el largo poema que cierra el libro: "Bases de acuerdo: fragmentos".

Propósitos

Cómo viven los pájaros la conciencia de
a ratos
de que viven
nada explican los cuadros.
(Es simple), henos aquí,
el mismo movimiento.



El siguiente poema está dedicado a esa obra portentosa que Espínola tituló Alborada en las gargantas, ese gallo de cresta roja que inspira a Macedo a decir:

> *O el primer encantamiento / roto cuando*
> *la anécdota no le basta al color / y abre su*
> *texto.*

El texto que acompaña esa otra obra con gallinas y gallos ("Sonorosas siestas lejaneras") remite al poeta a su infancia norteña y habla de *"ambos lados del perro del recuerdo"*, *"de Arroyo Blanco en siesta"*, sombra de los viajes y del movimiento. Los poemas de Macedo se encuentran y dialogan con los cuadros octogonales de Espínola; es como si el pintor hubiera puesto esos paisajes y eso temas para que su amigo poeta los desarrollara desde otro lenguaje, también despojado y reflexivo.

Incluso ante obras como el famoso *Serenísimo paisaje encabezado*, con ese hombre circunspecto, de ojos cerrados creciendo junto a esa suerte de álamos carolinos y pinos, Macedo se niega a la broma inmensa de la obra y hunde su mirada en aspectos que parece haberle puesto el pintor para que lo haga:

> *La figura del hombre*
> *se eleva entre las mallas de vínculos lejanos.*

Dice al inicio.
Y lo cierra magistralmente con:

> *Tampoco sobra entonces la sorpresa.*
> *Son hombres en silencio*
> *en sus lugares.*

El libro tuvo una difusión muy limitada, casi exclusivamente entre socios del Sindicato Médico y amigos de los autores, y es posible que nadie se haya ocupado de él en esta década que ha transcurrido desde su publicación. Pero el registro gráfico, muy cuidado por el propio Espínola, el diseño de cada una de las páginas, da cuenta de un encuentro de estos dos creadores, necesarios, justos

Reseña publicada en la revista *La Pupila*, n.º 28, agosto de 2013.

Crítico y filósofo

Carlos Ximénez Bruno

Yo lo conocí de joven cuando Eduardo Fabini venía a charlar con su padre. Lo crio una tía en una casa que todavía se conserva, que está frente al club Solís. Cuando yo estaba en 5.º y en 6.º año de escuela, aproximadamente en 1948, me venía a verlo... Al tiempo me dediqué a la actuación (digamos que soy un dramaturgo aficionado) y a pintar. Manolito me decía: *"Carlos, vos no sos un artista. Tu trabajo no es superior al del zapatero, al carpintero o al obrero de la construcción"*. Pero fue Eduardo quien lo apoyó muchísimo. Un día le dijo: *"Yo te voy a conseguir un trabajo en Montevideo..."*. Le consiguió un trabajo en el departamento de Arquitectura de Ancap.

Con los años, igual le pude seguir los pasos, porque Abbondanza siempre le hacía críticas... y, ya ves, yo me juntaba todo. Después me invitaron para armar una Comisión de Residentes de Solís en Montevideo. Estábamos todos los "chicos" de las familias de la edad de Espínola: la nena Chalar, Tita Geiro, que todavía vive, Gladys Alzamendi; venía Nenucho Capagorry, Manuelito, la primera fotógrafa que trabajó en el diario El Día. Entonces nos reuníamos en el club de OSE que estaba en Magallanes casi Constituyente. ¡Todos los lunes! Te podrás imaginar: Manolo, Nenucho... Se terminaba la reunión y nos íbamos a un boliche que estaba enfrente del club, hasta las 2, 3 de la mañana. Yo al otro día me iba al puerto, dormido, a trabajar. ¡Pero esas veladas no me las quitaba nadie! Para ese entonces, Manolito se había vuelto un filósofo... —discúlpame la expresión— ... "¡de la puta madre!", dijera el español.

Una prima hermana de él era bedel del liceo, Alicia Hernández Espínola, profesora de Español. Estaba casada con un señor que era hijo del hombre que trajo el primer avión al Uruguay, Ángel Salvador Adami. Allí nos íbamos con Manolito a la casa de su prima, en su apartamento de avenida 8 de Octubre, frente al hospital militar. Adami (hijo) nos esperaba con el piano. Alicia musicalizaba sus poemas, yo recitaba versos de Lorca, y Manolito... ¡nos criticaba!

A Espínola lo frecuenté hasta que me jubilé en el 2001 y me volví para acá (Solís de Mataojo), pero cuando iba a Casa de Galicia a veces lo encontraba y a veces no 

Entrevista realizada por Ó. L. para este catálogo, diciembre de 2020.

Resumen de los últimos decenios de pintura

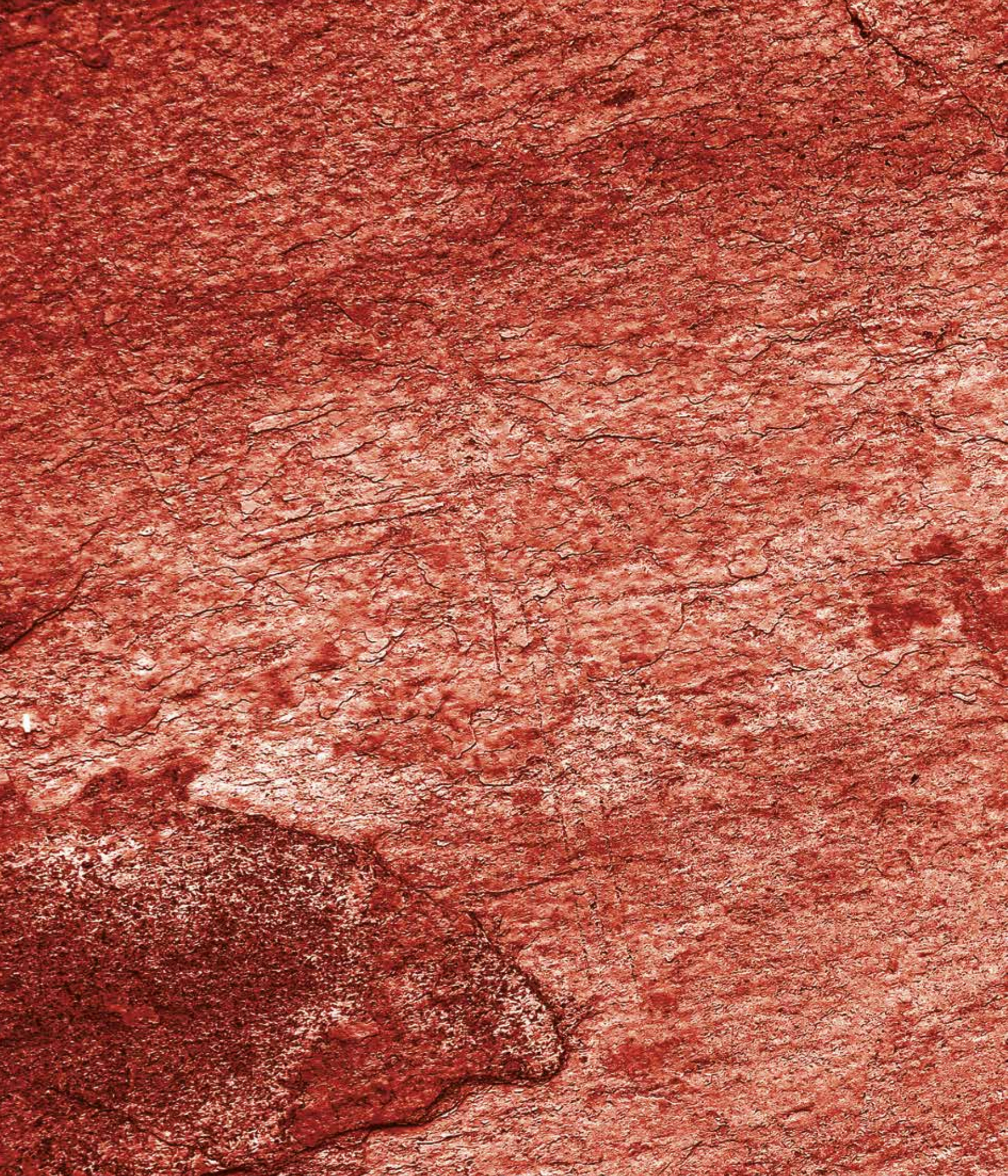
Raúl Zaffaroni

(...) la corta trayectoria de nuestra pintura tiene los antecedentes suficientes como para demostrar, con obra hecha, que esa realidad de asimilación, que aparece como inapresable, no lo es. Existe y puede existir hoy una pintura nuestra. Basta de tapas de revistas, de merodear por vanguardias ajenas. Y no hacen falta adjetivos laudatorios para afirmarlo, ni mentiras ni exageraciones. Basta con volver a un pasado reciente. Porque hay dos pasos que dar: primero descubrir la realidad latinoamericana y dentro de ella la nuestra; luego encontrar su lenguaje. Y estos pasos ya fueron dados. Lo que nos caracteriza no es un tema, es la manera de dar, de decir ese tema.

Y me animo a poner a Espínola Gómez como ejemplo de que a este resumen de lo nuestro, la actualidad y la tradición heredada, puede hacerse aún hoy. Espínola pintor, Espínola creador, cuya biografía está presidida por la curiosidad y la asimilación. Huelgan ante ella palabras. Su última obra es una afirmación de integración visual y conceptual, demostración fehaciente de cómo y cuándo una obra puede ser del mundo y al mismo tiempo nuestra. Todo ha de estar conjugado en uno, en ese uno inserto en el medio, en el ser social que el artista es. Ya lo dije en oportunidad de su amplia exposición del año ochenta: ... adscribo a esta larga historia de la meditación del hombre sobre el hombre que es la historia del arte. Espínola se propone entregar su ser; es decir, averiguar acerca de su destino, de su relación con el destino de las cosas, para rendirnos cuenta de ello. Él sabe que es necesario volcarse a lo más profundo de la tradición para llegar a conocerse a uno mismo. Entonces quiere fijar fuera de sí, dar testimonio, dejar constancia de lo que él es; quiere entregarnos lo recóndito, ese depósito de verdades que todo hombre contiene y él ha sabido encontrar. Espínola lucha por la permanencia de su condición; lucha contra la fugacidad, contra lo que desaparece y se pierde. Y todo nos lo comunica... Así logra pintar para la comprensión, para la lucidez y la sorpresa. Atendiendo al último período de las obras de Espínola, descubrimos que hay un momento y hay un lugar estacionado en su formación. El momento es su juventud, pródiga en vivencias formativas; la juventud de alguien que, volcándose a lo más profundo de su acervo cultural, indaga y se pregunta, incansablemente. El lugar es el campo nuestro y su luz, pero no el paisaje del ombú y lo aparente, sino la profunda sensación que el campo puede dejar en alguien que, aunando las raíces de la latinidad, salió de las entrañas de ese campo, con seguridad en su poder de dicción. Porque Espínola da de sí lo que se ha hecho naturaleza en él, y lo da como una realidad, esta que estamos viendo, fulgurante de color y formas sólidas.

En cuanto a su lenguaje, en un proceso creador de carácter conceptual, consciente, Espínola acepta la experiencia visual y la orquestación musical de los valores. La condición física, la corporeidad de las formas creadas, su relación con la dimensión total del cuadro dan una proporción monumental a la obra. El color violento, súbito y refinado a la vez, estructura una composición de luz, sombra, masa, cálidos y fríos, que supone una suma y conjunción de todas las tendencias del último siglo. Así, cuando en el terreno de la pintura tradicional se piensa que todo está dicho, aparece Espínola con una palabra nueva, con una expresión conjugada. Reduciendo lenguajes y creando formas, su obra se constituye en un resumen de los últimos decenios de pintura

Texto publicado en el semanario *Jaque*, 12 de agosto de 1987.




Entrevistas

ME IMPORTA DAR CON LA PINTURA UN MUNDO INQUIETANTE, DICE ESPINOLA



Espínola Gómez

Exposición del Premio Juan Manuel Blanes de Pintura, 1963, organizado por el Banco de la República Oriental del Uruguay, en el Subterráneo Municipal, de 17 a 21 hs. todos los días. (Invitados: José Gamarra, José Pedro Castigliolo, Jorge Damiani, Manuel Espínola Gómez, Manuel Lima e Hilda López).

Nace Manuel Espínola Gómez en Solís de Mataojo (Lavalleja), en 1921. Es autodidacto. El contacto con el maestro Fabini le revela la dimensión del verdadero creador. Se traslada a Montevideo en 1946. Realiza la primera exposición en 1949 junto al Grupo Carlos Sáez que contribuye a formar con Washington Barcala, Juan Ventayol y Luis Alberto Solari. Ha realizado tres exposiciones individuales en Montevideo e intervino en varias muestras colectivas dentro y fuera del Uruguay: Argentina, Brasil, Perú, Colombia, México, Holanda e Italia. En los Salones Nacionales obtuvo distinciones de importancia que culminaron con el Gran Premio en 1962.

También se le otorgaron dos Primeros Premios en Pintura en el Salón Departamental de Minas (Lavalleja), y varias obras suyas fueron adquiridas con destino al Museo Municipal Juan Manuel Blanes a través del Salón Municipal. Poseen telas suyas además de este Museo, el Nacional de Bellas Artes, el Museo de Porto Alegre, Buenos Aires y Santiago de Chile.

Fue seleccionado para representar con otros artistas al país en las Bienales de San Pablo y la 1ª Bienal Latinoamericana de Córdoba.

Poco después de la consagración del destacado pintor uruguayo, Manuel Espínola Gómez, con el Premio Blanes de Pintura 1963, encontramos al artista eufórico, feliz, mucho más expansivo que de costumbre, quien nos dice "esto es una corroboración de uno mismo y el creador necesita de ese eco, de ese beneplácito general"

"Me preocupa, sigue Espínola, en llaga viva, penetrar en la intimidad de la gente y quedarme dentro de ellos e influir en su modo de sentir y actuar, con todo respeto e inocencia".

Con frecuencia, el talento se manifiesta, en particular, en los artistas plásticos, absolutamente polarizado, como una capacidad especial para expresarse, por medio de la pintura o escultura.

Otras veces, la menos, el genio tiñe íntegramente la personalidad del creador y cada acto de la vida cotidiana, cada gesto, comportan un esfuerzo de autenticidad y revelan un ser genuino y veraz.

Espínola es de esas figuras completas y ricas, en los que se reconoce, a través de los más íntimos detalles, un talento en acción.

Es tal vez el reconocimiento de esa originalidad innata, lo que le asegura el unánime apoyo de la crítica y el público.

"Tengo seguramente a mi favor el que busco dentro mío", continúa Espínola. "El ser humano lo concibo como un cilindro, en el que, cosas de procedencia lejana, penetran, y se van depositando lentamente. El hacer pictórico se reduce a extraer esas experiencias acumuladas. Muchas veces quedo desconcertado ante los resultados de esa labor de decantación.

El talento complejo de Espínola se revela también en una faceta literaria desconocida por la mayoría. Escribe, aunque no ha publicado nada todavía, poesía, y meditaciones filosóficas y estéticas que surgen a modo de reflexiones sobre su trabajo. Tal facultad lo habilita para analizar las diversas etapas de su búsqueda, tarea que lleva a cabo con tal agudeza y fineza de observación, que anotar sus observaciones contribuye a enriquecer la escasa documentación existente sobre un tema misterioso y amplio: la sicología del creador.

Consultado sobre las motivaciones iniciales que promueven el surgimiento de estas últimas telas, en blanco y negro, responde Espínola, son vitalidades inconscientes que afloran de pronto. Siempre tuve predilección por las superficies rayadas.

Recordamos a este propósito la continuidad que puede establecerse entre unas pequeñas composiciones al óleo de 1961 resueltas igualmente por zonas estriadas. Aunque aquí hay un elemento absolutamente nuevo y es la monumentalidad.

"Podría ser el recuerdo de los graneros y las herrerías vistas en mi infancia en el interior (el artista nace en Solís de Mataojo), construidos con chapas acanaladas, las que a veces no se ajustan y dejan intersticios por los que se filtra la claridad", el subestratum de estas imágenes de hoy.

Además hay algunas particularidades que me interesan especialmente, la simplicidad y el gigantismo que parecerían ser una consecuencia del otro.

El gigantismo se traduce por una rotundidez y presencia de la obra elementos que deben contar para el espectador.

Descubre, las posibilidades del blanco y el negro, en el año 1954, en la Bienal de San Pablo, ante la memorable tela de Picasso "Guernica", —"encontré tanta calidez humana, dice, una formulación tan extrañamente sanguínea y explosiva, que me conquistó y junto a ello, los tapices en blanco y negro de Adam".

A partir de ese momento el pintor inicia una pesquisa continuada que culmina con su envío magnífico al Blanes. Ya lo ha escrito Malraux todo artista nace del diálogo con otro artista.

Desde su cuadro, titulado "El circo", del año 1939, actualmente en poder del Museo Municipal, Juan Manuel Blanes, hasta el momento presente, el joven plástico ha alcanzado dos momentos culminantes, uno en su excelente serie de los "Teatros abandonados", de singular calidez en el color y el otro en sus "Interrupciones", 1963. Aquí la hondura cromática es sustituida por una acumulación de fuerza en cada trazo negro.

La contemplación de unas fotos personales de Espínola nos conduce a reafirmar su antigua afinidad con el superrealismo, observación que corrobora inmediatamente, narrando una vivencia bastante reciente. "Me interesa —manifiesta—, lo no totalmente definido. Hace poco estuve en un balneario, Punta Colorada, en Piriápolis y descubrí sobre una colina, una casa, que a mí se me ocurría, un enorme parador, y pensé enseguida en ejecutar sobre un cerro, una construcción con las características exteriores, de dicho mueble, y del que al abrirse las grandes puertas de cristal salieran platos gigantescos".

Es Espínola Gómez un imaginativo, condición bastante poco frecuente entre los artistas del medio, textura que ha determinado la casi ausencia de superrealistas, en la historia del arte local, con algunas escasas excepciones.

Y subraya "incluso dentro de la abstracción me importa dar un mundo inquietante. Busco una expresión confusa, por ejemplo, que el contemplador dude si es el negro el que está sobre el blanco o el blanco sobre el negro. En mi obra rige siempre un cierto principio de desequilibrio, una descoincidencia consciente entre los límites de un gris o un negro. Por ese camino se logra, una participación activa del público, que teóricamente corrige una forma, precisándola.

Con referencia a la pintura Informalista, al "Arte Otro", Espínola se declara ajeno, y distante. Vivimos en un siglo en que el hombre está conquistando, el espacio y en consecuencia la pintura debe ser aérea, luminosa, liviana y confiesa su preferencia por algunos japoneses modernos.

La pintura de Tapies, para Espínola, sin dejar de reconocer la condición de pintor magistral, es secular, tiene cansancio añoso, no traduce el alma del hombre contemporáneo.

"Mis telas son una totalidad, compuesta de fragmentos, perfectamente identificables".

Siempre a posteriori de la pintura cada resultado obtenido me sugiere conclusiones sobre la realidad. El mundo del hombre es totalmente fragmentado. Una vía por explorar es tal condición parcelaria del mundo circundante.

Los primeros ensayos en el terreno de la abstracción los realiza Espínola con su serie de cartas de baraja española. "Ya en los "Teatros" antes citados, me fui quedando en los accidentes, tratando de traducir fundamentalmente lo atmosférico, el aspecto casi fantasmal, o sea la repercusión emocional más que la traducción de la imagen bajo un ángulo naturalista".

A su entender esas obras poseían una carga sentimental equivalente a la que logra en el presente.

Si fuese necesario y obligatorio encontrar un denominador común a la producción del eximio pintor nacional, se podría afirmar que se singulariza por la absoluta libertad.

En ningún instante queda sujeto a convenciones o vogas establecidas. Cuando se lo exige su voluntad expresiva, salta de la abstracción a la figuración y realiza la serie de "Gordos".

Una larga búsqueda, de un lenguaje propio, culmina en una obra potente, robusta y de tremendo impacto. — M. L. T.

María Luisa Torrens

Llevas a cabo una doble tarea en esta serie de retratos: literaria, a través de los títulos —que son verdaderos poemas— y plástica, del dibujo en sí. ¿Hay un propósito deliberado de desarrollar la creación en una doble vertiente?

Me dejé entusiasmar por la idea de apresar gráfica y literariamente a los "modelos", o sea, de articular una especie de pinza definitoria, "extractora", siempre desde mi personal punto de vista, claro está. Iban apareciendo, a través del diálogo más o menos explícito, ciertos aspectos de la personalidad acechada, limitándome a capturarlos una vez que salían a la superficie. En cuanto a que sean verdaderos poemas, creo que ello configura una exageración; apenas alcanzan la entidad de un simple intento fijador y nada más.

¿Existe alguna no formulada intención caricaturesca en retratos como el de Pombo, donde tomas cierto carácter y lo exageras sobremanera?

No, pienso que no. Pombo, cuando habla, adquiere una vida diríamos singularísima en el rostro. Se produce una verdadera congestibilidad dinámica de surcos, de hendiduras —prácticamente una red— en ambas sienes. Me atrajo "entrar" en esa zona de máxima "transformación" con el propósito de reinventarla plásticamente, de representarla, si bien no de modo absoluto, claro está. De alguna manera quedaba allí un "sobrepuesto" de energía concentrada, algo así como un "motor fisonómico", si se nos permitiera la expresión.

¿Es siempre el modelo el que te impone las soluciones?

Hasta cierto punto, sí —el natural es una cantera inagotable de "rectorías"—, aunque nunca pretendo ceñirme de manera estricta a lo "real" —supuestamente que intentara levantar un documento más o menos "objetivo"— contingencia esta difícil o imposible colmo, en cuanto a fidelidad se refiere.

¿Cómo definirías tú la distancia que hay entre una caricatura y un retrato como el de Pombo?

La caricatura casi siempre exagera en un solo sentido, en el sentido del plano. Aquí en cambio la exageración —en caso de que se la considere así— se daría en sentido perpendicular al plano, es decir, en relación muy estrecha con la ilusión de relieve propiamente dicha.

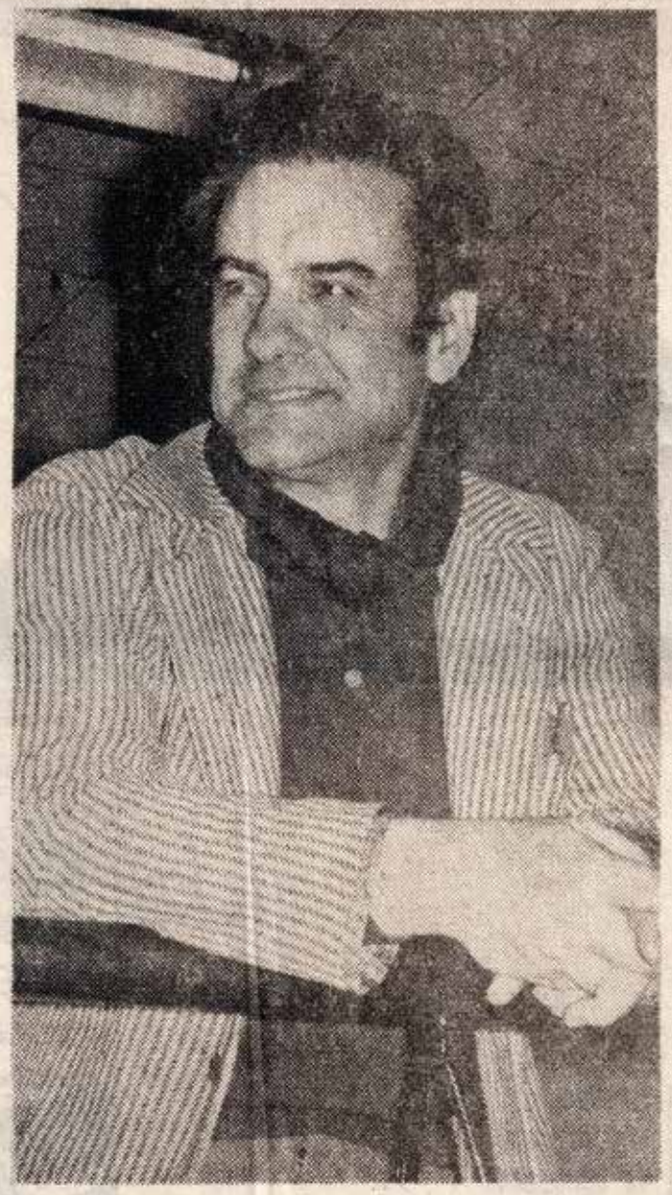
Dentro de la pintura uruguaya, ¿hay algún pintor hacia el cual te sientes obligado, en deuda?

Si tuviera que elegir un investigador plástico "nuestro", como ejemplo, como punto de referencia más o menos permanente, llegaría a la conclusión de que el único obrador, quizá, que ha dado una visión "nacional", fermental y poderosa, es José Cuneo, con su célebre período lunar 

Fragmento de la entrevista realizada para el diario *El País*, 1973.

Espínola Gómez: un Maestro de la Témpera

Exposición de Témperas en la Galería Bandi Binder. Colonia y Gaboto. de 9 a 12 y de 15 a 19 horas todos los días hábiles.



Hace apenas un año que el nuevo lenguaje descubierto por Espínola en sus cuadros sabiamente compuestos. se impuso súbitamente. en el ámbito montevideano. a artistas. críticos y público, con toda la fuerza y la vivacidad, de su poderoso elan vital. Desde un expresionismo un tanto barroco. evoluciona Espínola hacia una nueva austeridad y decisión.

La pintura de Manuel Espínola Gómez se aparta de la "action painting" y del expresionismo abastracto. Su originalidad y los nuevos problemas que él suscita y resuelve. sitúan a su producción entre las realizaciones más notables. del arte uruguayo contemporáneo. Se trata de una figura de dimensiones internacionales. que sin embargo no ha alcanzado todavía una amplia repercusión en el exterior. adecuada a su talento. debido a las condiciones poco propicias. de nuestro medio. para difundir eficazmente los valores locales.

Es a fines del 62 y comienzos del presente año que culmina su lenguaje expresivo. circunstancia que lo hace merecedor del Premio Blanes de Pintura 1963. Este es el momento en que se le debió mandar al exterior. representando al Uruguay. en las competencias internacionales.

La política de difusión de los creadores nacionales debe ser extraordinariamente ágil. y atenta constantemente. a la permanente evolución de cada artista. a los altibajos y sorpresivas reapariciones. teniendo en cuenta, únicamente. más allá de nombres e influencias, los verdaderos valores plásticos.

En la VII Bienal de San Pablo la obra del extraordinario dibujante y pintor alemán Sonderborg. tiene un equivalente en la pintura nacional. con Espínola Gómez.

Espínola ha ido simplificando su gramática expresiva. poco a poco. eliminando todo elemento exterior. y llevando al extremo su facultad de encontrar una forma pura y luminosa.

Desde el punto de vista técnico plantea el artista un problema óptico. Con sus bandas rotundas y magníficamente moduladas. en grises y negros. se aleja del expresionismo abstracto. que es una manifestación romántica. para ligarse directamente. a las búsquedas. en torno a la estructura de la percepción.

Por su misma concepción social del arte. no se mantiene dentro de un planteo meramente estético. y realiza una síntesis entre el hecho artístico. considerado en sus puras cualidades visuales y las solicitaciones emotivas ofrecidas eventualmente a la operación pictórica por sus exigencias interiores.

Sus cuadros titulados: "Presencia". "Restos". "Paisajes". "Disparo". "La Barra encendida". Permanencia. intentan y alcanzan una inédita formulación dentro de la línea neofigurativa. Es así que sus telas se cargan de contenido humano y esencial. porque el autor nos da. con los medios pictóricos una visión objetiva del cosmos descubierta en los abismos de su subjetividad profunda.

Espínola alcanza la perfecta enunciación de su mundo espiritual en la magistral elaboración de la témpera. en base a superficies resueltas casi exclusivamente en blancos y negros o introduciendo en forma esporádica. algún color puro. rojo o celeste. La intensidad de los violentos contrastes de blancos purísimos y resplandecientes. y de grises tersos. flexibles y cálidos y negros tajantes. se acentúa por la recurrencia obsesiva de las bandas horizontales. que se cortan abruptamente. abriendo en sus límites. abismos de luz.

En Espínola. como en ningún otro se cumple la máxima de Ortega y Gasset: de que la pintura es una manera de ser hombre. Idénticas rupturas. a las que señalan sus formas. sorpresivamente detenidas en el espacio, se producen en la trayectoria creadora del artista. quien no posee una labor continuada y sin saltos, sino que trabaja siguiendo ciclos perfectamente delimitados.

Las formas devienen en el joven plástico uruguayo una constante realidad emotiva. El ritmo intenso está regido por el gesto. Las bandas negras se detienen. cuando la mano que las extiende. se aleja voluntariamente.

La presencia del artista en la obra y en la elaboración de las formas. no es instintiva. es una presencia meditada. a través de una larga práctica. un concienzudo conocimiento de la técnica. del oficio y de las motivaciones íntimas.

La verdadera personalidad no es sino una manera superior de entender la técnica. de encarnarla.

El aporte fundamental de Espínola al arte uruguayo consiste en la afirmación que realiza de los valores plásticos y emotivos. con los cuales abre enormes posibilidades expresivas y restablece el contacto con el mundo.

Se ubica de este modo en la más absoluta vanguardia junto a la 'Nueva Figuración', una figuración "sui generis" y se constituye en el representante más vigoroso del arte abstracto de hoy.

M. L. T.

Manuel Espínola Gómez

El Día. 6/ mayo/ 1984

El Arte no Existe



Especial Para EL DIA, Por José Laurino (Textos) y Erardo Montiel, Del Equipo Caruso (Fotos)

Cuando se conversa con Manuel Espínola Gómez se comprende cabalmente por qué María Luisa Torrens dijo, refiriéndose a "la calidad excepcional de sus obras", que "su temperamento rebelde lo induce a tentar siempre nuevos estados de libertad creadora, estados más o menos vehementes y poéticos y a establecer por encima de todo la soberanía del acto de pintar". Así es Espínola Gómez: un ser humano eminentemente libre, que trajo de su Solís de Mataojo natal mil vivencias, pero algunas que le son más entrañables: un espíritu montaraz, desapegado a cualquier sometimiento. Con él hablamos, un poco de arte (muy poco, pues hay especialistas que pueden hacerlo mejor) y mucho de vida. Lo que pudimos extraer, se ofrece seguidamente.



Un pintor ¿nace o se hace?

—Se hace. Yo parto del criterio de que las vocaciones no existen. El hombre, cuando se planta sobre la tierra, desde el inicio al final, encuentra una serie de caminos abiertos. Se orienta, entonces, orienta su existencia, en relación con alguno de ellos. Razonando, probando, hasta que se decide por aquel que responde mejor a sus verdaderas necesidades. En lo que tiene que ver con cualquier tipo de actividad, el hombre no trae nada marcado, ni siquiera en forma latente ni potencial. Entre diversas experiencias se establecen conexiones inesperadas, que hacen transitar por ellas y vislumbrar cada uno, avanzando como puede, salta por una senda escogida hacia otra... o hacia ninguna.

—¿Por qué mucha gente no comprende el arte? ¿Es culpa de los artistas, de los educadores o de la propia gente?

—En general, cuando hablamos del pueblo, generalizando, considerado como entidad, no tiene culpa de nada. Todo depende del sistema educativo. Y el sistema es el que falló, siempre. La gente estuvo durante muchísimo tiempo habituada a tener un contacto permanente con representaciones visuales que tenían fuerte connotación naturalista. Pero se le armó gran embrollo con el surgimiento de impresionismo y otras expresiones (como el cubismo, para citar una) y entonces no tuvo tiempo de adaptarse a las nuevas, por inverso del asunto adelanto fue quedando rezagada. No tuvo tiempo de acomodar el cuerpo a las nuevas sensaciones. Creo que el arte no existe, y no existen obras manifestaciones como tales, sino que se podría definir el arte como ausencia estableciendo la ausencia. Entonces, la gente (mucha gente) incluso teóricos, ideólogos, que piensan que lo que en forma arte debería tener una formación facilmente entendida, o que debería contribuir objetivos de carácter social o político, se desconcierta. Pero creo pienso que lo que llaman arte tiene que tener una fase expresivamente científica, lo que habría que hacer es cumplir una tarea investigativa, que enfoque el enfoque situacional del hombre frente a sus propios problemas y frente a la naturaleza. En el deporte, gran parte de las mujeres que van a un partido de fútbol no conocen las reglas. No las conocen. Entonces pueden sin entender el juego... Sin embargo se sobreentiende que cuando se va a un espectáculo deportivo se conocen los reglamentos. De otro modo ¿cómo entender el proceso del tanteador? Lo mismo sucede cuando alguien se enfrenta a una manifestación artística un tener el mínimo caudal de aprendizaje.

—¿Qué haría para popularizar el arte?

—En la enseñanza, de acuerdo a lo visto, eliminaría la enseñanza plástica y dibujística, y la transformaría en diseño industrial, como práctica. En lo que tiene que ver con la posición del alumno frente a una obra plástica, habría que estudiar la naturaleza de lo que el hombre lleva visto sobre la tierra. Arrancar de la naturaleza misma...

—¿Los pintores se bajaron de su torre de marfil o siguen inaccesibles?

—Nunca estuvo en favor o en contra de la torre de marfil, porque el que lleva a cabo una actividad científica tiene todo el derecho de hacerlo. Lo hacen los investigadores médicos, que están encerrados en su laboratorio y no salen a la luz pública. El médico, el pintor, el poeta, tienen derecho a hacer lo mismo. Y aunque se encierren en su torre de marfil, igual llegarán al público, por su producto, que no se perderá, a no ser que tiburan su obra...

—¿La pintura es una actividad masculina?

—No. El sesgo que tomó el desarrollo de la sociedad condicionó, en cierto sentido, a la mujer a un papel hogareño, pero actualmente esa injusta distribución del trabajo fue superada. Tengo por caso a Petrona Viera, Agueda Dicancro, Margarita Marluratti, entre nosotros, o la británica, Bárbara Hepworth, con su vitalidad y plenos expresivas.

—¿Qué le diría a un niño (o una niña) que muestran inclinaciones por la pintura?

—Pienso dedicarme en algún momento de mi propia existencia a trasmitir conclusiones de mi propia experiencia, y si no me dedicué hasta ahora a la enseñanza fue porque para encarar la trasmisión de conocimientos personales de modo que no alcances a configurar una substitución de la personalidad del alumno, debería hacer un esfuerzo de elaboración de una plataforma en la que me sintiese seguro frente al mismo, para iniciar un acercamiento. Pero, repito, no lo tengo elaborado. Creo más en el intercambio de puntos de vista, en las charlas, con obras a la vista, con el todo el tiempo por delante, mucho más que en una tarea docente orgánica.

—¿Cómo surge la inspiración en Ud.? ¿Es espontánea, inesperada, imprevisible, o puede pintar "por encargo"?

—No. Por encargo nunca me atrapo. Siempre pretendí que me perteneciese la iniciativa de hacer o no. A veces, sin previo concierto, surgen pequeñas ocurrencias. Las anoto y las llevo a la práctica. Suelo trabajar muy poco. Tengo años y años en que no hago vida de taller, pensar temporo le doy una importancia excesiva a la pintura. Me gusta caminar, leer, escuchar música, hablar con los amigos, ir a los cafés, azul y en mi pueblo. Pero un lodos esos momentos en que no asumo el placer de pintar van sparaciendo cosas que el subconsciente elabora, un cierto tipo de apetencia, de vibración que no tiene conciencia uno mismo. Algunas veces eso puede tener, también, una fisonomía enteramente consciente, y caigo en la cuenta de que elaboré algo positivo.

—¿Cuál fue su mejor momento como creador?

—Tengo la impresión (no estoy seguro porque es difícil medir el rendimiento personal, pero me parece estar pasando, desde el punto de vista intelectual, el mejor momento de mi existencia. No sé decirlo, pero dentro de mi modesto recinto, creo que estoy en el momento de mayores posibilidades de expresión dentro de mis fuerzas.

—¿Cuándo envejece un pintor?

—Cuando empieza a transformar lo que antes era una pretensión de interpretación fiel de sus propios deslumbramientos anteriores, en un fenómeno puramente formulista. Cuando se pasa de la necesidad profunda a la repetición de sí mismo, de sus propias formas anteriores. Cuando todo va quedando en rastacra. Cuando empieza a faltar esa cosa inexpresable que tienen que ver con la mejor profundidad de un investigador



expresivo. Se vio, por ejemplo, en el caso del francés Buffet, que tuvo un formidable sentido dramático y terminó repitiéndose, "suicidándose en el efecto que una vez impactó pero luego no podía seguir admirando.

—Debemos las artes plásticas y pasemos a otros temas. ¿Con qué pie se levanta?

—Con el derecho... Muy simple: es el primero que sale de la cama, y el primero que se apoya en el piso, al incorporarse... No hay otra razón...

—¿Qué cambiaría en nuestra economía?

—No economía no entiendo absolutamente nada, pero le daría una mayor intervención al Estado, como entidad que representa mejor que la empresa privada los intereses populares. Me parecería lógico reforzar la industria nacional, con mucho tino, para lograr un plan de expansión que traiga un número suficiente de divisas, con una distribución mucho más justa de los beneficios del proceso industrial.

—¿Qué lee antes de dormirse?

—No tengo un orden determinado, como lector. Empiezo un libro pero lo dejo... De los pocos que leo de veras hasta el final, están los de Felisberto Hernández. De todos los otros autores, me es posible interrumpir la lectura en cualquier momento. Con él, no. Soy un sujeto eminentemente visual y me cuesta una enormidad renunciar a la inmensidad de panorama visual por la dimensión de un texto de 20 por 25. Tengo muchos libros empezados y pocos terminados...

—¿Qué género teatral le agrada más?

—Los esencialmente dramáticos, profundamente dramáticos, aunque pueda degustar otro tipo de interpretaciones teatrales.

—¿Recuerda a Adán Nilsens?

—Tengo mucha más experiencia escuchando a Piazzolla que a Pugliese. Me parece que preserva la esencia del tango. Una vez lo vi, cuando vino a Montevideo por vez primera. Peinado a la gomina, con gorilla. Lo vi con los ojos llenos de lágrimas, en una interpretación y me pareció confirmar que era un sujeto vinculado al cartzo del tango, su esencia.

—¿Debe implantarse la lotería nacional?

—Pienso que todo lo que ayude a fortalecer las finanzas del deporte está bien. Peligros de corrupción hubo siempre. No soy contrario por sistema, pensando que pueda facilitar el acomodo de los revoltosos. Lo hemos visto sin lotería deportiva, hubo grandes bochinches, como en aquel quinquenio de oro que dio tanto que hablar. En todos los deportes, pero fundamentalmente en fútbol, debería merecer —con otras inevitables parálisis— la atención por Estado.

—¿Cuál actriz le sedujo más a los 18 años?

—A los 18 años vela en mi pueblo cine mudo y había una actriz que me seducía: Clara Bow. Después, dos mujeres que de alguna manera, también, se constituyeron en aproximaciones a un supuesto ideal femenino. Michelle Morgan y Vivian Romance. Más adelante, Joan Moreau, y luego Ingrid Thulin.

—¿Qué siente al paso de un cortejo fúnebre?

—En la ciudad, es como un llamado de atención, pues uno a veces tiende a olvidar que es el final que le aguarda... En mi pueblo, era diferente. Siempre tuve la impresión que queremos irán pegando, con la cabeza descubierta, parecía reino si estuviesen a merced de las fauces espaciales, de las grandes distancias, de la luz y las sombras cósmicas. Como una especie de ejercicio muy particular, con fuerte fisonomía de pre-víctima.

—¿Contrario o favorable al aborto?

—No estoy de acuerdo con ninguna forma de eliminación prenatal ni menos aún postnatal... El hombre y la mujer tienen maneras de prevenir esa crimen, sin acudir a esa salvajada biológica.

—¿Por qué los jóvenes aman la violencia?

—Gran parte del origen de esa supuesta violencia, en caso que de verdad exista, surge de que los jóvenes se encuentran confrontados a un clima que no ven demasiado generoso, siendo sensibles como son. Ven procesos injustos, rígidos, sectarios, y pretenden modificarlos, de modo no siempre correcto. Pueden tener deseos muy fuertes de modificar el modo que los contiene, por su propia naturaleza. Modificando las injusticias, no habrá violencia juvenil...

—Un programa de TV que quisiera volver a ver y otro que pagaría por no haber visto nunca.

—Accidentalmente vi un programa que mostraba las experiencias de Jacques Cousteau, y me pareció admirable. Disfrutable de principio a fin. Pero la mayor parte de lo que ofrece la televisión es deplorable.

—¿El sainetismo es algo útil o novelería?

—Dependo que el, que es útil. Toda vez que el fisco está acosado a un esfuerzo, es beneficioso. Que se lo practique por nada, por "snob", es otra cosa...

—Debe elegir entre una tarde con Melina Mercouri y una noche con Bo Derek ¿Qué escoge?

—Dependo que lo primero, pues de la impresión de ser una mujer hermosa que, ademas, cumple una tarea cultural en su propio país, de modo plausible, como su desplegue anterior contra las fuerzas totalitarias.

—¿Qué figura internacional interpretó mejor al pueblo soberano?

—No se puede establecer una valoración semejante. Son muchas. Digamos Jesús. A grandes rasgos. Artigas. Don Pepe. Gandhi. Marx... un hombre como Martin Luther King. Ho Chi Minh... De un modo u otro, el esfuerzo de cada uno se resume en un fuerte deseo de redención del hombre, la defensa de los derechos fundamentales de los desposeídos.

—¿Le gondría medio millón en la cabeza?

—Hay un sentido metafórico en esto. Claro que sí. Todo gesto que implique un impulso libertario, caprichoso, está bien...

—Para qué hay que tener más cuidado ¿Para nacer o para comer pescado?

—Creo que las dos cosas presentan un número igual de dificultades. Digamos: nacer es mejor impreso, discípulo, bautizado, es exponerse a que cualquier bacteriocator lo sorprenda. Y comer pescado sin cuidado puede tener a tragarse una espina, con las consiguientes complicaciones orgánicas.

—¿Alguna vez borró con el codo lo que escribió con la mano?

—No. Ha sido preocupación mía, siempre, mantener una línea consecuente conmigo mismo, en el mejor sentido. Para no tener remordimiento y porque además procuro no caer en ningún tipo de contradicciones. Mantengo, sin esfuerzo, un gran control sobre mis actos.

—¿Cuál es el sonido más grato a su espíritu: la voz de Edith Piaf, la risa de un niño o la ovaciones de un "hoary rock"?

—La de Piaf, y debido a que tiene aproximadamente las características de una voz carrompida, fatigada, que responde a condiciones portentosas, rendidas con una suerte de vida azarosa, desgarrada por la drogadicción y otras yerbas...

—¿Cuál es el color más grato a su corazón: el cielo azul, los ojos de la madre o la bicolor bandera?

—El elemento de la existencia que tiene para mí un valor fundamental es el espacio. Y razonando sobre el formidable tino de la naturaleza, el hecho de que el cielo se vea del color azul en que lo vemos, me lleva a concluir que es el color menos fatigante.

—El próximo recordar ¿supiere hacerlo a Bermudo o al Dr. Herrera Ramos?

—Al académico Prof. Fernando Herrera Ramos. Me parecen lamentables los reportajes a los deportistas, que se esperan inútil, no saben qué decir de la idiotez de cosas y no tienen interés alguno para quien desea aprender. Seguramente un científico dirá cosas infinitamente más importantes.

José Laurino

¿Los pintores se bajaron de su torre de marfil o siguen inaccesibles?

Nunca estuve en favor o en contra de la torre de marfil, porque el que lleva a cabo una actividad científica tiene todo el derecho de hacerlo. Lo hacen los investigadores médicos, que están encerrados en su laboratorio y no salen a la luz pública. El músico, el pintor, el poeta, tienen derecho a hacer lo mismo. Y aunque se encierren en su torre de marfil, igual llegarán al público, por su producto, que no se perderá a no ser que trituren su obra.

¿Cuándo envejece un pintor?

Cuando empieza a transformar lo que antes era una pretensión de interpretación fiel de sus propios depósitos interiores, en un fenómeno puramente formulista. Cuando se pasa de la necesidad profunda a la repetición de sí mismo, de sus propias formas anteriores. Cuando todo va quedando en cáscara, cuando empieza a faltar esa cosa inexpresable que tiene que ver con la mejor profundidad de un investigador expresivo. Se vio, por ejemplo, en el caso del francés Dubuffet, que tuvo un formidable sentido dramático y terminó repitiéndose, quedándose en el efecto que una vez impactó...

¿Qué siente al paso de un cortejo fúnebre?

En la ciudad, es como un llamado de atención, pues uno a veces tiende a olvidar que es el final que le aguarda... En mi pueblo era diferente. Siempre tuve la impresión de que quienes iban adelante, con la cabeza descubierta, parecía como si estuviesen a merced de las fauces espaciales, de las grandes distancias, de la luz inmisericordiosa. Como una especie de ejercicio muy particular, con fuerte fisonomía de prevíctima.

¿Qué figura internacional interpretó mejor al pueblo soberano?

No se puede establecer una valoración unipersonal. Son muchas. Digamos, Jesús. A grandes rasgos, Artigas, don Pepe Batlle, Gandhi, un hombre como Martin Luther King, Ho Chi Min. De un modo u otro, el esfuerzo de cada uno se resumió en un fuerte deseo de redención del hombre, la defensa de los derechos fundamentales de los desposeídos...

¿Cuál es el color más grato a su corazón: el cielo azul, los ojos de la madre o la tricolor bandera?

El elemento de la existencia que tiene para mí un valor fundamental es el espacio. Y razonando sobre el formidable tino de la naturaleza, el hecho de que el cielo se vea del color azul en que lo vemos, me lleva a concluir que es el color menos fatigante

Fragmento de la entrevista realizada para el diario *El Día*, 6 de mayo de 1984.

Tatiana Oroño

¿Documento o denuncia? ¿Cuál es la definición de la muestra?

Si se hace una exposición de esta naturaleza para mostrar, presumiblemente, lo que "debió ser y no fue", ello presupone el señalamiento de algo que podría calificarse como "deficiencia ambiental" más allá del ejemplo personal, desde luego, por el simple hecho de que no ha tenido lugar esa especie de conexión interna entre las distintas disciplinas expresivas que es, dicho sea de paso, lo que sucede en continentes o países con una historia cultural más firme e imaginativa, como es el caso de Europa. Ahí se ha dado participación jerarquizada a los plásticos residentes en la solución de los problemas escenográficos y aun arquitectónicos o urbanísticos.

... "ojos y oídos que hay que tener bien abiertos y afinados", según el catálogo, para incorporarse, efectivamente, a la cultura como cosa de todos... ¿es la única que admitís como legítima, como defendible?

Sí, en contra de esa pretendida e ilusoria "cultura de compartimientos estancos" que prima desde hace mucho tiempo. Aquí, en este país, hay una crisis de dirigencia intelectual desde hace muchísimos años. La mayoría de los políticos criollos, por ejemplo, son medianamente ilustrados, pero generalmente incultos. Y de los profesionales universitarios en general, salvo honrosísimas excepciones, ni hablemos. La Universidad ha venido formando, con el dinero de todo el pueblo, profesionales capitalistas, pero no investigadores con "vocación" de servicio. Antes de 1950 existían plásticos como Guillermo Laborde —póngase por caso— cuyos servicios eran, a veces, solicitados por el Sodre, así como también Fayol, Severino "el Viejo", etcétera, participantes activos en los problemas escenográficos de la época. Se podrían incluir otros nombres como Halty, Echave, Améndola... La época en la que me tocó vivir a mí —a los de mi generación— fue totalmente cerrada. Hasta las becas estatales quedaron suspendidas.

¿Por qué se la dedicás a "los que se mantuvieron firmes, de espaldas a la frontera"?

A mí me interesa, sobremanera, el sujeto que se quedó acá y que fue viendo, día a día, el deterioro constante del país; sufriéndolo en carne propia. Los hombres, en suma, que se acostaron y se irguieron, en un ghetto, en un pozo, en el fondo "de un aljibe", como quien dice. Y estoy viendo que hay cierta tendencia a echarle "levadura" a los que no resistieron la tentación de irse. (Que quede claro que no me refiero a los que tuvieron suficientes motivos). Como una manera de tomar posición, yo homenajeo, entonces, a "los de adentro". [...] Además, se exagera mucho con ese motivo: se alude constantemente a la nostalgia desgarradora... de "los de afuera". Y yo pregunto: "Los de adentro", ¿no sentimos también nostalgia? Porque a estas alturas, por ciertas demostraciones desmedidas, se tiene la impresión de que los que nos quedamos fuimos unos "giles"

Fragmento de la entrevista realizada a propósito de *Lo que no fue*, en el marco de la Primera Muestra Internacional de Teatro. Semanario *Jaque*, 1 de junio de 1984.

Juan Pedro Carbajal

¿Qué es el tema? ¿Qué significa "tema" en pintura?

El tema llega a tener, generalmente, una importancia capital, asome su larga nariz desde el principio... o la asome después. Es el gran DESENCADENANTE de todas las potencias interiores o intelectivas. Hace mucho que pensamos que cuando se labora el color —por ejemplo, mediante el "recurso" analógico o verdaderamente evocativo, etcétera—, es cuando ese color cobra UN SIGNIFICADO y alcanza, entonces, un alto grado de SUBLIMACIÓN. Si se pretendiera desarrollar la especulación física pura y seca, creemos que no se logre absolutamente nada. Tendríamos que saber ya que, al colocar un amarillo, por ejemplo, la "presión" influyente o "coactiva" de otros amarillos anteriores depositados dentro de nosotros mismos es, en gran parte, lo que determina y lo que depura. Este punto de referencia no se debe saltear ya que cualquier color, ese amarillo entre otros, no es nada ni significa nada "en sí mismo". Si no media una experiencia sensitiva y vital que nos guíe y a la cual ajustar nuestras manipulaciones extravertientes, nuestras exigencias, el resultado será siempre magro.

¿EI refinamiento técnico... limita o apoya la creatividad?

No existe una garantía total en materia de procedimientos. Todo puede ser o no "peligroso" llegado el caso (ya que de ello se trata, según su pregunta). Depende de la clarividencia íntegra e integral puesta de manifiesto por cada obrador..., y por tanto de su persistente fidelidad consigo mismo, el que unos modos u otros se constituyan en "aliados" o en lo contrario.

¿El erotismo está o no estrechamente ligado a la creación artística? ¿O acaso una obra de arte debe ser casta?

Suponemos que siempre hay una fuerte proporción de erotismo, de sensualidad, de voluptuosidad en lo que se hace, sobre todo si es de "naturaleza o alcance manual". Y diríamos aun mismo sin serlo —ya que de "materialidades" se trata—, pues la memoria trabaja exclusivamente con formas más o menos concretas, con superficies derivadas o reflejas, siendo allí, tal vez, donde salta la "chispa erótica".

¿Lenguaje "polimatérico", con materiales físicos fijados en la tela o madera quemada, sacos viejos deshilachados, etcétera, como elementos propios de la pintura, o como óleo, pincel, escritura...?

No creemos que a esta altura de la historia haya alguien que pretenda seleccionar compulsivamente los materiales expresivos del obrador, dando lugar a una especie de "censura textural" por completo indeseable y absurda. Todos los medios y todos los enfoques son buenos en sí mismos.

Usted es un pintor alejado de los circuitos de notoriedad y distante de los medios masivos de comunicación; ¿acaso piensa que la creación es un acto de soledad, que las obras maduran en los períodos de introversión espiritual, y que el artista solo se debe al juicio de las generaciones que vendrán?

Todo lo que signifique "vinculación enfáticamente mundana" es secundario. Puesto que resulta inevitable la proyección popular o colectiva de lo que se hace, preocuparse por esas singularidades tiene muy poca importancia... cuando de nuestros trabajos testimoniales se trata. Procurar explicaciones aclaratorias de lo que se hace es una cosa, pero estar "asomado sobre la baranda" todo el día, gran parte del día o muy a menudo, es otra cosa

Fragmento de la entrevista realizada para la revista *Imágenes*. Montevideo, noviembre de 1980.

Gérard-Georges Lemaire, Nelson Di Maggio

G-G. L.: ¿En qué época comenzó a frecuentar los cafés de Montevideo?

Aproximadamente cuando tenía veintisiete años, en 1948, cuando llegué a la capital.

G-G. L.: ¿Puedo deducir entonces que no es originario de esta ciudad?

No, nací en un pueblo llamado Solís de Mataojo, en el departamento de Lavalleja. Mi padre era de una región limítrofe, entre los departamentos de Lavalleja y Maldonado. En cuanto a mi abuelo paterno, era originario de las Islas Canarias...

G-G. L.: ¿De qué vivía su padre?

Realizó muchas tareas diferentes, todas relacionadas con la vida de campaña. Fue agricultor y pastor, conducía rebaños de porcinos. Incluso vendía repostería hecha en casa por mi abuela (repostería que todo el mundo elogiaba).

N. D. M.: Cuéntanos algo de Fabini, tu gran amigo...

Fabini fue el músico nacionalista por excelencia. Introdujo en Uruguay la noción de música regional conjuntamente con Alfonso Brocqua, a quien no conocí y que residió casi toda su vida en París, donde murió. Fabini y Brocqua estudiaron en el Conservatorio de Música de Bruselas. En aquel momento, sus maestros fueron Thompson y Eugenio Isai, un célebre violinista belga. Supongo que Manolo Quiroga fue condiscípulo de Fabini. Eran muy amigos. Cuando Quiroga vino a Uruguay por primera vez, quiso que Fabini lo acompañara al piano en la ejecución del Doble Concierto de Juan Sebastián Bach. En primera instancia, Fabini rechazó el ofrecimiento, pero ante la insistencia de Quiroga, terminó aceptando el reto. La fotografía de Quiroga fue publicada en los diarios. Me inspiré en ella para hacer el retrato y se lo envié a Fabini. Mi relación con él data de esa época. Y nuestra amistad continuó hasta su muerte, acaecida en 1950. Su apoyo fue esencial para mí; era un hombre muy fino, un amigo muy cálido, que me ayudó mucho alentándome y ayudándome a disciplinarme... Yo no tenía demasiado arraigado el sentido del orden y de la disciplina. Tampoco estaba acostumbrado a trabajar de manera organizada y constante. Fabini tuvo la iniciativa de presentar uno de mis cuadros (que a mí mucho no me gustaba) en un salón oficial. Era Circo al mediodía, el que obtuvo un premio en aquella ocasión. [...] Comprendí que ya no podía seguir viviendo en el interior ya que allí mis posibilidades de desarrollo intelectual y artístico eran bastante relativas. Quería también estar mejor informado de lo que ocurría en Montevideo. Cuando pude pasar cinco meses en la capital, en 1940, tuve la suerte de visitar la exposición De David a nuestros días, en la que podían apreciarse cuadros de Gustave Courbet, Dominique Ingres y Eugène Delacroix. Una de las exposiciones más importantes que llegaron a nuestro país. Coincidió por otra parte con la gira del gran ballet de Kurt Jooss, que representó La mesa verde y Pavana para una infanta difunta.

G-G. L.: ¿Cómo ingresó en el microcosmos de los cafés literarios?

El primer café que visité fue el Tupí Nambá de 18 de Julio. Era un bellísimo lugar, tenía una decoración chinesca realizada por

el proyectista italiano Enrique Albertazzi. Era como un gran túnel oscuro, un lugar delicioso; lamentablemente desaparecido, al igual que los otros. Era muy diferente del Tupí viejo. [...] Allí no había necesidad de citarse: los intelectuales comenzaban a llegar entre las diecinueve y las veinte horas.

G–G. L.: ¿Cómo se desarrollaban esas reuniones en los cafés?

Nos reuníamos regularmente con otros artistas para constituir el Grupo Sáez. Después tuve la intención de ensanchar el círculo. Entré en contacto con el pintor Luis Alberto Solari, que vivía entonces en Fray Bentos. Al comienzo éramos cuatro: Barcala, Ventayol, Solari y yo. No existía entre nosotros afinidad ideológica o estética. [...] Una vez por semana se instalaban largas mesas ante las que se sentaban el pintor Germán Cabrera y su mujer, que era historiadora del arte, el escultor Gervasio Furest, el fotógrafo Humberto Frangella, Nicolás Cúparo, que era al mismo tiempo peluquero y grabador, María del Carmen Portela, Jesualdo... El escritor Carlos Amorim venía a veces de Salto. No pertenecía a nuestro grupo, sino que se sentaba en compañía de dirigentes del Partido Nacional. Recuerdo haberlo visto junto a Eduardo Víctor Haedo.

G–G. L.: ¿Qué tipo de relación tenían ustedes con los hombres de letras? ¿Eran relaciones lejanas o por el contrario trataban ustedes de acercarlos a sus posiciones?

A fines del año 63, intentamos integrarnos a ellos a través de las asociaciones sindicales. Pero mucho antes de esta fecha ya había sido creada la Aiape, una asociación que agrupaba a intelectuales, artistas, escritores y periodistas. Tenía una fuerte orientación política de izquierda. Su origen se remonta a la Guerra Civil Española, para ayudar a los republicanos: se organizaban veladas, espectáculos de marionetas, conferencias, etcétera. Cuando llegué a Montevideo, esta agrupación estaba en vías de disolución. Hay que decir que no tenía carácter sindical, sino que solo estaba constituida por individualidades. En 1963, se fundaron la Unión de Plásticos Contemporáneos y la Sociedad de Escritores del Uruguay. Hacía cierto tiempo que existía ya la Federación Uruguaya de Teatros Independientes... Los músicos comenzaban también a organizarse. Los plásticos queríamos que estas formaciones se reunieran en un mismo lugar, en el tercer piso del Teatro Artigas. Se acondicionaron allí salas especiales y se efectuaron puntualmente reuniones, hasta el golpe de Estado de 1973.

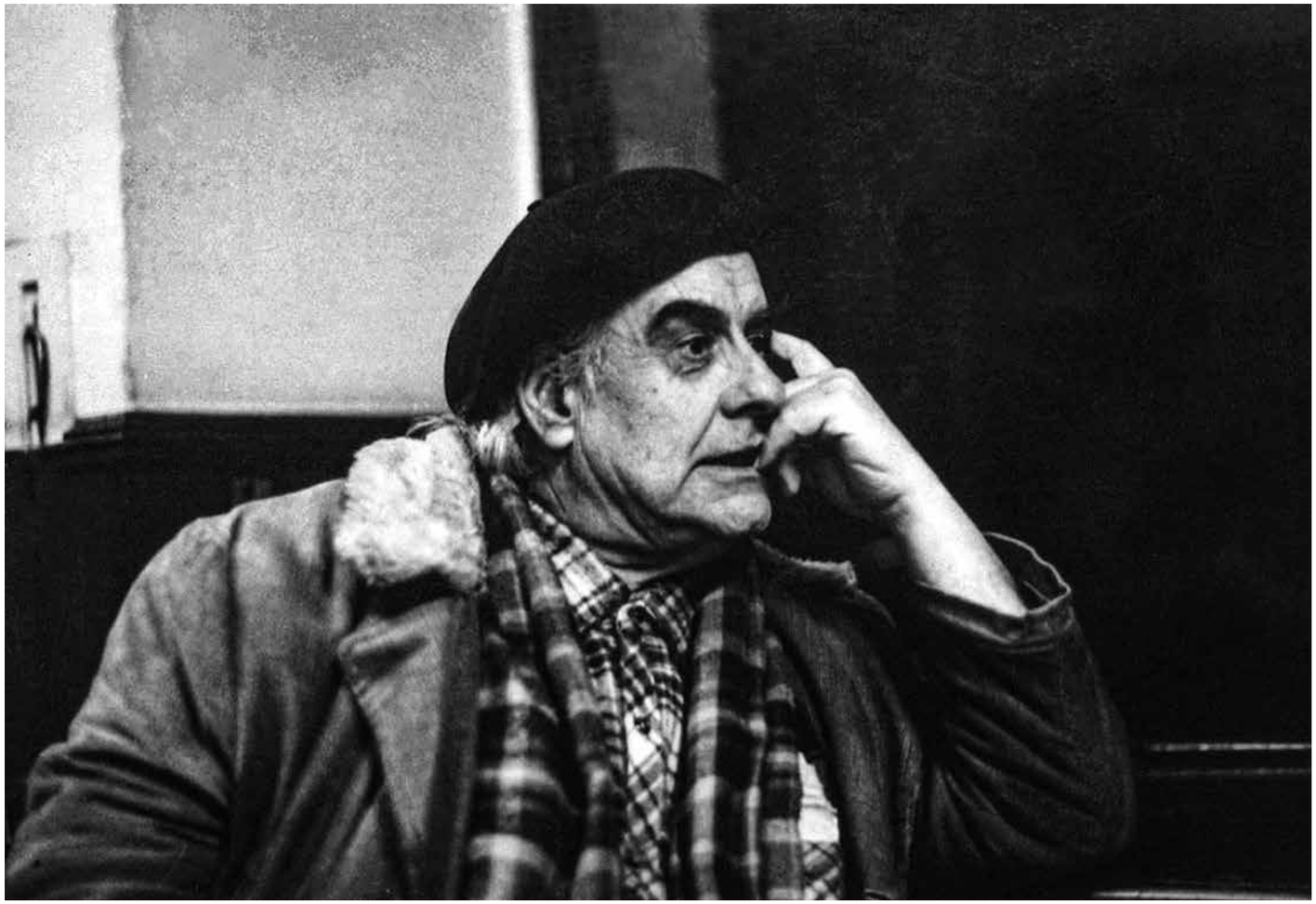
G–G. L.: ¿Iban a los cafés grupos de otros horizontes diferentes a los suyos?

Concurrían muchos miembros de la Comedia Nacional. Los recuerdo cuando vino la Comedia Francesa a Montevideo, con Louis Jouvet, Jean–Louis Barrault. En lo que tiene que ver con los políticos, se veía sobre todo a los blancos. Pero también estaba uno de los más grandes arquitectos uruguayos, el gran Vilamajó. A menudo venía acompañado por el escultor Pena, que trabajaba con él. ... El escritor José Pedro Díaz fue uno de los más asiduos y conoce al dedillo la historia de estos viejos cafés.

G–G. L.: Además del Tupi Nambá, ¿qué otros cafés marcaron la historia cultural de Montevideo?

Antes del Tupi Nambá, hubo otro bar célebre, el Polo Bamba. Allí concurría Alberto Zum Felde, uno de los primeros críticos literarios uruguayos. Según se dice, fue el primero que aplicó el método analítico en el estudio de los textos. Uno de sus habitués fue también el poeta Ángel Falco. Había muchos anarquistas... Hay una anécdota muy interesante. Cuando murió el poeta modernista Julio Herrera y Reissig, Zum Felde fue el encargado de pronunciar el discurso de despedida en el cementerio. En su alocución apostrofó a todos los asistentes acusándolos de haber martirizado a Herrera. Al terminar su discurso, declaró que Herrera no iba a quedar menos solo en el cementerio de lo que lo había estado en vida. Estas audaces palabras provocaron un escándalo en el círculo literario de la época que frecuentaba el Polo Bamba. [...] La esposa de Zum Felde, la poetisa Clara Silva, concurría acompañada por una amiga... Pero a Zum Felde no le gustaba mucho ir al café, prefería quedarse en su casa... Volviendo al Tupí Nambá, había en el fondo timberos y carreristas. Uno estaba seguro de encontrar siempre a las mismas personas. Nuestro grupo realizaba sus reuniones siempre allí, y cualquiera podía encontrarnos en el café cualquier día de la semana... El único que faltaba a veces a la cita era Luis Solari, que vivía en el interior.

G–G. L.: ¿Fue la dictadura militar la causante del eclipse de este café?



M.E.G., 1986. Foto: José Luis Samandú.

No, desapareció antes, alrededor de 1970. Durante ese período, seguimos reuniéndonos en el café sin problema. Pero ya no teníamos la certeza de encontrarnos con nuestros colegas y amigos. Durante la dictadura, con el objeto de evitar la muerte de la vida cultural, tuve la idea de impulsar la realización de cinco o seis exposiciones de jóvenes artistas talentosos, a quienes ayudé en la preparación del catálogo y del montaje de sus obras. Había gente que pensaba que debía detenerse toda la actividad artística a manera de protesta contra la dictadura. Para mí lo esencial era mantenerse alejado del poder. La Unión de Plásticos boicoteó los salones oficiales durante todo este período. Nadie transgredió nunca este principio...

N. D. M.: La Alianza Francesa fue el principal centro cultural de Montevideo durante la dictadura...

G-G. L.: Algo similar ocurrió con los Institutos Franceses de Barcelona durante el franquismo y de Budapest al fin del período comunista.

[...] También frecuenté el Café La Cosechera, que estaba en 18 de Julio y Río Branco... o Convención. Allí conocí al escritor Yamandú Rodríguez. Había un grupo de dentistas y médicos que estaban interesados en relacionarse con la Sociedad de los Rosacruces. Existía otro café en Pocitos, el Chamadoira, en la esquina de Benito Blanco y Martí. Allí se concurría sobre todo a comer. Podía verse a Humberto Zarrilli, Paulina Medeiros... Yo iba de vez en cuando, más o menos una vez por semana. Había también cafés en que se daban cita jugadores de ajedrez, como El Antequera, en la esquina de Juncal y plaza Independencia. Allí concurría Luis Roux, campeón nacional de la especialidad. Finalmente, estaba el Café Británico, al que concurrían también los ajedrecistas. ¡Ah!, me olvidaba



Café Sorocabana. Foto: Archivo Sorocabana.

del café al que iban la madre de Nilda Müller, el grupo 741 y el grupo Paul Cézanne, al que pertenecía Ventayol. También hay que citar el Café Ateneo, frente a la plaza Cagancha.

N. D. M.: ¿Había una orquesta en el segundo Tupí Nambá?

Sí, señor.

N. D. M.: ¿Una orquesta de señoritas?

No. Donde sí había una orquesta de señoritas era en el Café Armonía, abajo del Palacio Salvo. Eran cuatro o cinco mujeres vestidas de negro que tocaban en el primer piso. Los transeúntes se detenían frente a la puerta para escucharlas. ¡Era increíble!

G-G. L.: ¿Era la música una constante en las veladas de esos cafés?

El Café Montevideo, en la esquina de 18 de Julio y Yaguarón, frente al diario El Día, era un lugar de encuentro de los directores de esta publicación y poseía una buena orquesta. El Café Ateneo también.

G-G. L.: Cuando Nelson Di Maggio me habló de usted, lo definió como "una persona que vive en los cafés". ¿Qué es lo que lo atrae a ello?

¿Lo que más me atrae? Ver a la gente, verla vivir, sentada, dialogando. Es una señal de vida, de presencia, de vibración... Cuando se constituyen pequeños grupos de amigos alrededor de una mesa, uno acaba familiarizándose con ciertas fisonomías. Y poco a poco empieza a crearse una especie de vecindad ocasional que se vuelve casi permanente en la intimidad del café

Fragmento de la entrevista en el Café Montevideo (Yaguarón y San José) con Gérard-Georges Lemaire y Nelson Di Maggio, 22 de abril de 1998. Publicada en el catálogo *Los cafés literarios*, 1998.

Manuel Neves

¿Cómo es un día de Manuel Espínola Gómez?

Como el de cualquier otra persona. No creo que contenga nada excepcional, aunque depende de las preocupaciones que se tengan. A veces todo ese proceso preocupacional se intensifica o pierde volumen, o bien intervienen otros factores que lo desvían a uno de un trayecto posible.

¿Hace tiempo que se venía planificando este conjunto de exposiciones?

Hacía tiempo, pero no demasiado. Lo que pasa es que ahora da la impresión de ser una acumulación explosiva que no es tal, porque hay dos exposiciones y aparece una tercera que tendría lugar dos meses después, pero eso pasó otras veces. Después de la retrospectiva que se hizo en el ochenta, al poco tiempo también se hizo otra exposición.

¿Lo obliga a una reflexión de su vida ver sus obras juntas en una muestra?

Claro. Inevitablemente uno reflexiona y saca conclusiones. A mí me preocupa, por ejemplo, el nivel de rendimiento que tuve a lo largo de tantos años; ver si desde las primeras obras hasta las últimas ha habido un descenso del nivel de rendimiento de la obra. Digamos que a partir de una retrospectiva se pueden atisbar debilidades o principios de decadencia; o al revés, se puede verificar también un proceso de superación. Pero eso no es fácil de ver. En mi caso me ha resultado gratificante ver el conjunto colgado en la muestra, porque a pesar de tener la obra en casa las tengo dadas vuelta, contra la pared, como que no las veo... En una oportunidad así, entonces, con el carácter retrospectivo que tiene esta muestra, que no es habitual, se puede llegar a sacar una conclusión personal. En este caso me di cuenta de que el nivel de rendimiento a lo largo de todas esas etapas es bastante parejo. No quiero decir que sea extraordinario ni espléndido ni nada por el estilo, sino bastante parejo, y no porque tenga tendencia a engañarme, porque así como en otros períodos he roto obras que no me satisfacían, también ahora puedo darme cuenta de que existen algunos desniveles que me molestan. Eso sí, me ha sido muy grato encontrarme con la obra reunida y además estableciendo contrastes de época.

¿Por qué dejó de pintar en varios períodos?

Siempre que trabajé elaborando obras de carácter expresivo tuve un tope y después sobrevinieron períodos de inactividad, además de que nunca fui muy disciplinado. También cuenta que nunca le di excesiva importancia a lo que hice y a lo que hago; siempre me pareció que había que sentir este trabajo como una cosa natural, como cuando, por ejemplo, viviendo en mi pueblo me gustaba ir a menudo a pescar al arroyo. Un día dejé de ir... Es que no le daba al acto de pescar ninguna importancia, más que una manera de transitar o de hacer que el tiempo fuera pasando sin mayores novedades ni dramatismos. Y al acto de pintar tampoco le doy la trascendencia que le da otra gente. Y en esto soy absolutamente franco: nunca le di la estatura que a lo mejor tenga el hecho de dedicarse a pergeñar elementos de expresión representativa, a nivel de formulación plástica, o musical o literaria. De pronto pasa un mes, pasan dos años... En un momento determinado de mi vida pasaron diez o doce años hasta que tomé conciencia de que no estaba pintando. Y yo le llamo "trabajar" a hacer una serie de obras, no a hacer una aislada y después otra al año siguiente. Eso no es pintar, no responde a un plan de dar vida a una secuencia expresiva compuesta de varios ejemplares. Por otra parte, nunca me desconecté mentalmente de lo que había hecho y de lo que me había propuesto hacer más adelante 

Fragmento de la entrevista publicada en la revista *Posdata*, 23 de junio de 2000.

Eduardo Espina

Hay artistas que definieron su obra incluso muriendo muy jóvenes, como Egon Schiele. Otros, como Picasso, continuaron pintando hasta los 90 años. ¿Se mejora con el paso del tiempo o la edad no influye? Depende de las características del personaje. En el caso del pintor uruguayo Carlos Federico Sáez, que murió a los 22 años, en 1901, el mismo año en que murió Blanes, su estadía en Europa, el aprendizaje que hizo y el contacto que tuvo con las grandes obras de todas las épocas ayudaron a desarrollar todo su potencial. No creo que si hubiera seguido viviendo hubiese dejado una imagen más penetrante. Ya a esa edad había dado todo lo que podía dar, que fue muchísimo. Es el pintor que tiene una obra con características podría decirse "aristocráticas", en el más fino sentido del término. Cosas parecidas se pueden decir en el caso de Mozart. Hay personajes que ya a cierta edad de la juventud tienen todas sus metas cumplidas.

Cuando mira hacia atrás y ve toda su obra en un desarrollo temporal, ¿qué es lo que ve desde el punto de vista de su identidad como artista, como autor?

A mí me resulta muy difícil ver la obra que he hecho con ojos extraños. Si tuviera que identificarme con alguno de los tantos enfoques que tuve y sacar la conclusión de qué enfoque me representa más que otro, me resultaría imposible.

Pero —cabe suponer— quizá usted se reconoce más con un determinado período que con otro.

Cuando utilizo mucha pasta, creo que responde a mi más profunda naturaleza. Es el caso de la serie de LOS GORDOS. Allí me encuentro como "más abrigado" por la obra. Esta me resulta mucho más sustanciosa. Por la cantidad de materia utilizada, es un regocijo hacerla. Resulta un trabajo qué está cercano a la tarea de un bizcochero, que se regodea con la abundancia de la materia que trata, sea la masa, sea el merengue, sacan las yemas y todo eso. Pero también tengo una parte de mi obra que obedece a una disposición muy fría y controlada. Pero la misma no me proporciona la cantidad de regocijo que me da empastar.

Ese regodeo en la abundancia, ¿estaría cercano al placer del pliegue barroco?

Creo que no. Porque también se puede ser barroco manejando formas extremadamente controladas. Hay algunas cosas que se corresponden con otras. Es como la imagen del bizcochero. Una vez vi un documental sobre el pintor francés Jean Fautrier, quien trabajaba sobre una mesa, de tal manera que parecía que estaba preparando un bizcochuelo, o algo así. No parecía un pintor, parecía alguien dedicado a la repostería.

Frente al espejo de su obra, ¿ha dicho alguna vez "es original, va a quedar"?

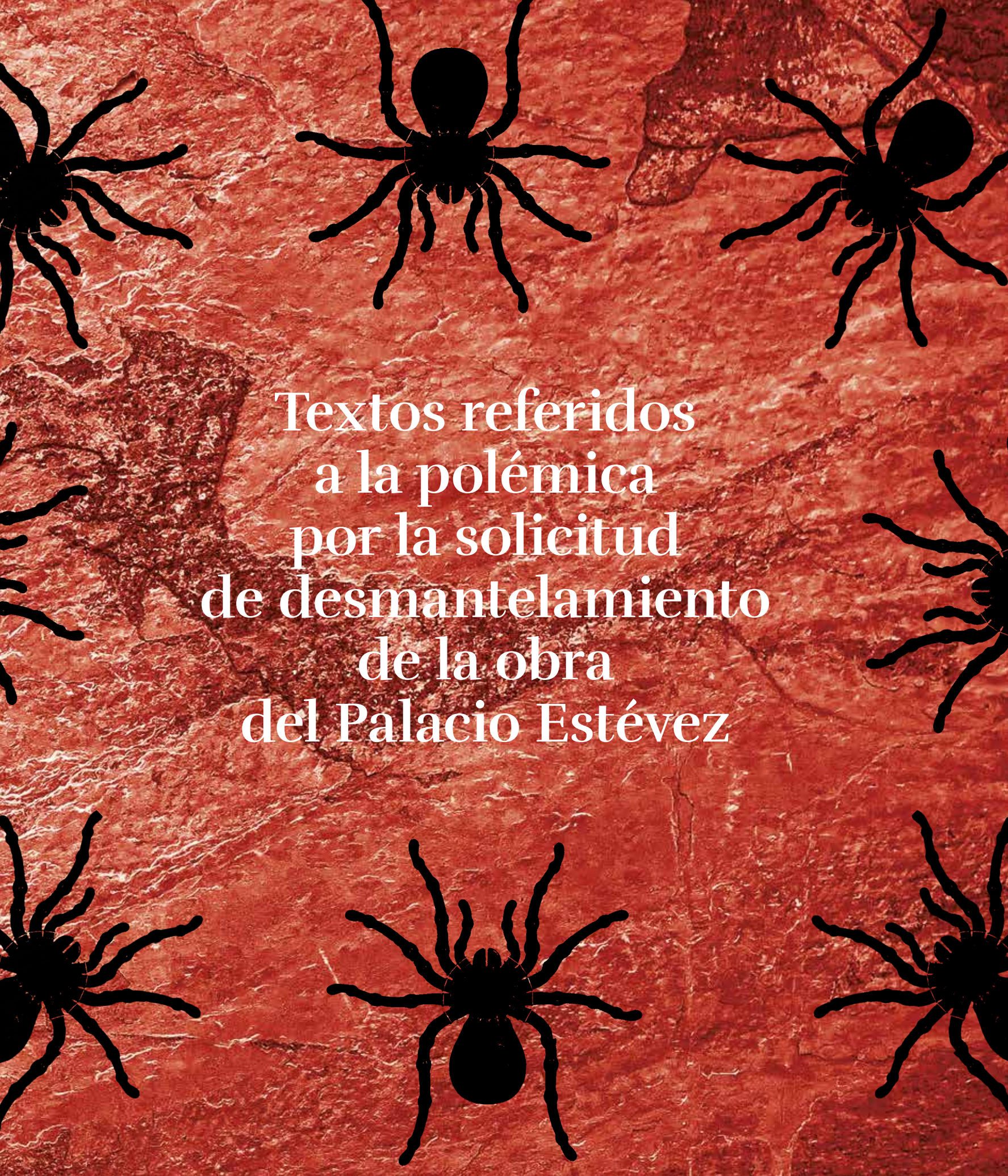
Yo no me animaría a decir eso de ningún "cristiano", salvo de los renacentistas, porque esos son inalcanzables. Para mí sería imposible decir si mi obra tiene potencialmente posibilidades de vencer el paso del tiempo. Yo no sé si esta obra se mantendrá dentro de cincuenta o cien años, en el juicio de los investigadores y de la gente. Si pensamos que alguien situado allá arriba, como Johann Sebastian Bach, pasó algo así como cien años desaparecido luego de la fama que tuvo, hasta que vino Mendelssohn y lo sacó hacia lo alto, ¿qué podemos decir de los demás? Quién sabe si en cien años más Bach vuelve a caer en la oscuridad. Es impredecible

Fragmento de la entrevista publicada en el diario *El Observador*, 13 de junio de 2000.



M.E.G., 2000. Foto: Julio Testoni. © Julio Testoni





Textos referidos a la polémica por la solicitud de desmantelamiento de la obra del Palacio Estévez

Una Restauración Discutible

Diario *El País*, 16 de abril de 1990



Un editorial sin firma

Desde el 1.º de marzo pasado, con más insistencia, pues se realizan allí numerosos actos con gran cantidad de público, y aun antes, con mayor discreción ya que las actividades que se desarrollaron en él fueron más limitadas, se viene conversando con diversos ambientes sobre el alcance, la entidad y el valor estético mismo de las tareas de reparación efectuadas en el viejo y tradicional Palacio Estévez de la plaza Independencia.

El arquitecto César J. Loustau, honesto y documentado historiador de la arquitectura nacional, recuerda, en uno de sus interesantes trabajos, que fue inaugurada como Casa de Gobierno en mayo de 1890, por el Dr. Julio Herrera y Obes, a quien correspondió ser el primero que la ocupara en su carácter de presidente de la República, calidad en que se mantuvo durante ciento cinco años —esto lo agregamos nosotros—, hasta que en el año 1985 el primer gobierno democrático que sucedió al régimen de facto resolvió trasladar la sede del Poder Ejecutivo al flamante Edificio Libertad, importante estructura que se había previsto inicialmente para sede del Ministerio de Defensa Nacional y que las nuevas autoridades consideraron simbólicamente más apropiado afectarlo a un destino civil.

En su momento nos opusimos a ese traslado, por razones que expusimos ampliamente, pero no es ese el motivo de este editorial. Lo que queremos hacer hoy es dar estado público y actuar como caja de resonancia de la sorprendida reacción de la mayoría de las personas que han podido visitar últimamente la ex Casa de Gobierno y que se encuentran alarmadas por el tono, la dimensión y el alcance de la restauración operada en el interior del edificio.

Recurriendo al mismo Loustau, podemos ubicar al lector en la historia del tradicional edificio de la plaza Independencia, recordando que don Francisco Estévez, adinerado comerciante de la época, adquirió el terreno a la viuda del general Venancio Flores en 1872, que el edificio fue diseñado por el capitán de Ingenieros del ejército francés Eduardo Manuel de Castel, que había llegado a Montevideo después de la muerte del emperador Maximiliano, en México, y que fue inaugurado en 1875, pasando a manos del Estado tres años más tarde.

Forma parte de otra historia el arbitraje a que fue sometido el cobro de los honorarios por los trabajos adicionales encomendados, la adquisición del edificio, ordenada por el coronel Latorre y su ministro de Gobierno, José María Montero, en cumplimiento de una ejecución de hipoteca, y el final mismo de don Pacheco Estévez, una figura muy interesante del Uruguay de fines de siglo. Lo que importa rescatar hoy es cómo Latorre encargó al conocido ingeniero Juan Alberto Capurro las obras de adecuación del edificio al nuevo destino, adosándole el frontón triangular de la fachada, ampliando el acceso y la majestuosa escalera, suprimiendo tabiques, para configurar una obra que, según recuerda el Prof. Juan Giuria, tiene puntos de contacto con los palacios italianos de Vicenza y los trabajos de Palladio.

Pacíficamente aceptada durante más de un siglo para el destino que se le encomienda, se sucedieron en ella veinte presidentes de la República, más o menos legítimos, civiles y militares, más veintisiete consejeros de Gobierno, en el período Colegiado, realizándose naturalmente dentro de aquel lapso numerosas reparaciones, restauraciones y modificaciones internas, pero siempre respetando la estructura y el diagrama original.

Lo que se hizo en el último período, por el contrario, desborda aquella concepción, llegándose a modificar sustancialmente partes del edificio, con el derrumbe de divisorias, sobre

todo en el sector que da a la calle San José, la colocación de maderas oscuras y opresivas, a la entrada, que quitan aquella majestuosidad original a la escalera, y sobre todo, especialmente sobre todo, el haber recurrido a pinturas de paredes con colores turquesa, más apropiadas para ciertas casas del Chuy que para sedes oficiales. Un sorprendido visitante dijo que algunos ambientes se parecían más a un restaurante chino que a una Casa de Gobierno, y que de cualquier ojo de buey (que también los hay), pueden emerger de repente bandejas con los típicos "arrollados primavera".

Más allá del resultado a que se arribe con el pedido de informes dirigido al Ministerio de Transportes por el diputado Javier Barrios Anza, tendiente a conocer el costo de reparaciones, su descripción, el estado actual de los trabajos, la empresa que los realizó, si la obra fue recibida, si se constataron defectos y qué repartición del Estado tuvo a su cargo su contralor, lo cierto es que las obras mismas son discutibles.

La restauración de un edificio público, que tiene su historia y que se ha mantenido en pie a lo largo de tantos avatares de nuestro suceder nacional, solo se justifica y procede si se mantienen las líneas originales, sin llegar nunca a cambios sustanciales, que son más el producto de ordenadores de paso. Si a cada jerarca que viene se le ocurre modificar los edificios públicos de acuerdo con su gusto, el país se va a convertir en un caos y en una sucesión de demoliciones. Lo único permanente y estable es la línea original, principio que se ha respetado casi siempre en todo el mundo civilizado y del cual André Malraux es el máximo exponente, con su recuperación de París durante casi diez años a la sombra (¿o a la luz?) del general De Gaulle.

Va a ser tan difícil volver a lo anterior como soportar lo existente. Más allá de las determinaciones que se adopten, lo cierto es que la restauración dispuesta pasará a nuestra pequeña historia como una restauración discutible. Es más suave que catalogarla como una restauración mamarrachesca, que es como algunos se han adelantado a definirla



Texto anónimo, publicado en la página editorial anteriormente señalada (testigos ocasionales afirman que la crítica fue redactada por un arquitecto capitalino).

Restauración Discutible

Diario *El País*, 20 de abril de 1990



Arq. Enrique Benech

Señores directores:

En la edición de fecha 16 de abril de 1990 vuestro diario se ocupa editorialmente de las obras de reciclaje y restauración del Edificio Independencia de la Casa de Gobierno. Se trata de una etapa de las obras realizadas entre los años 1987 y 1989 y comprenden el *hall* de acceso al edificio en planta baja y todo su 2.º piso, incluyendo infraestructura de acondicionamientos.

Las obras se realizaron en forma pública, siendo visitadas durante su ejecución por personas de la mayor jerarquía intelectual, entre ellos los miembros de la Comisión Nacional del Patrimonio Histórico, a quienes se les presentaron los recaudos correspondientes. Me cupo la honrosa responsabilidad técnica de dirigir esos trabajos integrando un equipo con el maestro Manuel Espínola Gómez, en los aspectos plástico-decorativos uno de los mayores artistas uruguayos, y el Arq. Nelson Colet, del M.T.O.P., en cuyo Dpto. de Obras por Administración de la Dirección Nacional de Arquitectura colaboraron calificados obreros y artesanos nacionales. En ese carácter deseo señalar:

1. El edificio de Casa de Gobierno, ante una apariencia exterior incambiada, a lo largo de los años sufrió múltiples cambios en su interior, que tergiversaron su situación original, en particular la realizada en el período 1952-1955 que lo adecuó a las exigencias de un cuerpo con nueve Consejeros, nueve Secretarías y sus servicios, desnaturalizando su estructura original.

En esta instancia de su proceso de cambios es que se realiza hormigón armado, y sin los recursos de su decoración original, el Sector Central del edificio en todos sus niveles, desde plaza Independencia a calle San José, incluyendo la actual escalera, dos ascensores, los vestíbulos y sus salones centrales. Se mantenían solamente dos salas originales del edificio en el 2.° piso —los denominados Salón de Honor y Salón de Acuerdos—, siendo hacia 1955 ellas y sus cuatro fachadas prácticamente el único vestigio de la importante obra de adecuación realizada por el Ing. Juan A. Capurro en 1880.

Afectado por años de utilización por oficinas administrativas, su estado de conservación era deficitario. Trasladado el conjunto de oficinas presidenciales al Edificio Libertad, se define un nuevo destino para el viejo edificio de la plaza Independencia con actividades protocolares y comisiones especiales.

A esos efectos, se imponía la necesidad de agregar a los existentes un salón importante para recepciones y un despacho adecuado para el trabajo personal del señor presidente y sus servicios de apoyo. No existía unidad en el 2.° piso —planta dedicada a las ceremonias oficiales— y algunos espacios, especialmente la entrada, lucían con tal pobreza decorativa que no se correspondían con ninguno de los estilos italianos mencionados como fuente de inspiración.

2. Los trabajos se encararon conforme al criterio de restaurar aquellos espacios que se mantenían en su atmósfera tradicional, enriqueciéndola y valorizándola, al tiempo que el nuevo salón se definía con criterios contemporáneos, conforme a prácticas ampliamente reconocidas en el



mundo, donde estas incorporaciones no repiten las soluciones originales para no caer en imitación falsificada, sino que responden a las tendencias actuales. Desde la discutida pirámide del Louvre hacia atrás, estamos llenos de esos ejemplos a lo largo de toda la historia de la arquitectura.

3. La ornamentación de madera de la entrada, que el editorialista ve opresiva, pretende enriquecer un acceso que aparecía desprovisto de toda solemnidad, con vigas de aristas rectas y pilares facetados de mármol que agredían directamente el concepto del edificio. A nuestro juicio, en el reconocimiento de que es materia opinable, entendemos que la concepción estilística obra del maestro Espínola Gómez valoriza grandemente dicho espacio, utilizando molduras, materiales y terminaciones incorporadas en otros sectores del edificio.

4. Los colores por nosotros utilizados son vivos, creemos se corresponden mucho más a la época del edificio que los colores tristes usados después, en una actitud que había empobrecido el conjunto. Los colores "turquesa" de que se habla directamente no existen, salvo en la opinión del editorialista, quizás letrado, pero que notoriamente no está habituado a los colores ni a la observación arquitectónica.

5. La reminiscencia china que se le atribuye al Salón de Recepciones es tan válida como atribuírsela al Cine Metro o cualquier obra de estilo *art decó*. Es notorio que hoy las corrientes arquitectónicas, al reaccionar contra la frialdad racionalista y revalorizar elementos figurativos contenidos en la historia de la arquitectura, produce a veces esa impresión. Por eso, en el Parlamento chileno recientemente estrenado se habla de templo egipcio y en algunos edificios norteamericanos de pagoda china o templo romano.

Son subjetividades propias de quienes, a falta de elementos racionales para juzgar, recurren a la vulgaridad. Porque eso sí, en ningún lugar de China encontrarán ninguna sala del tipo de la vieja Casa de Gobierno.

Por último, reflexionamos acerca del tono del editorial. Es natural que en un tema de esta índole haya discrepancias.

Siempre hay un enfoque innovador y otro conservador que se enfrentan, y las ciudades europeas todos los días viven estas discusiones. Pero con seriedad, conocimiento de causa y respeto. No aceptamos que se menosprecie un trabajo profesional serio

Primera nota

UN MUNDO SECO (carta abierta a la ciudadanía) 3 de julio de 2009, semanario *Brecha*

Óscar Larroca

En las últimas semanas, un portavoz ministerial del Gobierno anunció la disposición del Poder Ejecutivo de desafectar, desmantelar y —eventualmente— trasladar la intervención que realizó el artista Manuel Espínola Gómez (1921-2003) en el Edificio Independencia (ex Palacio Estévez). El maestro trabajó junto con el arquitecto Enrique Benech y contó con el apoyo especializado de carpinteros del Ministerio de Transporte y Obras Públicas que operaban bajo la dirección del arquitecto Nelson Colet. Se trata de una serie de obras en madera que remodelan una buena parte del edificio y que comprenden: la remodelación total del *hall* de entrada (con forma de *"solapones"* o *"cortinados"*, en palabras del autor), el marco del escudo nacional ubicado en el primer descanso de la escalera, los palcos laterales a ese escudo, el pasillo del segundo piso, el marco de la puerta del pasaje presidencial, el pasaje al Salón Rojo y los revestimientos en las aberturas del Salón Azul. Se sustituyeron algunas molduras (que no eran las originales), se recuperó el lucernario sobre la escalera central y se ajustó el color en recintos que no sufrieron modificación alguna "debido —ahí sí— a su interés ornamental"[11] . Cabe consignar que, debido a su carácter de funcionarios contratados, ni Espínola ni Benech cobraron honorario alguno por este trabajo. Las obras comenzaron en 1987 (durante la Presidencia de Julio María Sanguinetti) y culminaron dos años más tarde.

El resultado es una obra mayor y arriesgada de uno de los artistas más valiosos de que se benefició la cultura uruguaya. Dice Rimer Cardillo: *"... lo realizado en esa Casa de Gobierno es la obra donde el arte plástico y la arquitectura adquieren una imbricación mayor en nuestro país; un ejemplo único en el que se reúnen todas las categorías técnicas en un solo hecho cultural. Y como tal, lo que se hizo allí es de los trabajos que más contribuyen a dar una imagen del sentido universalista de nuestra cultura"*[12] . No todos son elogios, naturalmente. Víctima de los augurios de su propio autor (*"Nuestra clase política es profundamente inculta y no tiene empacho en hacer prescindible el arte producido en este país"*), la obra sufrió varias descalificaciones fundadas en el gusto, al extremo que el destino de la intervención podría sujetarse al agrado o desagrado que provoca. Otros, con la locuacidad que los acompaña, argumentan sobre la inconveniencia de una labor que afecta parte de la arquitectura edilicia original. Como se puede observar, esas desabridas reprobaciones no se ubican a la altura de los argumentos estéticos empleados por Espínola para el citado trabajo, pero desafortunadamente, se están esgrimiendo para reforzar algunas evidencias a propósito de los vacíos legales o patrimoniales que, sin duda, lo rodean. Es decir, no hubo oportunamente un llamado a un concurso de oposición y méritos, ni existe una norma de amparo acerca de la inamovilidad de lo construido.

Sobre el contenido del estilo original del edificio se podrían enumerar cientos de ejemplos en el mundo relacionados con la participación, el contraste o la dialéctica de estilos que cohabitan un mismo espacio. En lo que tiene que ver con la decisión de Julio María Sanguinetti de no facultar los mecanismos de una convocatoria abierta, también se podría afirmar que la obra trasciende infinitamente el uso o desuso —apropiado o inapropiado— de normas más o menos sacramentadas por la convivencia democrática. Aquí también sabríamos especificar incontables ejemplos históricos que sobresalen debido a su valor ecuménico por encima de las potestades, miserias o virtudes de quienes dieron lugar a esas manifestaciones. Y sobre

11 Información y textos extraídos del libro *Manuel Espínola Gómez*, escrito por Jorge Abbondanza, ob. cit., 224 págs

12 Ibídem.

el gusto de cada uno... ¿qué se podría agregar a una discusión que debería escapar de la incapacidad del burócrata mediocre que no se da cuenta del carácter profundamente testimonial de lo que ataca ni del sentido destructivo de su embestida, si esta fuera siendo ley ya no solo en los asuntos del arte?... ¿O del soberbio, que, imposibilitado de contribuir al desarrollo de la cultura, urgido por dejar su marca en su fugaz pasaje por el poder, hace y deshace a su gusto? Sigmund Freud decía al respecto: *"Es propio de la naturaleza humana el inclinarse por tachar de incorrecto algo que no gusta y después es fácil hallar argumentos en su contra. Se convierte entonces lo ingrato en incorrecto sosteniéndose objeciones en calidad de prejuicios, ahora, contra todo intento de réplica"* [13]. Si hablamos de gustos, podríamos empezar por indagar la simbología subyacente en el himno nacional, el relativo aporte literario de la *Leyenda Patria* de Zorrilla de San Martín, el valor plástico del *Desembarco de los Treinta y Tres* de Juan Manuel Blanes, así como de muchos otros hechos culturales. Sin embargo, no se puede dejar de reconocer que esos registros forman parte (algunos más directamente que otros) de la edificación de nuestra cultura y nuestra memoria colectiva.

En lo inmediato, queremos creer dos cosas: que la decisión del desmantelamiento de la obra de Manuel Espínola Gómez en el Edificio Independencia no obedece al apetito obcecado de aniquilar lo que erigió, en el plano cultural, la administración Sanguinetti. La generosidad de Espínola no procede solo de haber encontrado una voz que les ofreciera eco a sus personalísimas creaciones, sino de entregarse en cuerpo y espíritu para dar lo mejor de su faena (vaya si hay gestores incapaces que operan bajo el resguardo de una manera decrépita de hacer política). En segundo lugar, queremos creer que la obra aún conserva su aspecto original y que nadie perpetró la mínima modificación sobre ella. Y si se llegara a constatar la voluntad de remoción de ese legado, estaríamos asistiendo a la fundación de un procedimiento ejecutor que parte del gusto o disgusto del jerarca de turno. ¿Acaso hay actitud más autoritaria de quien —basándose en la investidura jerárquica y la sutileza de un eventual decreto— promueve un mejor destino para la obra referida cuando en realidad se la hiere de muerte?

No reclamamos grandeza para que se revise la decisión del Poder Ejecutivo; pero sí nos sentimos en el legítimo derecho de exigir la más estricta justicia y que el tema sea laudado favorablemente por la Comisión Nacional de Patrimonio sobre la base de la indeclinable perennidad de las producciones simbólicas: *"... el resultado final puede tener un grado de convicción y de justificación si eso cumple, desde luego, con la finalidad histórica documental y testimonial de la cultura del hombre"*, decía Espínola.

Para finalizar, lo haremos con palabras del maestro Guillermo Fernández[14]: *"Lo que logró en el Palacio Estévez es una cosa interesante y valiosa. Se trataba de un edificio con partes internas sin estilo, al que se le dio un sello del siglo XIX, suntuoso, muy refinado. Se le dio color y luz «dentro de la cancha» en que estaba. Era un edificio parcialmente desvirtuado y sin carácter, y ahora contiene un aporte muy atrayente que revela un ojo inteligente y se inscribe en esta cultura donde la tradición y la participación suelen darse juntas rara vez"*

Acompañan esta carta abierta:

Arq. Carlos Rehermann, Arq. Juliana Rosales, Arq. Rosario Domínguez, Arq. César Rodríguez Musmanno, Ernesto Vila, Manuel Esmoris, Jaime Clara, Psic. Juan O. Barcia, Antr. Mario Consens, Joseph Vechtas, Carlos Musso, Marcelo Legrand, Eduardo Mernies, Fernando Álvarez Cozzi, Carlos Capelán, Mariana Martínez Montero, Tabaré Rivero, Jorge Bonaldi, Diego Recoba, Gabriel Lema, Pablo Uribe, Lic. Pedro da Cruz, Nora Kimelman, Jorge Sosa Campiglia, Gerardo Mantero, Gladys Afamado, Marcelo Urtiaga, Pilar González, Roberto Coppola, Carlos Tonelli, Eduardo Espino, Lic. Inés Moreno, Riccardo Boglione, Diego Masi, Flabia Fuentes, Analía Sandleris, Mario Schettini, Prof. Verónica Panella, Prof. Ana Inés Zeballos, Nelson Romero, Rodrigo Fló, Gerardo Ruiz, Soc. Arthur Perschak, Diego Alfonso Mas, Yvonne D'Acosta, Prof. Juan Mastromatteo, Federico Arnaud, Raquel Orzuj, Pedro Seoane, Ximena Oyanedel, Aramis Tavares, Miguel Ángel Campodónico, Ema Delgado, Horacio Hogue Guerriero, Juan Carlos González, Martín Albanell, Lita Deus, Gustavo Alamón, Ana Berardo, Daniel Benoit, Iris Arnoletti Yanes, Marisa Raymundo, Clelia B. de Mattei, José Trujillo, Santiago Tavella, Joaquín Aroztegui, Pincho Casanova, Fabián Perciante, Mario Giacoya, Víctor Gómez, Alejandro Lasso, Noelia Varela, Edina Otondo (siguen firmas).

13 Sigmund Freud, Conferencias de introducción al psicoanálisis (Introducción a la primera conferencia), Universidad de Viena, 16 de octubre de 1915.

14 Ibídem.

Segunda nota

DESINSTALAR (O NO) 10 de julio de 2009, semanario *Brecha*

Luís Camnitzer

A la "carta abierta" de Larroca se sumó después el artículo que el artista y crítico Luis Camnitzer hiciera llegar a nuestro semanario, aportando a un debate que ha tomado la plaza Independencia y su entorno.

Imaginemos que Tabaré Vázquez, en un acto de abuso de poder, le encarga a Menchi Sábat que dibuje caricaturas sobre las caras de los 33 Orientales en el cuadro de Blanes. Bueno, imaginemos también que Sábat acepta hacerlo. Una vez cometido el acto y pasados algunos años, ¿qué se hace? Sábat innegablemente es el caricaturista más importante en la historia uruguaya. Blanes y su obra, con todo el respeto, son más difíciles de jerarquizar, pero tiene una posición histórica y el valor de símbolo nacional. Algunos dirán que se hizo un acto de blasfemia y vandalismo, otros que el cuadro de Blanes "sabatificado" se ve mucho mejor. Otros se preguntarían por qué se hizo en forma permanente y no reversible. Cuál de estas posiciones ganaría en la historia no es predecible.

Cuando los poderes de turno renovaron las iglesias románicas con empastes barrocos estaban convencidos de que estaban limpiando y poniendo al día espacios anacrónicos. Claro que anacronismo aquí también significaba que los espacios ya no eran dignos como representación de las autoridades que encargaron la renovación. Hoy algunos lamentamos el empaste, pero otros todavía lo aplauden.

No tengo la historia precisa de cómo surgió el proyecto de Espínola en el Palacio Estévez, y si me equivoco pido disculpas. Pero parecería que Sanguinetti, aprovechando su Presidencia de transición y en un acto extraño de megalomanía, le encargó a Manolo Espínola que hiciera lo que quisiera con el edificio. Y Manolo, en otro acto de megalomanía, aceptó. El binomio ejemplar para esto fue el que formaron el papa Julio II con Miguel Ángel. Cabe notar que en la Capilla Sixtina la empresa salió un poco mejor y que los tiempos eran otros.

No sé qué le pasó por la cabeza a Sanguinetti en su momento. Es posible que siendo solamente un Julio María y no un Julio II, haya pensado que al menos podría ingresar a la historia uruguaya como gran mecenas. Por otra parte, la elección de Manolo como artista no fue tan mala. Después que murió Cuneo, este quedó como el artista nacional más importante y, además, uno con suficiente imaginación como para encarar el proyecto.

En cuanto a Manolo, solamente puedo asumir que no pensó en mucho más allá del desafío artístico y, a lo mejor, un poco en la posteridad. Miguel Ángel por lo menos hizo su trabajo a regañadientes porque sospechó que solamente estaba haciendo un monumento en honor al papa. Conociendo a Manolo, si hubiera pensado en estas cosas creo que habría rechazado el encargo. Pero no. Y todo lo que podría haber sido mucho más simple si en lugar de utilizar un edificio público y simbólico, Sanguinetti hubiera elegido su casa privada. El mecenazgo habría sido el mismo, el desafío espacial también, pero la megalomanía más chica y las consecuencias limitadas al usufructo familiar.

El asunto es que una vez que el fardo está donde está, no se sabe bien qué hacer con él y no creo que exista una solución clara al problema. En una carta abierta muy elocuente y que me llevó a escribir esto, Óscar Larroca invoca precedentes históricos de decisiones unilaterales, de contrastes estilísticos y de trascendencia de obras que triunfan por encima de las mezquindades y los errores que las generaron. Si bien es cierto que hoy recordamos mejor a Miguel Ángel que a Julio II y que, salvando las distancias, algo parecido sucederá con los

equivalentes en la historia uruguaya, creo que se está partiendo de varias cosas subyacentes que convendría analizar por separado.

1) Hay errores de la historia que produjeron cosas buenas. 2) La autoría del buen artista es más importante que el servicio que satisface. 3) Una vez que una obra existe, todo tipo de manipulación constituye vandalismo o censura. 4) Todo objeto producido es un documento cultural.

1) Es cierto que históricamente hay errores fértiles (la penicilina, la impresión *offset* y el papel secante entre ellos), pero eso no justifica los errores como metodología. Su existencia a lo sumo pedirte maravillarse frente a cada incidente singularmente, ya que cada uno es una especie de milagro. En el caso de Manolo sabemos que su instalación fue el producto de un error, pero todavía no sabemos si se produjo un milagro. Sabemos que su experimento se produjo gracias a un abuso de poder, en un lugar inapropiado, y en forma mal planeada. Una instalación efímera o simplemente reversible en el Palacio Estévez, o una permanente en otro lugar no público, habría sido lo correcto. Sin endosar aquí el desmantelamiento de la obra, la herida de muerte que Larroca le atribuye a su posible desaparición hoy ya fue efectuada durante su concepción hace veinte años.

2) El sistema mercantil capitalista nos ha llevado a convertir el objeto artístico y su autoría en fetiches. Ese ritual representa a nuestra cultura y aparentemente también protege nuestra libertad de expresión artística. Pero también constituye un resabio animista que nos impide percibir correctamente cómo se distribuye el poder y actuar de acuerdo a ello. El arte público tradicional tiene la característica de "inevitable" y de invadir la percepción cotidiana. Es por eso que la mayoría de los monumentos públicos pretenden representar la ideología del poder que los promueve y financia, y no la del artista. Lo excepcional en el caso Sanguinetti/Espínola es que fue expresión de una megalomanía estéticamente progresista.

3) Es cierto que una vez que una obra existe tiene el derecho de ser vista y de existir sin cambios. Pero esto crea responsabilidades tanto para el receptor como para el productor. Por el lado del receptor, recuerdo la censura mojigata que sufrieron los dibujos eróticos del propio Larroca, o la renovación ignorante de la estatua del *David* cuando alguien mandó darle una mano de pintura negra. Pero a su vez, por el lado del artista existe la oportunidad de crear un chantaje. El fetichismo artístico nos lleva a creer que todo lo que sale de la mano del artista es arte y por lo tanto se convierte en intocable y sagrado. Eso debiera crear la responsabilidad en el artista de solamente permitir que salgan cosas que valen la pena y que merecen ser intocables y sagradas. No muchos artistas piensan en eso, y es un tema que Manolo hubiera debido masticar antes de hacer la obra. Dentro de su trayectoria, la instalación en el Palacio Estévez no es una culminación de su carrera artística, sino solamente un "ver qué pasa", una búsqueda experimental. Aun si la historia futura determinara que es artísticamente lo suficientemente importante para declararlo patrimonio nacional, el riesgo público incurrido parece excesivo. Eso sin empezar a considerar si hubo un atropello contra el Palacio Estévez.

4) Sí, todo lo que hacemos termina siendo un documento cultural. Pero eso no significa que haya que guardar absolutamente todo para la posteridad. Es probablemente en ese punto en el que se debiera decidir si la instalación de Manolo debe sobrevivir o no. Es el problema que por un lado crearon los monumentos nazis, estalinistas, los de Saddam Hussein o el Mausoleo de Artigas después de las respectivas dictaduras. Son símbolos de un pasado que se quiere olvidar y hay que borrarlos, son símbolos de un pasado que hay que mantener vivo para que no vuelva a ocurrir y hay que cuidarlos, son ejemplos artísticos tan malos que son útiles para ridiculizar los abusos de poder y hay que mantener la burla. A veces, como en el fascismo italiano, muchos son importantes porque revelan que el arte puede tener su propia dinámica a pesar de la ideología que lo genera. Es el problema que por otro lado se presenta en situaciones de ideologías relativamente neutras, como en el Palacio de las Naciones en Ginebra, donde una generación futura tendrá que decidir qué se hace con el techo que acaba de terminar Miquel Barceló.

En nuestro caso, tenemos una situación bastante clara con el Mausoleo de Artigas. La escenificación fascista del mausoleo, sumada a la censura ideológica perpetrada contra su ideario para la ocasión, parecen haber sido diseñadas para insultar su memoria, no para exaltarla. Estoy seguro de que sus restos no protestarán por un entierro mejor. Pero el mausoleo lo mantendría para hacer un museo de la dictadura. Artigas encima proclamando su libertad y la nuestra. Con lo de Manolo es un poco más complicado. Si es cierto que la instalación se va a trasladar a otra parte sin ser destruida, quizás eso no

sea una idea tan mala. Se conservaría previendo una decisión futura con respecto a una posible reinstalación en el Estévez. Con tiempo se podrá reevaluar la obra sin la contaminación de las ambiciones personales que la generaron y se dará oportunidad para una perspectiva más clara con respecto a su verdadera importancia artística. Es algo que incluso se puede exigir como cláusula en un decreto. Entretanto se liberaría al Palacio Estévez del vandalismo que para bien o para mal estuvo sufriendo durante los últimos veinte años. Después de todo es un edificio que, por encima de su debatible calidad arquitectónica, forma parte de la simbología nacional y merece su independencia. Es debatible si realmente existió un diálogo entre el edificio y la obra. Personalmente, cuando la visité, me pareció más una invasión que una conversación.

En mi opinión y por ahora, la instalación es una excentricidad que todavía no se ganó su derecho de piso. Eso no significa que no lo logre. Cuando yo era estudiante, el Palacio Pittamiglio era algo ridículo y deleznable. Hoy iría a la guerra para defenderlo. Pero luego también hay cosas extrañas que van quedando sin esperanzas de justificación, como el monumento a los cuernos que hizo Fresnedo Siri, un fracaso claro en la carrera de un arquitecto distinguido. ¿La verdad verdadera? El arte es una lotería

Fugaz debate Camnitzer-Larroca

Tercera nota

A PROPÓSITO DEL ARTÍCULO “DESINSTALAR (O NO)” DE LUIS CAMNITZER 17 de julio de 2009, semanario *Brecha*

Óscar Larroca

Uruguay se suscribió al Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas de 9 de setiembre de 1886, ratificado por nuestro país por el Decreto-Ley N.º 14.910 de 19 de julio de 1979, cuyo reglamento abarca los *“derechos morales del autor”*. De esto se infiere el derecho de reclamar la autoría de la obra y el derecho de oponerse a cualquier mutilación, deformación u otra modificación, o bien de otras acciones que dañen la obra y puedan ser perjudiciales para el honor o el prestigio del autor. No es apremiante, empero, “judicializar” el eventual desmantelamiento de la intervención que hizo Manuel Espínola Gómez en el Edificio Independencia[15], pues ya habrá algún emisario del gobierno

15 El Palacio Estévez (el más antiguo lugar de trabajo del presidente de la República Oriental del Uruguay que se mantiene intacto) fue proyectado por el ingeniero militar español Manoel de Castel y construido entre 1873-74 para propiedad de Francisco Estévez y su familia. Más tarde fue reformado por el ingeniero Juan A. Capurro, hasta que fue adquirido por el Gobierno uruguayo durante la Presidencia del coronel Lorenzo Latorre en 1880, siendo establecido como el lugar de trabajo del presidente diez años después. Durante la dictadura de la década del 70 funcionó allí el Consejo Nacional de Gobierno, hasta la restauración democrática de 1985. Para otorgarle funcionalidad al edificio, le habían colocado mamposterías inadecuadas y tabiques; se había tugurizado, ocultando la visibilidad de una buena parte del estilo original. Además, la remodelación se hizo porque la casa necesitaba de un salón para actos —que no existía—. (Datos extraídos de diversas fuentes).

que localice en la letra chica de la norma señalada una interpretación que permita este acto de barbarie. El asunto pasa entonces por "problematizar" el tema. Es decir: ordenar las fichas que Luis Camnitzer se ocupó en desordenar, y reiterar una y otra vez que la decisión de esa devastación escapa a toda opinión liviana o gusto del funcionario público de turno. No hay dos personas en este planeta que coincidan en esa materia, razón por la cual no seguiré ahondando en el tema. Pero más importante que eso, Camnitzer expuso algunos otros conceptos en su nota del viernes pasado[16], a los cuales quisiera responder.

1) El ejemplo de la intervención de las caricaturas de Sábat sobre la pintura de Blanes es "ligero" de toda ligereza. Aun así, no está de más precisar que Menchi no es Manuel Espínola Gómez, ni Sanguinetti es Vázquez, ni la obra de Blanes es el Estévez, y no estamos en 1987. Tampoco Camnitzer es dueño de la verdad, ni Espínola es Miguel Ángel; aunque para la humilde escala de esta comarca, bien pudo haberlo sido.

2) Acusar a Espínola de megalómano no es necesariamente bueno ni malo; es un argumento *ad hominem* propio de quien desconoce a quien ataca. Se trata de un argumento asordinado que en general suele aparecer en el lugar de la razón, la verdad o el sentido. En este caso, intenta erosionar la calidad de la obra por la vía del descrédito moral. Por otra parte, Espínola era en extremo respetuoso de la obra ajena y estaba absolutamente en contra de cualquier intervención que afectara el estilo original de lo producido por otras manos. Era de público conocimiento su desvelo profundo y su respeto reverencial hacia todas las manifestaciones expresivas, y era capaz de salir en defensa de cada árbol de la ciudad ante el silencio cómplice de quienes hoy usurpan su memoria.

3) La politización del tema: Sanguinetti representa para Camnitzer una figura innoble que pensaba pasar a la historia del Uruguay como un gran mecenas. (Obsérvese cómo, de paso, la idea *"La elección de Manolo como artista no fue tan mala"* supone apoyar tibiamente la capacidad de Espínola por la negativa: *"no tan mala"*, en vez de "bastante buena"). Camnitzer nos alecciona sobre los enemigos ideológicos, pero en un país como Uruguay, donde se politiza desde la gripe hasta la colocación de un semáforo, su razonamiento conduce al lector a la reprobación de una obra concebida a la luz de las aviesas e imprudentes intenciones de sus protagonistas. Hasta el momento, tanto la obra teórica como el legado artístico de Espínola no han tenido la posibilidad de juzgarse aisladamente del cordón paternalista del bohemio, cuando no de su correspondencia transitoriamente laboral y afectiva con Sanguinetti.

16 "Desinstalar (o no)", Luis Camnitzer, *Brecha*, 10 de julio de 2009.

4) Cuando mi interpelante sostiene que invoco (directa o indirectamente, no importa) *"... precedentes históricos de decisiones unilaterales, de contrastes estilísticos y de trascendencia de obras que triunfan por encima de las mezquindades y los errores que las generaron"*, no estoy diciendo —como parece necesitar poner en mi pensamiento— que justifico el error como metodología. Dije otra cosa muy distinta: "el resultado de la obra trasciende infinitamente el uso o desuso —apropiado o inapropiado— de normas más o menos sacramentadas por la convivencia democrática... (y)... por encima de las potestades, miserias o virtudes de quienes dieron lugar a esas manifestaciones". No es lo mismo decir "nace a partir de" que decir "trasciende el motivo que le dio origen".

5) Siguiendo con el énfasis colocado en los yerros, escribe: *"En el caso de Manolo sabemos que su instalación fue el producto de un error..."*. ¿Quiénes somos "esos" que "sabemos"? Como ya se ha demostrado, ni yo ni muchos otros nos sentimos involucrados en la convicción de que se trata de "un error". Hubiera sido bueno que Camnitzer hubiera dicho esto oportunamente. Sin embargo, estuvo callado hasta ahora porque lo que sí parece "saber" es que tiene el respaldo tácito del poder, ya no para hacer lo que quiera —como presume que el expresidente le dijo a Espínola—, sino para declarar lo necesario en el momento justo y así preservar una funcionalidad y un *statu quo* de ese mismo poder. Asimismo, Camnitzer desconoce una parte de los pormenores sobre este tema de quienes al presente revisten cargos oficiales: cuando Tabaré Vázquez explica que *"ellos no requirieron autorización de nadie"* (los militares, para trasladar los restos de Artigas), está ejerciendo el mismo autoritarismo que dice denunciar. Es decir, Camnitzer desprestigia el accionar de Sanguinetti, pero por otro lado genera "nuevos argumentos" que permiten creer que la intenión de Váquez es de una naturaleza radicalmente distinta[17].

6) Sobre los supuestos quince minutos de gloria de la obra, sostiene: *"Su posible desaparición hoy ya fue efectuada durante su concepción hace veinte años"*. Esto es lo mismo que insinuar que la obra nació extinta como consecuencia del entorno político o por la incapacidad expresiva y/o ejecutora del autor (no lo aclara). Si fuera esto último, Espínola estaba poseído por la pulsión de la muerte en el momento de la creación, y no por la indomable exigencia (vital) que lo identificaba. Estimo innecesario comentar siquiera esta afirmación temeraria e imprudente.

7) *"Lo excepcional en el caso Sanguinetti/Espínola es que fue expresión de una megalomanía (de nuevo el término)*

17 Menciono el episodio del traslado de los restos de Artigas porque está directamente asociado con el desmantelamiento de la obra de Espínola. De paso, el presidente de la República Tabaré Vázquez se saltea los mecanismos de reparos correspondientes al tomar decisiones —en principio— inconsultas.

estéticamente progresista". Resulta que, al inicio del artículo, su autor "no tenía idea" de *"la historia precisa"* que envolvía el asunto; tenía un vago parecer: *"le parecía"*. Pero a esta altura de la redacción del texto ya no trata con conjeturas, de lo que *"pudo haber sido"*, sino de lo que efectivamente *"ahora, es"*. (Por otra parte, tengo mis serias vacilaciones acerca de que la megalomanía posea una estética).

8) *"No muchos artistas piensan en eso* (la responsabilidad de permitir que salgan cosas que solo valgan la pena) *y es un tema que Manolo hubiera debido masticar antes de hacer la obra"*. (Cómo querría yo que Espínola estuviera vivo para escuchar y responder él a esta suerte de conminación paternalista). Como sí sabemos quienes lo conocimos, y como señalé más arriba, Espínola era un sujeto de mirada afilada que cultivaba la reflexión profunda, aunque quizá no cavilaba en la misma dirección que reclama Camnitzer.

9) No le falta razón cuando escribe que no cualquier obra merece ser protegida o resguardada para la posteridad, mas sus conclusiones se amortiguan —en cierta medida— dado que el autor de esas palabras es un cruzado defensor *"de la idea y no de la caligrafía"*[18].

10) Cuando ilustra sus reflexiones con el ejemplo del Palacio de las Naciones en Ginebra, apunta sobre las *"ideologíasrelativamente neutras"*[19]. Por la vía de ideas ligadas por la sutil y no siempre confiable contigüidad (megalomanía – relativismo de la obra – connivencia – conjura – Stalin – Hitler), su discurso pretende arrojar un nuevo manto de sospecha a las intenciones del permisario y su autorizador.

11) Más adelante asegura creer que *"si la instalación se va a trasladar a otra parte sin ser destruida puede no ser una idea tan mala"*. ¿Acaso imagina que tamaña obra podría reinstalarse de forma íntegra en un local para el que no fue concebida? Debería suponer que dicha obra acabará sus días destruida y abandonada en un galpón del Estado, lugar en el que nadie podrá participar del diálogo estético (con el edificio original) que se propuso originalmente el autor.

12) Luego afirma: *"Con tiempo se podrá reevaluar la obra sin la contaminación de las ambiciones personales que la generaron y se dará oportunidad para una perspectiva más clara con respecto a su verdadera importancia artística. Es algo* [y aquí viene una frase relevante] *que incluso se puede exigir como cláusula en el decreto"*. Es decir: *"quítenlo, pero antes digamos en un decreto si es malo, lindo o feo"*. Una menudencia que me exime de cualquier comentario.

13) *"Es debatible si realmente existió un diálogo entre el edificio y la obra"*. Esto es cierto; es debatible, y casi cualquier opinión en ese sentido es respetable. Empero, otros intelectuales, artistas y arquitectos piensan muy distinto, y sus respaldos a la no desafectación de la obra[20] son tan legítimos como el de quien pontifica desde una realidad ajena a la de este pequeño país (con sus "atrasos" y lentitudes propias).

14) *"La obra de Manolo todavía no se ganó el derecho de piso"*, expresa Camnitzer. ¿Quién le va a otorgar ese derecho? A la distancia histórica, por lo visto, se la quiere quitar de en medio. ¿Tabaré Vázquez? ¿Un arquitecto del Ministerio de Transporte? ¿Un burócrata servil? ¿Camnitzer?

15) Hacia el final de la nota, escribe que el hecho de desmantelar la obra *"liberaría al Palacio Estévez del vandalismo que para bien o para mal estuvo sufriendo durante los últimos veinte años"*. Si de la ambigüedad de lo manifestado llegáramos a elegir el "vandalismo para mal", el objetivo de Espínola estaría sujeto a la siguiente definición del vocablo vandalismo: *"... hostilidad hacia las artes, la literatura o las propiedades ajenas, llegando al deterioro o destrucción voluntaria de monumentos, un comportamiento que se dice propio de los vándalos en sus ataques contra el Imperio Romano (...)"*. En suma: Espínola, un vándalo, un bandido, un bandolero[21].

Mis argumentos no están alineados detrás del discurso crítico dominante, ni detrás de lo político partidario, ni de las ideologías a las que parece adscribir Camnitzer. A fin de cuentas, sus palabras son las de un hombre que se da el lujo de asignar una serie de razones antojadizas a la luz de la reputación que posee, además de vapulear y recodificar los hechos en función de sus intereses. Para Camnitzer —tal como lo expresa en su nota— el arte "es una lotería". También somos muchos los que tenemos la irreversible convicción de que no lo es. Y no importa quién tiene la razón o no: lo que sorprende hasta el borde de la perplejidad es que, además, sea él el que parezca tener todos los números

18 Comentario expresado por el teórico en más de una oportunidad. El concepto que maneja Camnitzer a favor de lo efímero y en contra de la trascendencia no solo va de la mano de la teoría de la defunción de los metarrelatos sino que tiene que ver con una sociedad de consumo, donde todos los productos culturales se fagocitan velozmente para luego destruirse (del lat. *cōnsūmere:* destruir, extinguir). Esto no sería malo si la obra confinada dentro de los límites de lo efímero se estudiara a la luz de la sublimación, la denuncia o la resignificación de las relaciones de poder, asunto este que debe examinarse con mayor rigurosidad.

19 Una de las definiciones de *ideología* sostiene que es una forma de memoria colectiva y un conjunto —jamás neutro— de asuntos para examinar y construir el mundo.

20 Los firmantes presentados en la nota anterior.

21 Definición extraída de Wikipedia, a la que se debe agregar la definición del diccionario de Joan Corominas: "*La palabra vandalismo* (del fr. Vandalisme) *fue creada en 1794 por el obispo republicano Grégoire para vituperio de los destructores de tesoros religiosos y en memoria del pueblo germánico de los Vándalos, que saqueó a Roma en 455 y asoló España y otros países romanos. Deriv: vandálico, bandidaje, bandolero"*.

POST SCRIPTUM Mayo de 2015

Una semana después (24.7.09), hubo una segunda respuesta pública de Camnitzer. Ignoró por completo que dejara en evidencia algunas de sus primeras acusaciones henchidas de descalificativos ("chantaje", "fetichismo", "atropello", "fardo"), así como también algunos conceptos que escarnecen a Espínola (Manolo hizo esa obra para *"ver qué pasa"*, sobran los *"ejemplos sobre monumentos fascistas"*, etcétera).

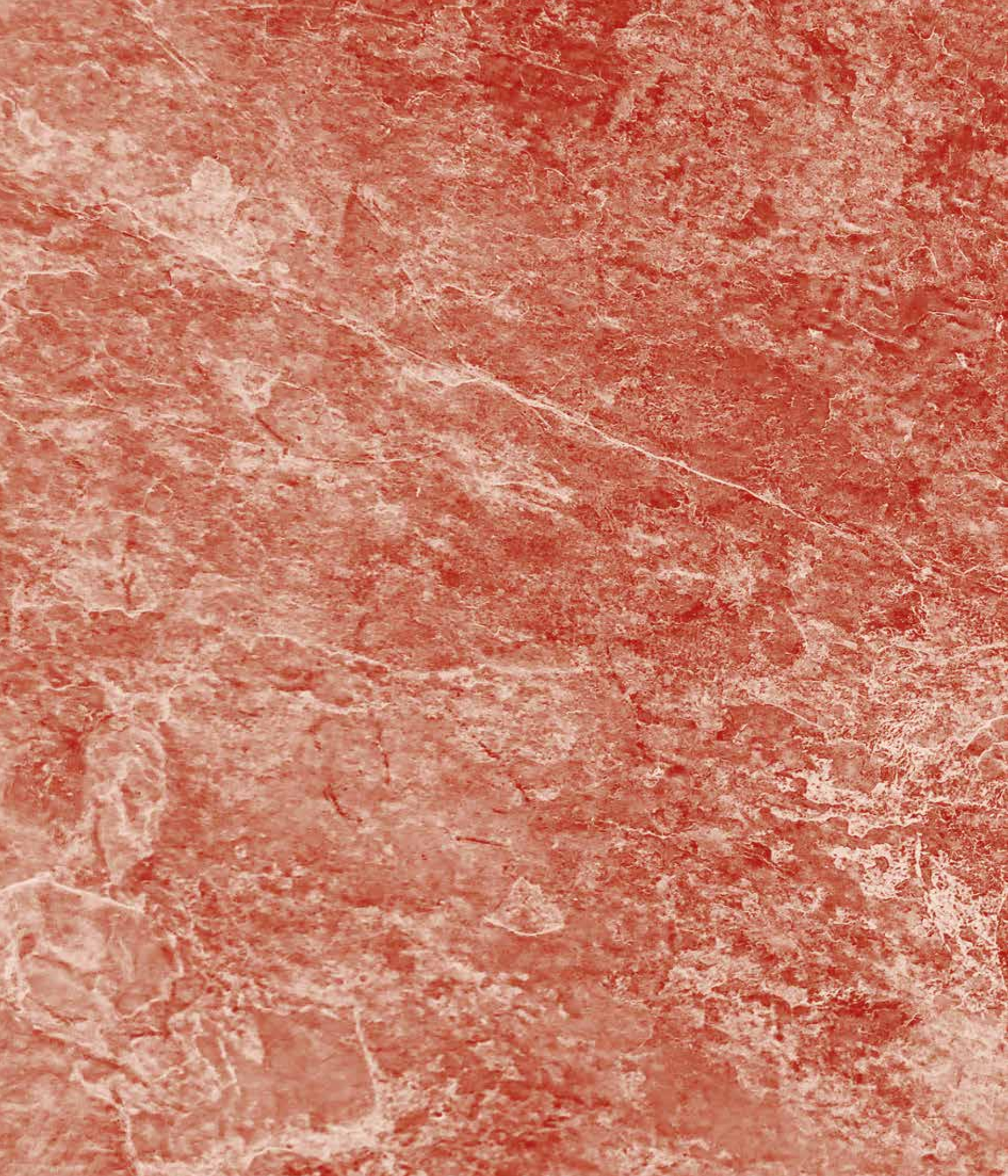
Comparó la obra del pintor solisense con una caricatura, y seguidamente la cotejó con la pintura de Miguel Ángel. Trazó así un amplio abanico de autores solo para elegir aquellos nombres que se sitúan, en la valoración del imaginario popular, en las antípodas. Obsérvese que esta comparación tenía el propósito de inducir al lector y conquistar su respaldo, pues nadie aceptaría una intervención caricaturesca sobre una pintura de Juan Manuel Blanes, y nadie, en su sano juicio, confrontaría la obra de Espínola con los frescos de Miguel Ángel Buonarroti. Camnitzer hizo de esos artilugios el principal insumo para robustecer, por la vía del atajo, un pensamiento poroso.

Las fisuras argumentativas, empero, no ocultan la acepción negativa que Camnitzer deja pasar por contrabando en contra de un género como la caricatura, ni disimulan un concepto secular del arte que, sin embargo, en otro párrafo de su nota se encarga de desmitificar. Sus juicios —en parte maniqueos y en parte deshilachados y vueltos a suturar con sofismas— prenden en un lector poco habituado a diferenciar la reflexión de las acrobacias retóricas.

Puedo admitir que el punto en que se cruzan Espínola y Camnitzer es el de una ley que admite dos verdades contrapuestas; entre un resentimiento cuya esencia es la pose libertaria, y una intervención cuya naturaleza es el riesgo de poner en ejercicio un diálogo arquitectónico complejo. De cualquier modo, las objeciones del primero lo identifican como un iconoclasta radical que persigue la refinación, y como un partisano en la lucha entre los iluminados y los ágrafos: *"Manolo no pensó"*, "[El arte tiene] *un resabio animista que nos impide percibir correctamente cómo se distribuye el poder y actuar de acuerdo a ello"*. Debajo del vocabulario doctrinal de esta imputación solo se puede demostrar que la única verdad es la que Camnitzer despliega.

Dado que esa segunda respuesta de Camnitzer (la cuarta nota publicada en *Brecha*) no vertía más luz al asunto que veníamos examinando, consideré que debía dar por concluido el intercambio. Al margen de estas menudencias —que seguramente encubren mis básicos mecanismos de defensa—, lo importante fue que el lector tuvo la ocasión de cotejar, de forma ecuánime, ambas posiciones ante un problema que todavía hoy pende de un hilo: la remoción (o no) de la obra de Manuel Espínola Gómez del Palacio Estévez

(Nota de agosto de 2020: Es pertinente señalar que Camnitzer no está solo en sus apreciaciones hacia esta obra: en el año 2006 el arquitecto Mariano Arana comentó, en oportunidad de solicitarle un prólogo para mi libro *La suspensión del tiempo*, que toda la intervención hecha en el Palacio Estévez le parecía *"propia de un tren fantasma o un quilombo chino"*).





obras

en orden cronológico/in chronological order
/ em ordem cronológica

Circo al mediodía. 1939
Óleo. 60 x 64 cm.
Colección Museo J. M. Blanes.





El Mataojo. 1946
Óleo. 84 x 64 cm.
Colección MNAV.

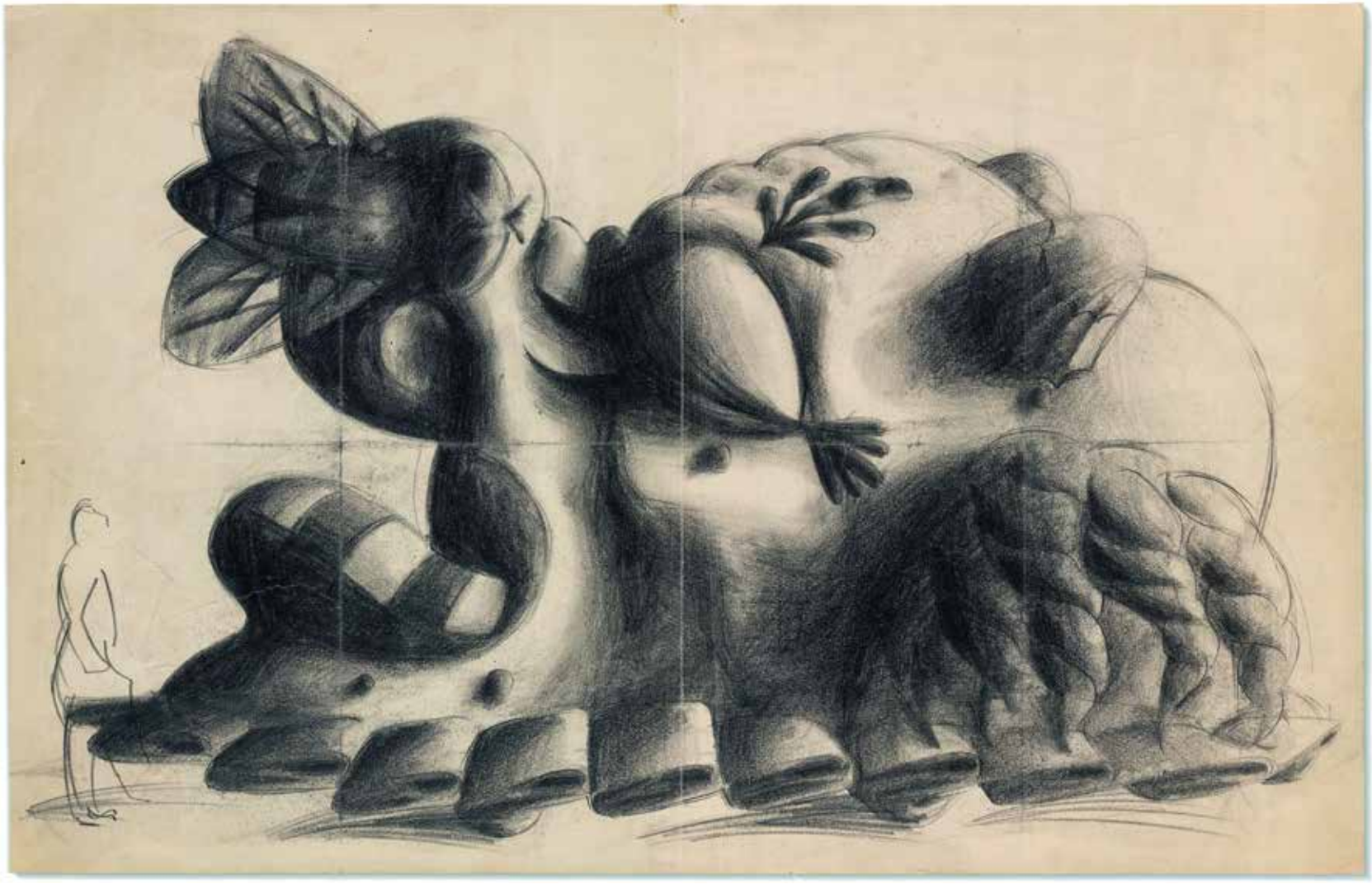


Hombre al sesgo. 1946
Óleo. 72 x 90 cm.
Colección MNAV.

Retrato de un hombre alto. 1947
Óleo. 107 x 55 cm.
Colección MNAV.



Payaso (proyecto para un carro de carnaval). 1951
Grafito. 31 x 44 cm.
Colección MNAV.





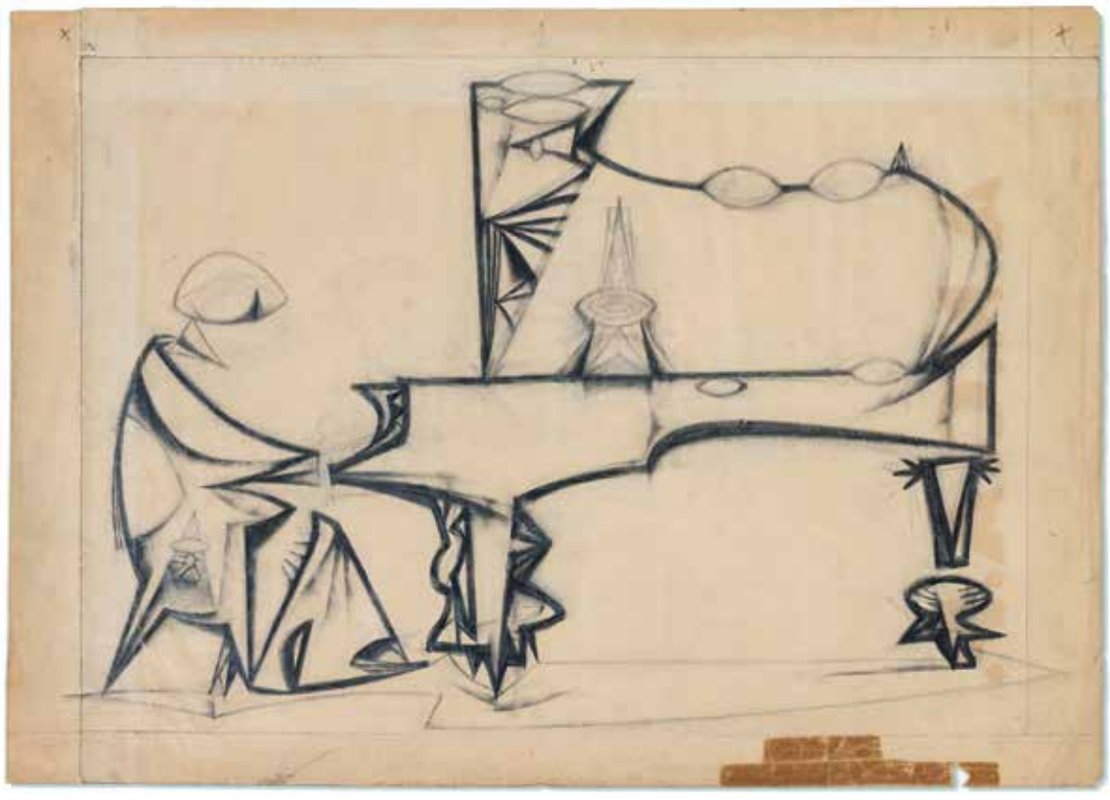
Sin título. Circa 1955
Grafito. 30 x 40 cm.
Colección MNAV. ▸

Tres retratos de Fabini
para el libro *Eduardo Fabini*,
de Roberto Lagarmilla. 1953
s/d. ▾

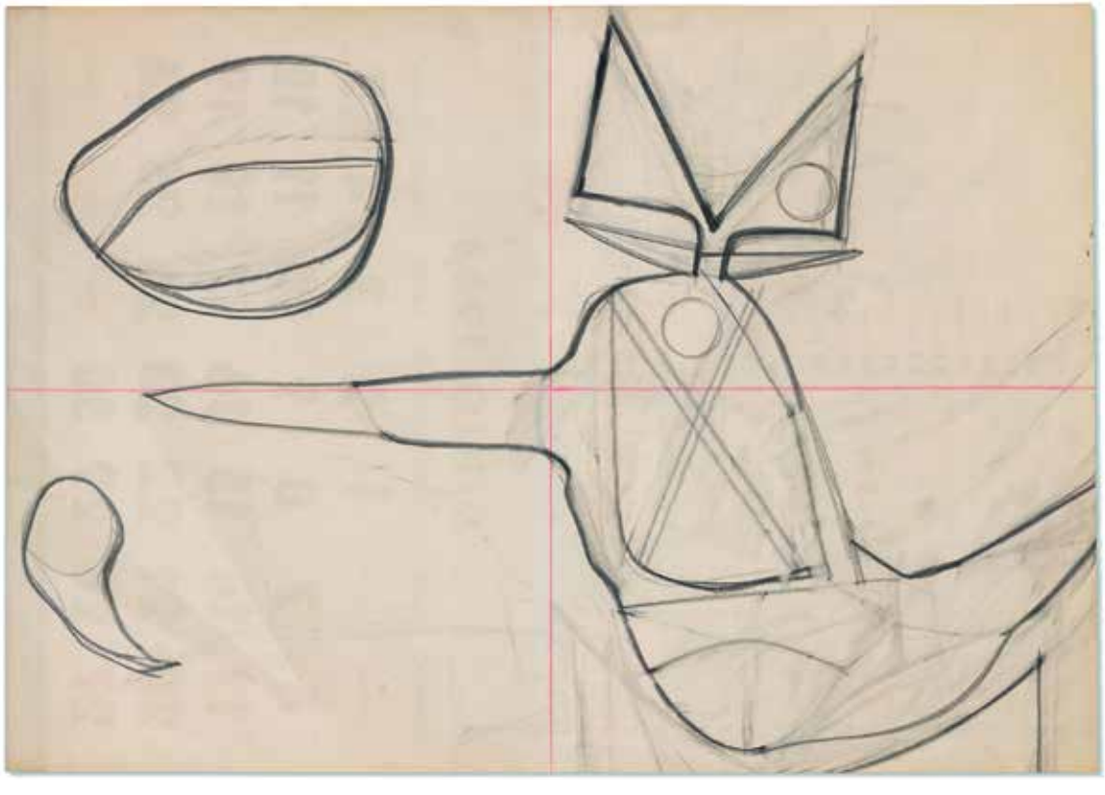








Soliconcierto. 1949
Grafito. 34 x 47 cm.
Colección MNAV.



Sin título. Circa 1955
Grafito. 31 x 45 cm.
Colección MNAV.

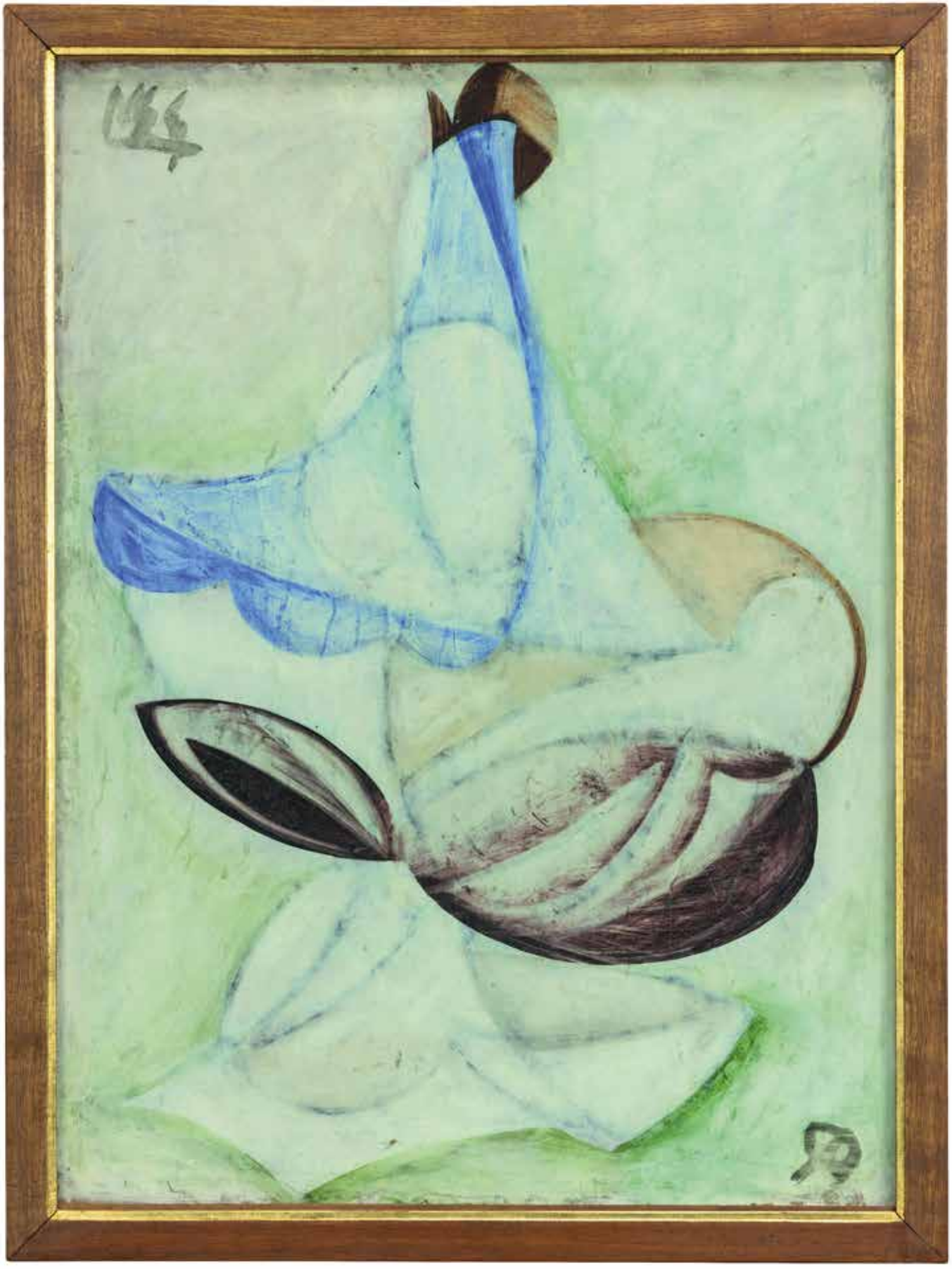




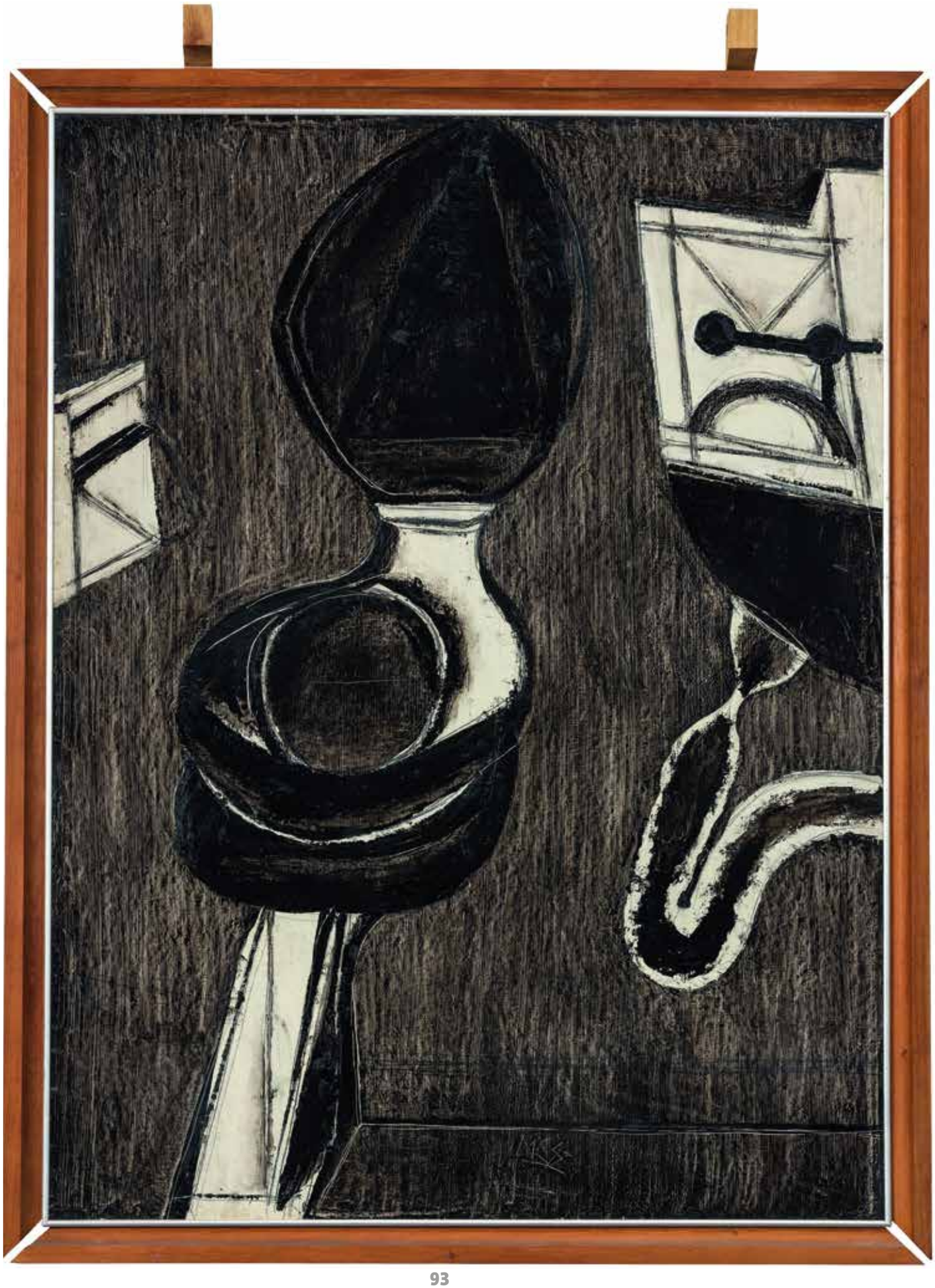
Dos de Copas. 1950 ▲
Óleo. 54 x 73 cm.
Colección MNAV.

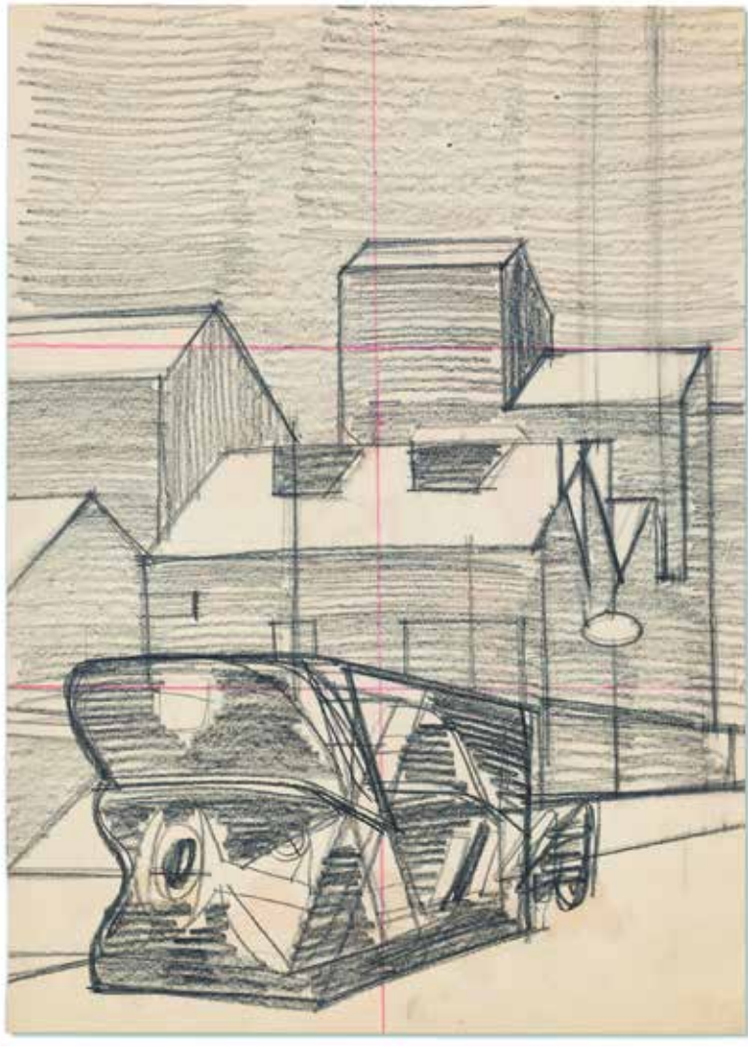
Dos de Oros. 1950 ▲
Óleo. 49 x 73 cm.
Colección MNAV.

As de Copas. 1950 ▶
Óleo. 54 x 73 cm.
Colección MNAV.



Sifón. 1954
Óleo. 99 x 122 cm.
Colección MNAV.





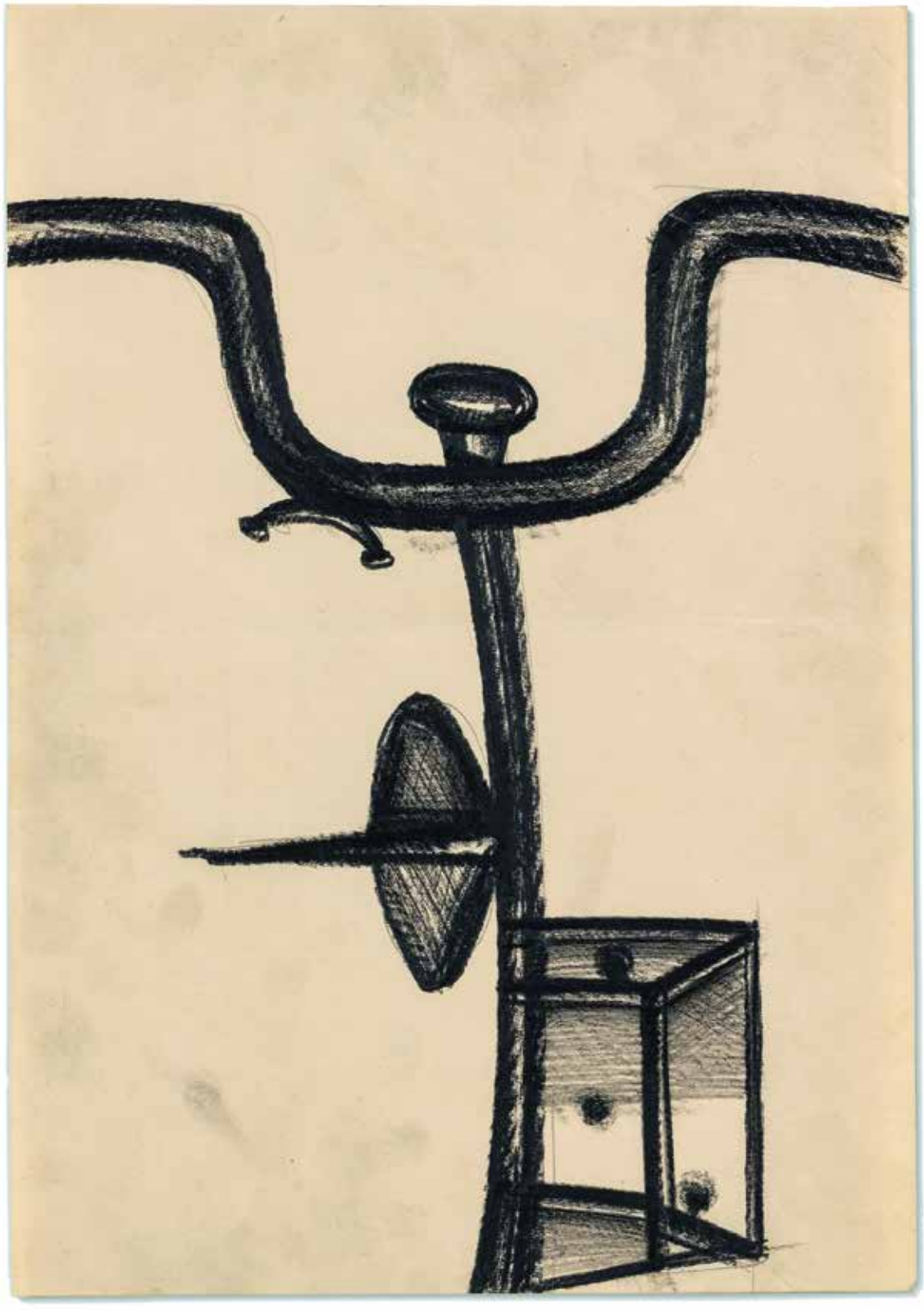


Automóvil. 1954 ▲
Grafito. 44 x 31 cm.
Colección MNAV.

Automóvil. 1954 ▶
Grafito. 36 x 46.
Colección particular.

Automóviles. 1954 ▶▶
Óleo. 90 x 122 cm.
Colección MNAV.

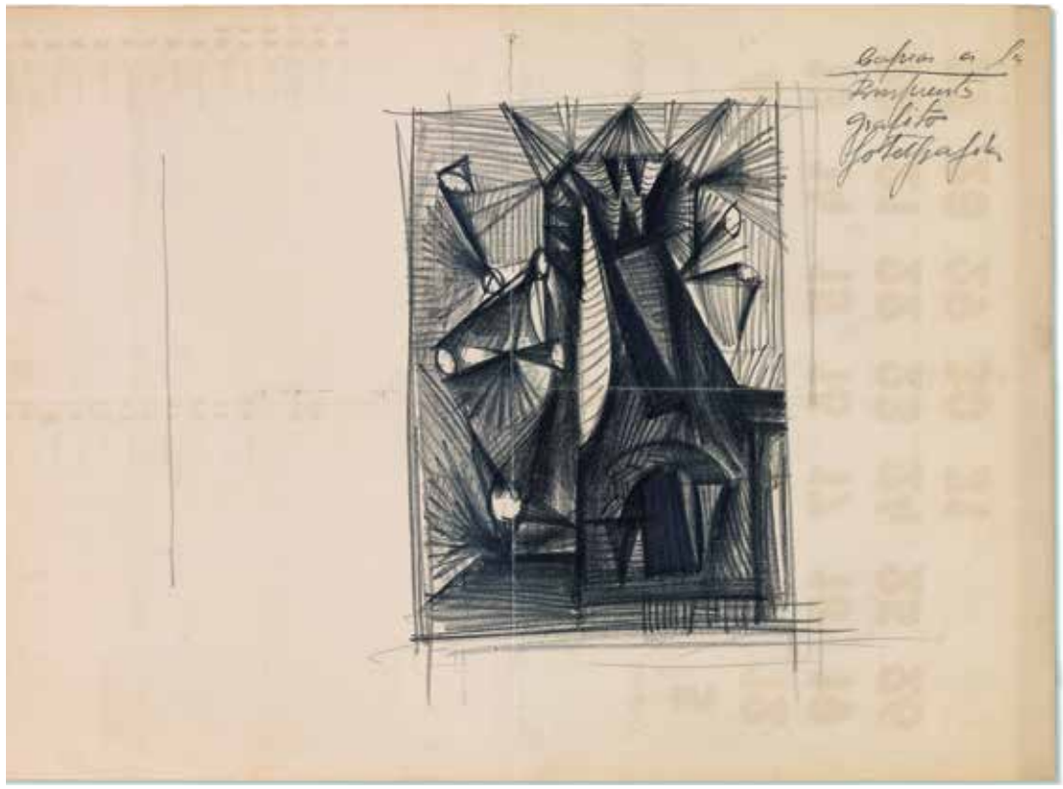




Sin título. Circa 1955 ▸
Grafito. 22 x 31,5 cm.
Colección MNAV.

Persona. 1954 ▸▸
Óleo. 74 x 84 cm.
Colección MNAV.





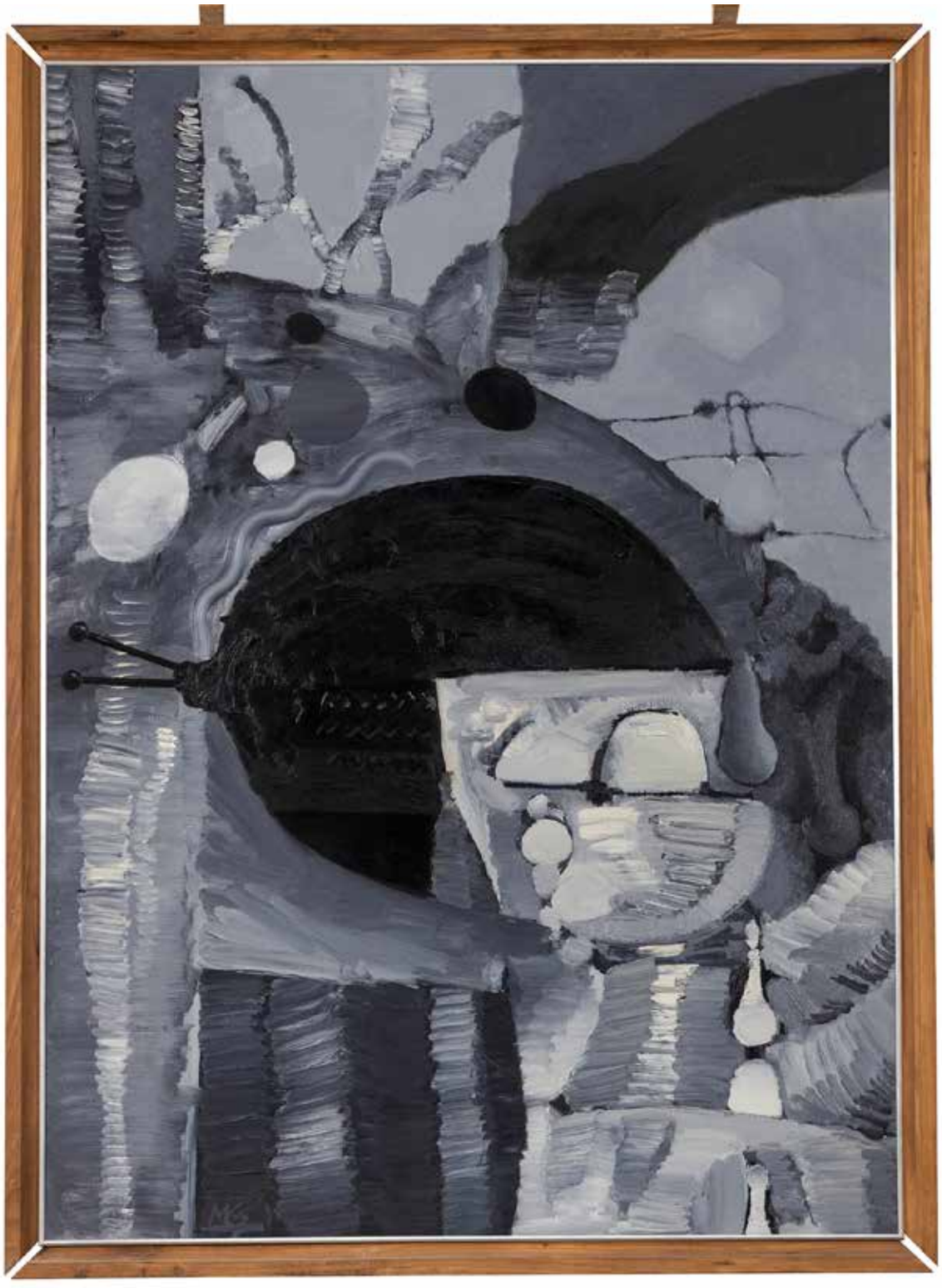


Sin título. Circa 1960 ▲
Grafito. 32 x 44 cm.
Colección MNAV.

Casi máscara. 1955 ▶
Óleo. 67 x 49 cm.
Colección particular.

Terror. Circa 1955. ▶▶
Grafito. 77 x 59 cm.
Colección MNAV.

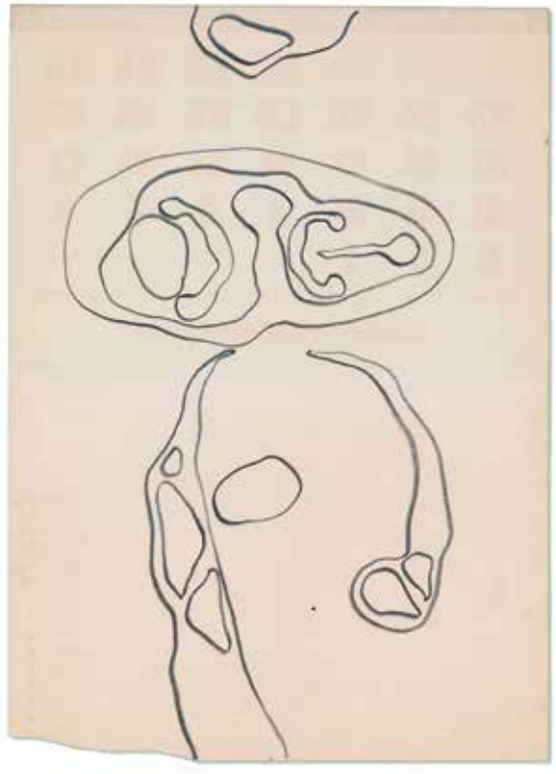


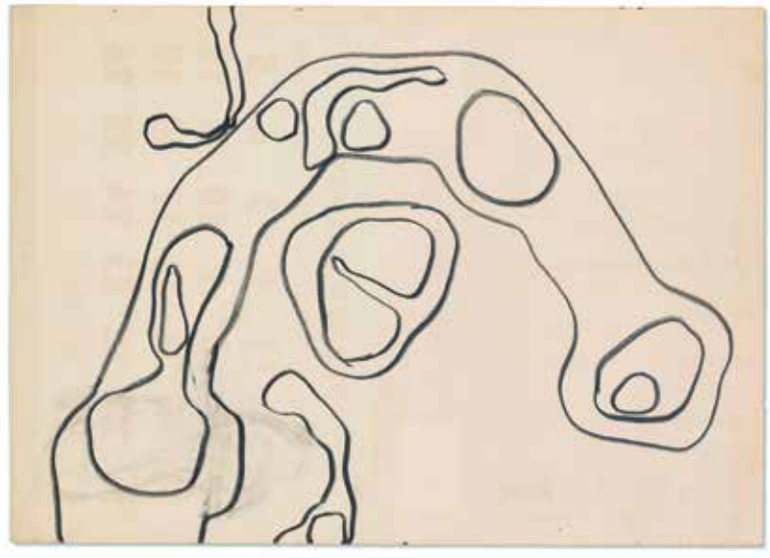


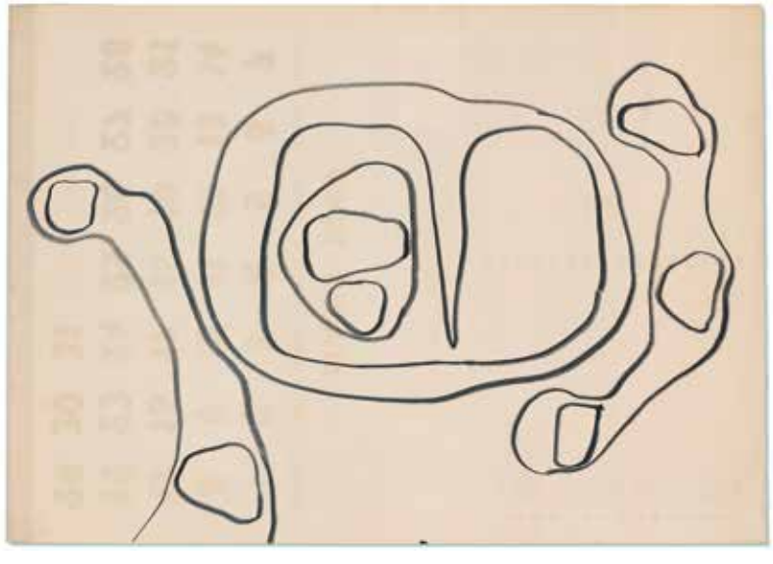


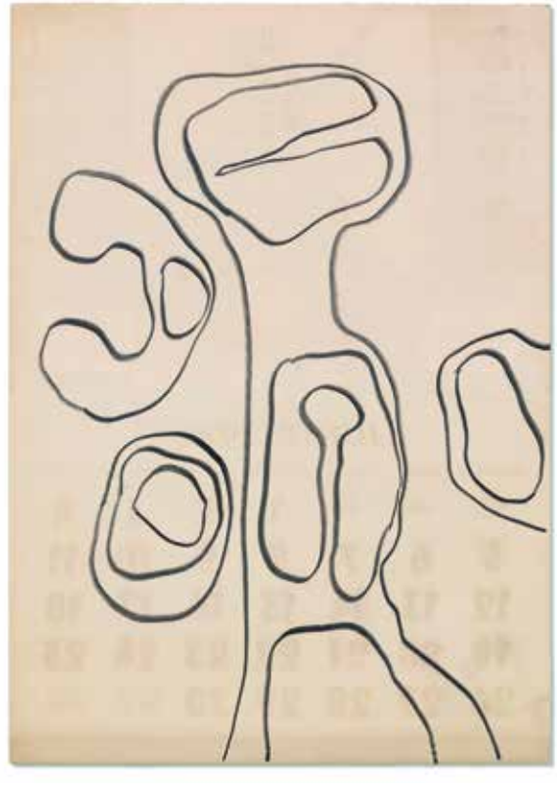
◂◂ **Entraña y límite**. 1956
Óleo. 110 x 152.
Colección MNAV.

▲ **El Ventilador y el Diablo**. 1957
Óleo. 160 x 110 cm.
Colección MNAV.









Sin título. Circa 1956 ▲
Dos grafitos de 31 x 44 cm.
Dos grafitos de 44 x 31 cm.
Colección MNAV.

El Angel fotógrafo. 1957 ▸▸
Óleo. 160 x 109 cm.
Colección MNAV.

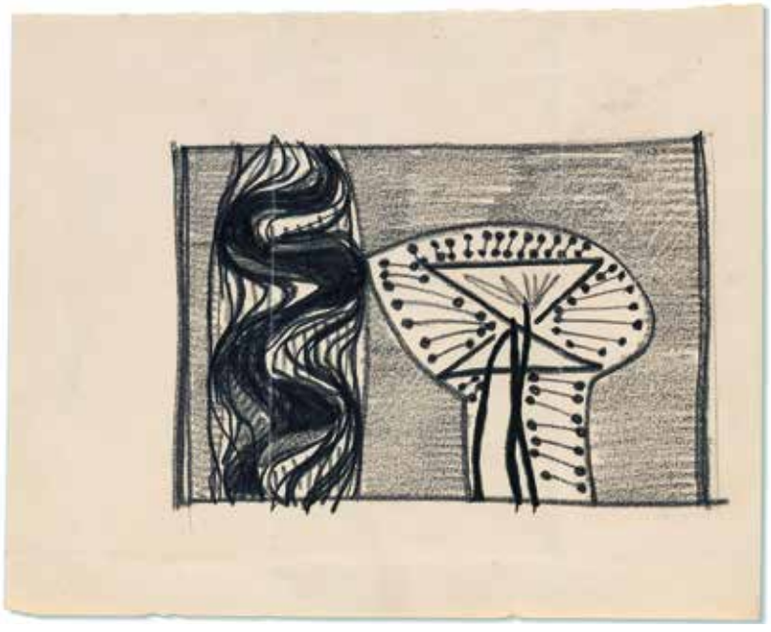




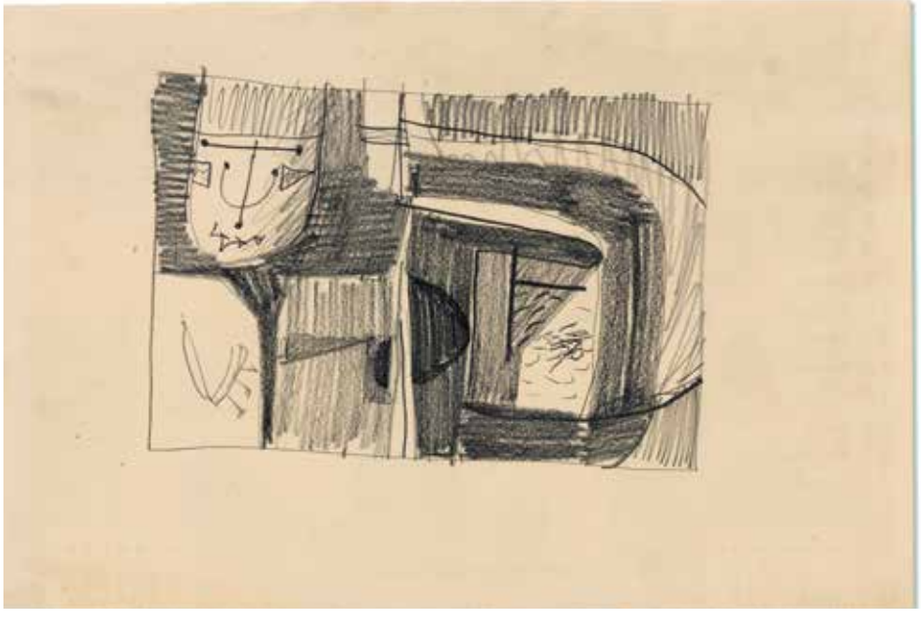
Sin título. Circa 1957
Grafito. 31 x 44 cm.
Colección MNAV.

Irrupción. 1959 ▸▸
Óleo. 122 x 170 cm.
Colección MNAV.









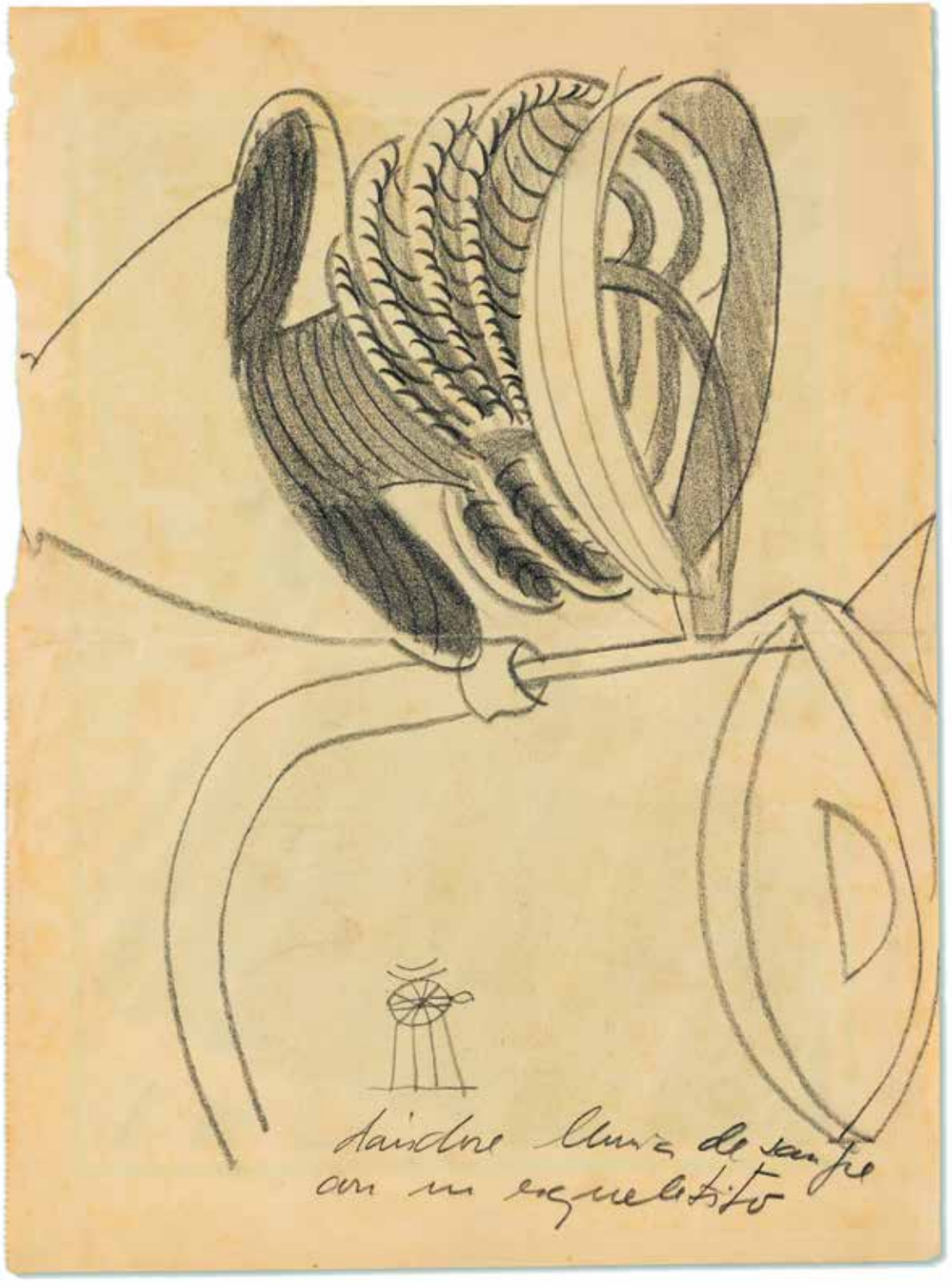
Sin título. Circa 1960
Grafito. 18 x 22 cm.
Colección MNAV.

Sin título. Circa 1960
Grafito. 21,5 x 31 cm.
Colección MNAV.

Sin título. Circa 1960
Grafito y lápiz
policromo. 23 x 24 cm.
Colección MNAV.

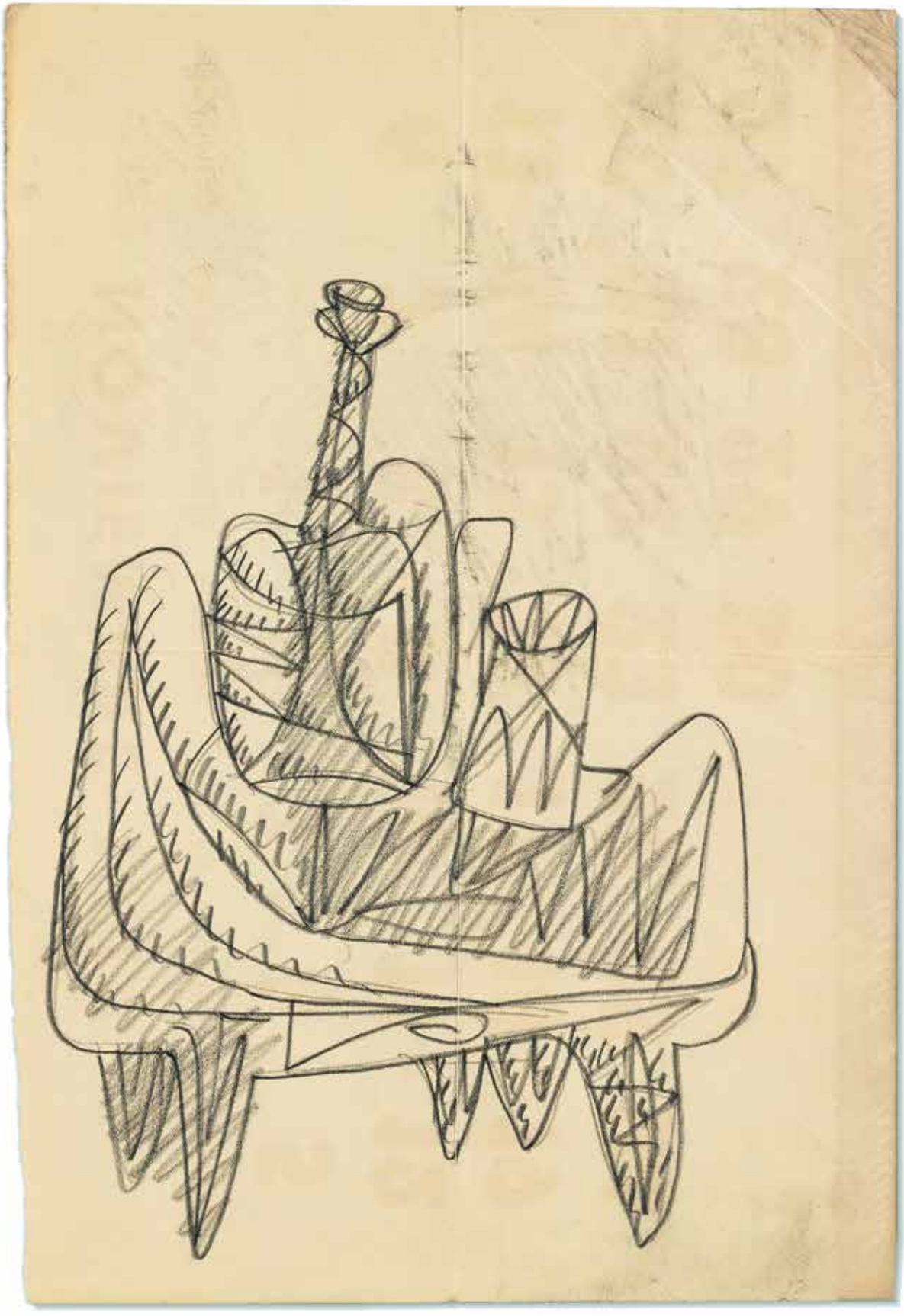
Improvisación. 1959 ▸▸
Óleo. 160 x 110 cm.
Colección MNAV.

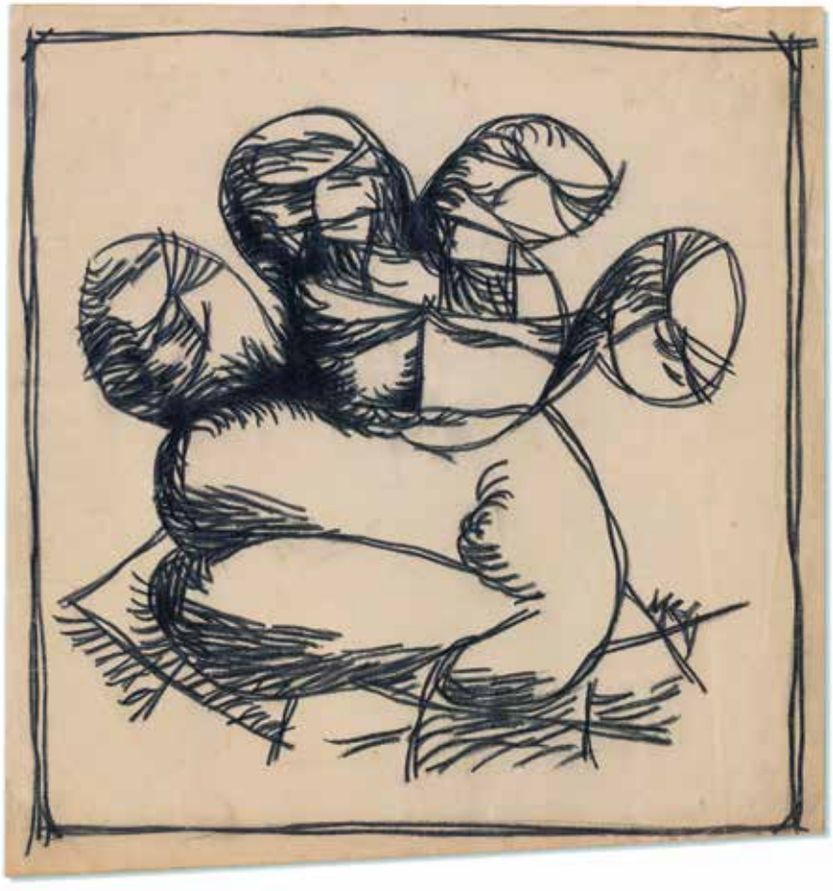


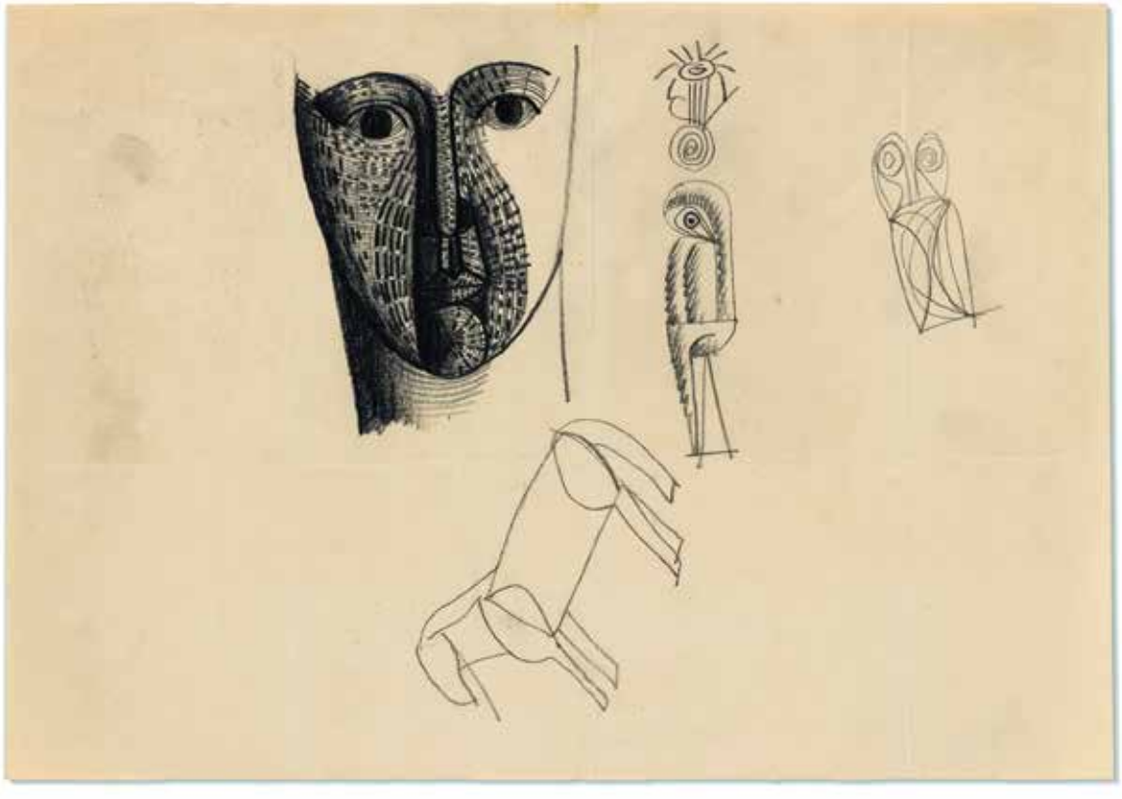


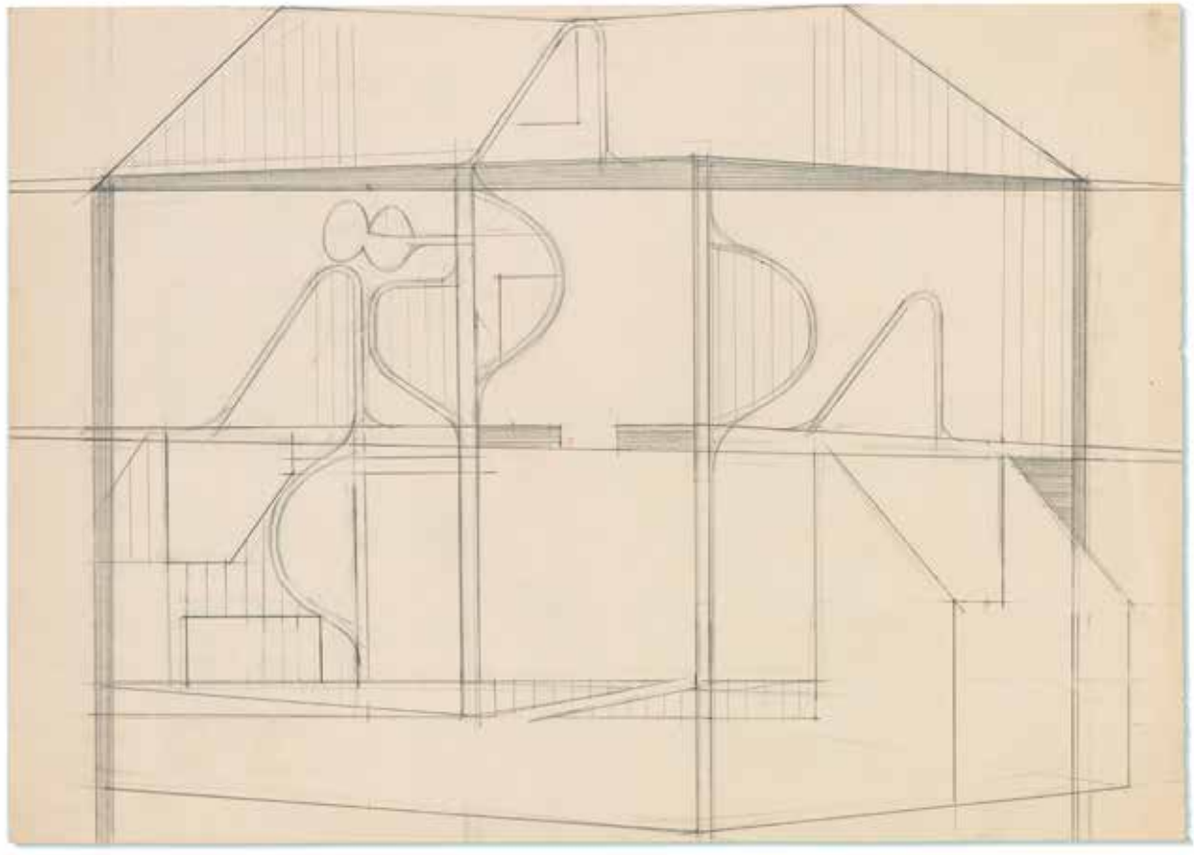
Sin título. Circa 1960
Grafito. 32 x 23,5 cm.
Colección MNAV.

Sin título. Circa 1960 ▸▸
Grafito. 31 x 21,5 cm.
Colección MNAV.







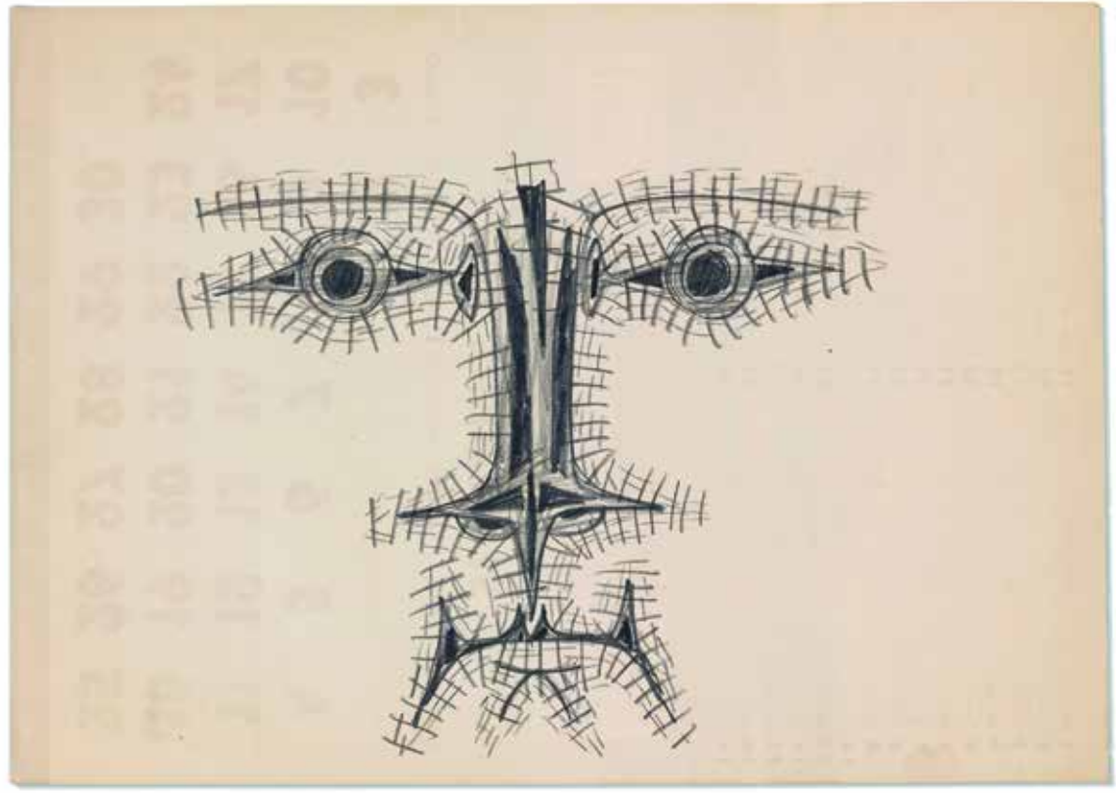


◂◂ Sin título. Circa 1960
Grafito. 31 x 21,5 cm.
Colección MNAV.

Sin título. Circa 1960
Grafito. 22 x 32 cm.
Colección MNAV.

▲ Sin título. Circa 1960
Grafito. 44 x 31 cm.
Colección MNAV.





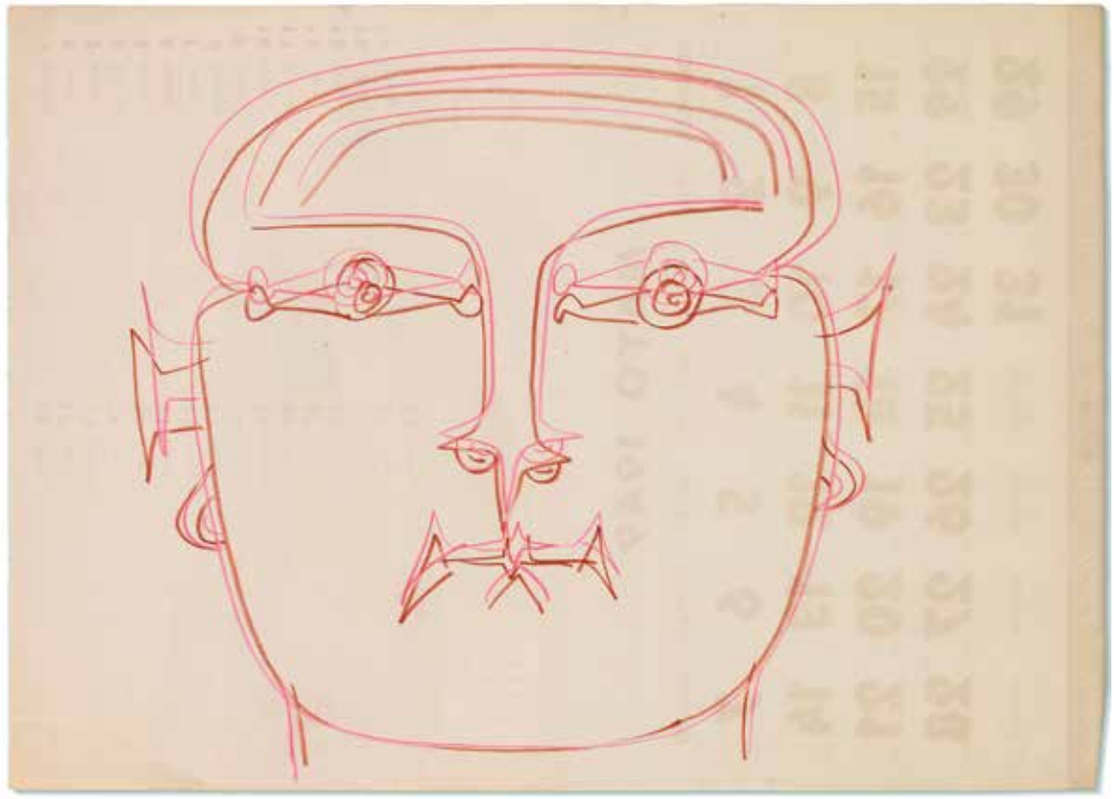
Sin título. Circa 1960
Grafito. 31 x 44 cm.
Colección MNAV.

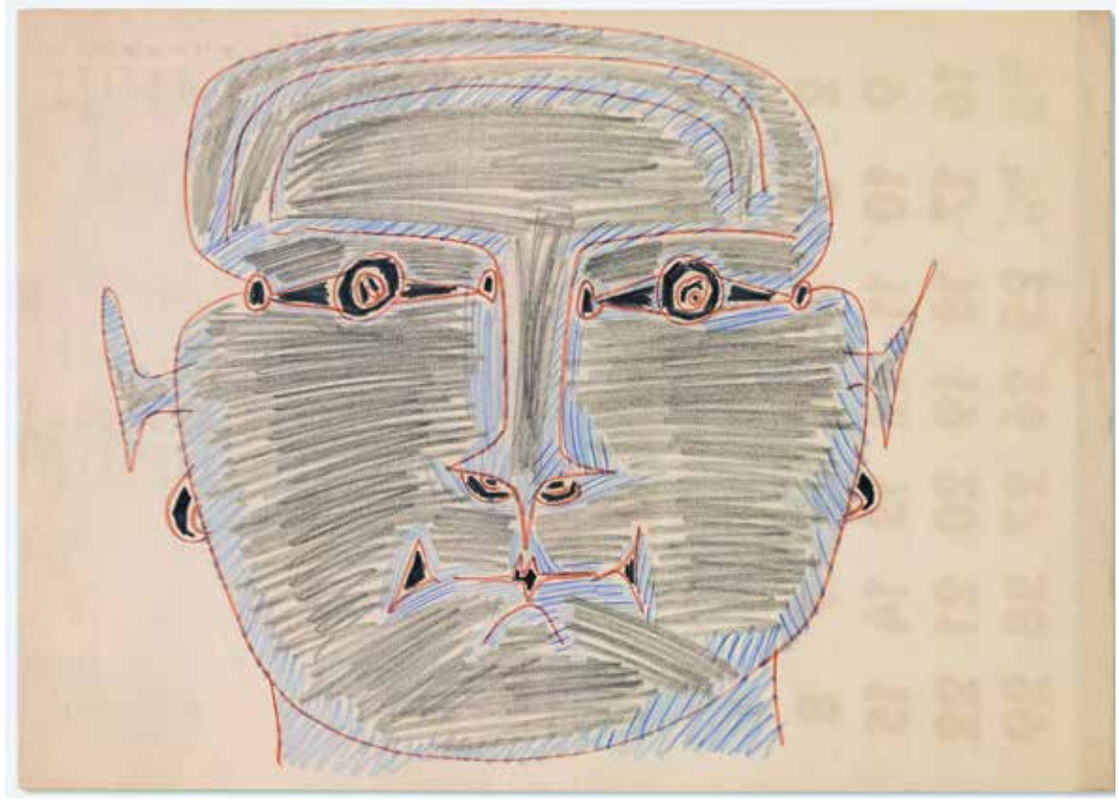
Sin título. Circa 1960
Grafito. 31 x 44 cm.
Colección MNAV.

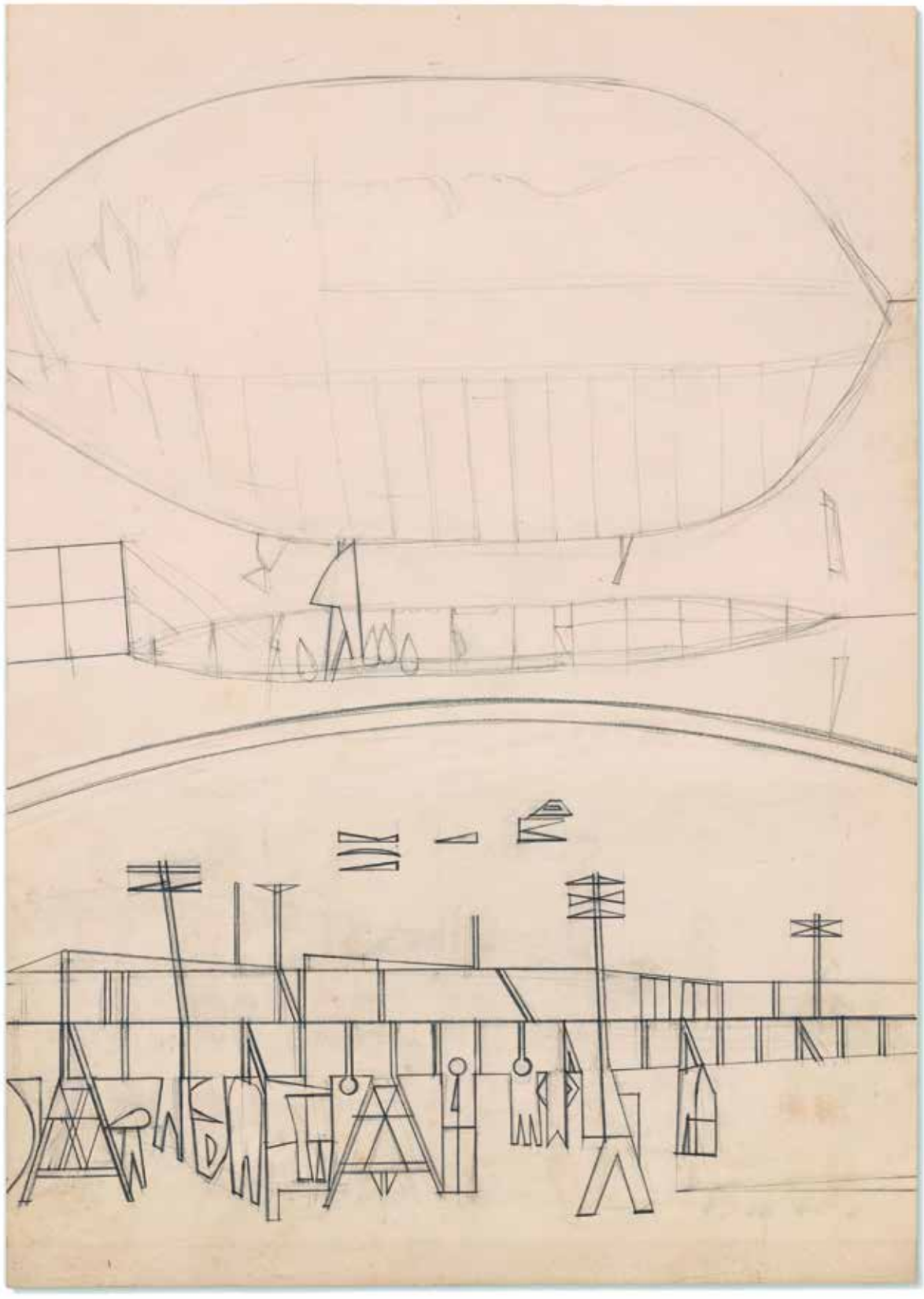
▸▸

Sin título. Circa 1960
Grafito. 31 x 44 cm.
Colección MNAV.

Sin título. Circa 1960
Grafito. 31 x 44 cm.
Colección MNAV.



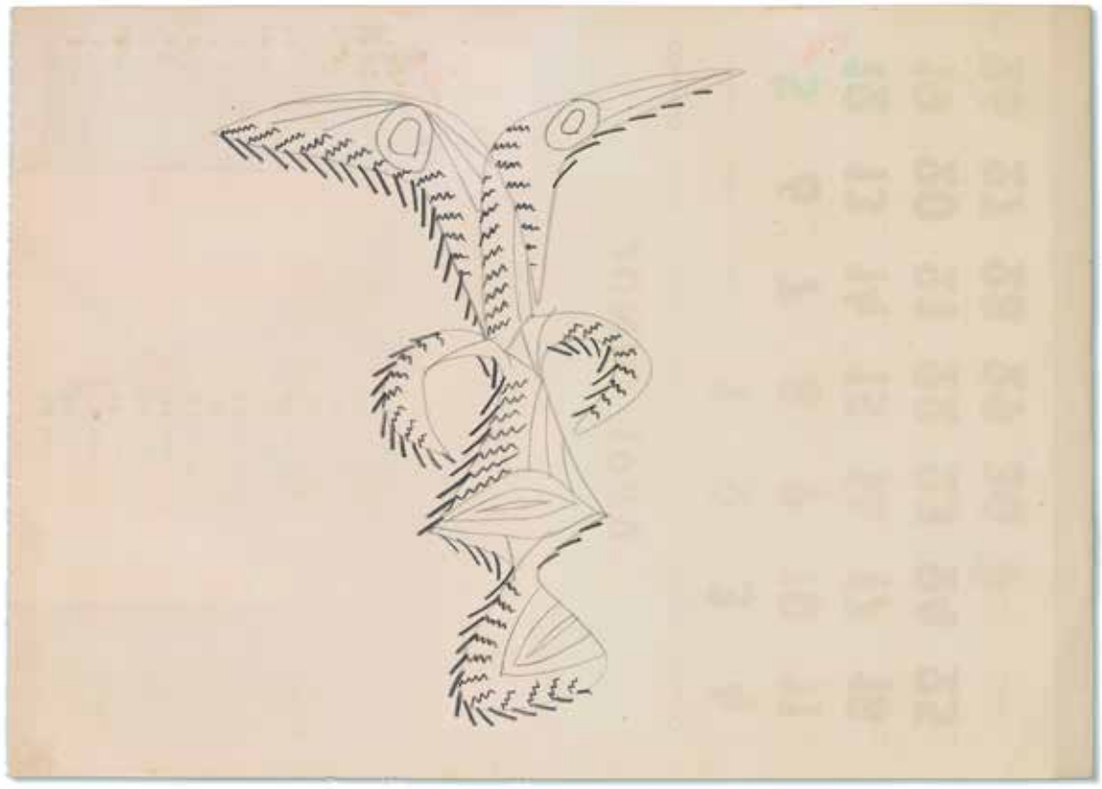


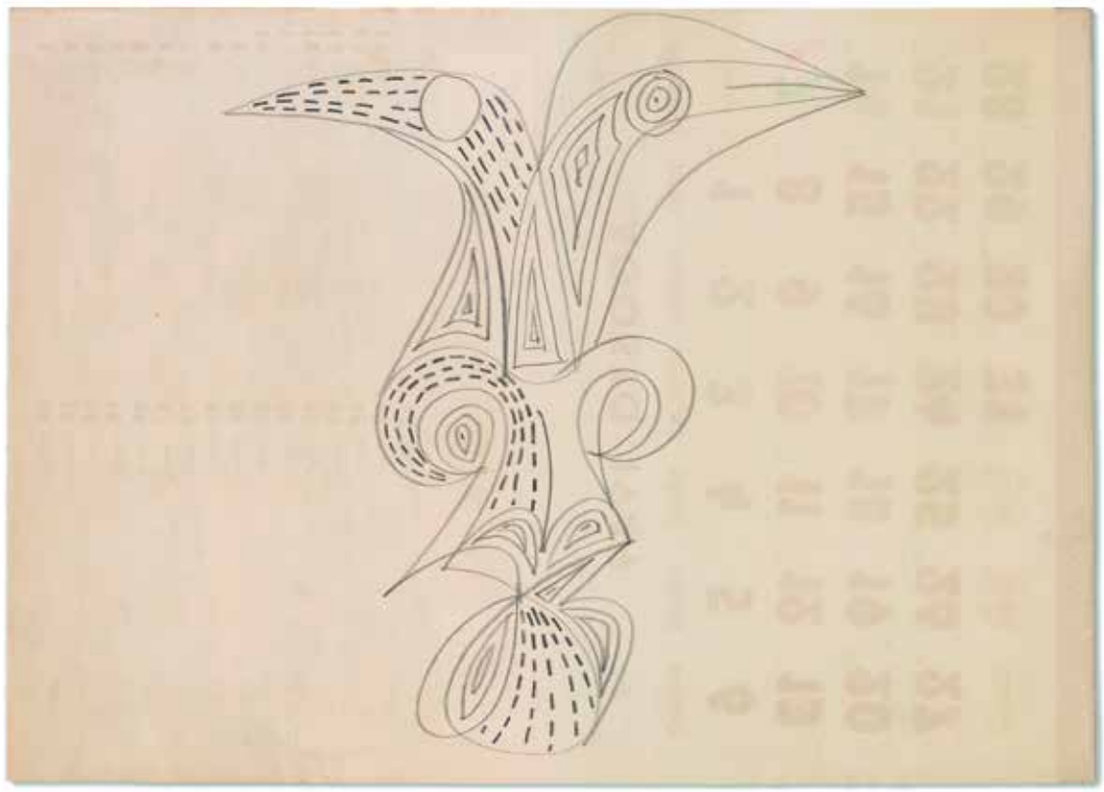


Sin título. Circa 1960
Grafito. 44 x 31 cm.
Colección MNAV.

▸▸
Sin título. Circa 1960
Grafito. 31 x 44 cm.
Colección MNAV.

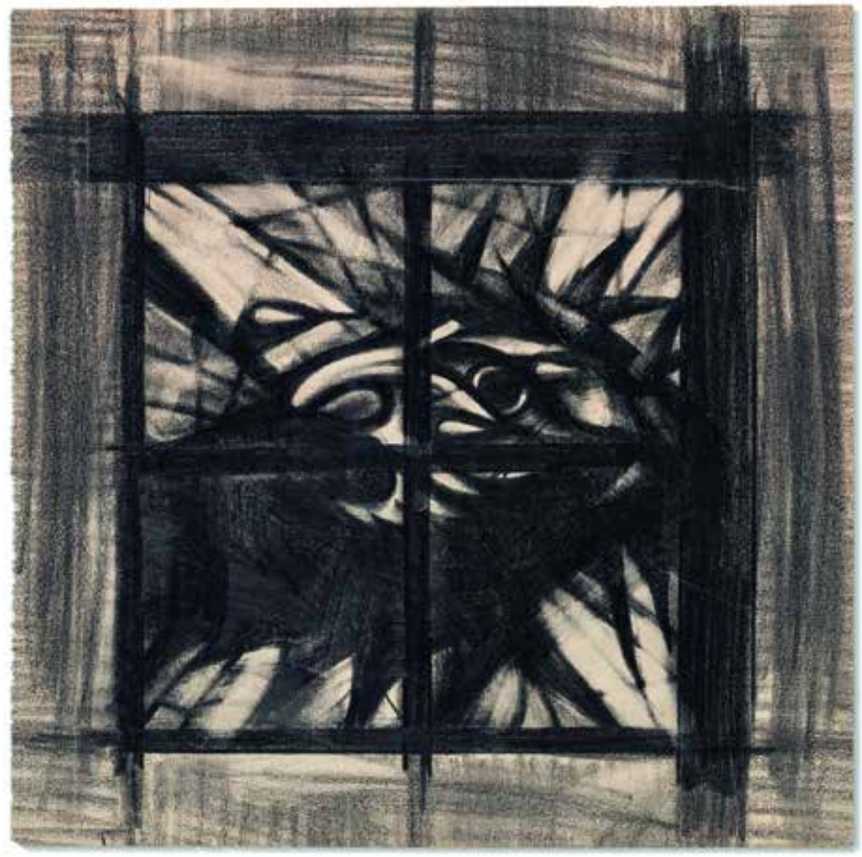
Sin título. Circa 1960
Grafito. 31 x 44 cm.
Colección MNAV.

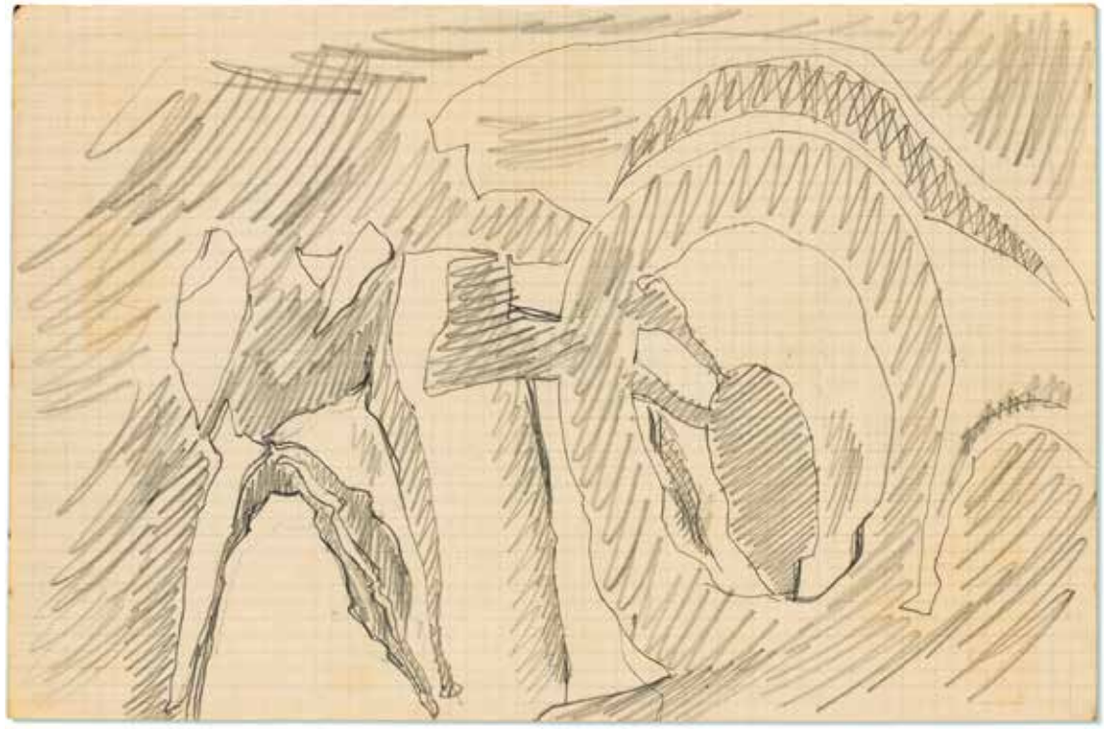












Diseño para carromato de carnaval (1). Circa 1960
Grafito. 31 x 44 cm.
Colección particular.

Diseño para carromato de carnaval (2). Circa 1960
Grafito. 31 x 44 cm.
Colección particular.

Sin título. Circa 1960
Grafito. 21,5 x 21,5 cm.
Colección MNAV.

Sin título. Circa 1960
Grafito. 21 x 32 cm.
Colección MNAV.

▶▶

Sin título. Circa 1960
Grafito. 40 x 28 cm.
Colección MNAV.

CARTAS DE LOS LECTORES DE "MARCHA"

LOS OTROS NINOS POBRES

Señor Director de MARCHA:

Le escribo desde una caballeriza o stud de Maroñas, pues, aunque parezca raro, por aquí también leemos MARCHA. Y, si me ocurre escribirle porque en estos momentos vivo un humilde vecino padre de tres hijos a preguntar "cómo marcha el gallo" que como todo pecoreto de caballerizas trabajo de sol a sol y mucho antes de que salga el [illegible].

A propósito le digo al padre: leo en Marcha un artículo titulado "Menores Huelgas y Empleos" donde deja traslucir que bien pudieran los agredidos del C. del Niño convertirse en "privilegiados" frente a otros niños pobres — los suyos porque nos caso— para conseguir trabajos en el estado.

El hombre me mira y me dice, según me cuenta mi vecino que trabaja en la Dirección de Paseos del Municipio, el dirigente que pidió un mes de licencia para incorporarse a la huelga de hambre trabaja allí y la cuestión —dice como pensativo— es que le dieron nomás la licencia... y pensar que yo pude haber puesto a mis gurises, especialmente al Tito en el C. del Niño y, como usted sabe, él no hubiera dejado ningún empleo porque no le hace asco al trabajo, mientras tanto ahí anda vendiendo pasteles y hace meses que se metió en un club de la Robaña para ver si consigue algo pero hasta ahora sólo hay promesas.

Unas palabras más y el hombre prosiguió: ... y pensar que en el C. del Niño, mal que mal comen y van a la escuela, y según me dicen hasta al liceo, no tendrán familia; pero no podrá negarse que la crianza y la educación tiene que ser mejor que la que reciben en muchos hogares de por aquí como usted bien lo sabe.

No le voy a historiar todo lo hablado por este padre amargado porque aquí, personalmente conozco —a veces de paso— muchos muchachos que han hecho un estadía en el C. del Niño y son varios los que me han confesado que vivían mucho mejor allí que en sus casas. Es cuestión de costumbre, me decía muy acertadamente uno de ellos y agregaba: si a mi hijo de 5 ó 6 años criado en el C. del N. lo trajeran a vivir a mi casa, estoy seguro que se fugaba al otro día y pedía a gritos volver al albergue.

Por todas estas consideraciones y dado que yo también soy pobre —pero trabajo en muy ingrato— y tengo también como el padre de Tito, tres pirretes que me llevanan los sesos pensando que voy a hacer con ellos cuando sean más grandes y, si ya estuviera seguro que al terminar la escuela y el liceo suponiendo que todo ello pudiera hacerse) y al término de esas jornadas acabadas con buena conducta, el Estado me les proporcionara trabajo, la verdad es que ese sacrificio para la mayoría de los padres sería un verdadero placer... pero los míos, tal vez como el de este hombre, tendrán desde muy chiquitos que aprender a andar a caballo y rodar en las arenas de la vida.

Muchas gracias señor Director por esta nota que, sin restar la miseria de los jóvenes agredidos del C. del N. también la fija en aquellos que aún teniendo un "hogar" parecen estar condenados al mayor desamparo.

Lo saluda atentamente

UN CAPATAZ

v. s. APB - 2144

DEFRAUDACIONES EN LA CAJA

La Asociación de Funcionarios de las Cajas de Jubilaciones (AFUJA), tiene el agrado de dirigirse al señor Director de su prestigioso órgano de prensa, a los efectos de la publicación de la nota que a continuación se transcribe, para solicitar y apoyar la posición de esta Asociación y del Funcionariado de la Caja de Industria y Comercio a raíz de las publicaciones efectuadas respecto a un hecho en que aparece involucrada la subgerente Radiofotofusora Nacional y América, y que con seguridad por error de información no se encuentran ajustadas a la realidad de los hechos.

Agradeciendo su atención, le saludan muy atte.

Dra. Magdalena Sodro
Presidenta

Héctor Cerruti
Secretario

En varios periódicos de la capital se han publicado recientemente noticias en las cuales se denunciaba una maniobra dolosa en perjuicio de la empresa Radiofotofusora Nacional y América, sobre aportes jubilatorios que le citada empresa mandaba verter y que indebidamente eran retenidas por el encargado de realizar tal tarea, contando para ello con la complicidad de una funcionaria del Organismo.

La real situación es la siguiente:

A la empresa Radiofotofusora Nacional y América se le practicó auditación de oficio, separada en dos períodos: una, el 20.12.953 sobre remuneración de intereses y recargos y otra, por el período 20.12.953 al 31.12.954.

De la liquidación respectiva surge una deuda de $ 88.733.42 y $ 19.72 por Beneficio Retico al 22.12.963 y de $ 38.277.85 del 23.12.953 al 31.12.954, que totalizan la cantidad de $ 146.832.86.

Con fecha 4 de agosto ppdo. la Caja remitió a la empresa telegrama colacionado sobre la deuda referida, que de acuerdo a las Disposiciones vigentes, dispone de un plazo de 15 días para su pago o en su defecto se puede el derecho a la exoneración de los intereses y recargos.

Sobre el particular se debe establecer, que citada la empresa a comparecer ante la Gerencia del Departamento de Recursos, en nombre de la misma se hizo presente el señor León Reirsky en su carácter de director-administrador, representando según acta firmada, que la empresa efectivamente había recibido el telegrama por la cantidad mencionada, pero que no había dado cumplimiento al pago de la deuda reclamada.

Lo grave es que en las cuentas de la empresa, y certificado con fecha 15 de agosto ppdo. figura, sin el aporte de los documentos correspondientes, contabilizado un aporte por la cantidad de pesos 99.733.45, siendo llamativo que conste como efectivado (11.8.58), dentro del plazo que otorgaba la empresa para gozar de la exoneración de intereses y recargos, era evidente perjuicio para alguien choise, para los intereses de la Caja.

Esta superchería manifiesta, ha sido descubierta por funcionarios de la Sección Cuentas de Empresas, que en la Oficina encargada de la contabilización de los aportes y de inmediato fue denunciada al señor Gerente del Departamento de Empresas.

Reiterando esta Asociación que esta hecho puede tener gravísimas repercusiones, y sin perjuicio de las medidas que adopten las autoridades de la Caja, debe reiterarse todos los procedimientos para el esclarecimiento del mismo y sancionar a sus autores. En tal sentido esta delegación de funcionarios en representación de la Asociación y de la Sección Cuentas de Empresas, entrevistó el día 3º del corriente al señor Presidente Dr. Fernando Alsina haciéndole llegar esta inquietud y dando su total apoyo a toda medida conducente a dejar perfectamente aclarada esta maniobra, expresando el señor Presidente su total aprobación, asegurando una total investigación al respecto.

OTRA GENTILEZA DE LAN

New York, 27 de agosto de 1958.

Dr. Carlos Quijano.

De mi mayor consideración:

El que suscribe, médico uruguayo temporariamente radicado en esta ciudad, tuvo oportunidad de leer en vuestro prestigioso Semanario del 8 del corriente una nota titulada "Una gentileza de LAN", compañía chilena de aviación.

Es de estricta justicia que haga pública otra gentileza de LAN que hace honor a dicha compañía y que personalmente me hace contar, a mi también, entre sus amigos.

En viaje de Montevideo a Santiago en uno de sus aviones el día 24 de junio ppdo., al descender del mismo olvidé un valioso libro de mi especialidad junto con varias publicaciones de trabajos científicos, en la parrilla situada encima del asiento que ocupaba. Cuando reparé en ello ya el avión había partido rumbo a Lima con lo olvidado por mi en su interior.

Comuniqué el hecho a la oficina de la compañía LAN, del aeropuerto de Santiago, que me prometió de inmediato [illegible] el avión para recuperar lo perdido.

Otro avión en que reanudé el viaje hizo escala en Antofagasta en horas de la madrugada del día 25. Mi preocupación por recuperar mis cosas me llevó a reiterar el pedido a dos telegrafistas de guardia en la oficina de LAN, cuyos nombres lamento no recordar, los que muy deferentemente me atendieron y me prometieron telegrafiar con el mismo objeto.

Resultado final: días más tarde, la oficina de LAN en Montevideo comunicaba a mi casa que tenían en su poder el libro y las otras publicaciones.

Pido me disculpe por extenderme en pormenorizar tanto detalle, pero lo hago pues ello da índice de la seriedad, responsabilidad y organización demostrada en dicha ocasión por la Compañía para reparar una "gaffe" de uno de sus pasajeros.

David Israel Crespo

ANTES DE IRNOS

Cuando llegue la "hora de irnos" nos iremos con la satisfacción de no habernos corrompido.

Su editorial, "A BIENDA CORTAS", me ha provocado una reacción espiritual, chillándome a salir de "la cueva".

Políticamente mi vida se redujo a una actuación muy corta. Allá por el 13 ó 14 (no recuerdo bien) militaba en el Partido Nacional. Sosteníamos entonces la abstención frente a los "Pancones" que hacían rato dirigían su poder partidario.

[illegible] que produce la falta de integridad de la mayoría de los hombres que dirigen la política. Me "tiré" para un lado, para otro y más o menos todo era igual. Concluí por convencerme que para satisfacer mi conciencia no se podía seguir partidos políticos. Había que votar hombres: Washington Beltran, Zavalita Frugoni, después J. Batlle Ordoñez (por su Socialismo de Estado) Hace rato que no doy un paso por llegar hasta las urnas.

Su editorial, entonces, más esa decisión.

¿Donde ir? Blancos, Colorados, Negros, Amarillos, etc, etc. Mas vale quedarse quieto. ¡Todo amigos!

No tendremos el placer "antes de irnos" de ver surgir hombres honestos y bien inspirados que ofrezcan a las generaciones [illegible] un porvenir mas cierto y mas honroso, al mismo tiempo.

Finalizando, [illegible] existiera "MARCHA" habría que llenar un hueco bastante grande dentro de mi lectura y buscar otro camino para llenar algunas necesidades espirituales.

Sólo deseo que "MARCHA" aparezca más seguido.

Con estas breves líneas he llenado una necesidad espiritual.

Baldo.

MARTIN LUTERO

Sr. Director de MARCHA.

Un estimado señor trasplantado de algún país de religión oficial y práctica ha creído del caso denunciar que la exhibición de la película MARTIN LUTERO ha sido proscripta de las salas de categoría.

Indudablemente el firmante ignora que a las empresas les interesa el porcentaje de éxito de la película y no la calidad aunque a veces coincidan ambos extremos.

Y bien, no hay religión oficial en el país ni el catolicismo tiene esa influencia decisiva que insinúa el comentarista; si no se exhibió en las salas centrales es porque la figura del Reformador no está arraigada en Sud América y la etapa que quiso superar hoy está sobrepasada en el mundo.

Por otra parte la película fuera de la realidad histórica está hecha con la pasión del sectario y el afán de la propaganda y la calidad artística ninguna estuvo en juego.

Carlos Calvo R A C 343

ZONAS FRANCAS

COLONIA Y NUEVA PALMIRA

ASESORAMIENTO TRAMITE Y DESPACHOS

ENRIQUE PEREIRA KLICA

DESPACHANTE DE ADUANA

Teléfs.: 9 44 [illegible] - 8 74 73 Avda. Gral. Flores 317

MISIONES [illegible] Piso 5?

Montevideo

EL LIBRO ARGENTINO

SENSACIONAL

POR POCOS DIAS MAS

15 % de descuento en todo nuestro stock
COTIZAMOS A $ 17.60 los 100 nacionales

NOVEDADES

GUILLERMO THORNDIKE — Los ojos de la verdad ...	$ 3.85
REVISTA FICCION No 18. — Adolfo. - Agosto ...	" 2.64
D. RIZZO BARATTA. — Perón y muerte en Nicaragua ...	" 4.55
CENTRALES NUCLEOELECTRICAS, realidad de nuestro era	" 2.12
J. K. HUYSMANS. — Allá lejos ...	" 14.30
GILLO DORFLES. — Tendencias técnicas de las artes ...	" 16.28
CASULLA. — Conquista salvaje ...	" 14.30
CERVETAIN. — La trama ...	" 7.97
GUARDINI. — El fin de los tiempos ...	" 17.34

REPOSICIONES

JACQUES MARITAIN. — La poesía y el arte ...	$ 38.50
BRUNO ZEVI. — Historia de la arquitectura moderna ...	" 38.50
SULLY PRUDHOMME. — La expresión en las bellas Artes	" 4.70
HIPOLITO TAINE. — Filosofía del arte ...	" 6.60
TOLSTOI. — La guerra y la paz, 2 tomos, est. ...	" 25.00
KURT PAHLEN. — Historia de la música ...	" 22.00
DON QUIJOTE DE LA MANCHA, ilustrado por S. DALI ...	" 80.50
ANDRE MALRAUX. — Las voces del silencio ...	" 31.10
SAPIENS. — Diccionario enciclopédico ilustrado, 3 tomos	" 242.00
LEONARDO DE VINCI, reproducciones ...	" 31.40

SAN JOSE 1061 — Teléfono: 9 21 47

CREDITOS A SOLA FIRMA — ENVIOS CONTRA-REEMBOLSO





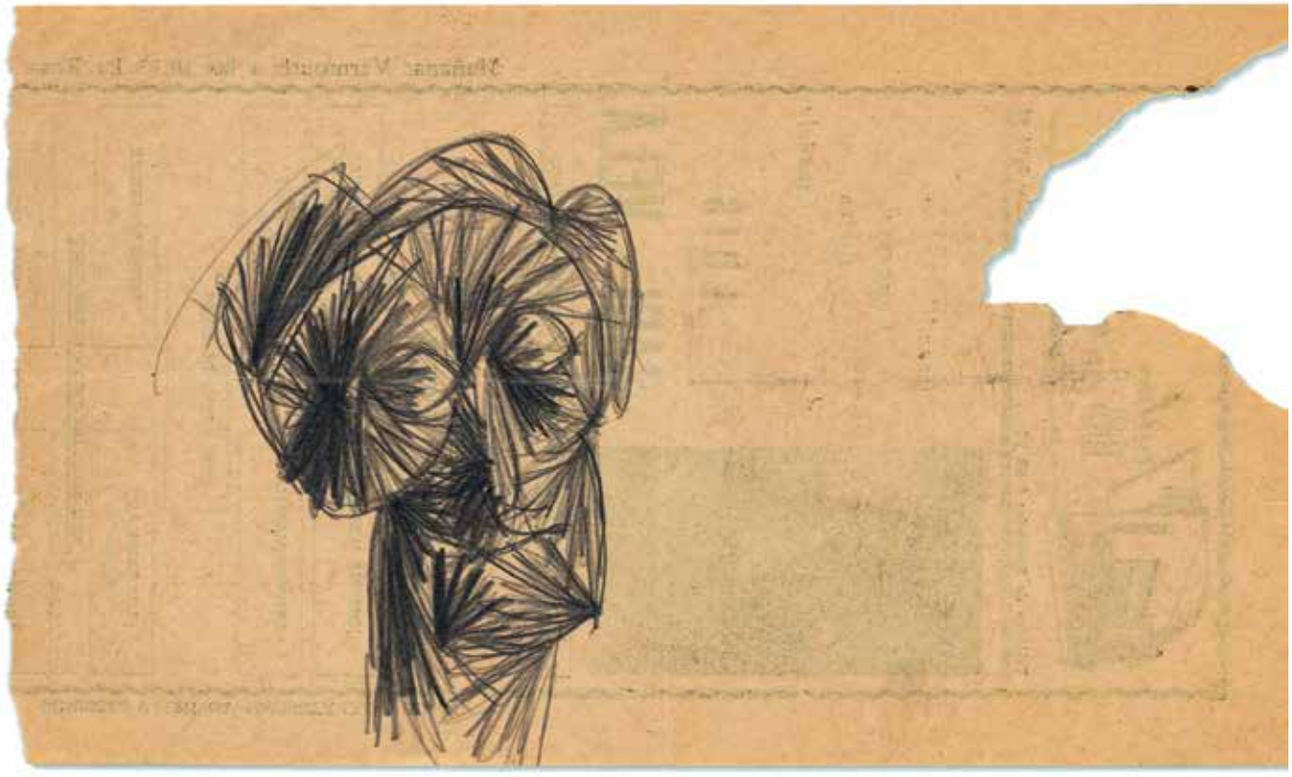
Sin título. Circa 1960
Grafito. 22 x 11,5 cm.
Colección MNAV.

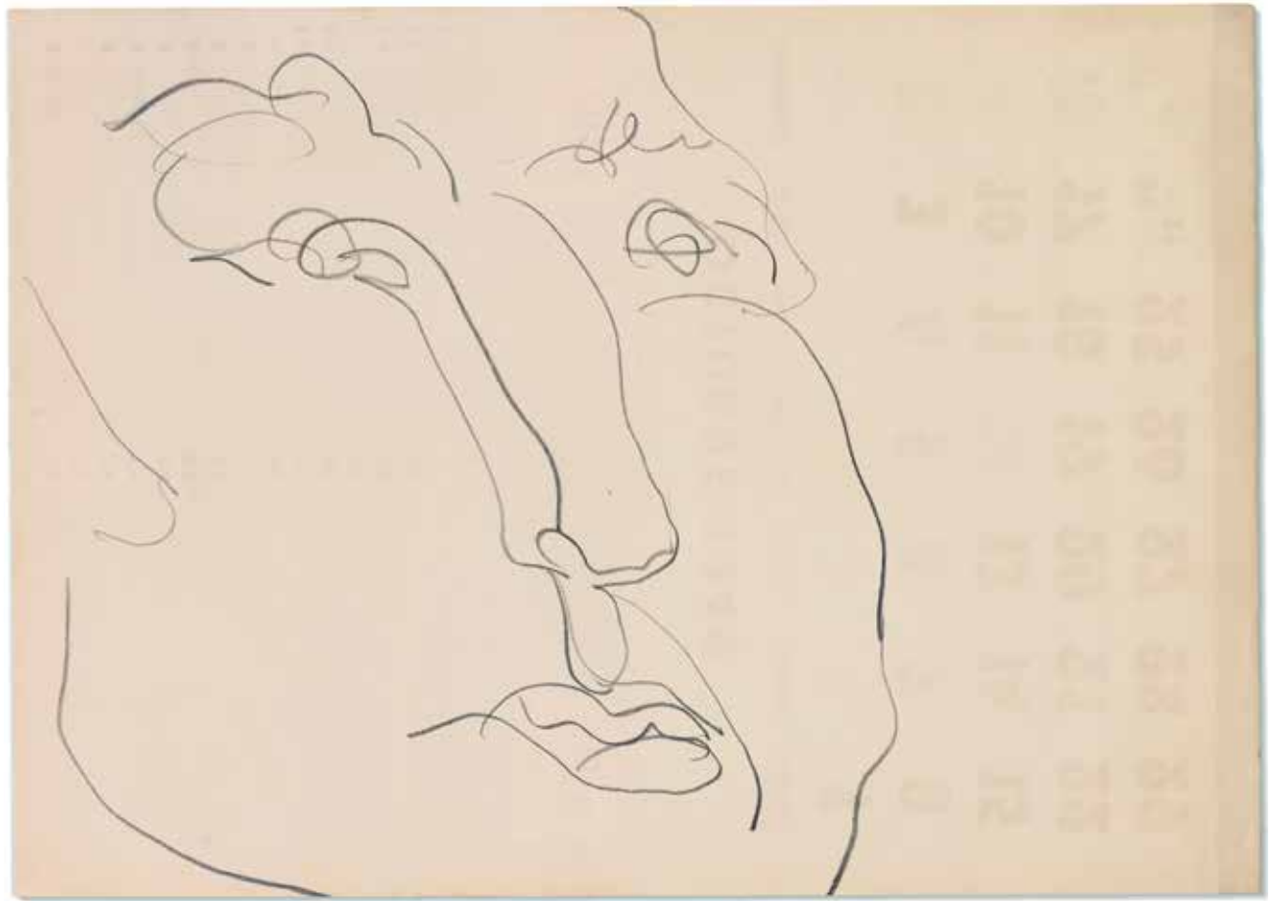
Sin título. Circa 1960
Grafito. 17 x 28,5 cm.
Colección MNAV.

▸▸

Sin título. Circa 1960
Grafito. 17 x 29 cm.
Colección MNAV.

Sin título. Circa 1960
Grafito. 44 x 31 cm.
Colección MNAV.







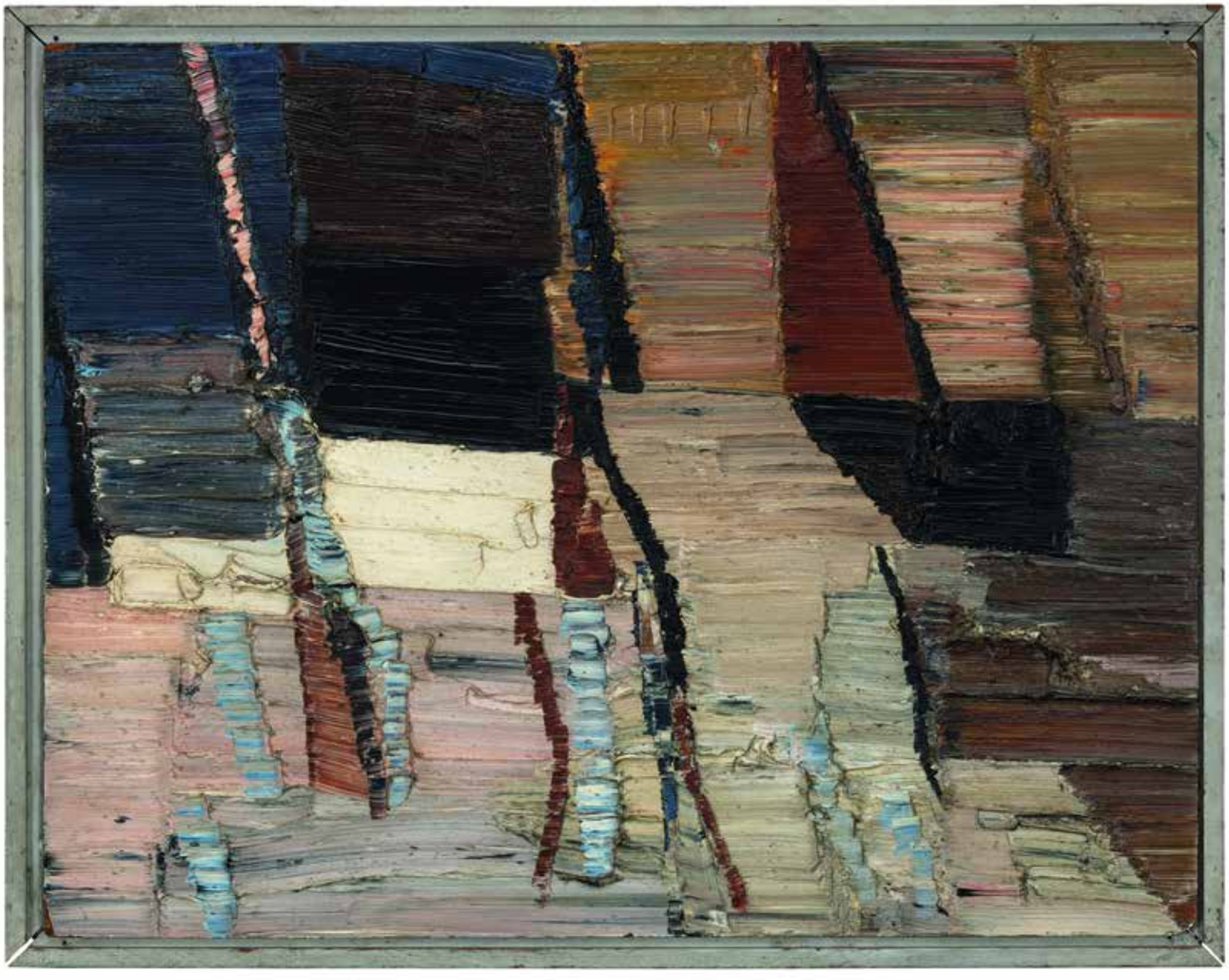
Variaciones sobre el gordo Améndola. 1961
Óleo. 171 x 122 cm.
Colección MNAV.





Adherencias
(de la serie Divertimentos nostálgicos). 1961
Óleo. 87 x 125 cm.
Colección MNAV.

▸▸
Noche–siesta
(de la serie Divertimentos nostálgicos). 1961
Óleo. 58 x 45 cm.
Colección MNAV.





Espirales trágicas.
1961
Témpera. 72 x 117 cm.
Colección MNAV.







Sin Título (de la serie Interrupciones). 1961
Témpera. 70 x 120 cm.
Colección MNAV.



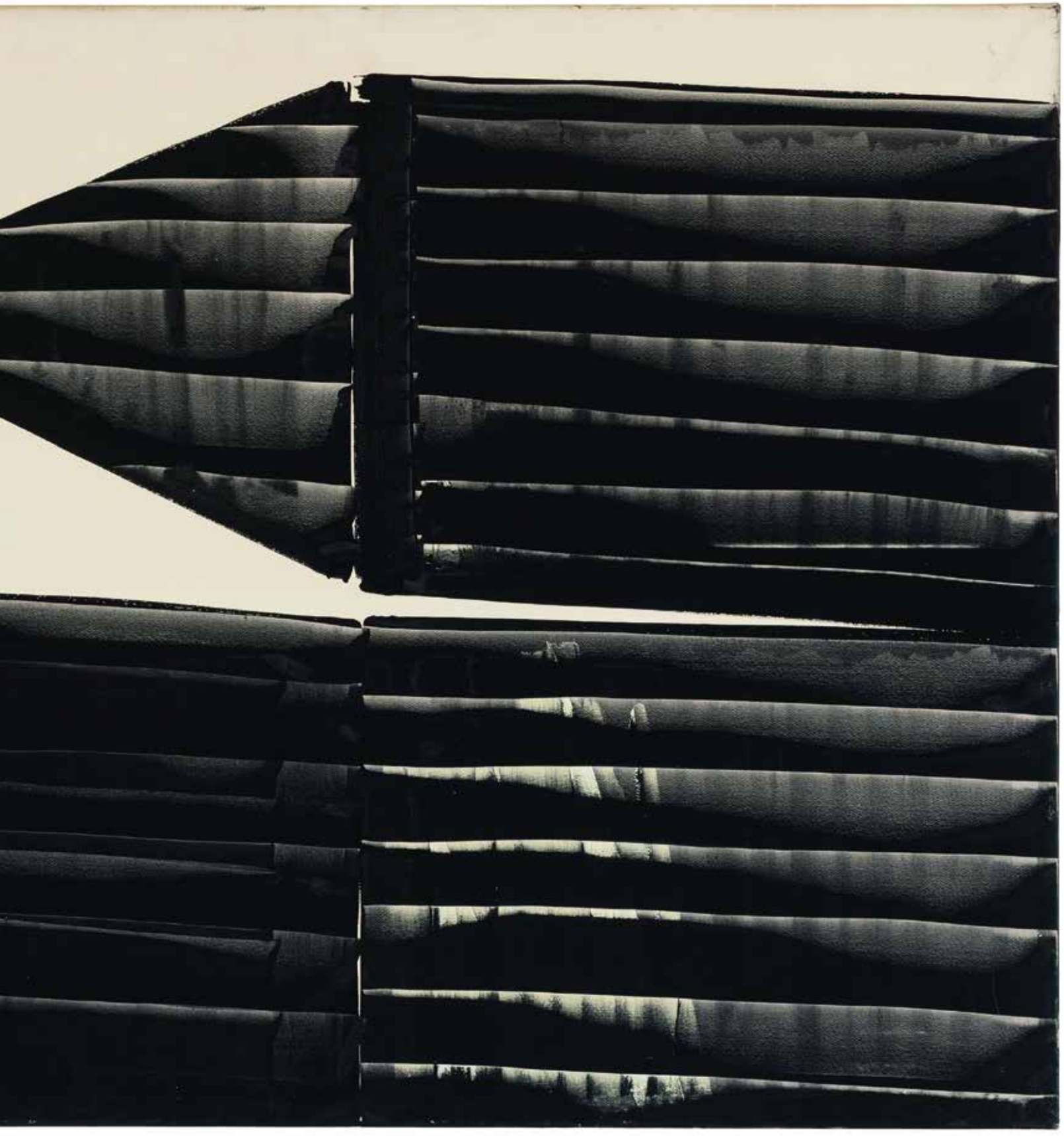
Costa de las visualidades.
1962
Témpera. 122 x 65 cm.
Colección particular.

Sin Título (de la serie
Interrupciones). 1961
Témpera. 66 x 124 cm.
Colección particular.



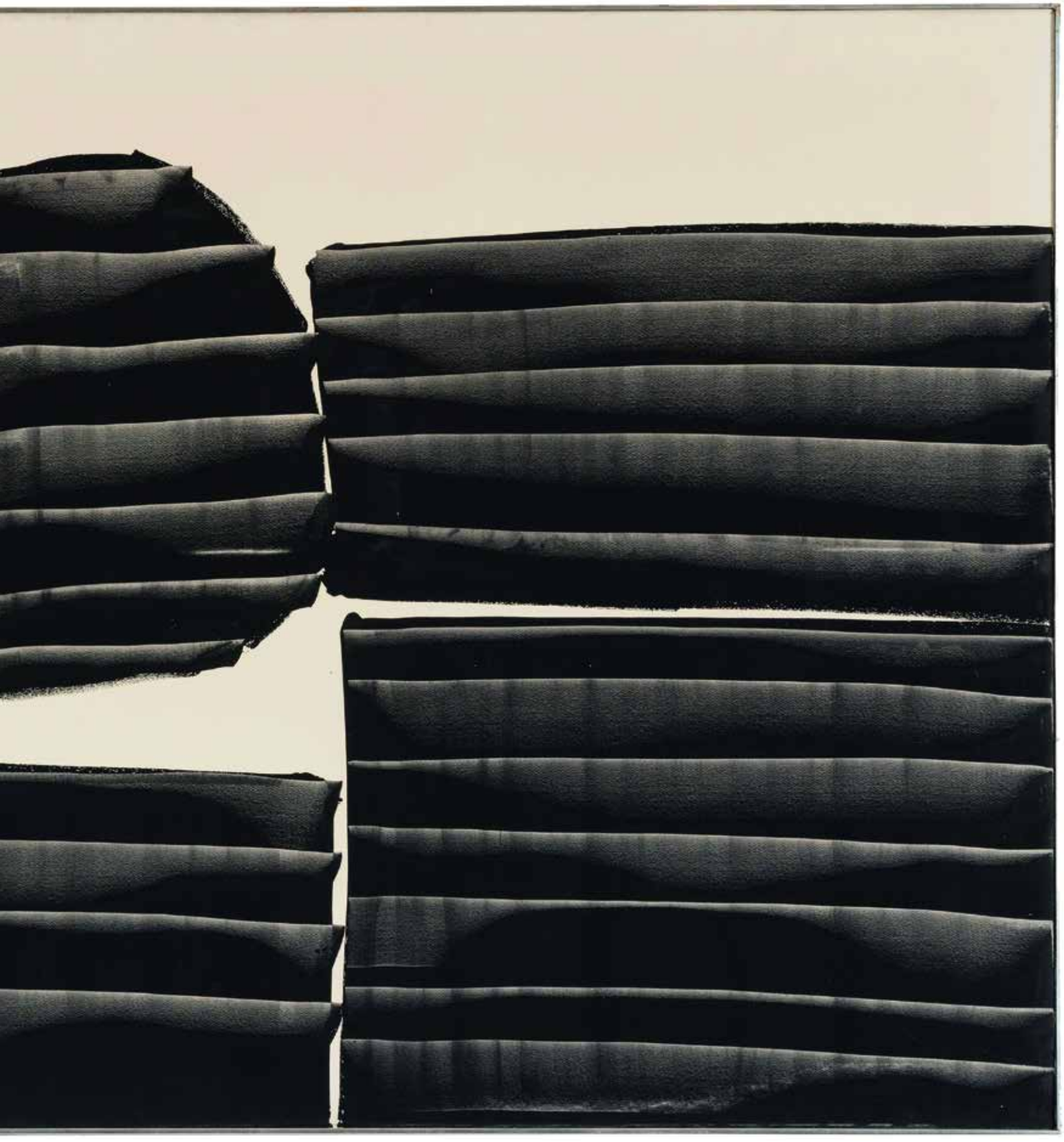


Interrupciones III. 1963 Témpera. 231 x 122 cm. Colección MNAV.

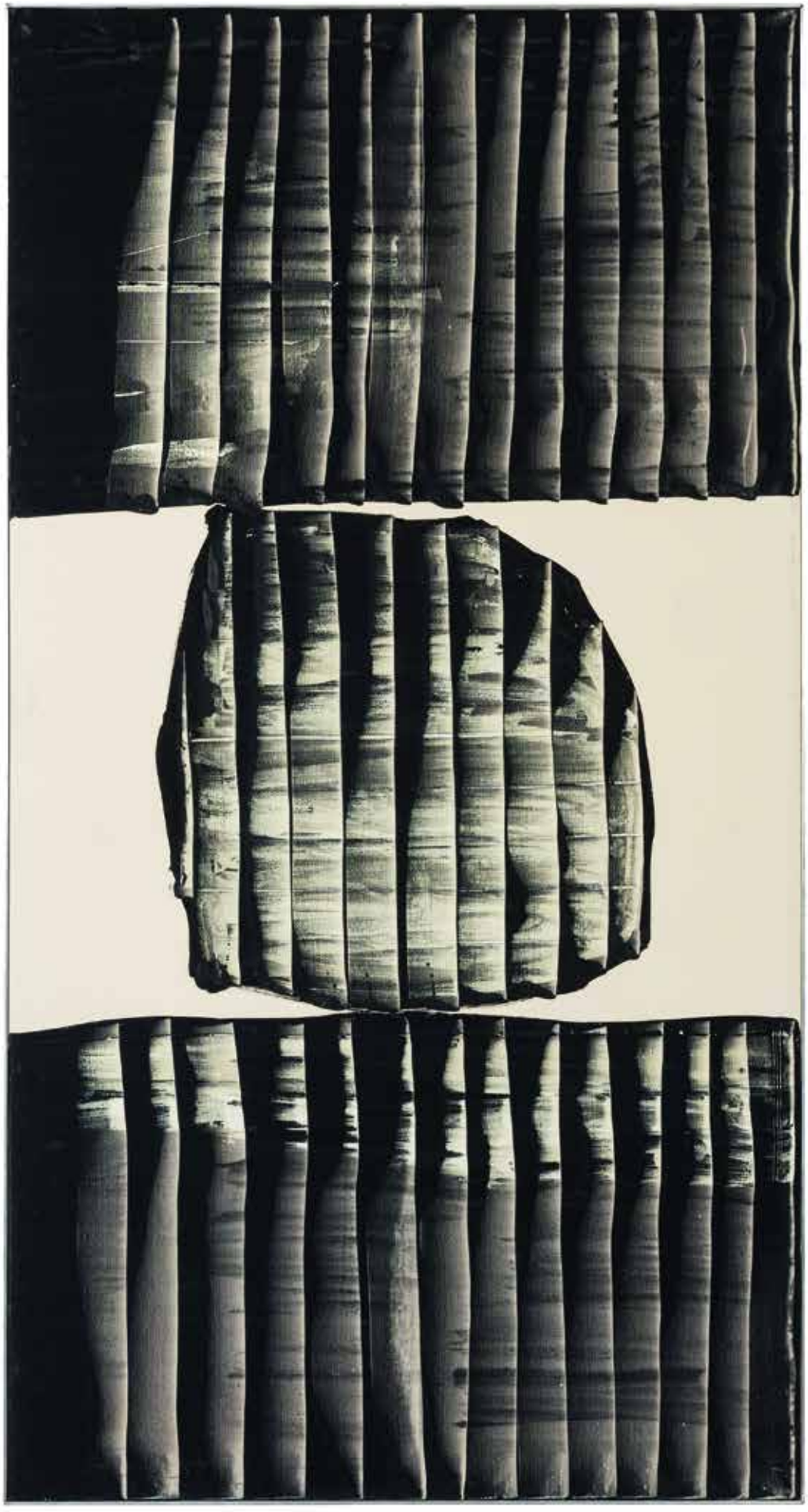


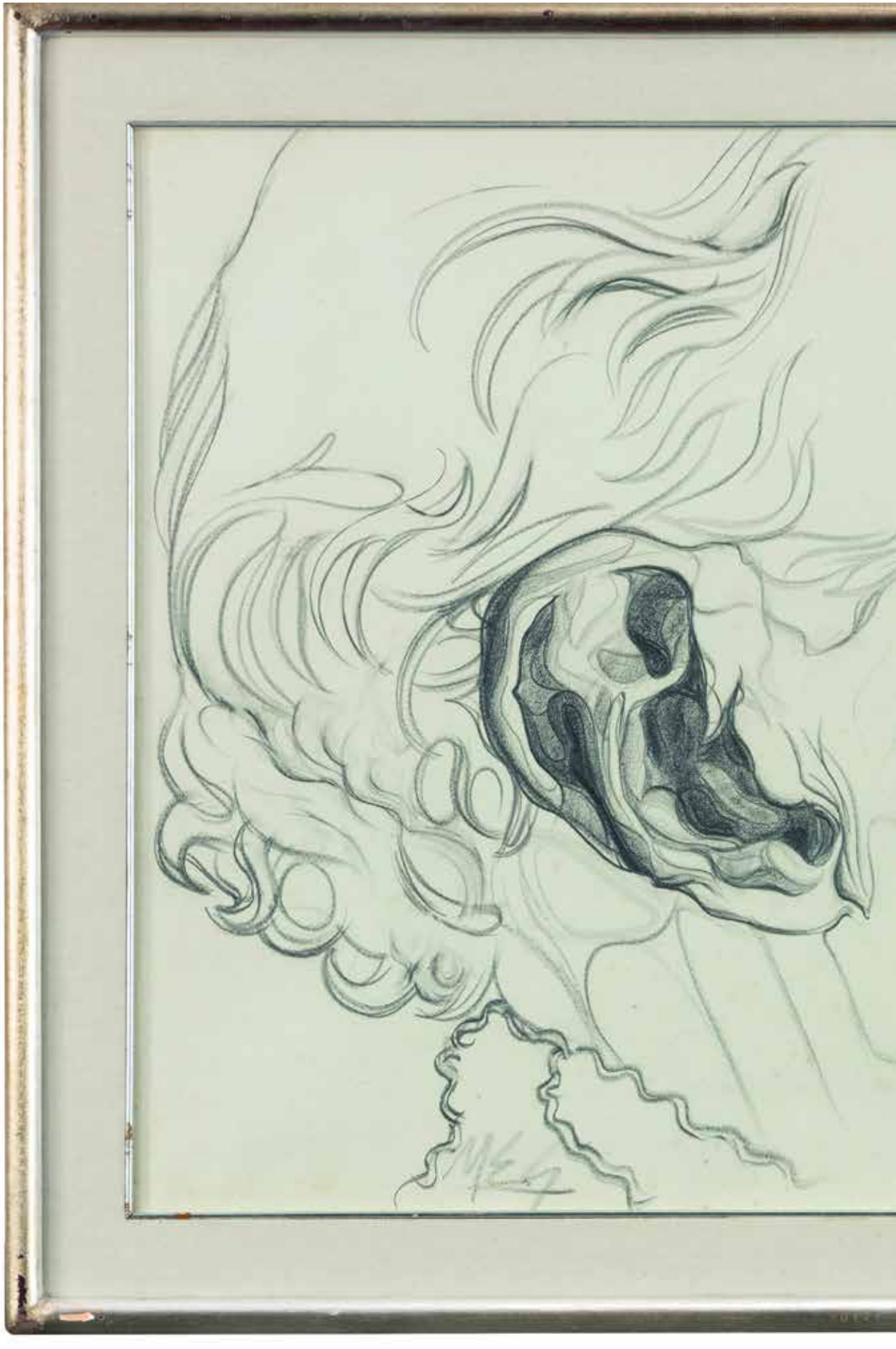


Interrupciones II. 1963 Témpera. 231 x 122 cm Colección MNAV.



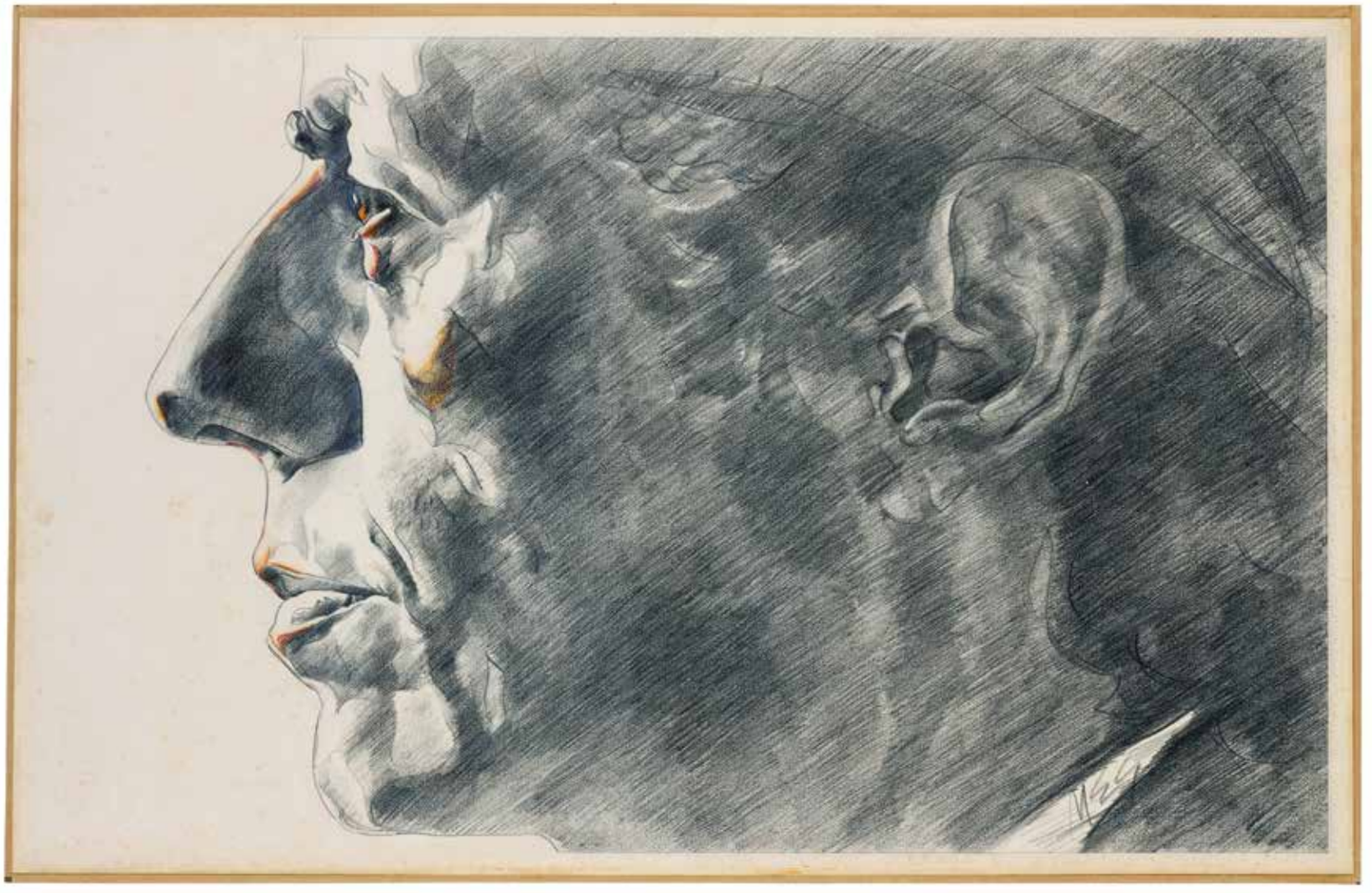
Interrupciones V. 1963
Témpera. 122 x 231 cm.
Colección MNAV.





Más acá del viento, de los hervores todos, y un levantado caracol de tiempo cierto (Alberto Zum Felde).
1972
Grafito y óleo pastel.
100 x 64 cm.
Colección MNAV.





Servicio fraternalmente rebelde sobre los comunes días enteros, en las angostas brechas diarias (Luis Nadales). 1972 Grafito y óleo pastel.
100 x 64 cm.
Colección MNAV.

Serenísimo espejo, luneta tibia de lágrimas apenas transvidriadas (María Carmen Portela).
1972 Grafito y óleo pastel.
100 x 64 cm.
Colección MNAV.
▸▸



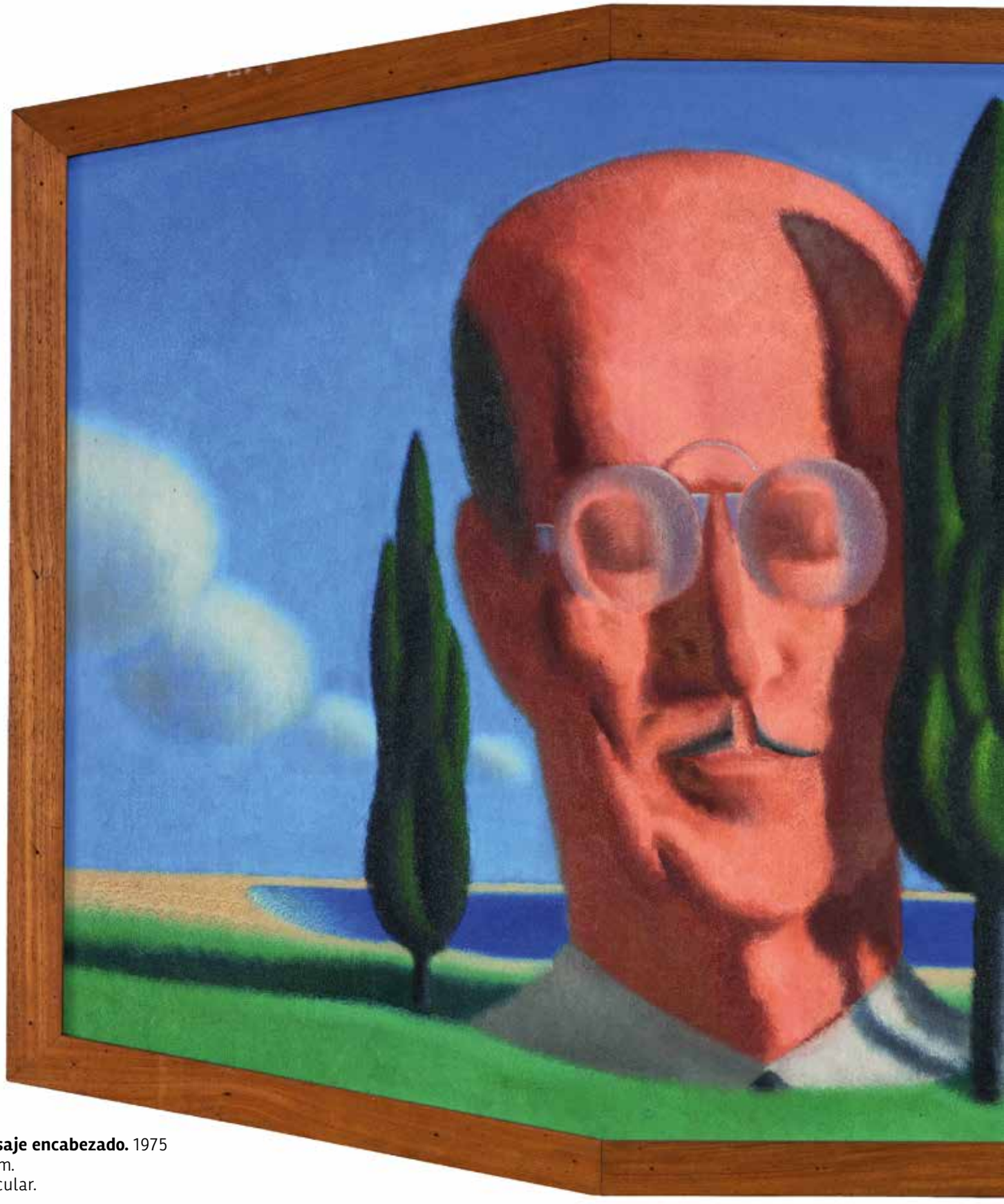


Fluencias y regocijos ciliciados, obscuros pasadizos, tocados lucernarios (Clara Silva). 1972.
Grafito y óleo pastel. 100 x 64 cm.
Colección MNAV.



PLUS (Por los uruguayos silenciados). 1974
Grafito y óleo pastel.
100 x 64 cm.
Colección MNAV.





Serenísimo paisaje encabezado. 1975
Óleo. 93 x 160 cm.
Colección particular.





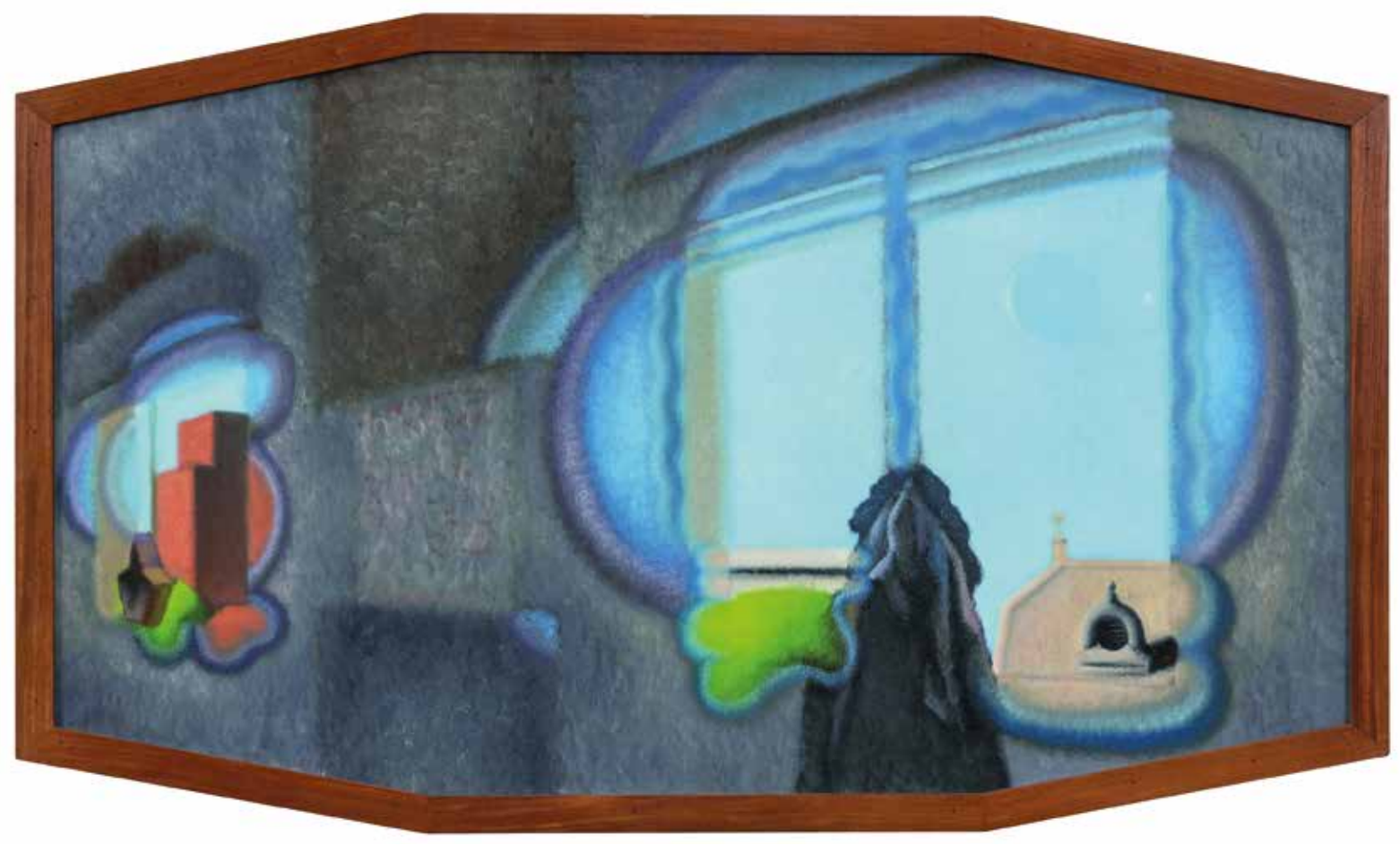
Más allá de nuestros días. 1975.
Óleo. 130 x 224 cm.
Colección MNAV.



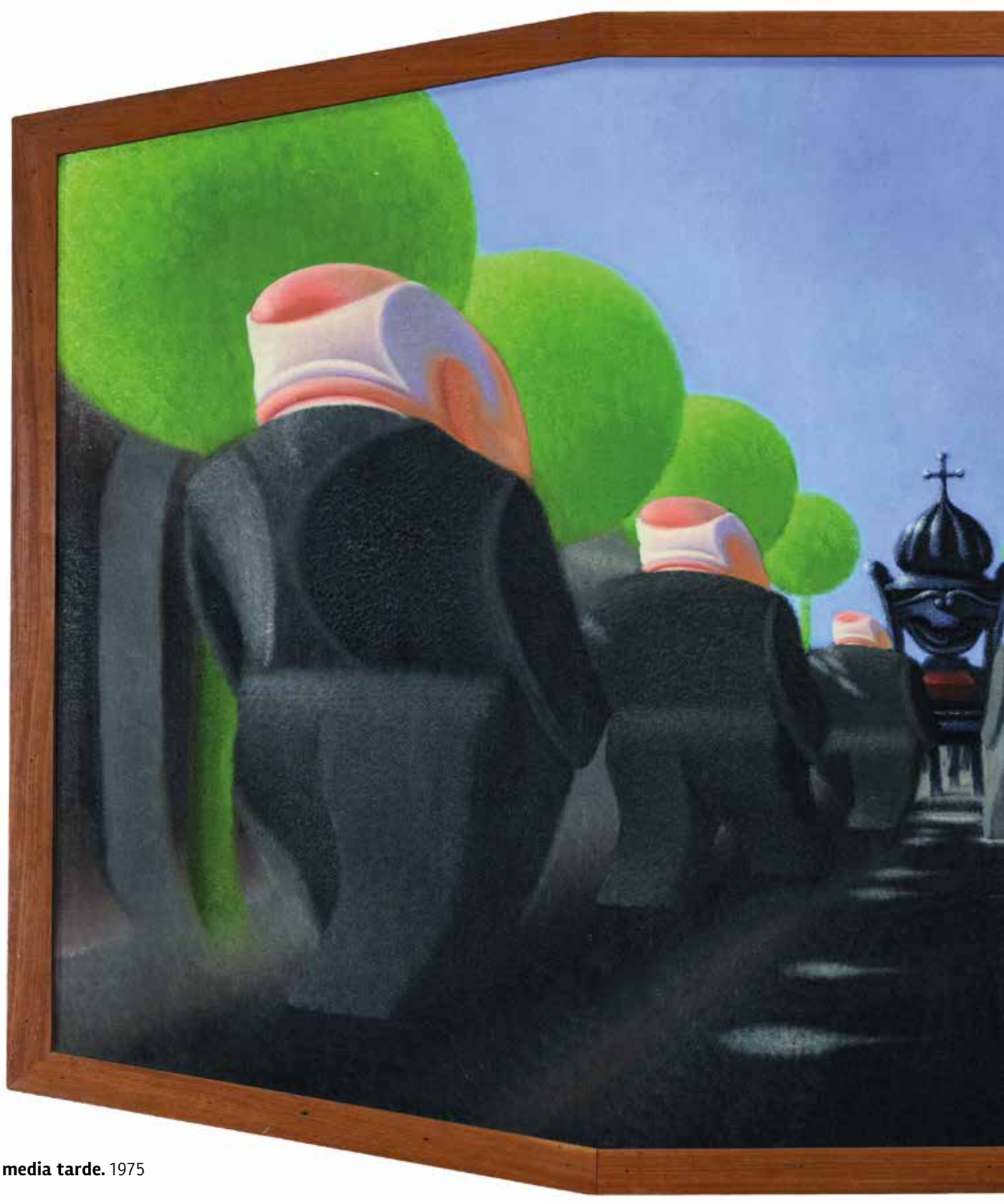
Alborada en las gargantas. 1975
Óleo. 93 x 160 cm.
Colección MNAV.



Antiguos rebotes matinales. 1975
Óleo. 93 x 160 cm.
Colección MNAV.



La luz, la distancia y las horas. 1975
Óleo. 93 x 160 cm.
Colección MNAV.



Cresponarios de la media tarde. 1975
Óleo. 222 x 128 cm.
Colección particular.



Arena asombrada (parábola silvestre). 1977
Óleo. 130 x 224 cm.
Colección MNAV.

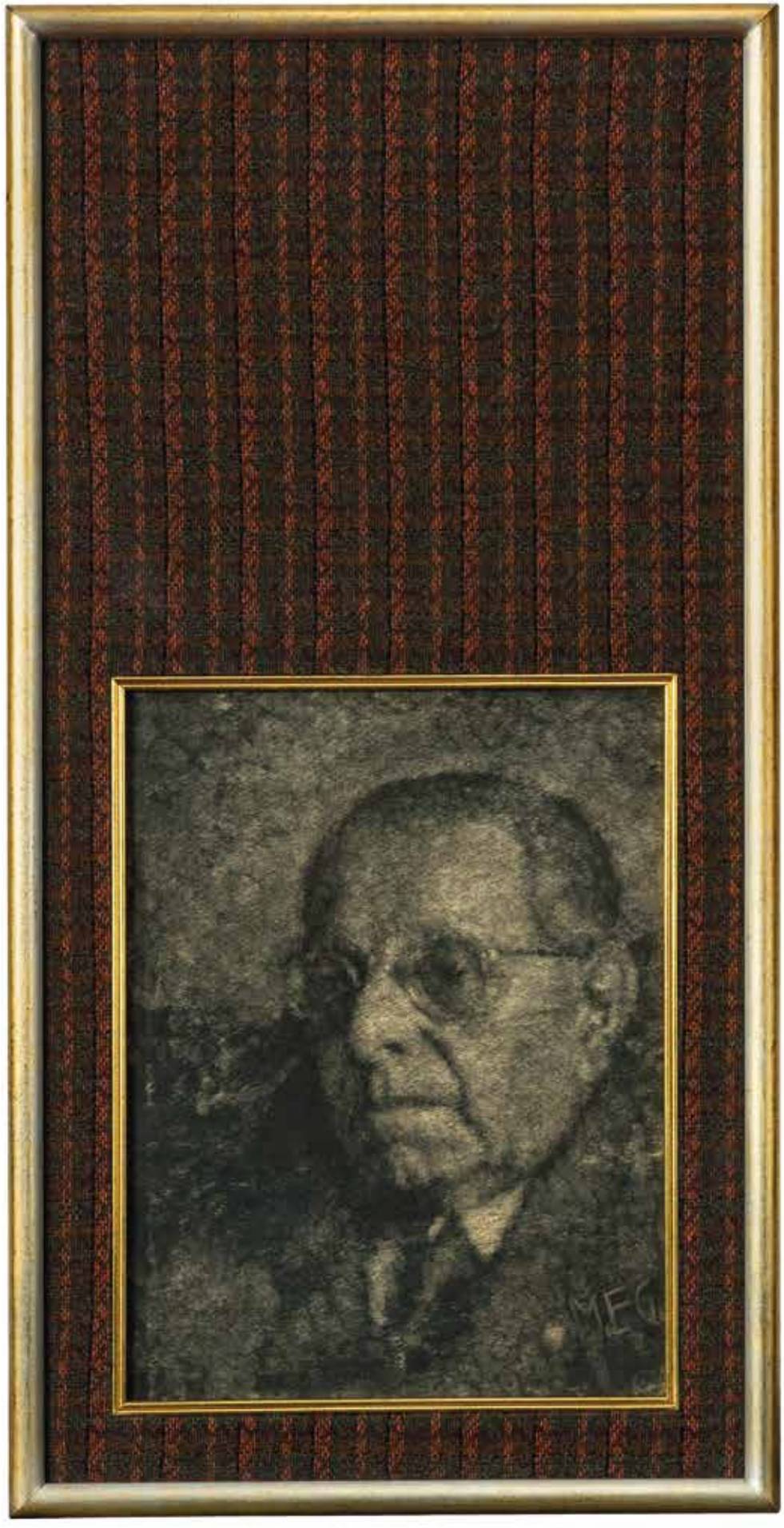




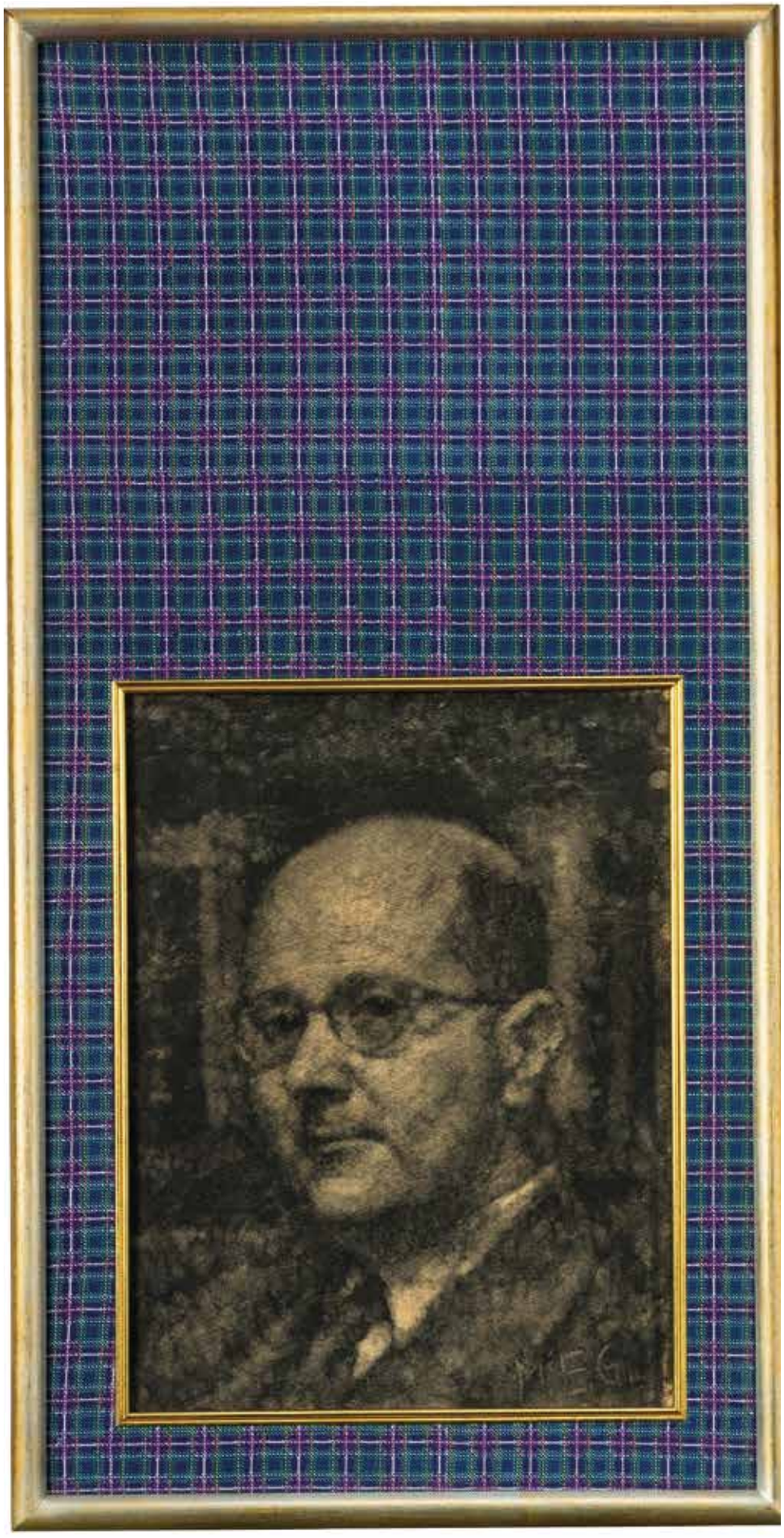
Sin título (Vista interior de habitación). 1977
Grafito y crayola 93 x 63 cm.
Colección particular.



Cerdipez. Circa 1970
Crayola. 98 x 64 cm.
Colección particular.



Sin título
(Retrato con fondo marrón).
1978
Grafito. 55 x 90 cm.
Colección MNAV.



Sin título
(Retrato con fondo azul).
1978
Grafito. 55 x 90 cm.
Colección MNAV.



Gesticulación 2
(de la serie Un zampaboya).
1978
Grafito. 50 x 65 cm.
Colección MNAV.



Gesticulación 3
(de la serie Un zampaboya).
1978
Grafito. 50 x 65 cm.
Colección MNAV.



Gesticulación 4
(de la serie Un zampaboya).
1978
Grafito. 50 x 65 cm.
Colección MNAV.



Gesticulación 6
(de la serie
Un zampaboya).
1978
Grafito. 50 x 65 cm.
Colección MNAV.





Escalerarpa. 1986
Grafito y crayola. 58 x 93.
Colección MNAV.

Escalerabismo. 1986
Grafito y crayola. 93 x 58.
Colección MNAV.



Alas. 1986
Grafito y crayola. 73 x 73 cm.
Colección MNAV.



Retrato de Ricardo Pascale.
2000
Lápiz policromo.
22 x 30 cm.
Colección particular.



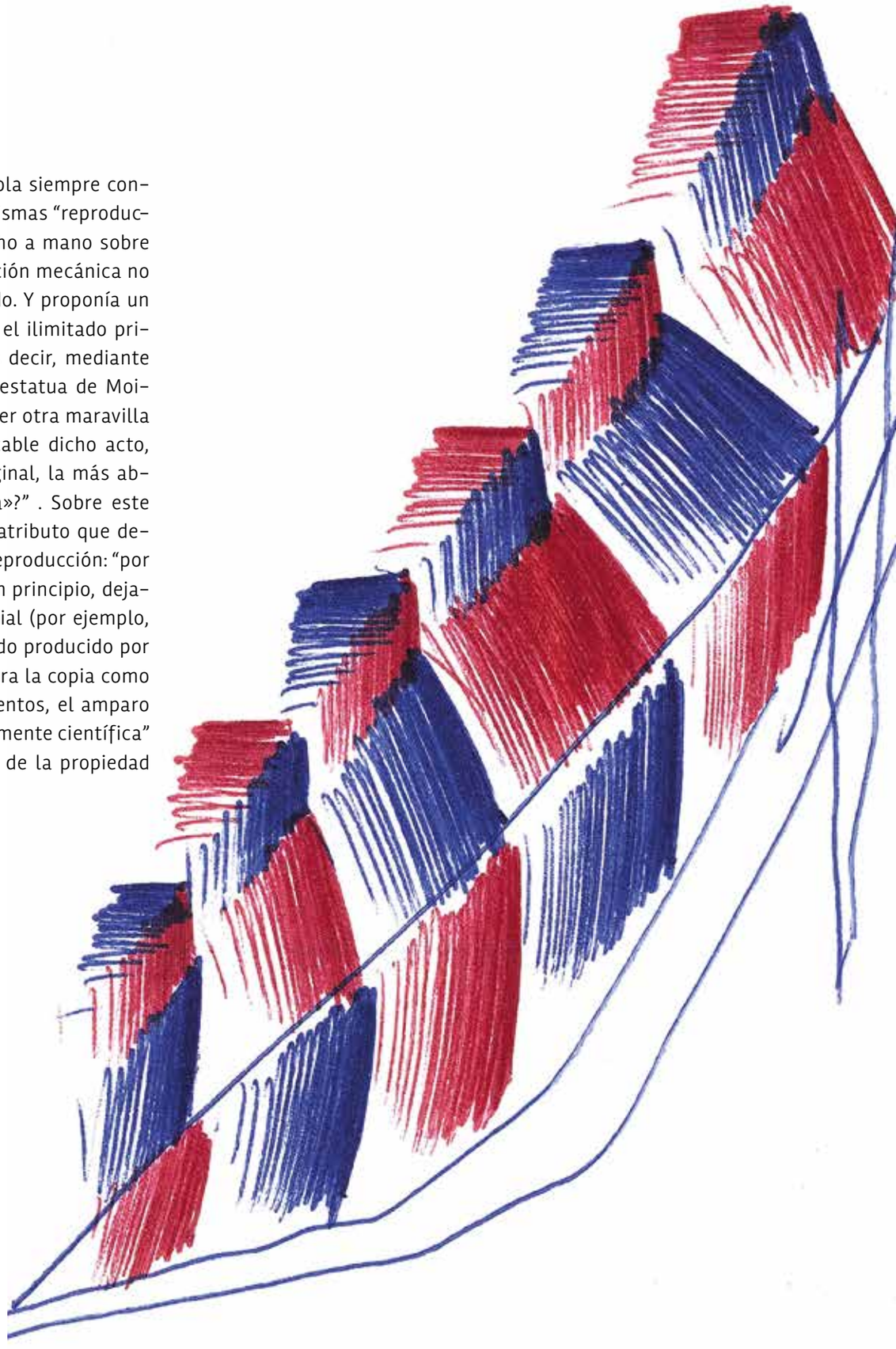
Carrerista. 1996
Grafito. 65 x 50 cm.
Colección particular.



Aproximaciones representativas
(Julio M. Sanguinetti y Marta Canessa). 1989
Grafito y lápiz policromo.
67 x 92 cm.
Colección particular.

De bolígrafos y reproducciones mecánicas

Respecto a su serie BOLIGRAFÍAS, Espínola siempre consideró que los "originales" podían ser las mismas "reproducciones" a gran tamaño y no el trabajo hecho a mano sobre boletas o servilletas de papel. La reproducción mecánica no inhabilitaba sus convicciones en ese sentido. Y proponía un ejemplo: "Si una fundición italiana tuviera el ilimitado privilegio de reproducir, por calco directo (es decir, mediante la utilización del taselado tradicional), la estatua de Moisés perteneciente a Miguel Ángel, o cualquier otra maravilla emanada del ingenio humano, ¿sería criticable dicho acto, sobre todo si se observa, respecto del original, la más absoluta o escrupulosa estrictez de «réplica»?" . Sobre este asunto, nótese su puntualización sobre el atributo que debería cumplir el ilimitado privilegio de esa reproducción: "por cincelado tradicional". Esto significa que, en principio, dejaría fuera de su apreciación la copia industrial (por ejemplo, a través de un sofisticado torno o un labrado producido por láser computarizado). Finalmente, tanto para la copia como para la seriación, emerge, en estos argumentos, el amparo incondicional de la "investigación eminentemente científica" cuyo propósito sublimaría la barrera ética de la propiedad intelectual de la obra.



Boligrafías

Jorge Soto

Mi primer acercamiento a la obra de MEG se dio en la ya legendaria Galería Losada. Una tarde, Ernesto Aroztegui nos dijo: "Vamos a ver una exposición de uno de los mejores pintores uruguayos"... Bajamos en aquel sótano de la calle Colonia y nos enfrentamos a los EJERCICIOS TESTIMONIALES, esos retratos, serenos, de tensos y viejos rostros que nos interrogan en silencio. Algo similar volví a sentir al ver sus últimos trabajos. ¿Realizados como despedida, quizá? Como tránsito hacia ese otro lugar que Espínola, como nadie, había fijado en los rostros de Clara Silva, Luis Eduardo Pombo, Zum Felde, Jesualdo Sosa, María Carmen Portela, Luis Nadales y Andrés Castillo.

Ya sé que la muerte no era el foco principal de esas obras, pero sí la obsesión espinoliana de fijar, o detener en el tiempo, la mirada de esas figuras emblemáticas, integrantes de su círculo íntimo o personal, y al mismo tiempo, representantes de una cultura nacional que tendía a desaparecer. Y allí, en esas miradas, en esos rostros transformados en paisajes, sobrevuela la presencia de la muerte y el dolor de la pérdida. Las bautizadas por MEG BOLIGRAFÍAS tienen un carácter totalmente distinto: son una celebración de la vida; son, si se quiere, la obra más juguetona y hasta "humorística", si se me permite, del autor. Todo el dolor, toda la pasión, toda la bronca están sutilmente tamizados, manteniendo intacta la impronta de siempre. Contundencia en la realización, exhaustiva investigación mental de la obra, sereno barroquismo, seguridad de la técnica y estudio del soporte.

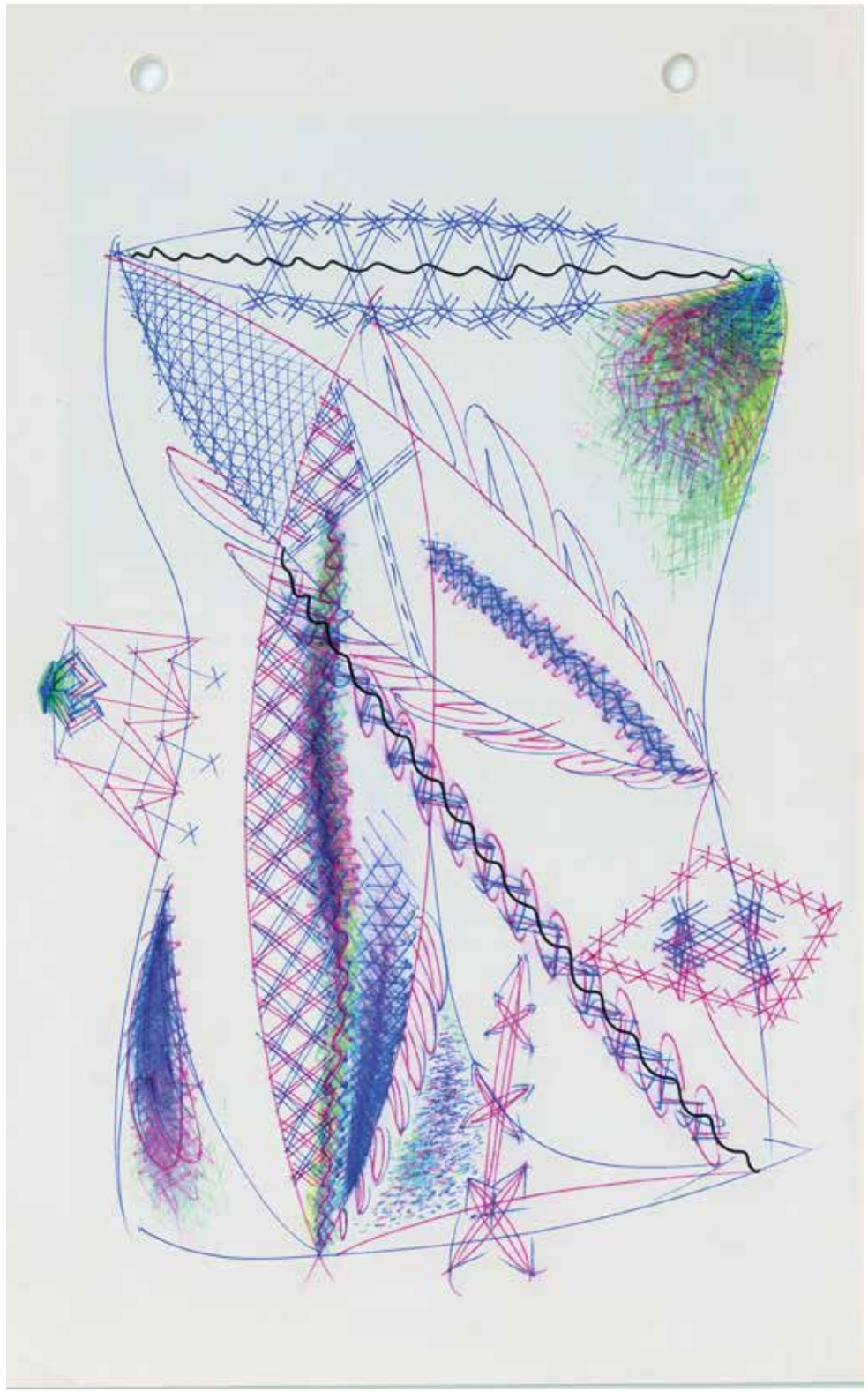
Claro que Espínola es un raro ejemplo dentro de la pintura nacional, donde el humor o quizá la socarronería del hombre de campo se hacen presentes en distintas épocas y por diferentes motivos (algunos ejemplos son Sifón, 1954, Gordo N.º1 y 2, de 1961, y en Mojigaterías de 1978, entre otros). El humor de estas obras en miniatura es más abstracto, como abstractas eran las preocupaciones del autor allá en los comienzos de los años 50, y provienen, creo entrever, del placer de jugar en serio, sabiendo con lo que se juega y adónde se quiere llegar.

En un primer momento, MEG pensó bautizar estas obras "divertimentos", pero no en el sentido más banal o pasatista del término (cabe señalar que su serie más querida que comienza con la obra Adherencias, de 1961, y se continúa en los cuatro Divertimentos Nostálgicos de 1961) nos dan la pauta de lo que el concepto divertimento encerraba para el autor. Espínola hacía referencia al divertimento, pero más ligado al ámbito musical.

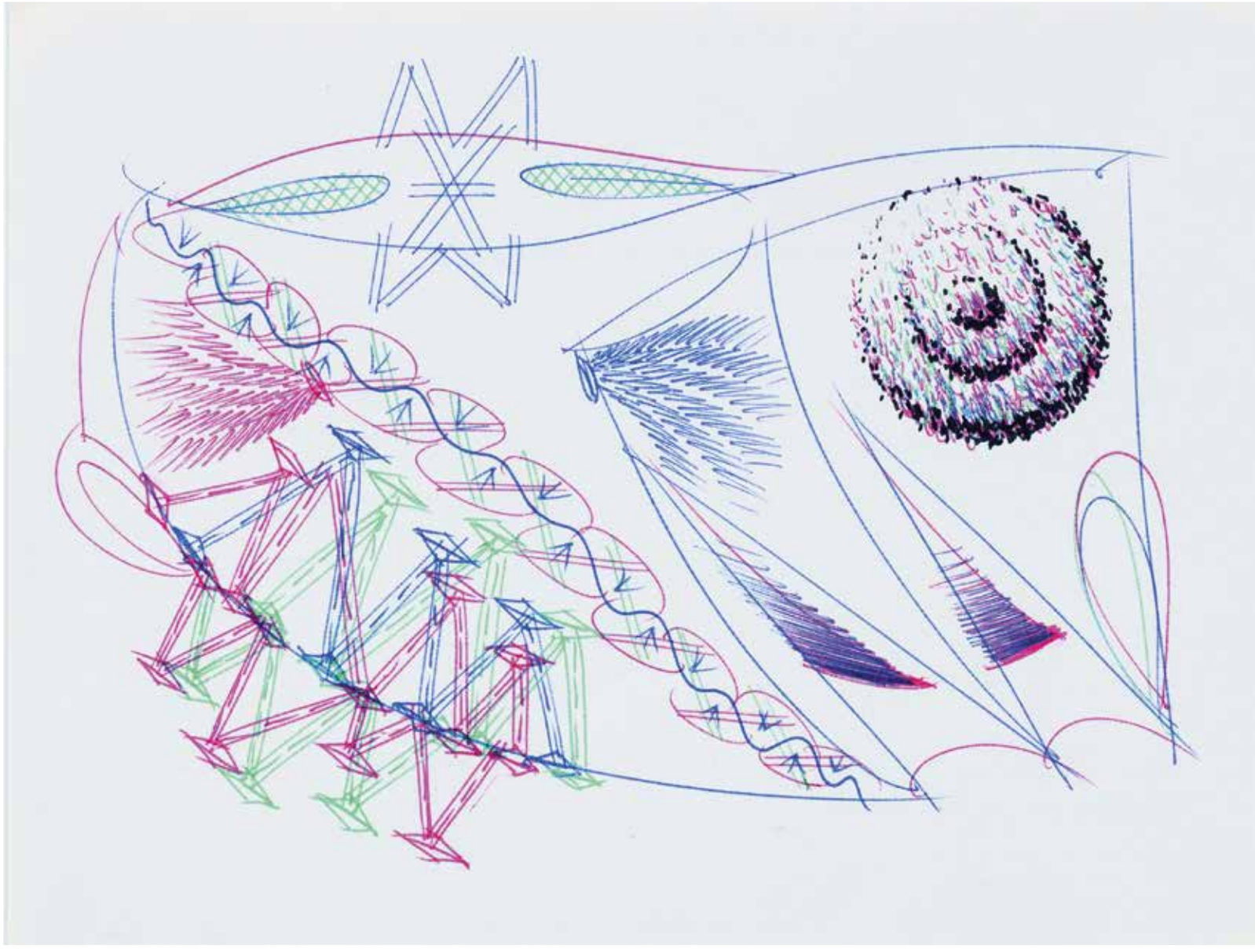
Ya aparecían los bolígrafos azules, rojos o negros en todos sus bocetos o proyectos desde los años 70, pero no en sus obras. Otro tema que recuerdo de una lejana conversación, al cual trató de restarle importancia con su teatral falsa modestia, fue que estaba investigando con unos bolígrafos... Claro que, a buen entendedor, "investigar" en la jerga espinoliana era que estaba fajado con la investigación en serio. El resultado lo pude ver realmente, y con toda su potencia, en el 2003, después de su muerte (salvo en la parcial entrega de las ampliaciones exhibidas en el 2000). Espínola actuaba por la saturación de los espacios físicos que habitaba; por eso esta obra en su totalidad fue ejecutada, como todos sus escritos y poesías, en la mesa de un bar. Nadie, creo yo, se atrevía a interrumpir ese centro de energía concentrada que creaba MEG cuando escribía o dibujaba, en el más íntimo espacio de recogimiento imaginable que alguien podía instaurar en un lugar público. ¿Estaría uniendo así sus dos grandes pasiones: la obra personal y su función o destino social?

Aquí está el gesto, o hipertexto, generado con su actitud. El corpus mayor de estas BOLIGRAFÍAS fue hecho por las noches, luego de cenar en el bar La Mostaza de nuestra terminal de ómnibus Tres Cruces. Un "no lugar" por excelencia. Territorio de tránsito de llegadas y partidas, despedidas o reencuentros, donde todos vienen o van hacia algún sitio... Espínola se ubicaba de espaldas al terminal, absorto y en soledad, con el murmullo, el deambular sonámbulo de los pasajeros y la voz impersonal de los altoparlantes anunciando arribos y partidas. Vislumbro, sin temor a equivocarme, que estas obras son una profunda y reveladora ceremonia de adiós... Si es que la muerte tanto como el arte existe... Constato, además, con alegría, que esas investigaciones fijativas se transformaron en una serie que supera largamente las ciento cincuenta obras, sin perder la fuerza, el brillo y la potencia del autor. Por eso la singularidad, de la que hablaba al principio de esta presentación, dentro de la producción acotada de MEG.

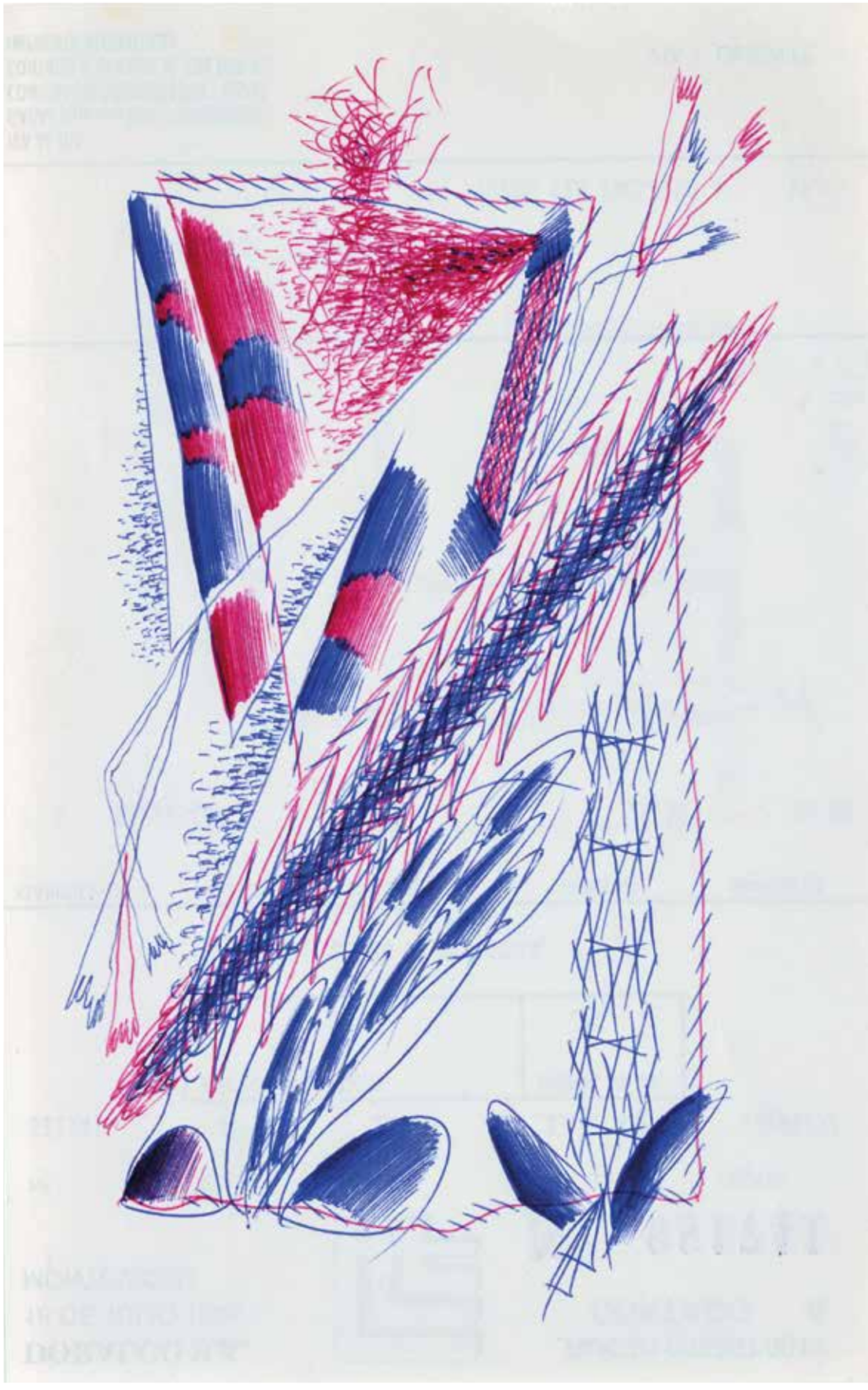
Fragmento del texto del catálogo MEG Mata/Ojo. Boligrafías originales, Galería KÁ, 2008.



Boligrafía (0331). Circa 1997 Bolígrafo. 13,5 x 21 cm. Colección MNAV.



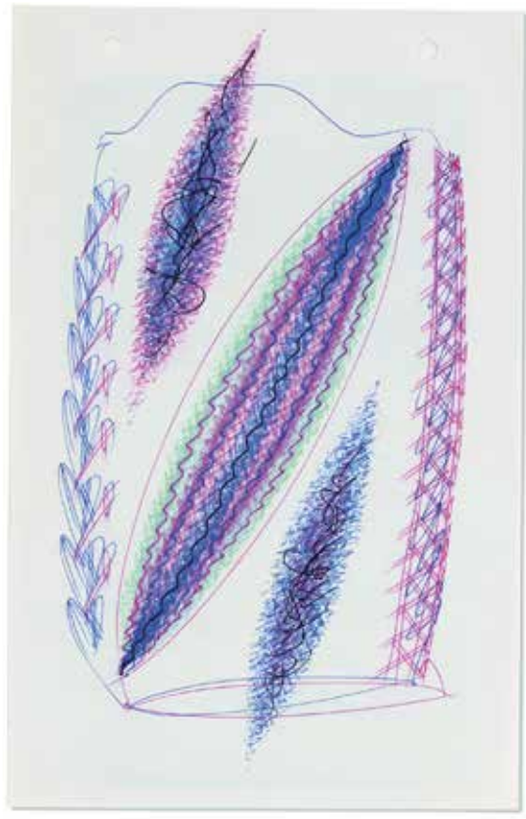
Boligrafía (0329).
Circa 1997
Bolígrafo. 13,5 x 21 cm.
Colección MNAV.

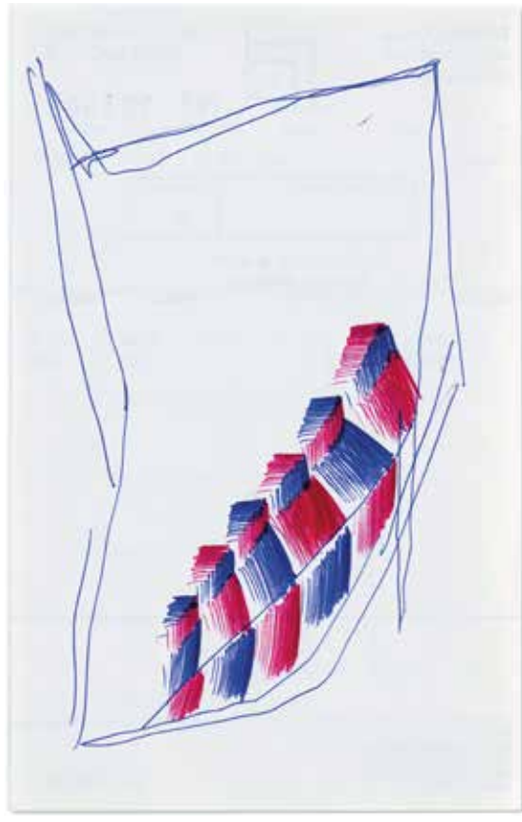


Boligrafía (0295).
Circa 1997
Bolígrafo.
11 x 17 cm.
Colección MNAV.



Boligrafía.
Circa 1997
Bolígrafo.
35 x 45 cm.
Colección MNAV.







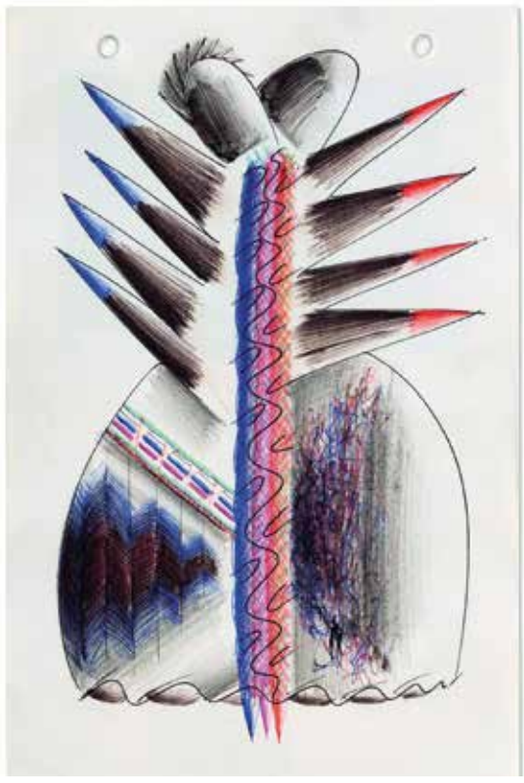


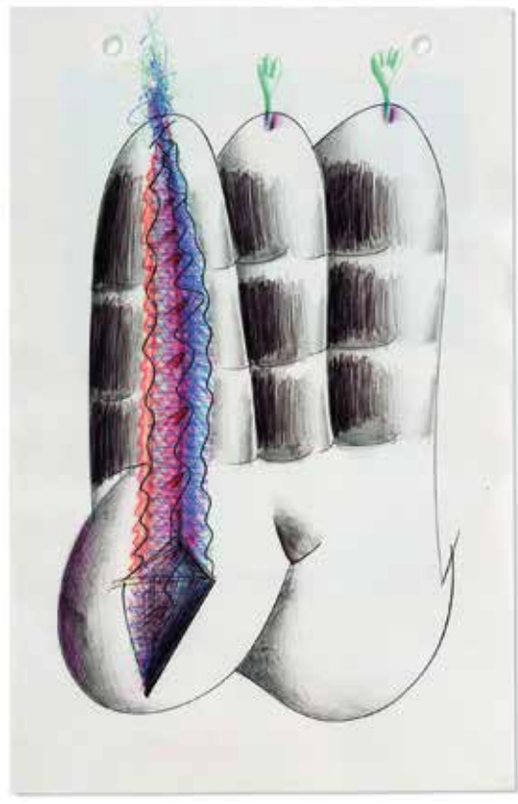
Boligrafía (1414). Circa 1997
Bolígrafo. 13,5 x 21 cm.
Colección MNAV.

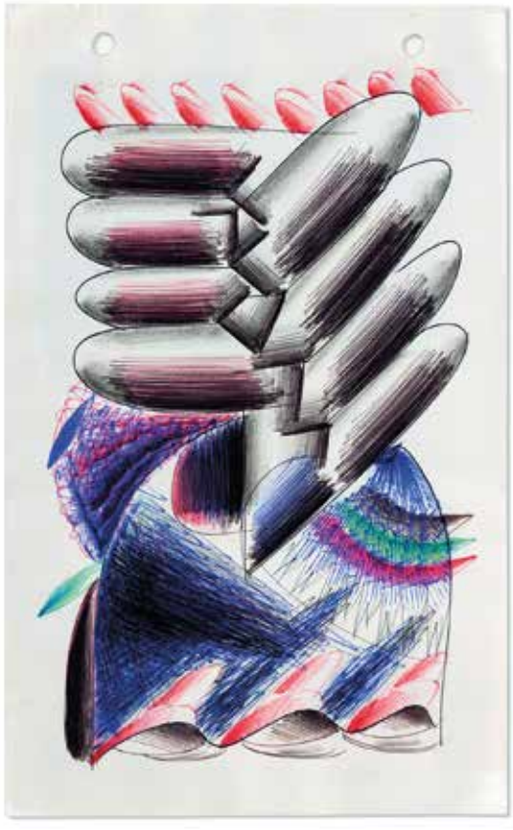
Boligrafía (0297). Circa 1997
Bolígrafo. 11 x 17 cm.
Colección MNAV.

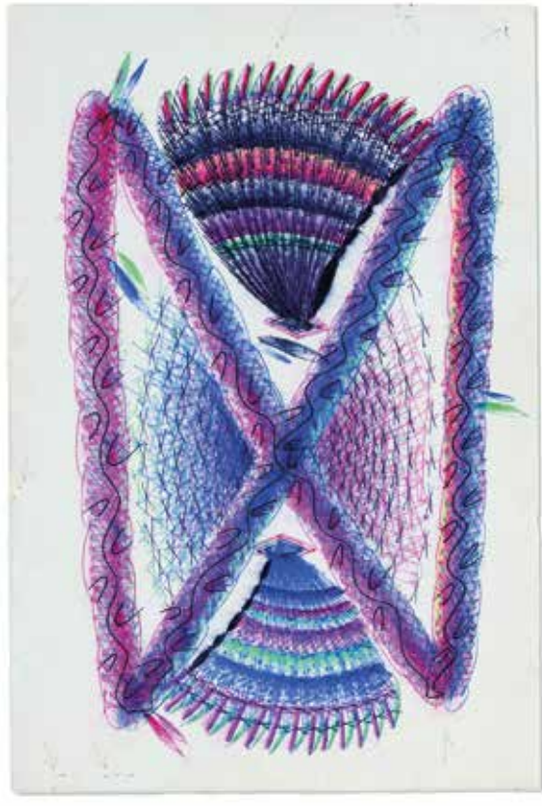
Boligrafía (0365). Circa 1997
Bolígrafo. 21 x 13,5 cm.
Colección MNAV.

Boligrafía (0350). Circa 1997
Bolígrafo. 15,5 x 23 cm.
Colección MNAV.









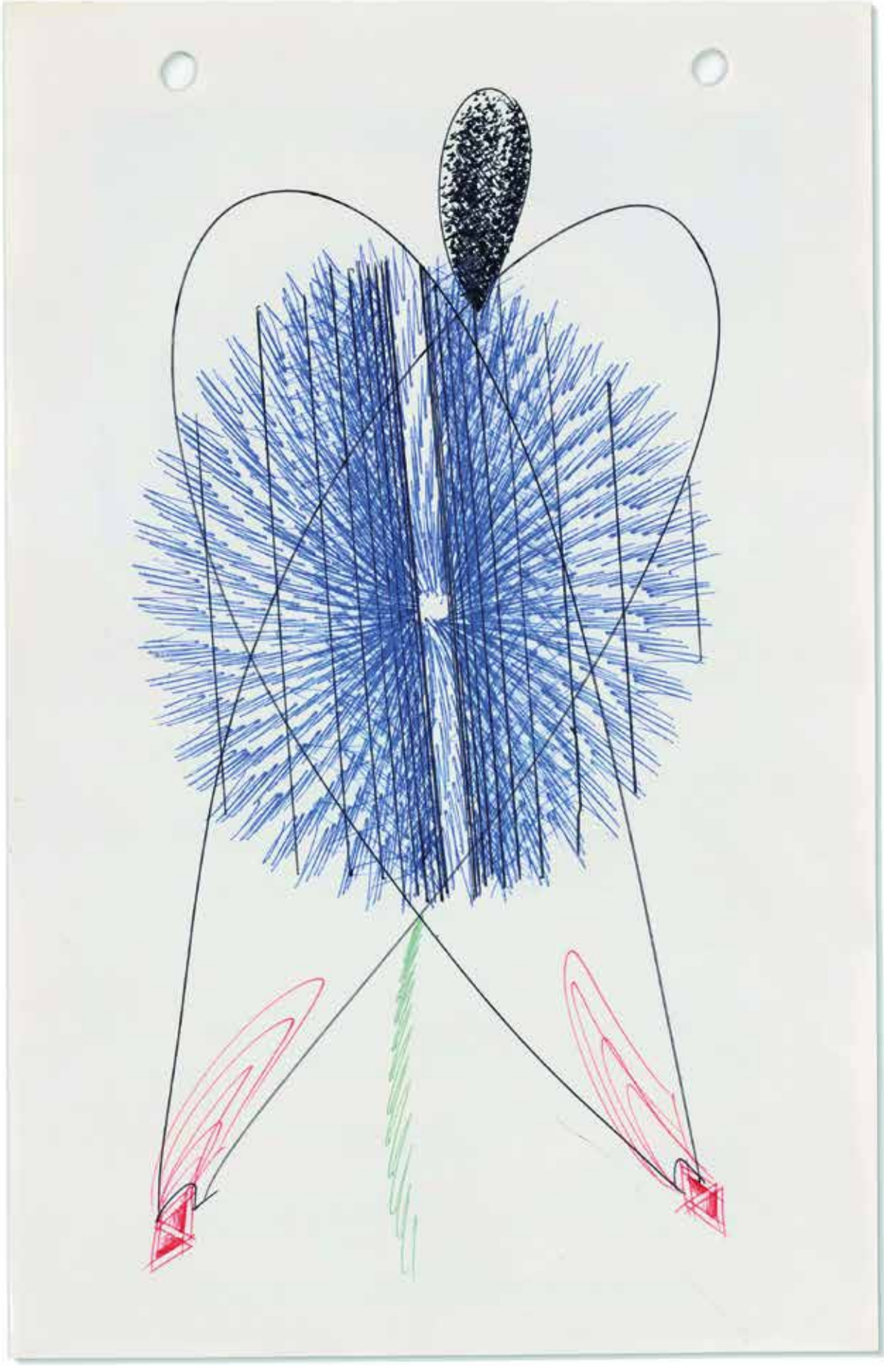
Boligrafía (15). Circa 1997
Bolígrafo. 35 x 45 cm.
Colección MNAV.

Boligrafía (19). Circa 1997
Bolígrafo. 35 x 45 cm.
Colección MNAV.

Boligrafía (12). Circa 1997
Bolígrafo. 35 x 45 cm.
Colección MNAV.

Boligrafía (0353). Circa 1997
Bolígrafo. 15,5 x 23 cm.
Colección MNAV.

Boligrafía. Circa 1997
Bolígrafo. 13,5 x 21 cm.
Colección MNAV.






El mirador cavante
Manuel Espínola Gómez









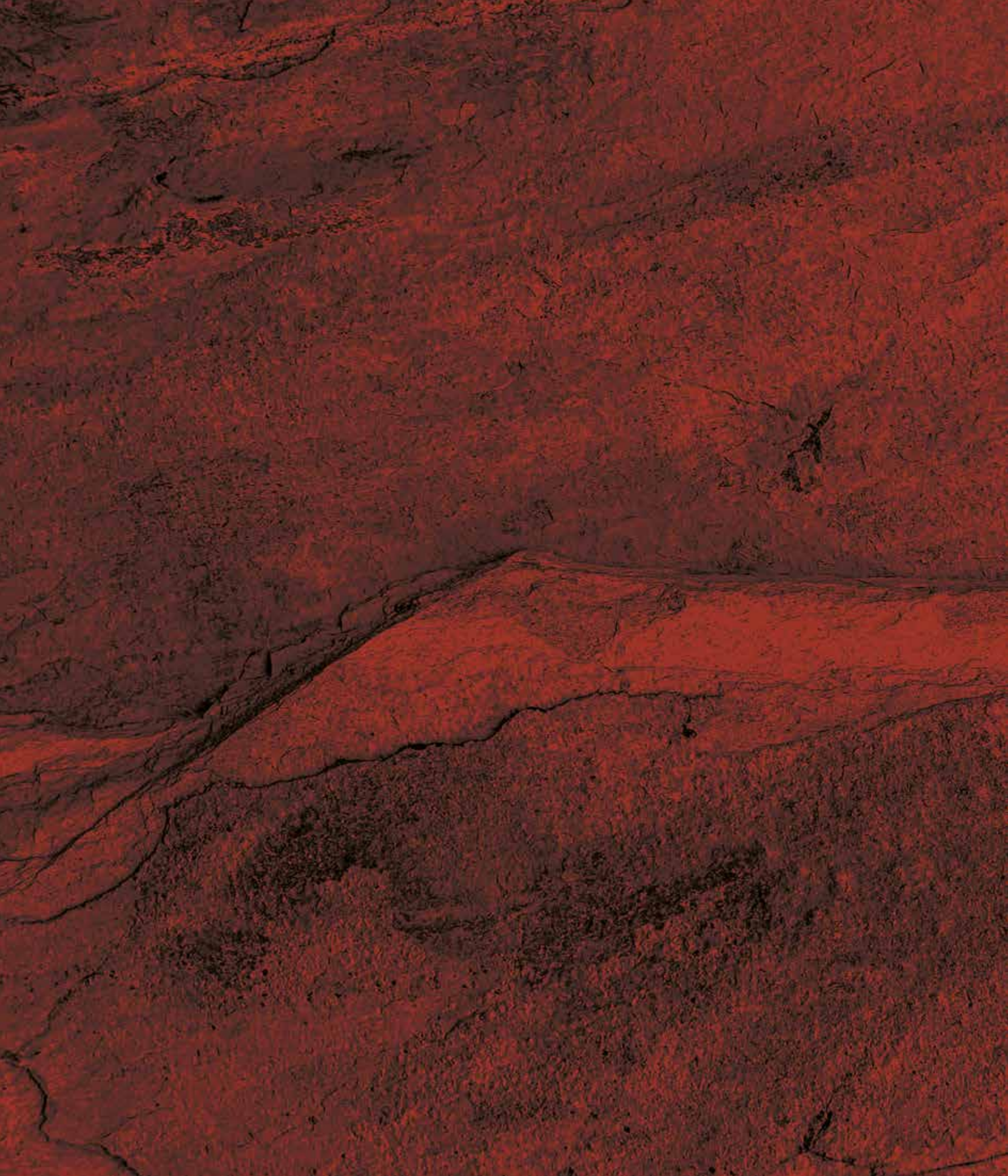




17 de Agosto /
14 de Noviembre / 2021

Montaje en el MNAV





anexo 1

El Polifocalismo

Prólogo

Sobre el tiempo y el movimiento

Todo artista visualiza, a menudo de forma involuntaria, los fragmentos en continuo movimiento del inconsciente colectivo. Como la conciencia humana actúa de forma inevitable en la historia y tiene en ella un papel causal, ese artista le dará forma a una obra ecuménica que pasará a ser el testimonio de ese momento de la realidad. Ahora, para aprehender esa realidad, sería necesario capturar, fuera de sí, lo que el hombre contiene en estado de fugacidad incesante, *"en estado de indefinición incesante"*, sostenía Espínola. Una fijación, por lo tanto, no solo al servicio de la aprehensión de la realidad (como producto de un acto de carácter investigativo) sino también al servicio de la trascendencia de la obra. Una trascendencia que, admitía Espínola, *"nace de nuestra soberbia en no querer desaparecer un día para siempre"*. Argumentaba el procedimiento de la siguiente forma:

"Para que ese estado de definición se cumpla cabalmente, el hombre tiene que lograr fijar un instante de esa marcha interior, de ese caudal interior, que no tiene término, que no tiene sosiego, que se transforma continuamente, todos los días; y si no radicalmente, parcialmente o hasta cierto punto". [...] "Hasta el punto de que algunas de las imágenes que forman nuestro reservorio interno desaparecen con el tiempo". [...] "Esa labor debía tener como propósito inmovilizar fuera de nosotros mismos, de nuestro «perímetro psíquico» lo que llevamos adentro en permanente estado de ebullición y de pérdida potencial"[22].

Esos procesos en movimiento encerrarían una parte de las claves de nuestra existencia. William Faulkner decía que: *"La vida es movimiento y lo que hace moverse al hombre es la ambición, el poder, el placer. La finalidad del artista es detener ese movimiento, que es la vida, por medios artificiales, y mantenerlo fijo, de modo que cien años después, cuando un extraño lo contemple, vuelva a moverse"*. Por ese mismo motivo, Espínola le otorgaba suma importancia a su "detenimiento" y su "fijación exterior":

"Lo que reviste mayor interés solo se encuentra ligado al particular, al distintivo mundo intráneo que cada hacedor deja inmovilizado para siempre [a través de la obra artística, musical o literaria], y que representa un muy complejo instante del «universo sentidual»". [...] *"Los procesos interiores son difusos. Al «inmovilizarlos» fuera de nosotros estamos en mejores condiciones para analizarlos en forma detenida".* [...] *"Y ahí es donde la imaginación del hombre se pone en tensión y despierta en él una sed inextinguible por sacarle lo más posible a esa obra, en cuanto a su secretísimo repertorio de claves, de enigmas más o menos personales, grupales o epocales".* [...] *"Eso que yo he llamado a veces la capacidad que tiene el hombre para inmovilizar imágenes no la tiene ningún otro ser viviente"* [23]. En suma: paralizar (y con la mayor fidelidad personal posible) el movimiento interno.

El movimiento solamente puede tener desplazamiento (y ello no supone un pleonasmo, dado que puede existir movimiento —vibratorio, por ejemplo— sin desplazamiento aparente) dentro del tiempo y el espacio (para suspender el movimiento sería menester suspender el tiempo, y viceversa). Para Espínola, *"si el ser humano quisiera detener el curso de la sensación de «tiempo presente», de la energía, de la existencia cósmica, escaparía a sus posibilidades reales; lo cual, por otra parte, si fuese posible, constituiría sencillamente un acto*

22 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, ob. cit.

23 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, ob. cit.

MANUEL ESPINOLA GOMEZ



EXPONE durante 14 tardes laborables

LOS PRIMEROS EJERCICIOS UNIVERSALES EMERGENTES DEL POLIFOCALISMO

(nuevo enfoque óptico - expresivo ideado por el autor)

GALERIA LOSADA MONTEVIDEO (Colonia 1340 casi Ejido)

MARTES 18 DE NOVIEMBRE - hora 19:

ESTRENO DE LA MUESTRA (extensión diaria de 16 a 20 horas)

VIERNES 5 DE DICIEMBRE - hora 19:



FINALIZACION DE LA MUESTRA Y CONFERENCIA DEL EXPOSITOR CON DIAPOSITIVAS (Cántico Crítico sobre once pintores uruguayos)



1 — **CRESPONARIOS DE LA MEDIA TARDE**
(óleo — 2.24 x 1.30 — 1975)

2 — **SONOROSAS SIESTAS LEJANERAS**
(óleo — 2.24 x 1.30 — 1975)

3 — **CIERTO REGRESO, CIERTA CONTINUIDAD, CIERTO SUEÑO**
(óleo — 2.24 x 1.30 — 1975)

4 — **MAS ALLA DE NUESTROS DIAS**
(óleo — 2.24 x 1.30 — 1975)

5 — **SERENISIMO PAISAJE ENCABEZADO**
(óleo — 1.60 x 0.93 — 1975)

6 — **ANTIGUOS REBOTES MATINALES** (botella y share)
(óleo — 1.60 x 0.93 — 1975)

7 — **LA LUZ, LAS DISTANCIAS Y LAS HORAS**
(óleo — 1.60 x 0.93 — 1975)

8 — **ALBORADA EN LAS GARGANTAS**
(óleo — 1.60 x 0.93 — 1975)

Corp.Gráf.-D.L.18.514/75

absurdo, aunque la posibilidad en sí misma desmentiría dicha conclusión". En efecto, la temporalidad es un constituyente del individuo, pues este se halla instalado en las tres dimensiones del tiempo (pasado, presente y futuro). Pero especifica Espínola: *"Sin embargo... al hombre solo le «es permitido», en cambio, acceder a la* representación inanimada *de tamaña proyección"*.

Para el hacedor uruguayo, la suspensión del movimiento no solo era la evocación por medios artificiales de los dinámicos procesos del "mundo intráneo" del hombre. Esto se puede comprender fácilmente en el entendido de que cualquier obra (de cualquier temática, técnica o corriente expresiva) puede llegar a cumplir con el objetivo meramente testimonial. Por otra parte, como anotaran Ernst Gombrich y Rudolf Arnheim, de la misma manera que la música y la poesía no son artes tan exclusivamente temporales, tampoco la pintura y la escultura son artes del movimiento detenido, sino que denotan —mediante la línea, la forma, la composición— una carga semejante de "términos dinámicos". Ello explica la seducción que ejercía en el pintor uruguayo *"lo propiamente inmóvil, con una cantidad enorme, infinita, de elementos a ser revelados con el tiempo"*.

Leonardo da Vinci escribía que una figura que carezca de movimiento estará *"doblemente muerta, pues ya lo estaba por ser una ficción, y vuelve a estarlo cuando no muestra movimiento ni de la mente ni del cuerpo"* [24]. Espínola discrepaba con esta aseveración del maestro renacentista. Su respaldo al "inmovilismo" no necesariamente implica que las formas deban ser hieráticas o "duras", como algunas figuras del arte sagrado bizantino, o padecer de una rigidez como resultado del desconocimiento de las formas humanas (incluso, siendo "duras", pueden evocar movimiento o la sensación del mismo, aunque Gombrich habría observado que una forma estática solamente puede representar un instante estático, nunca instantes sumergidos en el tiempo). En su razonamiento, los personajes pintados podían abrigar la *"sensación de vida"* y, simultáneamente, *"permanecer inmóviles"* dejando *"la impresión de que hasta ese preciso momento se habían movido"*. Aclarado ello, consideraba que la conquista máxima de un pintor es *"el despliegue de cierta escena en la cual los cuerpos humanos obtienen un «reposo absoluto» (sea su presencia descansada o expectante) dejando la extraña sensación de tiempo detenido"*[25].

En su serie de obras tituladas Interrupciones (1963), Espínola "detiene" el deslizamiento de la materia valiéndose de una espátula ancha, debilitando el espesor de la pintura a medida que presiona esa herramienta sobre el soporte. ¿No sería esta, también, una manera inconsciente de "frenar el tiempo", al paralizar la dinámica del gesto? A esta pregunta respondía con una negativa, para reafirmar acto seguido que la obtención de dicho resultado no sería posible *"sin mediar una clara ilusión tridimensional y realista"*[26]. En líneas generales, su petición de lo *tridimensional* se encuentra subordinada a la dificultad que supone detener un árbol con sus correspondientes luces y sombras, mientras que lo de *realista* conlleva un efecto de suspensión cautivante e inverosímil (conceptualmente, "menos realista"): la valoración de la segunda condición ocurre bajo el alarde virtuoso de la primera.

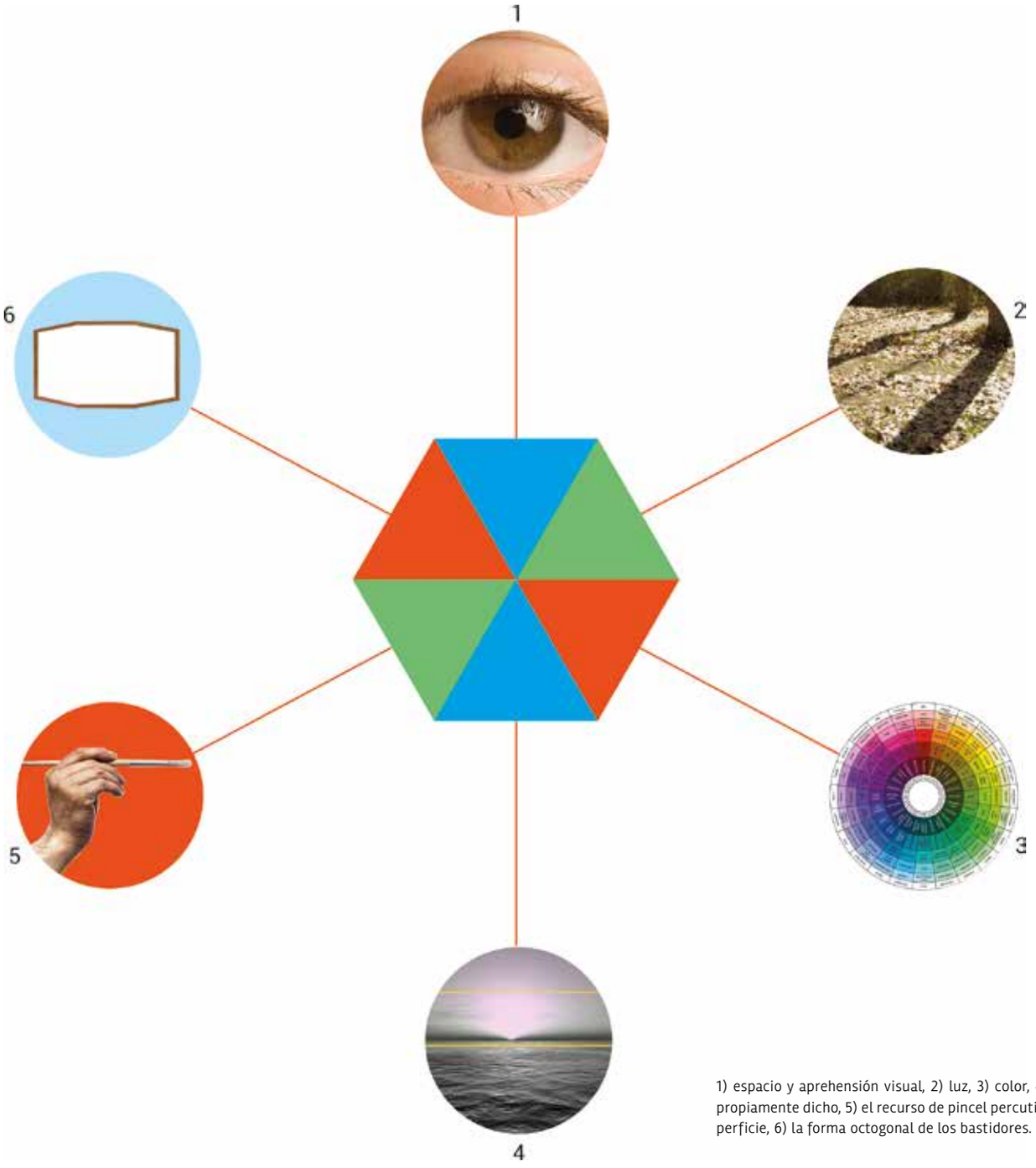
Cuando se le solicitaba el nombre de un artista y su obra para ejemplificar aquellas palabras, recurría a la *Sagrada Alegoría* de Giovanni Bellini (1490–1500), el *Triunfo de Battista Sforza* de Piero della Francesca (1465), *Amor sagrado y amor profano* de Tiziano (1514–1516), *El cordero místico* (1432) y *El matrimonio Arnolfini* (1434) de Jan Van Eyck, *El mediterráneo* (1911) de Pierre Bonnard, o los paisajes costeros y rurales de Carlos de Santiago, entre otros.

A la luz de estas valoraciones y del objetivo perseguido por Espínola, podemos inferir la razón por la cual no compartía las esculturas que intentaban transmitir "acciones" de diversa índole, ni el tono parcialmente lúdico del dadaísmo, ni la aspiración de los futuristas por registrar la sensación de movimiento, ni los móviles de Calder (*"pequeñas arañitas que se mueven de manera intrascendente... Desde el punto de vista de nuestras exigencias significativamente humanas, eso representa poquísimo"*), ni los dínamos luminosos de Heinz Mack, ni las instalaciones que incorporan el tránsito visible de fluidos, ni el *op-art* con sus imágenes parpadeantes, ni la pintura cinética de Alexander Archipenko, ni el "arte participatorio" fundado por Le Parc: *"Eso no es participación"* —argumentaba—, *"uno puede participar activamente a nivel de imaginación y a nivel de aprehensión pupilar frente a una obra absolutamente estática, y lo más probable es que la participación mayor*

24 Da Vinci, Leonardo: *Tratado de la pintura*, 1651. Colección de notas extraídas de sus manuscritos y compilada póstumamente (hacia 1550) por un autor anónimo.

25 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, ob. cit.

26 Ibídem.



1) espacio y aprehensión visual, 2) luz, 3) color, 4) el focalismo propiamente dicho, 5) el recurso de pincel percutido sobre la superficie, 6) la forma octogonal de los bastidores.

del hombre se lleve a cabo, precisamente, cuando lo que contempla es una obra inmóvil". [...] *"Pero si es la obra la que se mueve, tiende a paralizar la imaginación del hombre, porque este tiene que estar atendiendo el devenir constante de esa obra"* [27].

En suma, en lo que tiene que ver con el tiempo y el movimiento, es posible que Espínola haya percibido una íntima relación entre tres estados del "ser" y "estar" humanos, a saber: el reposo, la aprehensión y el ejercicio reflexivo. El reposo de la obra evitaría la distracción de los sentidos. Si una obra es móvil (con cambios de luces, sonido, movimientos —aleatorios o sincrónicos— producidos por el equilibrio de sus componentes físicos o por dispositivos eléctricos y/o mecánicos), el barrido ocular consciente e inconsciente estaría subordinado al devenir incesante de esos requerimientos

27 Haber, Alicia: *Manuel Espínola Gómez: entre la entraña y el límite*, Doble Emme, Montevideo, 2000.

Espínola Gómez en "Galería Latina"

Pintar la Mirada

"NADA de lo visual me es ajeno" o, más lacónicamente: "Vivo de lo que miro", serían dos buenas opciones en el caso que Manuel Espínola Gómez necesitara un emblema bajo el cual guarecer y presentar su trayectoria, su personalidad, su obra.

En cuarenta años de estudiosa preocupación incesante, de **espasmódica creatividad tangible**, de sostenida renuencia a la exhibición (y enajenamiento) de esa obra, MEG ha conformado una personalidad artísticamente maciza cuanto rica de matices, de volutas, así como una andadura vital que se vuelva, efusiva y generosamente, hacia todo requerimiento humano e intelectual que lo solicite y que él sabe acoger siempre con avidez singular.

Muy poco falta a esta retrospectiva para que tenga el carácter de "obra total", ya que en ella están representadas todas las etapas fundamentales de su personalización dentro de las artes contemporáneas, documentadas todas sus inquietudes expresivas, producto de ininterrumpido y vocacional afán de especulación sobre todo aquello atinente a las artes visuales, en su diversidad de expresiones.

Compuesta por cincuenta y seis obras mayores y unas seis decenas de dibujos, el número no sorprende si se piensa en el lapso que abarca, lo que sí impresiona es la variedad de propuestas e intereses que de ella dimanan.

Su arrachada creatividad parecería ser la parte visible y cumplida que aflora luego de esos estados lacunares de reflexión, de gestación y latencia, pero de aparente apatía productiva, estados que son exorcizados cuando se transforman en obra separada del hombre, palpable, más no por ello menos sujeta al repensaje y la crítica del propio autor.

Frente a su obra el propio MEG funciona como el elemento unificador, el homogeneizador de una tarea que la posteridad podrá juzgar variada, pero nunca carente de fermentalidad y provocatividad.

Desde sus comienzos, en que el "plenairismo" deja sus testimonios en los ojos de luz que gotean y acarician la sedente figura de Fabini bajo los árboles (1940) —enternecida visión, por cierto, de un querido maestro— hasta el "polifocalismo" octogonalista y de atmósfera ensoñada, toda la obra de MEG es una experiencia de la voracidad por la luz, de la devoradora mirada crítica del artista, mirada que se piensa a sí misma y que genera etapas definidas y aparentemente compartimentadas: grandes retratos caracterizados por encuadres no convencionales; "teatros" desolados en los que los grandes planos ocres, tierras, aparentan una salinada ternura con algún toque clave de empaste; "barajas" de picassiano parentesco; cuadros monocromáticos en los que, premeditadamente, empobrece su paleta a blancos, negros, grises, para dar dimensiones puramente plásticas y casi metafísicas a su obra (las "persianas", por ejemplo); "gordos" (o "bromazos plásticos"), en que la materia es abundantemente dispuesta y trabajada con sensualidad desembozada; retratos del 72 a grafito y crayolas, de los que surge la dramática interioridad del modelo gracias a escasas y representativas zonas refinadas e inusitadamente coloreadas, etc. Toda esa diversidad está armonizada por el mismo espíritu que se manifiesta en el arrojo formal o temático, en la impronta vital y hasta fisiológica) que las recorre unánimemente.

Es así como veo la pintura de MEG: como pintura engendradora, provocadora de vida y espíritu plásticos en el contemplador. Creo poder legitimar esta observación, si se atiende a las múltiples alusiones fálicas que muchos de sus cuadros proponen como calculado intento de conmover, agredir, arrinconar, preñar el ojo del fruidor que no ha de quedar impávido espiritualmente. Conmover es operar modificaciones y es a la vez operación de dos y de consuno; cada cuadro es uno para cada participante en la fruición, que también es uno, y entre ambos se dinamiza una relación recíprocamente heridora.



Del propio rigor, de la propia exigencia de su actitud creadora, es que la obra de MEG promueve una intención crip(t)ica que se ha ido haciendo —con el tiempo— cada vez más compleja y más depurada, menos enrarecida. Lo prueba la —aparentemente— fácil (o menos difícil) recepcionabilidad de su "polifocalismo", creación ésta —según el mismo MEG— aún no totalmente lograda, que surge de preocupaciones mayores encubiertas por la sabiduría de quien ha arribado a la certeza de ser que está creando para todos los hombres, no para círculos iniciáticos, y de creer que la finalidad definitiva de la obra de arte es siempre la percepción, que el artista propone, de un destello de otras dimensiones que él puede captar y hacer participe a su público, para así obrar la transformación.

Quiero, antes de volver sobre el "polifocalismo", destacar dos méritos de esta retrospectiva: uno referente al montaje, otro referente a los dibujos. Con respecto a lo primero es muy inteligente el uso de "sobre marcos" en casi la totalidad de los cuadros que son colgados de cuerdas a un elemento que corre junto a la pared y permite su perfecta caída a plomo. Pero mejor me parece la solución ideada para exhibir los dibujos: especie de caballetes de madera, en tres planos, que muestran los dibujos (bajo ¿vidrio? ¿acrílico?) sostenidos por clavijas también de madera. Este uso de la madera, solamente cepillada, contribuye a destacar uno de los méritos de toda la retrospectiva: su nobleza.

En lo que a los dibujos se refiere, es de felicitarse que en esta oportunidad MEG no ha sido avaro en mostrarlos. En casi todos ellos se puede observar la evolución, los proyectos, de obras luego pasadas a otro procedimiento. Siempre comunican la nerviosa y rotunda veta dibujística de MEG, que se sirve de ella para explorar —fundamentalmente— rostros y figuras o simplemente para ejercitar la sensibilidad y sensualidad de la línea que MEG evidencia dominar en grado refinado. También es por medio de sus dibujos que investiga las posibilidades de crear, a partir del trazo, gradaciones sutiles, formas puras, elementos todos —al fin— válidos por sí mismo y por su testificación de labor permanente de experimentación, tanteo, práctica.

Su última etapa conocida, el citado "polifocalismo", me resulta la propuesta más interesante, por ser una conjunción inevitable de todos sus intereses y todos los elementos que han ocupado su reflexión y su "praxis" hasta el momento.

Dije anteriormente de intenciones o provocaciones crip(t)icas en la obra de MEG; esta etapa las resume en sus logros, en su aspecto polémico y aun en sus posibles errores de base conceptual, son siempre una incitación segura para el espectador.

El "polifocalismo" sitúa los empujes crip(t)icos de MEG en un lugar que evidencia que ya se ha posesionado de ellos, que los conoce y que intenta domeñarlos.

Al abandonar la convencional superficie cuadrilátera, optando por la octogonal, MEG ya está diciendo de una fractura con lo tradicional en beneficio de lo visual: la superficie octogonal se adecua con mayor facilidad al campo visual del hombre. La opción por colores de gran efecto lumínico, incluso ciertamente agresivos, habla asimismo de evolución, de cambio, pero siempre dentro de un espectro de coherencia pautado por MEG mismo. Lo temático, convertido ahora casi en anecdótico, define otra opción, otra postura que es, de algún modo, emparentable a su célebre "W.C.": arrojo, anticonvencionalismo, búsqueda de lo estrictamente plástico y visual más allá de lo trillado o de lo previsible. Todo lo cual produce obras de exigencia tal que van mucho más lejos que el plácido hedonismo digestivo y apacible, obras con las que hay que aprender a convivir, porque exigen la participación efectiva del contemplador, obras que van a contrapelo de lo agradable, obras que ayudan a vivir en tanto que solicitan el constante ejercicio de la inteligencia y la reflexión.

Lo que en etapas previas veía como engendrador a partir de clarísimas alusiones fálicas, es ahora retomado con mayor eficacia metafórica: los ojos de los gallos, los brazos de los jugadores de paleta, los colores de morbideces genitales, etc.

Hoy día, un cuadro como "Antiguos rebotes matinales" es pasible de ser visto absolutamente despojado de sus referencias temáticas concretas y sólo como puras formas que evocan (que anticipan) extraños aparatos, mezcla de faló y micrófono, en un atmósfera cancelada, como de pasadizo o corredor, iluminada por texturas oníricas y evanescentes. Casi todos los cuadros de este período puede decirse lo mismo: a todos los beneficia el distanciamiento con su referencia original. Algunos con mayor urgencia solicitan una apoyatura de índole psicoanalítica o literaria.

Dije "solicitan"; debí decir provocan, incentivan, hacen detonar todo el complejo cultural del fruidor. Sus "cresponarios", sus agrupamientos de figuras simplificadas al máximo, sus gallos erotizados, sus árboles y perspectivas, todos con algo que convoca la memoria de Chirico, es el detonante de reacciones encadenadas y de largo y profícuo alcance para el que asuma la experiencia.

El artista mismo ha reconocido su intención experimental que convoca los complejos procesos fisiológicos de la visión y sofisticadas manipulaciones técnico-pictóricas) de la que el público puede perfectamente prescindir o ignorar, para dedicarse a ser plenamente seducido, más que por los temas, más que por los atractivos cromáticos, más que por su aire entre mágico y simbólico, más que por todo eso, por su pura y clara intención de pintar la propia mirada, la propia acción de mirar mirándose en los "flou" tersos y anacarados que MEG obtiene, por las sutiles texturas, por los dialanos y aterciopelados planos en una atmósfera de semisueño, de semi-vigilia, equiparable a muchas de las páginas que dan cuenta del estado que describiera Santa Teresa como el de sus últimos años.

De una rancia prosapia plástica, literaria, intelectual, viene la obra de MEG; aquello que la convierte en contemporánea nuestra es —justamente— la calidad que posee y comporta en todos sus aspectos, propicia para acoger, interpretar y devolver las inquietudes del espectador de hoy, que se ve, ante ella, atrapado y compulsado a perder su tranquilidad de pasivo espectador por obra de este entrometido que es MEG, a quien "nada de lo humano le es ajeno", ni impune a su pincel, obligado siempre a crear visiones nobilísimas, signadas por la empecinada tarea de hacernos mirar la mirada para comprender.

Roberto de Espada

El polifocalismo

El sufijo "ismo" [*Isthmus*, del gr. Istmos, "perteneciente a"] fue acuñado de forma definitiva en el siglo XVIII y sirvió para diferenciar los distintos movimientos literarios, arquitectónicos y artísticos ulteriores al Rococó. Algunos artistas, entre los que se puede contar Espínola, renegaron de los prefijos y sufijos encasilladores. A pesar de ello, en el año 1975, el pintor inauguró, en la Galería Losada de Montevideo, una exposición titulada Los primeros ejercicios universales emergentes del Polifocalismo: nuevo enfoque óptico–expresivo ideado por el autor.

Para el crítico Fernando García Esteban, Espínola igualmente se evadía de toda precisión nominalista: *"... resulta reconfortante encontrar un artista que por ningún lado que se lo analice, admita ser tildado como «ista» de algún género, aunque ello descorazone, hasta cierto punto, a quienes solo procuran encasillar, para sus análisis de apariencia inútilmente cientifista, esa vejez"*.

El autor explica las causas que lo llevaron a la elaboración de su ambiciosa obra: *"Siempre fui un mirador «cavante», de mirada errática, veloz, acaso como de «estreno planetario». ¿Qué buscaba con todo eso? ¿Y qué busco todavía? Entre otras cosas,* [...] *la restitución —de una parte, al menos— del «misterio original», en cierto modo perdido o manoseado"*[28] . Con el polifocalismo, Espínola abrigaba una aspiración nada menor: hacer ingresar al Uruguay en el *"concierto de círculos metropolitanos que han aportado tendencias o enfoques altamente genéricos y, por la misma causa, «genesíacos», al servicio de la cultura humana"*.

"Se ve que tenía allí [en la obra polifocalista] *una evidente necesidad de situaciones calmas, no podía seguir «pagando tributo» al dinamismo de nuestra época"*.[29] De forma opuesta a la necesidad de John Lennon, quien aspiró a vivir en New York *"porque es la ciudad más rápida del mundo"*, Espínola entendía que el mero dinamismo de las metrópolis no necesariamente acercaba el hombre al conocimiento del complejo entramado cultural de la sociedad humana. Décadas antes del surgimiento de la filosofía del *slow life*, Espínola afirmaba:

"... Si cualquiera de nosotros viviera en Europa, podría tender a dispersarse, a desviarse". [...] *"Ningún género o nivel de vida es garantía de algo, ningún tipo de convivencia social asegura un resultado. Cuando estuve en la Documenta de Kassel, donde las obras provenían de los países más ricos, podía verse que apostaban al efectismo más que a un contenido real"* [30].

Dicho de otro modo, el vértigo que entroniza la civilización urbana impediría un análisis lo suficientemente detenido de la realidad. Se podrá argumentar, de forma opuesta, que los tiempos de esta comarca son fatigosamente lentos, pero cuando se invoca ese fundamento se están tomando como parámetros los tiempos de comarcas ajenas, seguramente más veloces que la nuestra. Nada demuestra que el "tiempo urbano" incida de manera fecunda en la aprehensión de la realidad, observaba Espínola. Por el contrario, el hecho de habitar en comarcas menos dinámicas y vertiginosas implicaría un análisis —voluntario o involuntario— más exhaustivo de las características de la realidad. Dada esta hipótesis, un hombre que lleve una vida reposada y retirada estaría en

28 Del texto para el catálogo de la muestra LOS PRIMEROS EJERCICIOS UNIVERSALES EMERGENTES DEL POLIFOCALISMO: NUEVO ENFOQUE ÓPTICO–EXPRESIVO IDEADO POR EL AUTOR, Galería Losada, Montevideo, 1975.

29 Abbondanza, Jorge: Manuel Espínola Gómez, ob. cit.

30 Haber, Alicia: *Manuel Espínola Gómez: entre la entraña y el límite*, ob. cit.

mejores condiciones de percibir aspectos universales y en armonía con su propio cosmos interior.

[En consecuencia] *"Tomé entonces, tal como en mi comportamiento físico, la determinación de rodearme en Montevideo del «tiempo pueblerino», no dejándolo alterar por el «tiempo metropolitano». Sentí la necesidad de serenarme definitivamente, cosa que pudo estar influida por algunas obras del Renacimiento, durante mis visitas a Europa, y también por* 2001: Odisea del espacio, *esa película de Stanley Kubrick que contribuyó a redondear la determinación aludida. Lo de trasladar la limpidez de la atmósfera era una vieja aspiración: venía viajando dentro de mí hasta que cuajó de ese modo"* [31]. Cabe agregar que no menciona a los pintores *naïves* croatas de la Escuela de Hlebine, Ivan Rabuzin e Ivan Generalic, quienes, en la década del 40, trabajaron con una serie de paisajes bastante similares a los pintados por Espínola para esta serie.

En el polifocalismo (también lo denominaba focalismo compuesto) se intersecan los caminos óptico-perceptivos más relevantes transitados por Espínola a lo largo de su vida:

a) la captura de la luz uruguaya (camino identitario);

b) el cuidado de la construcción sin interrupciones (camino específicamente estético);

c) la necesidad de fijar un estado de serenidad (camino reflexivo "al servicio del análisis de la cultura humana");

d) la búsqueda de la sensación de tiempo detenido (camino científico al servicio del análisis de la realidad).

Para intentar llegar a esos objetivos, el pintor solisense trabajó sobre cuatro ejes estéticos y dos ejes técnicos: el espacio y la aprehensión visual, la luz, el color, el focalismo propiamente dicho, el recurso de pincel percutido sobre la superficie, y la forma octogonal de los bastidores.

EJE 1: ESPACIO Y APREHENSIÓN VISUAL

Espínola fue un *erudito autodidacta* en la problemática de la percepción visual. Dentro de esta se propuso "pintar la propia mirada" y estudiar los problemas relacionados con las luciérnagas oculares que habitan dentro del humor vítreo (células microscópicas similares a una ameba que se desprenden de la retina y la superficie interna del globo ocular) y "la descomposición arcoírica de la luz en el borde de las pestañas del observador". La capacidad de aprehensión sinestésica le ofreció la herramienta con la cual estudiar la densidad de los elementos físicos de la naturaleza y su posterior resolución, convenida por la yuxtaposición de distintas técnicas de representación: manierismo, metafísica y "transrealismo", en palabras de Ángel Kalenberg.

Guillermo Fernández decía que Espínola conservaba una claridad de lenguaje pictórico e ingenio ornamental propio de una capacidad imaginativa barroca: *"por supuesto que es su barroco y no el barroco histórico"*[32], puntualizaba Fernández.

EJE 2: LA LUZ

La "aproximación a determinados rasgos de la pintura renacentista" y la limpidez "de la universal luz inclinada", a instancias de la sensación del espacio inmaculado que experimentó en la mayoría de las escenas del film *2001: Odisea del espacio* (entre otras, la marcha del trasbordador con la cortina musical de *El Danubio azul*, de Johann Strauss y la escena del astronauta-anciano en el dormitorio aséptico e intemporal), fueron los objetivos atmosféricos perseguidos a la luz de su buscado retorno a un estado de serenidad. La luz utilizada por Espínola es más francesa que italiana (más cerca de Nicolas Poussin que de Paolo Veronese), lo que provoca que los elementos que aparecen en esta serie de obras sean menos "blancos" y más "amarillos". Tomando, en mayor o menor grado aquellas referencias, lo que se desplaza del film de Stanley Kubrick y de los artistas renacentistas al hacedor del polifocalismo (por vía directa y por vía Blanes) es un intento de plasmar *"la pureza regional de formulación metafísica"* imprescindible para reflejar ciertas condiciones de la pureza atmosférica existente en esta parte del globo.

31 Haber, Alicia: *Manuel Espínola Gómez: entre la entraña y el límite*, ob. cit.

32 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, ob. cit.



Ivan Rabuzin. Green Woods, óleo, 54 × 65 cm, 1965. Croatian Museum of Naive Art, Zagreb.

(En estas latitudes, el aire da a su cielo un tono mucho más rico, pues la menor cantidad de partículas de polvo o humedad denota una menor dispersión de las ondas más largas de luz. En palabras de Da Vinci, *"la claridad y la oscuridad forman el color azul, este es el color que tiene el aire, tanto más o menos claro, cuanto es mayor o menor la humedad que percibe"* [33]).

EJE 3: EL COLOR

"El color es la cualidad fundamental de cualquier elemento físico observable. A tal punto que, incluso, es más importante que el volumen", sostenía Espínola. Pero también era el aspecto más importante relacionado con el tema de una obra; es decir, la concentración de una parte del relato sobre el color en cuanto a tal y las relaciones de proximidad que ese cromatismo presenta:

"Es el hombre el que aporta la «clave correspondiente»... Sin él, el color no se manifestaría jamás. Por tanto, es el ser humano el que «agrega» cosas enumerativas y calificadoras". [...] *"Es pues, la conciencia lo específico del hombre, lo inherente a su justificación presencial, como otras cualidades lo son, a su vez, referidas a las demás entidades existentes, cada una de las cuales tiene, como el hombre, «determinada función que cumplir». Tal es el nobilísimo destino que nos obliga sin excepciones, dentro del cual los colores son un pequeño* accidente

33 Da Vinci, Leonardo: *Tratado de la pintura*, 1651. Colección de notas extraídas de sus manuscritos y compiladas póstumamente (hacia 1550) por un autor anónimo.

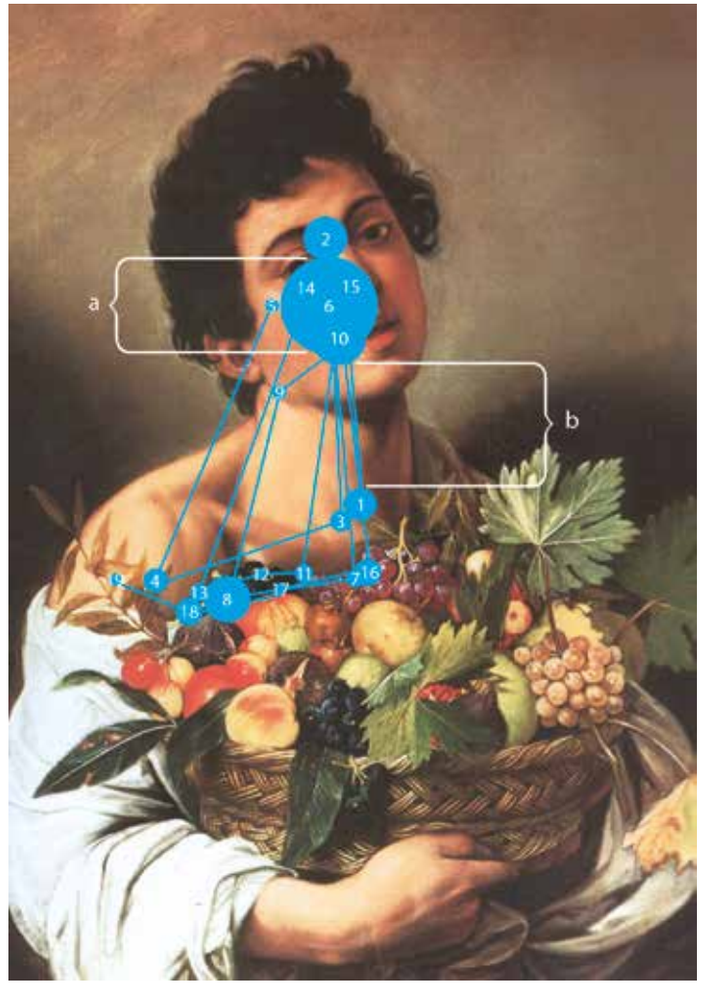
que conviene continuar analizando bajo retículas estimativas menos antojadizas" [34].

La utilización de colores brillantes, primarios —encendidos por cierta luz francesa, como observamos en el Eje 2—, aleja a Espínola de la paleta melancólica que caracteriza a sus contemporáneos (Vicente Martín, Jorge Damiani), y lo acerca un poco más a los planistas de la década de 1920 (Andrés Etchebarne Bidart, Petrona Viera, Domingo Bazurro).

EJE 4: EL FOCO ÚNICO

En *Retrato de un hombre alto* (1947), quiso materializar la experiencia contempladora mediante el retrato de su padre *"cuyo centro o foco panorámico habíase fijado en el extremo nasal, y el resto, a medida que se alejaba de ese punto, iría perdiendo los contornos filosos, precisos, y la intensidad de la superficie"* [35]. Si bien esta experiencia focalista no lo conforma plenamente, rescata *"la sensación de que* [el padre] *pesa una tonelada"*. Años más tarde, en sus retratos al grafito y crayola de 1972 (Paisajes Faciales), hizo hincapié en un foco único dentro de la obra (párpados, pupilas, arrugas). En todos los casos señalados, intentaba trazar un recorrido visual relativamente preestablecido.

"El comportamiento de mis ojos frente a la realidad circundante se verificaba, de manera corriente, en no menos de dos o tres y no más de cinco o seis sucesivos «golpes de vista» enérgicos, vitales [movimientos sacádicos[36]], *con las correspondientes excepciones. A su término, la tensión ocular, la intención prensora perdía súbitamente vigor para pasar, durante segundos o fracciones de segundo, a un estado de descanso, de distracción, ya bajando la vista, ya pestañeando, etcétera"* [37]. El hecho de pintar la propia mirada (Eje 1) expone la investigación espinoliana acerca de los distintos tipos de movimientos que los ojos realizan. A su vez, estos movimientos ópticos están acompañados del movimiento físico y del movimiento perceptual, a los que se deben añadir los factores sinestésicos, que por sí solos *"pueden producir la sensación de movimiento en determinadas condiciones, por ejemplo, en el vértigo"*, según anotara Arnheim.



En la obra *Joven con cesto de frutas* (Caravaggio, óleo, 70 x 67 cm. 1594) la atención del observador se centra, preferentemente, en la zona de la nariz y la mirada. Los números expresan el orden del recorrido visual.

Con base en estas características desprendidas del examen de su propia percepción, Espínola intentaba privilegiar, en su "focalismo compuesto", tres o cuatro focos, de modo

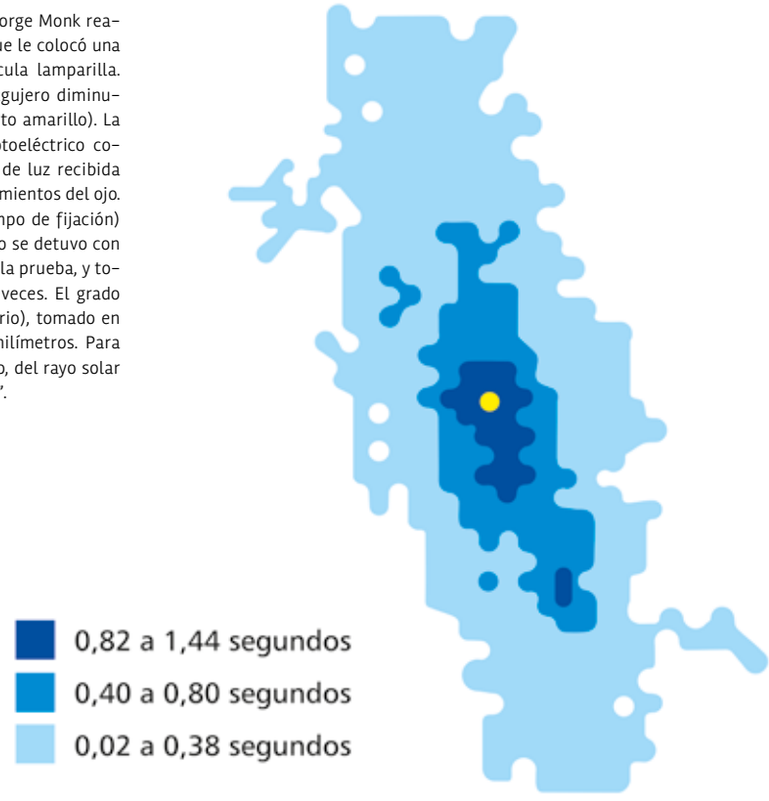
34 Del catálogo de la retrospectiva Manuel Espínola Gómez, en Galería Latina, Montevideo, 1980

35 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, ob. cit.

36 Sacádico [del francés, *saccader*: tirar bruscamente]. "El sistema sacádico genera los movimientos oculares rápidos [duran habitualmente menos de 50 milisegundos] tales como las sacadas de búsqueda (mirar la hora en el reloj, dirigir la mirada en dirección a un ruido inesperado, analizar los detalles de una pintura), los movimientos de refinación, la fase rápida de los nistagmos vestibular y optocinético y los movimientos oculares rápidos que se producen durante la fase REM del sueño.
»La "sacada" (sacudida, es un movimiento ocular rápido, cuya finalidad es colocar sobre la fóvea la imagen del objeto motivo de interés, la cual generalmente ya ha sido registrada por la retina periférica.
La sacada puede ser:
»*Refleja*, generada por la aparición súbita de un objeto en la retina periférica, o de un ruido en el ambiente próximo. *Voluntaria*, producida con la finalidad de colocar sobre la fóvea un objeto que ha sido captado por la retina periférica. *Espontánea*, generada sin una finalidad definida durante el desarrollo de otra actividad motora (por ejemplo, hablar). *Antisacada*, también involuntaria, pero de dirección opuesta a la de un objeto que aparece en la retina periférica". Pebet, Matías: "Anatomía-fisiología del sistema oculomotor", en *Movimientos oculares*, Universidad de la República, Facultad de Medicina, Montevideo, 2003.

37 Del texto para el catálogo de la muestra LOS PRIMEROS EJERCICIOS UNIVERSALES EMERGENTES DEL POLIFOCALISMO: NUEVO ENFOQUE ÓPTICO-EXPRESIVO IDEADO POR EL AUTOR, ob. cit.

En 1963, el oftalmólogo estadounidense George Monk realizó un experimento con un voluntario al que le colocó una lente de contacto provista de una minúscula lamparilla. Este sujeto tenía que fijar la vista en un agujero diminuto (representado en el esquema por el punto amarillo). La lámpara apuntaba hacia un dispositivo fotoeléctrico conectado a una computadora y la cantidad de luz recibida indicaba la dirección de tos continuos movimientos del ojo. El mapa (con una escala que indica el tiempo de fijación) contiene secciones oscuras en las que el ojo se detuvo con más frecuencia durante los dos minutos de la prueba, y tonos más claros donde el ojo se fijó otras veces. El grado total de desviación (o de barrido involuntario), tomado en sentido vertical, es de menos de cuatro milímetros. Para Leonardo da Vinci: "Los movimientos del ojo, del rayo solar y del espíritu son los más rápidos que haya".



sincrónico: *"Tal vivacidad de funcionamiento habríase de circunscribir por fuerza a los «fragmentos» más interesantes o llamativos de lo observado"* [38].

Nunca es posible mirar todo un cuadro con máxima nitidez a la vez: al contemplar una obra siempre se la inspecciona por partes (estudios llevados a cabo por la investigadora estadounidense Margaret Livingstone, quien confeccionó un dispositivo denominado *remote eye tracker*, así lo han demostrado; figura 1), aunque sí es posible, al menos en teoría, alterar el "estado de descanso, de distracción" del recorrido ocular a través de focos con peso equivalente.

EJE 5: TÉCNICA

El autor empleaba un pincel grueso, de cabeza ovoide, con el cual aplicaba rítmicos y controlados golpes, de forma perpendicular a la tela. Ejerciendo una presión similar para cada uno de ellos, obtenía una retícula parcialmente puntillista. Lo de "parcialmente" es debido a que, a diferencia de la técnica divisionista adoptada por Seurat (quien dejaba áreas libres entre un punto y otro), Espínola no dejaba espacios sin pigmento entre uno y otro golpe, lo que determina que sus figuras sean mucho menos etéreas que las del impresionista francés. Esas figuras, densas en apariencia (maniquíes, brazos, árboles, muros, aves), desdibujan, a la vez, sus bordes, pero no a la manera de los renacentistas: mientras estos trabajaban con el pincel "arrastrado", el pintor uruguayo recurría a la técnica del pincel percutido, como se ha dicho, para diluir ligeramente los contornos de los objetos.

La materia oleosa acompaña el movimiento de la herramienta, y el punto (de unos tres centímetros de diámetro) conforma diminutos prismas nacarados. Para Ángel Kalenberg, esa superficie nacarada recrea *"lo que ocurre con la pureza de la luz uruguaya, esa reverberación del sol sobre las formas"* [39]. Una técnica, entonces, al servicio de la corporeidad ligeramente desmaterializada de los objetos, además de preservar la pureza del color con la consiguiente serenidad de la atmósfera.

38 Ibídem

39 Kalenberg, Ángel: Del texto para el catálogo de la retrospectiva de MEG en Galería Latina, Montevideo, julio de 1980.

EJE 6: FORMA DEL BASTIDOR

Este eje se encuentra estrechamente vinculado con la percepción visual del espacio (Eje 1), dado que el pintor aplicaba las leyes de la observación a los márgenes del plano. Un plano pensado en principio para ser ovoide, con el propósito de simular la forma del ojo humano y el campo general de percepción (correspondido, a su vez, dentro del rectángulo áureo), pero debido a contratiempos de ejecución del corte de la madera y la varilla, finalmente se decidió por una forma octogonal.

El tamaño generoso de estas obras (*"El tarjetón postal gigantesco"*, describía) fue premeditado, con el deseo de cubrir gran parte del campo visual. (Espínola aseveraba que el cine podía cumplir con gran parte de esa cobertura espacial. Empero, es absolutamente imposible mirar la delimitación de nuestro campo visual a la manera de un borde recortado preciso. Si fuera posible observar esa frontera, estaríamos mirando al mismo tiempo el plano contiguo, razón por la cual esa delimitación sería desmentida por nuestro recorrido ocular).

Es común hacer una comparación entre una cámara fotográfica y el ojo humano, pero en la película fotográfica toda su superficie es sensible a la luz por igual, no hay zonas de grano más fino o de grano más grueso. En cambio, en la retina existe una zona central (la fóvea) donde las células más sensibles (los conos) están muy apretadas, pero hacia la periferia disminuye su densidad. Tenemos en cada ojo un centro donde disponemos del máximo poder separador, rodeado de un campo de poder separador medio. Y este, a su vez, está rodeado de un campo separador pobre. La agudeza empeora a medida que nos alejamos de ese centro. Por dicha razón, nunca podemos estar en dos espacios simultáneamente (el que miramos colocando la mira en la fóvea y el que se encuentra en la periferia). En todo caso, podemos hablar de esfumado subjetivo, ya que ni siquiera es visible o transitable por nuestra vista[40]. En el aspecto bidimensional, una porción extraída de la realidad exterior solo será viable dentro de una zona recortada (rectangular, circular, irregular, etcétera), salvo si se pinta en la superficie de una montaña, como hicieron los celtas en Inglaterra y los nazcas en Perú; o en una cueva, como hizo el hombre prehistórico; o si se interviene el paisaje, como han hecho Christo Javacheff y Jeanne-Claude. El cuadro de caballete, el mural de gran formato, la fotografía y el cine, emplean, por lo general, el formato rectangular (en estos dos últimos, el de 35 mm se ajusta más al rectángulo áureo) para encerrar sus imágenes. Y del mismo modo que es imposible ser consciente del límite de nuestro campo visual (un contrasentido), tampoco es posible crear un espacio artificial sin límite aparente.

Espínola admitió que la solución a la que apuntaba con el polifocalismo apareció medianamente cumplida, logrando —en sus palabras— *"una cierta sensación de «tiempo semidetenido»"*. [...] *"Tenía que haber intensificado la luz o el color, pero no lo hice"* [41], reflexionó más tarde. Dentro de esta producción, la obra que menos acusa la sensación de tiempo suspendido es *Cresponarios de la media tarde* (1975). En esa obra, instala el punto de fuga prácticamente en el centro del plano octogonal. Si bien la simetría bilateral es desmentida por el manejo de la luz y la consecuente proyección de sombra de los árboles de la izquierda. las líneas que confluyen hacia el punto de fuga y sobre la cual se sitúan los deudos (que acompañan en forma de zigzag el carro fúnebre) configuran un cono perspectivo que genera cierta sensación de "desplazamiento" (del primer plano hacia el horizonte).

Roberto de Espada escribía: *"Nos podemos sentir seducidos por los flous tersos y anacarados que MEG obtiene, por las sutiles texturas, por los diáfanos y aterciopelados planos en una atmósfera de semisueño, de semivigilia, equiparable a muchas de las páginas que dan cuenta del estado que describiera Santa Teresa como el de sus últimos años"* [42]

40 De tal suerte, resulta imposible "capturar" el preciso instante en que el ser humano pasa de la vigilia al sueño (de la relajación al NREM, según los patrones de medición del electroencefalograma). Llegué a intercambiar con Espínola algunas modestas informaciones a propósito de este tema (utilizamos como campo de investigación nuestras propias experiencias sensoriales).

41 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, ob. cit., 1991.

42 Ibídem.



Cierto regreso, cierta continuidad, cierto sueño. 1975
Óleo. 224 x 130 cm

Una retina virtual

Carlos Rehermann

¿Qué quiso decir Espínola con "polifocalismo"? ¿Estaba sumergido en profundas elaboraciones filosóficas acerca del sentido del arte, o quiso llamar la atención de los potenciales compradores con un término cuyo sufijo "ismo" podría darles la idea de que estaban ante un lote valioso?

El discurso verbal de Espínola era generalmente impreciso, muchas veces extravagante y siempre dotado de un carácter arborescente en lo sintáctico y neblinoso en lo semántico. Aunque resulte difícil encontrar sentido recto en el uso que el artista le ha dado al término, es posible analizar la palabra para intentar que ilumine el sentido de lo que vemos al mirar las obras. La clave está en el término "foco", sustantivo que da el adjetivo "focal".

La atención prestada a un punto de la composición es clave en la concepción de Espínola. Y foco, el fuego, tiene un vínculo fuerte con la atención prestada a un punto. La ruptura clave del sistema renacentista de perspectiva cónica, en la que el foco es un concepto central, ocurrió con el cubismo de Braque y Picasso. Pero los cuadros polifocalistas están construidos con el método tradicional de la perspectiva cónica. Espínola ya había experimentado con variantes cercanas al cubismo (por ejemplo, en Sifón, de 1954), de modo que la ruptura de la perspectiva tradicional era un camino que hacía años que había transitado.

Focos son los puntos que, en el trazado de una perspectiva, parecen irradiar las líneas de fuga, del mismo modo que un fanal irradia luz. Si a un dibujante de perspectivas se le preguntara por el significado de "polifocal" sin darle ninguna indicación adicional, pensaría en su propio trabajo, en el que lo más usual es trabajar con dos focos, pero podría usar sin problema tres focos, y cuatro si tiene el coraje suficiente. Ninguno de estos asuntos ofrecería dificultades teóricas. Las primeras pinturas renacentistas que aplicaron el método de la perspectiva cónica tenían un solo foco. Más adelante comenzaron a pintarse cuadros con dos focos, y con el barroco los focos saldrían de los límites del encuadre. Pero Espínola no hablaba de polifocalismo para referirse a la multiplicidad de puntos de fuga o focos de una perspectiva.

Los artistas visuales que, como Espínola, están preocupados por la composición (es decir, la organización de lo visible dentro del encuadre de sus trabajos) intentan crear zonas que reciban la máxima atención del espectador. El ojo actúa ante una nueva configuración con una estrategia balística: establece un mapa del campo visual y determina un blanco; de inmediato lanza la atención de la mirada —moviendo el globo ocular—, como si fuera una bala, al punto del campo previamente elegido, el blanco. Para Espínola, las sacadas (los movimientos bruscos y precisos del ojo) se organizan en función de lo que llama "focos", y de ahí su intento de organizar la pintura de manera tal de controlar los centros de atención. Sin embargo, y he aquí uno de nuestros problemas para la identificación de lo que quería decir con "polifocalismo", eso debía ocurrir en una composición de rigurosa perspectiva cónica; de lo contrario sería simplemente lo mismo que los primeros intentos de Cézanne o del cubismo de Braque, o, sin necesidad de moverse en el campo del arte, de lo que hace un niño cuando dibuja una mesa o un cuadrúpedo: como sabe que tiene cuatro patas, las dibuja todas, aunque si observara el objeto habría alguna que no podría ver. Eso sería parecido a un múltiple punto de vista: en el mismo dibujo trazo lo que veo desde el punto A y también lo que veo si me coloco en el punto B.

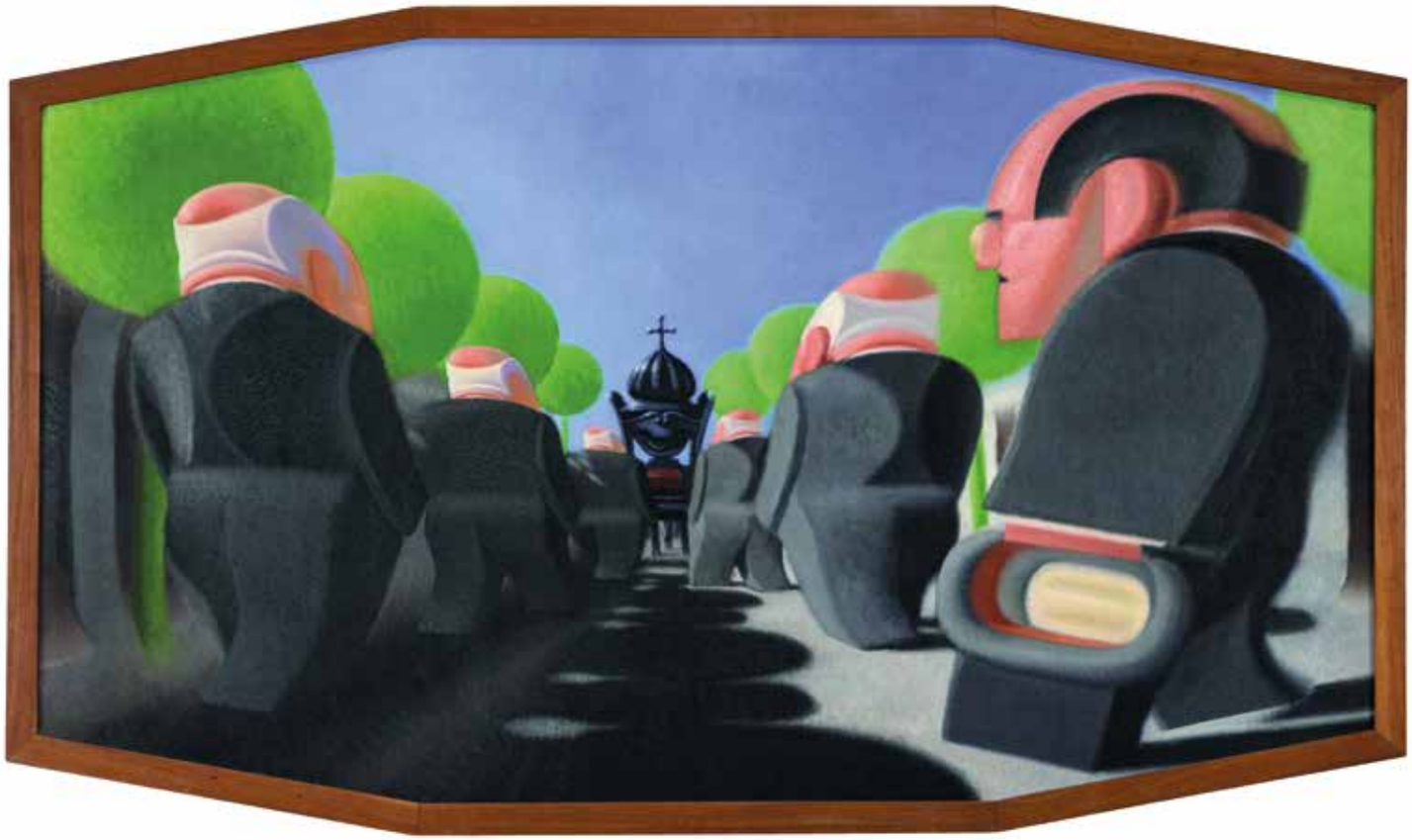
Espínola había trabajado en esos campos en el pasado; entendió que debía mantener la perspectiva cónica sin desvirtuarla, e intentar su multiplicidad de focos en otro sentido, para lo cual la acepción de foco en un sentido fotográfico le resultó útil.

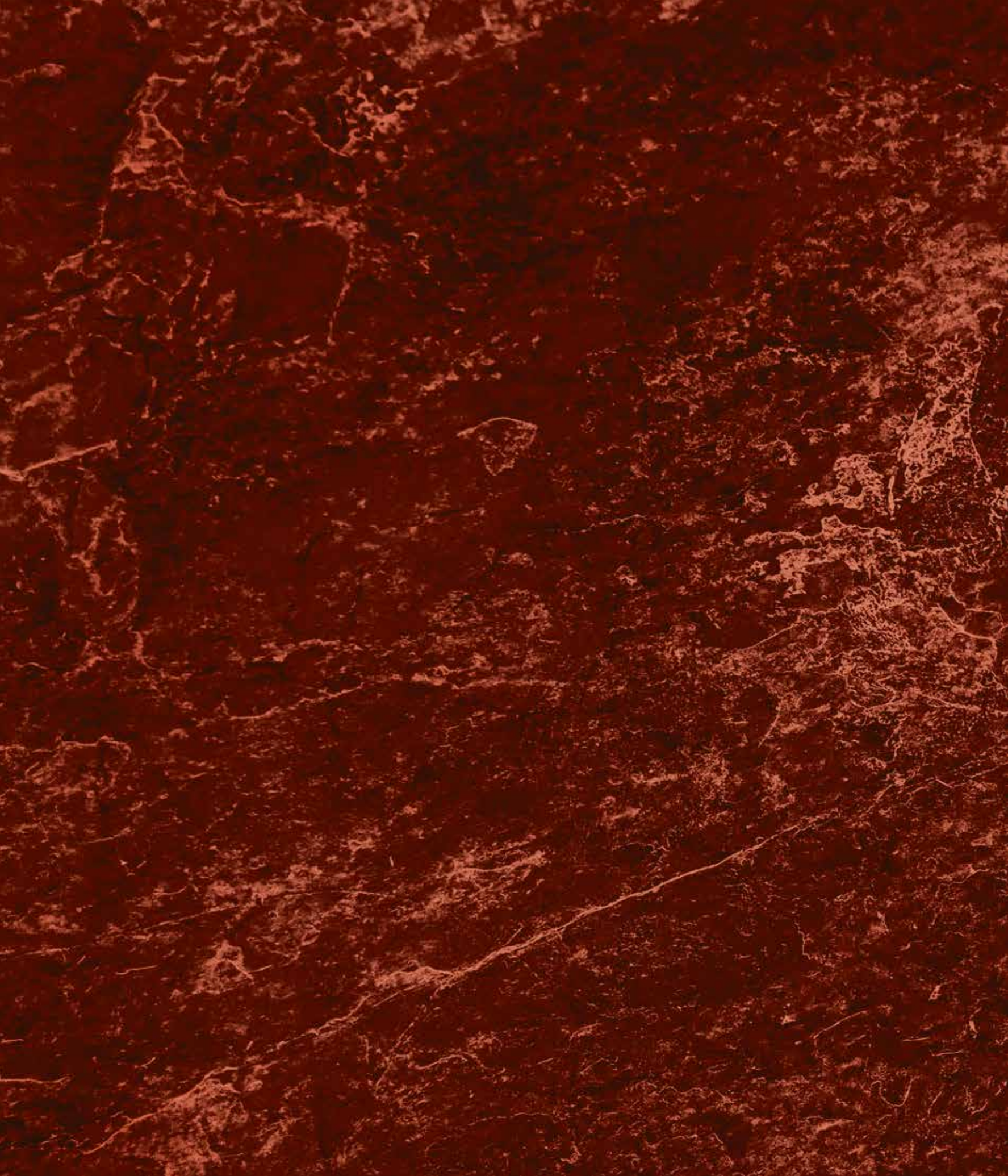
Los cuadros polifocalistas tienen un tratamiento de textura que Espínola relacionaba con la nitidez. Aquí 'foco' se vincula con 'enfocar', una palabra nacida con el siglo XX, referida a uno de los problemas de la fotografía: crear placas nítidas, "en foco", es decir, colocadas a la distancia exacta como para que un punto de luz que atraviesa la lente se proyecte nítidamente sobre la placa.

Espínola observó que cuando uno mira un punto solo ve una pequeña zona de nitidez a su alrededor, rodeada por todo un campo progresivamente menos preciso, lo cual tiene que ver con la densidad de células fotosensibles del ojo, que es mayor en la mácula, la zona de la retina que está en el eje óptico del ojo. Espínola relaciona correctamente atención con nitidez, y habla de foco refiriéndose al lugar donde ponemos la mirada. Lo que hace, entonces, es producir, mediante una cierta técnica de pincel, una obra con una nitidez uniforme en la superficie pintada.

Pero se dirá, esto es lo que siempre ocurre en una pintura: toda la superficie está igualmente nítida. La idea de Espínola es que, cuando uno mira el mundo (y no sus obras) uno tiene un foco de atención nítido y una periferia desenfocada; cuando uno mira uno de sus cuadros polifocalistas, en cualquiera de los puntos que fije la mirada tendrá el mismo grado de nitidez, que no es la del eje óptico, sino algo más blando, ni desenfocado ni en foco, como si para encontrar nitidez debiéramos buscar frenéticamente el foco del campo visual (el punto de máxima nitidez) en alguna parte del cuadro. Esta es la estrategia de Espínola para construir una retina virtual en la que no hay puntos que tengan mayor nitidez que otros. No hay un foco, sino la ausencia de muchos.

Por supuesto, Espínola falló, como falló Seurat cuando quiso producir una síntesis aditiva de color con su puntillismo. Pero en ese camino complejo y de honda exploración, Espínola nos dejó la invitación a reflexionar acerca de nuestros modos de ver

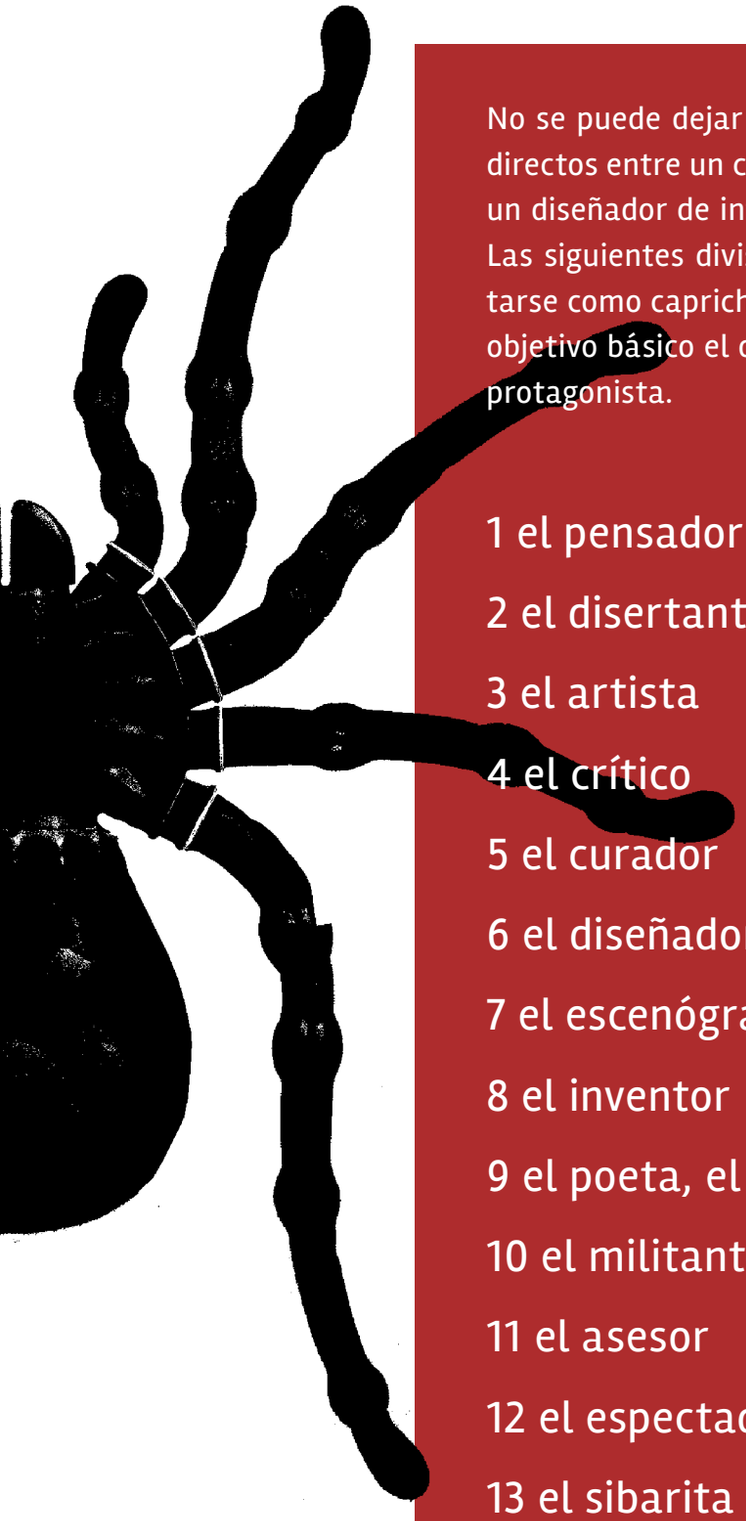




anexo

2

MEG en catorce facetas



No se puede dejar de notar que hay vasos comunicantes directos entre un crítico, un curador, un pensador, o entre un diseñador de interiores, un inventor y un escenógrafo. Las siguientes divisiones corren con el riesgo de presentarse como caprichosas o insuficientes, pero tienen como objetivo básico el ordenar las múltiples actividades de su protagonista.

1 el pensador

2 el disertante, el escriba

3 el artista

4 el crítico

5 el curador

6 el diseñador gráfico

7 el escenógrafo

8 el inventor

9 el poeta, el jugador de billar

10 el militante

11 el asesor

12 el espectador, el aficionado al deporte

13 el sibarita

14 el coleccionista heterodoxo

El objeto exterior

El diálogo que tiene lugar entre el objeto exterior y nuestra alma determina, a lo largo de un transcurso que puede variar en su extensión, no solo según los casos, una serie de reacciones de carácter interno, capaz de conformar, en su diaria gimnasia hacia el hábito, una sociedad diferente, por la unidad y constancia de este fenómeno. Cuando el hombre que tiene una sensibilidad aguda para el lenguaje de las formas, cualquiera sea su índole, intenta valerse de ellas con el extraño propósito de llevar a los nobles viciosos, necesitados de tales estimulantes, al campo de su propia experiencia como hacedor semidivino, está en la línea de quienes desean provocar estados de conciencia, persiguiendo el logro del afinamiento creciente en la percepción, no ya de lo que hace el ser humano, que sería de lo más importante en sí, sino de lo que proviene con cierta anterioridad a él y que le acompaña en plenitud de esencialidades de la misma naturaleza. En esa comunión renovada, ahondada, es donde se puede verificar el complejo proceso de sublimación del hombre; es decir, en ese tenue acercamiento de dos entidades equivalentes: las propias llagas inviolables que se abren y se cierran día a día y las eternas rosas materiales que día a día, también, pierden su perfumado misterio.

Si descuidamos, tanto desde los planos de dirección general cuanto desde los pequeños círculos individuales, la vigilancia, el modo, la orientación de tales menesteres, estaremos malgastando las fechas temporales más propicias para iniciar el movimiento histórico que traiga a este país, sin tradiciones elaboradas, el maná de su hacer universal, entero y único. Su contribución diferente, en aquellos espacios sin término que ampollan tantos y tantos huecos silenciosos y desiertos en espera de algo prometido, justificará un poco más nuestro paso por la Tierra. Este papel que nos toca, en mala suerte, de consumidores sin exigencias mínimas, condicionantes, si acaso, de consumidores deformadores, nos tira al costado del camino por donde transitan, sin pausa, las naciones más preocupadas del orbe. Recogemos los restos de cualquier tentativa. Lo esencial, la nave para el costero avaro, que no penetramos y rehacemos suficientemente, se nos escapa como las visiones del desierto. Es que no estamos preparados para ello; su rostro gesticulante se alza por encima de nuestras cabezas, como las lunas anaranjadas del estío, sin que podamos quedarnos con otra cosa que con su luz indescifrable. Y así por los años de los años. Mas en nosotros debe estar la semilla de un tiempo por venir libre de imprecisiones y balanceos molestos y agobiadores. Hagámosla germinar cuanto antes, que la tierra, hoy, está regada y húmeda. Esperar otros días puede significar la pérdida, sin rescate, de una única ocasión para marchar hacia llegadas tan saludables, como que va en todo ello, el carácter más o menos definitivo de nuestro pueblo.

No sea que los dioses, demasiado pacientes, que moran, con su risueña vigilancia, en los sagrados límites de todas las cosas, se cansen de ciertas tardanzas... y echen a volar hacia las eternidades luminosas, libres, por fin, de falladas concertaciones.[43]

El texto anterior deja de manifiesto el pensamiento crítico y la aprehensión de la realidad llevada adelante por su autor. Espínola era renuente a aceptar cualquier

43 Varios autores: *Pormenores políticos y afines. Gráfica política de los años 60 y 70*, Montevideo, 2009.

conclusión como inapelable solamente porque fuera expuesta por un supuesto erudito reconocido por el *mainstream*. Habida cuenta de su fraseo alambicado, también se podría admitir que la intencionalidad del pintor uruguayo era loable, pero que la ausencia de rigor epistemológico (debido a su falta de aplomo académico) lo podía conducir a callejones sin salida o a la elaboración de conceptos contradictorios, en los cuales el relativismo acrítico es moneda corriente. Sería demasiado simple catalogar a Espínola de "relativista", pero en cualquier caso, lo que me interesa subrayar es su predicamento a propósito de la reflexión continua sobre las figuras retóricas, dogmas o manifiestos de moda, en oposición a quienes solo los reproducen. Adversario declarado de una crítica epidérmica, Espínola fue una incómoda presencia dentro del ámbito local de las artes visuales. Un pensador que parecía asomar directamente de Kant o de Gombrich y que operó como si Arthur Danto o Jacques Derrida no hubieran existido nunca. En suma: más allá de sus aciertos o desaciertos, era un sujeto insurrecto que parecía dinamitar lo que se entiende por conceptos preclaros, y un intransigente en el mundo del inmediatismo, que no le otorgaba concesión alguna a las "verdades sopladas al oído".

Como difusor cultural, mantuvo una audición radial durante varios meses, dio conferencias, redactó reglamentos para certámenes y diseñó atriles —fuera de los principios conocidos y establecidos— para presentar obras propias y ajenas. A lo largo de toda su vida, escribió sobre el urbanismo y el patrimonio entendidos con rigor, la ecología ejercida como licencia heroica, la identidad, las vanguardias, el arte efímero, el epigonalismo, la sinestesia, el tema, el color, el arte nacional, la cultura local, el mercado, el tiempo y el movimiento, la percepción visual, la mimesis y la realidad y su representación

Gerardo Ruiz, Álvaro Amengual, M.E.G., Marcelo Legrand, Javier Gil. Foto: s/f. d.



Tiempo y espacio

¿Cuándo empezó el tiempo y dónde termina el espacio?

Rainer Maria Rilke, *Elegías de Duino*, 1922

Espínola sostenía que "*cada elemento componente de la naturaleza está influido de todas las sustancias y «micro-sidades»* que integran la generalidad de esos elementos, solo *que variando la proporción de las mismas en cada uno, de tal modo que las funciones derivadas (por sector) sean distintas y/o complementarias entre sí*".[44] Observando este análisis, podemos apreciar concordancias con las teorías científicas a propósito de la vibración molecular y otros aspectos que hacen a la continuación y cambios físicos de la materia. Un análisis que le permitía cimentar sus argumentos acerca de la "continuidad sin interrupciones", como veremos más adelante.

Para Kant, el espacio y el tiempo pertenecen a la realidad solo como parte de la mente, como intuiciones con las que las percepciones son mensurables y legitimadas. Los razonamientos de Espínola acerca del tiempo tuvieron cierto paralelismo con lo expresado por el pensador alemán y ocuparon gran parte de su vida. En cuanto al hombre y el tiempo, formulaba lo siguiente:

"*No sabemos si al dar por sentado que el intelecto del hombre apenas trabaja entre el «pasado impulsor» y el «futuro aspirador», el «presente», sin cabida aquí, exista solo fuera de los dominios del ser humano, y que esa sea, en verdad, la razón por la cual el* homo sapiens *tenga la tan mentada sensación de «tiempo PRESENTE»*". "*Los propósitos del hombre siempre están referidos al futuro mediato o inmediato, jamás al presente, pues el impulso que traen viene desde el lejano o cercano «ayer» apuntando al «mañana» más o menos próximo. Si el «presente» existiese realmente, el hombre planificaría para el «presente», y su concreción estaría referida a él, desde luego. Sin embargo, nunca es así... aunque lo parezca*".[45]

Dado que el presente se escabulle de forma incesante (dentro de un tiempo surgido en el mismo momento que el universo), Espínola cifraba su valoración hacia la "*sensación de tiempo suspendido*" evocada en determinadas obras artísticas

44 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, ob. cit.

45 Campodónico, Miguel Ángel: *Reportaje a Manuel Espínola Gómez*, revista *Maldoror*, n.º 24, Montevideo, mayo de 2006.

Imagen y concepto

Espínola no se planteaba la disyuntiva "imagen/concepto" en clara oposición con el camino teórico iniciado por Duchamp. El pintor uruguayo consideraba que una obra no puede descansar en la mera caligrafía y al mismo tiempo estar divorciada de la idea. Y sobre el hecho de que pudieran "superponerse", no creía que la caligrafía del artista —como forma de identificarlo— opacara lo que podía estar diciendo ese artista: caligrafía y mensaje eran, en sus palabras, "prácticamente la misma cosa":

"No conozco una sola obra perteneciente al ser humano que, de alguna manera, no represente un juego de conceptos. Todo es conceptual: una obra bizantina es conceptual, una obra de los griegos o de los egipcios es una obra sin duda conceptual y se hace necesario un juego de conceptos previos para poder acceder a un plano de formulación capaz de contener una cantidad equis, más o menos limitada, de cosas que respondan a una tendencia determinada, y a intenciones determinadas de quien se maneja precisamente con esos elementos". [...] Si bien una obra de arte va mucho más allá de ser la mera depositaria ideológica de las reflexiones de su autor *"lo primero que aparece siempre es el concepto"*

Arte contemporáneo

Espínola consideraba preciso señalar que, al margen de la capacidad interpretativa del espectador en el marco de su dinámica aprehensiva y la cultura en la que se inserta, en las manifestaciones expresivas no existen las estéticas perimidas marcadas por la linealidad histórica, sino una circularidad manifiesta. Llegar "tarde", llegar "antes", llegar al "unísono", solamente revisten importancia desde el punto de vista competitivo, no desde el punto de vista de lo fresco ni de lo anacrónico: "¿Quién iba a sostener, por ejemplo, que después de plantearse los problemas informales que se planteó el pintor europeo, se volvería, algún día, a una suerte de transcurso renacentista, como es el hiperrealismo, que conlleva la frialdad específica de la fotografía, cosa que no tiene nada que ver con los problemas planteados por los *pre-renacentistas y los renacentistas, y ni siquiera por la pintura académica?*" [46], argumentaba.

Lo mismo puede decirse en cuanto a la escultura. Nadie se imaginaba que después de Brancusi, Moore, o incluso el hiperrealismo clásico de Duane Hanson (que se creía absolutamente agotado en cuanto a su enfoque), la escultura daría una vuelta de tuerca sobre sí misma y volvería a la representación naturalista de la mano de Ron Mueck, entre otros realizadores contemporáneos. Si bien es necesario aclarar que varias estéticas intentaron paralizar la historia anclándola en el ayer, no es menos cierto que resulta por lo menos injusto extender la discusión sobre la legitimidad del arte a los temas, los materiales empleados y el retorno al pasado. Y aunque cualquier obra de cualquier género y época podría caducar como consecuencia de su poca profundidad testimonial (siempre hubo y habrá obras intrascendentes, nimias), vale decir que, en el centro de la cuestión sobre lo viejo, lo nuevo, lo obsoleto o lo perenne, solo cabrían presupuestos menos cerrados y absolutistas

46 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez,* ob. cit.

Asentimientos y discrepancias con algunas corrientes filosóficas

Al igual que el escritor Felisberto Hernández (por quien profesaba una gran admiración), Espínola celebraba la obra literaria de Carlos Vaz Ferreira, en particular por su obra *Fermentario* (1938). El sentido filosófico de la "lógica viva" de Vaz Ferreira le permitió sostener una interpretación de la realidad relativizada en el arte, desde que pasa, *a posteriori*, a ser conscientemente aceptado como apropiación cultural. Espínola no hubiera desautorizado a los pensadores racionalistas, pero sus afirmaciones estaban más en sintonía con aquellos conocimientos que se adquieren por los hechos de la experiencia (el saber que se deriva de la razón) que aquellos que tienen que ver con el apriorismo:

"*Al inmovilizar fuera de nuestro contorno físico, de nuestro perímetro psíquico, lo que llevamos dentro en permanente estado de «ebullición», de «indefinición», de «pérdida potencial», fundamos una situación «excluyente»... Eso nos permite dominar mejor lo que formaba parte de nuestro comportamiento anímico, con lo cual concretamos una identidad que nos habilita para entender un poco mejor el fenómeno existencial*".

Otro aspecto del pensamiento de Espínola podría ubicarse dentro del agnosticismo: una postura que le conducía a la conclusión de la inexistencia de un "*Supremo Hacedor*", *dejando al hombre* "*como entidad orgánica y aun «abstracta», «a solas» con sus responsabilidades materiales y morales proporcionadas por su basamento planetario y su propia continuidad como especie. Nunca creí en la existencia de Dios. Creo en cambio que el mundo no tiene origen ni término, tanto físico como temporal. Dios sería simplemente, en caso de existir, un «gerente general» del Universo. Porque el «tino» de la naturaleza, que es la representación más perfecta de lo que se denomina sentido práctico, consistió en avanzar y evolucionar lentamente hasta desembocar en el hombre, en su prodigioso cerebro, y entonces qué sentido tendría esa costosísima e inmisericordiosa evolución si hubiera un Dios que creó el Universo desde un principio*". Sin embargo —y sin caer en interpretaciones forzosas que puedan desviarse hacia doctrinas de fe u ocultistas—, el Espínola insondable permitía cierta apertura hacia lo incognoscible o hacia el "más allá": "¡Cuántas veces me he sentido, en oportunidad de percibir sensibilísimos aciertos propios, una compleja «herramienta» manejada, diríase, *por la ignota naturaleza!*"[47]. Cabe preguntarse si no es esa "ignota naturaleza", separada del tiempo y el espacio (conceptos solo mensurables a escala y percepción humanas), la "suprema hacedora", por decirlo de algún modo, del universo todo. Una incertidumbre metafísica que el pintor accedía a discutir con sus interlocutores y que no se contradice con otras definiciones suyas.

Habida cuenta de lo expuesto, es dable señalar que Espínola se sentía lo suficientemente libre como para no parapetarse detrás de ninguna corriente de pensamiento o de alegatos que se postulan como un bien canónico. Dado que no era un esteta, *stricto sensu*, puntualizaba que "*las conclusiones tajantes y fanáticamente excluyentes*" le producían siempre "*dentera*"

47 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, ob. cit.

¿El fin del arte?

Si bien el arte posterior a la década de 1960 incorpora lo que hasta ese momento era considerado extraestético y pasa a apropiarse de los contextos (a través de las estrategias de creación de significados), es absolutamente improbable que pueda morir cualquier forma de arte antes que la necesidad del individuo de verse reflejado en ella. Recordemos que Espínola trocaba el término *arte* por el concepto de "*ciencia enfáticamente expresivo-testimonial*", cuya labor es la de "*construir un mundo de acuerdo con las propias necesidades del género humano*". (Gombrich añadía: "*... no hay motivos para temer que los artistas tengan algún día que dejar de revelarnos nuevas facetas de esta experiencia inagotable*"[48]). Por lo tanto, es difícil que el hombre abandone la profunda investigación que hace sobre sí, pues solamente dejará de hacerlo cuando renuncie a su necesidad de respuesta existencial. Al mismo tiempo, sobre la afirmación de que todas las artes son mortales, hemos visto que, para Espínola, "*no existen las obras definitivamente «descartadas» o desacreditadas*".

En suma, vale decir que, independientemente de los cantos que pronostican o reclaman esa consigna lapidaria, la necesidad expresivo-testimonial en general y la pintura de caballete en particular no morirán solo porque se pretenda matarlas. Por otro lado, si empleamos el mismo rigor para decir que Hipólito Taine o Konrad Fiedler eran portavoces de una filosofía enmarcada en la Ilustración (con el propósito de descalificar sus pronunciamientos supuestamente obsoletos acerca de la estética), con el mismo criterio podemos sostener que existen conceptos que ya han sido superados por las demostraciones empíricas de Ernst Gombrich, Nelson Goodman o Rudolf Arnheim. Este "revisionismo dinámico" en forma de espiral solo estaría constatando la continua evaporación de toda afirmación imperativa, tal como ocurrió con cada una de las grandes teorías del arte (formalismo, voluntarismo, emocionalismo, intelectualismo, organicismo), que pretendieron ser la teoría verdadera por haber formulado correctamente la naturaleza del arte en una definición real, además de calificar a las otras como falsas. Para Espínola, entonces: "*No hay, no existen valores absolutos, indiscutibles. Puede haber, en todo caso, transitoriamente indiscutibles. Puede darse el caso, en alguna forma, de que la propia época habilite para que determinados hallazgos analíticos puedan ser vistos como transitoriamente indiscutibles, sobre todo si coincide todo el mundo en eso. Pero ¿estamos seguros de que esa calidad de cosa indiscutible se proyectará en el tiempo y será capaz de desafiar las épocas futuras, aun inmediatas?*"[49].

Hemos revisado las objeciones del pintor solisense para con las sentencias categóricas, el encasillamiento de los oficios, la valoración de la técnica, la creación, la mimesis y la espacialidad excluyente. Objeciones que también aplicaba con los debates a propósito del matiz, el color y el tono, la ruptura con las formas anteriores, la denominada pintura-pintura (una "excrecencia conceptual", declaraba), el arte efímero, "el arte por el arte" (una frase acuñada por el filósofo francés Victor Cousin, derivada de las tesis de Kant según las cuales el arte tenía su propia razón de ser), la artesanía, la arquitectura meramente funcional, el diseño utilitario, el estilo, los ismos, escuelas y movimientos artísticos cerrados; la identidad encarnada en recetas territoriales o consanguíneas y la manipulación arbitraria del vocablo "anacrónico". Si bien autorizaba cierta apertura a la originalidad, desacreditaba en cambio a la novedad por la novedad en cuanto tal. Desconfiaba sobremanera de las palabras efectismo, contextualismo, gestualismo, mirada transversal, arte emergente y de varias denominaciones post-vanguardistas (la *new abstraction*, el *neo-geo*, la escultura *commodity*, el no-arte, "arte oficialista", etcétera), en provecho del mero subterfugio conceptual y no de una búsqueda legítima.

Por el contrario, algunos artistas y curadores posmodernos arguyen que "las nuevas tendencias se diferencian de las anteriores porque las nuevas no trabajan desde la nostalgia ni sobre la expresión, sino sobre la investigación plástica". Espínola se preguntaba nuevamente qué otra cosa han sido las manifestaciones expresivas desde sus más remotos orígenes, sino un permanente camino de "investigación plástica". Como mencioné anteriormente, creía profundamente en la eventual validez presente o futura de absolutamente todo lo expresado por la conciencia humana, pero no en el vale todo como soflama epidérmica y demagógica. *Epidérmica*, porque ese "relativismo" no profundiza en la complejidad del

48 Gombrich, Ernst: *La imagen y el ojo*, Alianza Editorial, Madrid, 1982.

49 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, ob. cit.

fenómeno; y *demagógica*, porque provoca efectos contradictorios con la equidad que propone.

También denostaba los compartimentos *pintura* y *dibujo*, ya que consideraba "*infantil o ingenuo*" erigir antinomias solamente por la composición del medio empleado para la aglutinación de los pigmentos (aceites, ceras, colas, arcillas, etcétera). Integraba los distintos materiales resultantes de su constitución química dentro de un "contínuum técnico", aseverando que: "*No creemos en esas separaciones. Siempre dijimos que quien quisiera definir específicamente qué es dibujo y qué es pintura, etcétera, no llegaría a ofrecer una definición correcta y satisfactoria sobre una de las dos —o más— realidades expresivas que no «sirviera» íntegramente para la otra u otras. Entonces, ¿para qué empeñarse en separarlas mediante un intento de por sí inútil e injustificado y hablar sobre ellas después como si ya estuvieran escindidas?*"[50].

Sus valoraciones hacia las manifestaciones expresivas podrían resumirse en los siguientes nueve puntos:

1) continuidad del tiempo y del espacio (negación de lo que "muere" o culmina irrevocablemente);
2) continuidad de la realidad (alegato a favor de una sola realidad, conformada por la realidad física y la experiencia mental);
3) continuidad temporal de la obra física (negación del "arte efímero");
4) continuidad de la investigación (negación de los límites determinados por la historicidad hacia todo testimonio producido por el hombre de cualquier época y cultura);
5) continuidad de los oficios (valoración horizontal de todas las actividades humanas);
6) continuidad espacial (negación de las características cerradas y absolutas de una dimensión espacial frente a otra);
7) continuidad técnica (negación de la terminología conforme a los materiales empleados —que establecen categorías excluyentes— y vigencia, por lo tanto, de cualquier tipo de caligrafía);
8) continuidad sin interrupciones (estimación de la obra más allá del gesto y del "estilo");
9) continuidad y profundización de la percepción óptica (negación de la caducidad impuesta por la Academia posmodernista acerca de la mirada estética. Asimismo, agrupa los puntos 3, 5, 6, 7 y 8).

Por otro lado, la estimación del detenimiento o "suspensión del movimiento" —logrado en algunas obras pictóricas— no presupone un obstáculo al concepto de la continuidad (es decir, inmovilidad *versus* movimiento), dado que "lo propiamente inmóvil" solo puede ser valorado con la presencia del tiempo. Este significa prolongación, continuidad sobre la cual se desplaza e incrementa nuestro examen del mundo circundante

50 Ibídem.

(Casi) todo es relativo

El relativismo en el que pudo haber incurrido Espínola, dada la inexistencia de fronteras que acusaba entre los aspectos físicos y abstractos o entre las cuestiones de carácter ontológico, le hizo desdibujar (a la luz de ciertos consensos éticos) varias normas convenidas por el corpus de la sociedad. No solo intentó derribar varias convenciones en el marco de la estética, como por ejemplo la validez de la copia de una obra perteneciente a otro autor (entendida esa copia como "*el ilimitado privilegio de reproducir, por calco directo* [es decir, mediante la utilización del taselado tradicional], *la estatua de Moisés perteneciente a Miguel Ángel, o cualquier otra maravilla emanada del ingenio humano*"[51]). También proclamó conceptos ciertamente intransferibles acerca de la sexualidad, la maternidad, la relación conyugal, la amistad, la vanidad, el desborde de conductas patológicas, la prostitución, la pornografía, el quiebre de preceptos, leyes y valores, las enfermedades genéticamente heredadas y las alteraciones de conductas psicológicas singulares. Descreía de la ética encarnada en el compromiso militante (al margen de su participación transitoria por diferentes partidos políticos, consideraba que "*el hombre tiene un compromiso consigo mismo, fundamentalmente, y responde a sus necesidades particulares con una conciencia más o menos desarrollada de sus relaciones con el medio*"), rechazaba profundamente la responsabilidad político-ideológica del autor (artistas "de izquierda" en contraposición a "artistas de derecha") y negaba la comunicación social de las manifestaciones expresivas en desmedro del propósito investigativo (creía que la comunicación era, en todo caso, un proceso a darse por añadidura).

Extendiéndonos sobre este último punto, podemos señalar que Espínola relativizaba el mensaje implícito en toda obra de carácter ideológico. Como expresa Donald Kuspit, el arte debe estar comprometido, en primer lugar, con su propia hechura: "*Si un autor quiere hacer algo político, debe producir algo artísticamente interesante. Es a través del arte que esa obra va a tener impacto y no debido al mensaje que desea propagar. Siempre ha habido arte político; las imágenes de Velázquez sobre Felipe IV. Hoy vemos esas pinturas y nos importa el arte de su autor, no la figura de Felipe IV. Ha habido una transformación imaginativa de las realidades políticas del siglo XVII que las ha dejado obsoletas, pero seguimos admirando a Velázquez como pintor*"[52].

Para Espínola, solamente quedaban fuera de esos relativismos dos aspectos: la defensa incondicional de "*la fidelidad para con las necesidades expresivas del autor*", y el implacable rechazo a la desprotección, alteración o eliminación (voluntaria o involuntaria), por negligencia o impericia, de todo testimonio físico producido por el hombre (a tal fin, Espínola mantuvo una encendida reivindicación de los espacios urbanísticos, frente a demoliciones o descuidos hacia el acervo arquitectónico).

En lo que concierne a la destrucción sistemática como consecuencia de proclamas o manifiestos ideológicos, aseguraba: "*El reciente episodio del atentado contra* La Piedad*, de Miguel Ángel, en el Vaticano, no presenta dificultades de categorización. Por ejemplo, resulta ser* [aquí] *mucho mayor, más grave el atentado contra un bien cultural que pertenece* [o pertenecía] *a todas las generaciones pasadas, parcialmente presentes y futuras de la humanidad*"[53]. En efecto, en el año 1972, veintiséis artistas conceptualistas reclamaron a los organizadores de la Bienal de Venecia de ese año que se otorgara "el gran premio de escultura" a László Toth, encarcelado en Roma por haber intentado aniquilar la escultura *La piedad* (1498-1500) de Miguel Ángel. Lo que esos solicitantes no entendieron fue que esa acción destructiva —que pugnaba por desmantelar ingenuamente el mito del genio— se enmarcaba en una actitud fascista, al querer eliminar el testimonio escultórico de un artista ajeno a la cultura de ese censor contemporáneo. Siguiendo el razonamiento ético de Espínola, si Toth quería destruir el pasado, tenía que hacerlo mediante la elaboración de una obra propia (una réplica de esa escultura, por ejemplo), generando una dialéctica genuina, no a través de un acto absolutista y depredador.

Su posición tampoco era amortiguadora (en los términos sociopolíticos que imperaron en Uruguay a partir de la década de 1920) ni transgresora (en los términos expuestos por el posmodernismo): se trataba de un discurso emancipador

51 En conversaciones con Óscar Larroca, 1986.

52 Kuspit, Donald: *El fin del arte*, Akal, Madrid, 2004.

53 Espínola Gómez, en su columna de opinión titulada *"Conversando con la pintura"*, en el programa radial *Concierto* (Radio Centenario, 1982).

fundado en su convicción acerca del propósito investigativo basado en la tradición de lo sensorial. En todo caso, intentó amortiguar los bordes a los cuales se ha empujado esa ciencia enfáticamente expresivo-testimonial llamada *arte* frente al avance de los códigos visuales impuestos por los *mass media*, siendo al mismo tiempo transgresor como consecuencia de la defensa incondicional de sus ideas. Y si analizamos su convicción acerca del propósito investigativo, Espínola era, en cierta medida, un hombre "renacentista". Eso dilucida, lateralmente, su permeabilidad frente a la pintura del *Quattrocento* y su consecutiva oposición acerca del anacronismo. La ambición última de Espínola era, a través de la investigación, encontrar una unidad y una lógica interna en el funcionamiento de todos los componentes de la naturaleza. Dicha experiencia se cimenta en la suposición científica de que el mundo exterior corresponde a la imagen que nos dan de él nuestros sentidos:

"*Pensamos que las distancias espaciales existentes entre el hombre y las formas que le rodean (formas «cerradas«, energizadas, con sus propias «galaxias microscópicas») han sido la principal causa de su desarrollo cognoscitivo, pues, «tener que acercarse» a ellas para tratar de ver y saber qué eran, en qué consistía su «ofrecimiento», de qué manera podría «utilizárseles», etcétera, le fue ubicando en un curioso plano de «ejercitación penetrativa»*"[54].

Siguiendo a Umberto Eco, algunos realizadores contemporáneos no le conceden a la imagen la capacidad de ampliar nuestra comprensión de la realidad a través de la significación de que es vehículo. Para aquellos, el arte solo crea una percepción particular del objeto exterior, en tanto esa imagen describe este objeto como si lo viera por primera vez. Espínola no encontraba, a pesar de lo expuesto, una distancia insalvable entre esas dos visiones:

"*El diálogo que tiene lugar entre el objeto exterior y nuestra alma determina, a lo largo de un transcurso que puede variar en su extensión, una serie de reacciones de carácter interno, capaz de conformar una sociedad diferente, por la unidad y constancia de ese fenómeno*". [...] "*En esa comunión renovada, ahondada, es donde se puede verificar el complejo proceso de sublimación del hombre; es decir, en ese tenue acercamiento de dos entidades equivalentes: las propias llagas inviolables que se abren y se cierran día a día y las eternas rosas materiales que día a día, también, pierden su perfumado misterio.* [Ese acercamiento] *entero y único, justificará un poco más nuestro paso por la Tierra*" [...].

[Por lo tanto] "*Todo se reduce a una sola posibilidad, implícita en el género humano desde sus confusos inicios: INVESTIGAR, y a través de la investigación, CONOCER, y a través del conocimiento hacer o formar conciencia, que es, al fin de cuentas, el rasgo mayormente distintivo del hombre. La naturaleza «extranominal»*, evidentemente, no puede llevar a cabo esta última tarea, aunque, para ser más precisos, deberíamos referirnos a la naturaleza «*extracerebral*» [incluida la del hombre], *pues el cerebro de este parecería ser la víscera privilegiada a los efectos de cumplir tan extraña aventura. Todo ello apareja el surgimiento de estados sintomáticos y, en consecuencia, apareja también el establecimiento de estados o situaciones que podríamos llamar testimoniales, dirigidos a ilustrar acerca del destino que informa nuestra marcha de carácter incuestionablemente universal*"[55]


"Suceso Plástico" de Marta Minujín Hoy en el Cerro

El País, 1967. Mesa redonda titulada "El Pop Art y las últimas manifestaciones artísticas". Participación de M.E.G., Marta Minujín, Hilda López, Ernesto Cristiani, María Freire, Germán Cabrera y María Luisa Torrens (Centro de Artes y Letras del diario *El País*, 1967).

54 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, ob. cit.

55 Ibídem.



M.E.G. en Galería Losada, 1972. Foto: s/d

2. EL DISERTANTE, EL ESCRIBA

En conferencias, mesas redondas, entrevistas y otras reuniones, su presencia era cautivante, según se desprende de todos los testimonios recogidos para este catálogo. Sus opiniones eran escuchadas con intensa deferencia, al margen de las obvias discrepancias o eventuales acuerdos. En los años 40, participaba en reuniones amistosas con Felipe Amorín Sánchez, Francisco Gilmet y Mariano Calvis en la casa del dentista Labandeira Macedo. A fines de los 50, se reunía con Jorge Páez, Pivel Devoto, Carlos Brandi, el español José Bergamín, Nerses Ounanian y Graciela Saralegui en la librería Salamanca, cuyos dueños eran Rafael Quartino y Adolfo Linardi. En el café Tupí Nambá, al frente del Teatro Solís, se reunía con Germán Cabrera, Blanca Traversoni, Gervasio Furest y Humberto Frangella. Unos años después, participó en las peñas que organizaba el artista Luis Alberto Fayol y su esposa, Josefina Bentos Pereira (Fifina), en su casa de Palmas y Ombúes. El arqueólogo Raúl Campá Soler, el escritor Francisco *Paco* Espínola y el Peludo eran algunos de los *habitués* de esas tertulias que, en general, se hacían los domingos. Con el tiempo se fueron sumando a esas reuniones Iván Kmaid, Ida Vitale, Enrique Fierro y el Gral. Óscar Baliñas.

Durante los últimos treinta años de su vida, Espínola pasó más tiempo en cafés y bares que en su propia casa. Un hombre que no tomaba una gota de alcohol y que dejaba marchar las horas en esos establecimientos entre pocillos de *express* o tazas de café con leche. Ocupaba durante varias horas del día una mesa, pero casi siempre se lo veía acompañado por algún contertulio (o varios) para consuelo de los baristas. En este sentido, y como "Mahomas" en periódica peregrinación a los boliches que frecuentaba, algunos nos acercamos voluntariamente a ese "hombre montaña" que era el Peludo. Eduardo Mernies, Hugo Nantes, Gerardo Ruiz, Marcelo Legrand, Alfredo Testoni, Enrique Benech, Raúl Butler, Ismael Samandú y quien esto escribe lo visitábamos en el bar El Picotín, de San José y Yi, donde cultivaba su pertinaz "pasatiempismo".

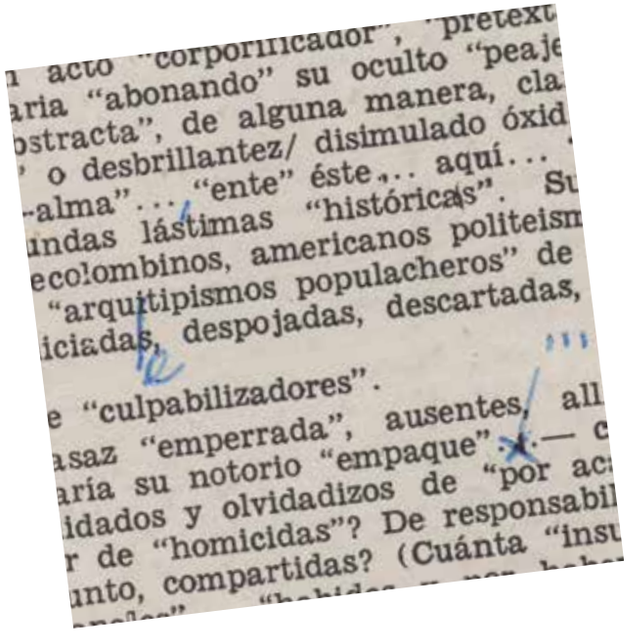
Cuando Espínola desgranaba sus convicciones por escrito, su abuso de la gramática y de las herramientas del idioma (oraciones hinchadas de hipérboles y neologismos, mayúsculas, cursivas en negrita, paréntesis, puntos suspensivos) eran como el *horror vacui* llevado a la prosa. A menudo, ese abuso podía convertirse en un catálogo de todo lo que debe evitarse para preservar el acuerdo implícito que denominamos regla sintáctica. Toda persona que aborde cualquier texto de Espínola se sentirá abrumada por una musicalidad forzada y empacada, por una escritura exenta de métricas o aliteraciones, o por fonemas que no quedan a salvo de entrecomillados ni signos de admiración. (A propósito del signo de exclamación, Espínola lo ponderaba más allá de su utilidad para las interjecciones o vocativos: lo consideraba imprescindible para cargar el énfasis, la certidumbre y el juicio indiscutible de sus enunciados. En el diseño del primer isotipo que realizó para la CNT eligió precisamente este símbolo, el que dibujó sobre una tecla de máquina de escribir: representaba, según decía, a las "*asociaciones de intelectuales*".)

Ante esa catedral de palabras (cuyo aumento en el empleo de los neologismos se había iniciado en los años 60), el lector queda inerme como si se enfrentara a un gigante que impone su lenguaje escrito por la vía de un barroquismo extenuante. Algunos psicolingüistas dicen que la lengua hablada y la lengua escrita son dos lenguas diferentes. Poco importan las muletillas y las correcciones: revelan que quien pone su pensamiento en la palabra hablada está procurando encontrar

la expresión justa. Como se sabe, esas correcciones no se llevan al papel, aunque Espínola no renunciaba a dejarlas completamente de lado.

Jorge Abbondanza lo describía así: "*Verbalmente era un placer, porque Espínola Gómez no solo hablaba bien sino que la claridad de su discurso tenía el respaldo de una voz penetrante y una pronunciación abierta donde ciertas letras restallaban, como si buscara fortalecer el significado de una frase con su sonoridad. Entonces el rastro de las ideas también se amplificaba en el oído ajeno, porque la vehemencia conseguía implantarlas aun antes de que el interlocutor procesara su contenido.* [...] *Por escrito era otra cosa. La elocuencia se atascaba en el papel hasta desembocar en la maraña de una prosa donde volcaba tantas comillas, tantas mayúsculas, tantos subrayados y puntos suspensivos, que el lector se enredaba con el texto en lugar de navegar por él. Es probable que Espínola desconfiara de la escritura como cifra del pensamiento y por eso obligara a los demás a un ejercicio que no era una lectura sino una decodificación*"[56].

Laura Alonzo, la sobrina nieta de Josefina Bentos Pereira, recuerda que Espínola le pidió, a inicios del año 1980, que le ayudara a buscar en el Diccionario de la Real Academia Española algunos significados de varias palabras según los contextos en que estas aparecen. Su propósito era, a la hora de dejar por escrito sus reflexiones y comentarios, el de invitar al lector "*a investigar los contenidos de lo expuesto más allá de la letra fría de un solo término o vocablo corriente*". [...] "*La expresión escrita, en mi caso* —decía— *adquiere una justeza mayor que dirigiéndome concretamente al interrogador. Es más preciosista tal vez, pero también es mucho más fiel a mí mismo que lo que sale de la otra manera*"[57]. Quizá, debajo de estos descargos, se ocultaba la inquietud inconfesa —y contradictoria— por ser comprendido. Una aspiración que ocultaba bajo sus aparentes certezas: "*El hombre está inevitablemente "condenado" —diríase que deliciosamente condenado— a ser comprendido, más aquí o más allá de su incidencia temporal*"[58]



56 Texto para el prólogo del libro *La suspensión del tiempo, acercamiento a la filosofía de Manuel Espínola Gómez*. Óscar Larroca, Cisplatina, Montevideo, 2007.

57 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, ob. cit.

58 Ibídem.

Sobre las influencias legítimas con obras pertenecientes a un período histórico ajeno, Espínola explicaba que "*en lo que tiene que ver con la expresión del hombre y sus necesidades más verdaderas y profundas, no hay atraso ni adelanto*". Y sobre su propia obra: "[No tuve] *influencias concretas de nadie en particular. Con seguridad que lo que hacemos está impregnado de esencias universales y lugareñas de autores y períodos diversos. Lo que importa, en todo caso, es el alto grado de asimilación que llevamos a cabo*"[59].

Espínola se despreocupaba absolutamente de la polisemia de la palabra 'arte', en razón de lo cual pudo hacer un rodeo a sus acepciones laudatorias. Por el contexto en que evidenció públicamente ese rechazo, este no suponía un "hartazgo" o una coartada escapista a la controversia: mucho antes de entrar en contacto con las diversas acepciones del vocablo de marras, ya había procesado su análisis a través de esa sensación de contínuum que le generaban todas las actividades del género humano. El arte, para Espínola, no era "definible" (George Dickie, 1984) ni "indefinible" (Morris Weitz, 1956). Simplemente, no existía:

"*El arte no existe ni existió nunca como tal, pues sus posibilidades son de simple cifración, inmovilización y postración de las averiguaciones y los estados de índole analítica y visionaria del protagonista social que lo «pergeña». Creemos que es más profunda la visión tendiente a darle valor testimoniante, revelacional, a todo lo que sea expresión humana que si caemos en la pendiente que nos conduce a una especie de «torneo gratuito», por muy refinado y hermoso que sea*". [Por lo tanto] "*La carencia del más mínimo «fermento significante»* [de la palabra arte] *y, sobre todo, su validez en cierto modo «segregativa» que la separa, de hecho, de las demás actividades especializadas del ser humano, así como su aparente destino para ser cubierta por otras acepciones hasta desaparecer en ese pequeño «tumulto gramático», nos inclinan a rechazarla*"[60].

En el origen mismo de la palabra *tékhné* (que se refiere a cualquier actividad humana, ya sea escribir versos, decorar vasijas, labrar metales, confeccionar muebles o gobernar), se habla de esa valoración horizontal que —en buena medida— Espínola fortalece para opacar y rehusar el término 'arte'. De ahí, seguramente, ese respeto que abrigaba por todas las ocupaciones laborales. Nunca pudo darle al oficio de "pintor" la importancia y la afectación que se le atribuye socialmente, aunque en algún momento pudo haber sustentado cierta diferencia al puntualizar que: "*El simple hecho de constituir, sea como sea, entidades documentales y, por tanto, históricas, exige elevarlas al plano más alto, más «asediado», menos pedestre, de la portentosa actividad humana*". Ello no quita que gran parte de su vida la dedicara a reiterar, una y otra vez, su desconfianza absoluta sobre el carácter privilegiado de las faenas propias del espíritu. La convivencia en su Solís de Mataojo natal con carpinteros, sastres, herreros, tahoneros, pescadores, le llevó a ver "*todo acordado, todo conviviendo entre sí, en una especie de simultaneidad vital muy rica y muy significativa*". [...] "*Yo era capaz de perderme horas y horas viendo a un herrero*

59 Observando la obra pictórica de Espínola, algunos de los artistas que lo influenciaron (en mayor y menor grado, y consciente y/o inconscientemente) son los siguientes: Pablo Picasso (período negro, gris y blanco), Henri-Georges Adam, la Escuela de Hlebine (pintores *naïves* croatas), Manabu Nabe, Karel Appel, René Magritte, y los pintores renacentistas (en lo que respecta al tratamiento atmosférico, tal como admite cuando explica su obra polifocalista).

60 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, ob. cit.



M.E.G. en Solís de Mataojo, pintando el retrato de Juan Carlos Salzamendi. 1939. Foto: J C. Salzamendi.

continuamente machacar el hierro al rojo vivo". [Su trabajo] "*representaba una serie de problemas por resolver y un cúmulo, por lo tanto, de dificultades vencidas, una vez que la operación se terminaba. Porque el herrero, el carpintero, trataban lo suyo con una enorme capacidad de cariño, con una alta temperatura, que podría, tal vez, configurar una suerte de amistad, de carácter bastante indescifrable entre el hombre y la materia*". [...] "*Y ahí empecé a querer los oficios y a darme cuenta de que lo que yo hacía no tenía más importancia que eso, en definitiva. Lo mío podía tener, en todo caso, mayor énfasis expresivo en cuanto al testimonio personal se refiere, pero no era más importante que eso*".[61]

Ese concepto de "unitario", "entero", era empleado por Espínola para contener, asimismo, a todas las disciplinas técnicas (de los ceramistas, tapicistas, fotógrafos, grabadores, grafitadores, pintores, escultores, vitristas, etcétera) dentro de una misma categoría: *obra*. Una definición lo necesariamente genérica y aséptica, que procuraba derribar "*las divisiones internas de los «diversos» géneros tradicionales, «esclavizados» o «condicionados»*". Y recordaba: "*Cuando se fundó la unión de Artistas Plásticos Contemporáneos (U.A.P.C.), en 1963, pude trabajar por la igualdad de las distintas categorías existentes, quedando todos los expresivistas plásticos comprendidos en el mismo género*". Lamentaba el divorcio entre las distintas disciplinas o los espacios de un país que estuvo rígidamente cuadriculado con "*una desconexión evidente entre «arquitectos» y «plásticos», entre «plásticos» y «músicos», entre «teatristas» y «plásticos», entre «arquitectos» y «teatristas», entre «teatristas» y «cinematografistas», etcétera*".[62]

Asimismo, debe aclararse que aquel concepto de "género único" no era entendido por Espínola a la manera de la "obra de arte total" (*Gesamtkunstwerk*) promovida desde mediados de la década de 1950 como una recuperación de las teorías de Wagner. Podría pensarse también que esa eliminación de fronteras encuentra su afirmación en la perspectiva y el ideal iconoclasta de Duchamp: "*la destrucción de la institución arte*", del arte como entidad objetual. No obstante, nada más lejos de la postura de Espínola, dado que si bien tendía a desdibujar distintas fronteras interdisciplinarias para pensar en una misma categoría o género (a propósito de ello, podemos señalar la obra que realizó en el Edificio Independencia, 1987; o los diseños para *Iglesia*, 1955; y los esbozos para *Ciudad aérea*, 1958), no es menos cierto que se negaba tajantemente a las definiciones paralizantes del término citado, sea en su carácter parcial o totalizador.

Como se puede advertir, el convencimiento de la "ausencia de definición" es una definición en sí misma, y a ella se remitía Espínola. Para este, la supuesta faena artística (una "*ciencia enfáticamente expresivo-testimonial*"), al igual que la labor de un talabartero o un científico, no sería otra cosa que la toma de conciencia del hombre sobre las cosas mediante el conocimiento activo y pasivo (práctico y teórico) para "*construir un mundo de acuerdo a sus propias necesidades*"

61 Ibídem.

62 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, ob. cit.



Exposición colectiva en Arte Bella, 6. X.1949.

M.E.G. en plena actividad, pintando con témpera su serie "Interrupciones", 1962. Foto: s/d

Sobre su obra

Casi siempre plasmaba bocetos auxiliares de las producciones más complejas. Durante la ejecución de la obra original se abstraía de todo entorno material y humano, pintando como un obseso y sin más vestimenta que sus pinceles y una paleta. "*Yo le vi pintar la famosa araña gigante, un día que caí por el taller. Para mi asombro, estaba casi alienado y pintaba totalmente desnudo, transpirando igual que en un acto de gestación*", recordaba el político colorado Luis Barrios Tassano.[63]

Al igual que otros artistas visuales, los giros en su estilo pictórico —desde la figuración hacia el informalismo— obedecen menos a la filosofía existencialista (de bastante reputación a mediados del siglo pasado) que a una adhesión inmediata a cualquier forma de investigación.

"*El blanco, el gris y el negro no me convencieron nunca cuando los utilizaba Torres García. Parecían colores convalecientes, faltos de frescura, nada jugosos, manejados a veces con la «picardía» de acercarse a la pátina del tiempo. Pero cuando vi el* Guernica *en San Pablo, que prácticamente se comió toda la Bienal coma si fuera un par de mandíbulas hambrientas, resolví cambiar de coloración y durante nueve años, hasta 1963, con algún intervalo de coloración distinta (Los Gordos, los Divertimentos Nostálgicos y Abstractos) utilicé el blanco, el gris y el negro solamente. Los intervalos demuestran que se puede andar por caminos más o menos paralelos y «simultáneos», ya que uno no es indivisible. Tengo, por un lado, en el manejo del óleo, una personalidad profundamente apasionada: siento la pasta del óleo casi como una frazada con la cual «abrigarme». Pero tengo otra postura extremadamente severa y fría, que también produjo lo propio de ella. Por un lado, entonces, puedo «enfriarme» hasta usar compás y regla T, y por otro lado soy capaz de «apasionarme», aunque cautelosamente: si desplazo el brazo en lo que se llama expresión gestual, nunca es un brazo llevado por la «locura», sino un brazo con su freno. La racionalidad siempre está presente en lo que hacemos, y cuando apuramos el tranco, la razón también lo hace, no queda rezagada*"[64]

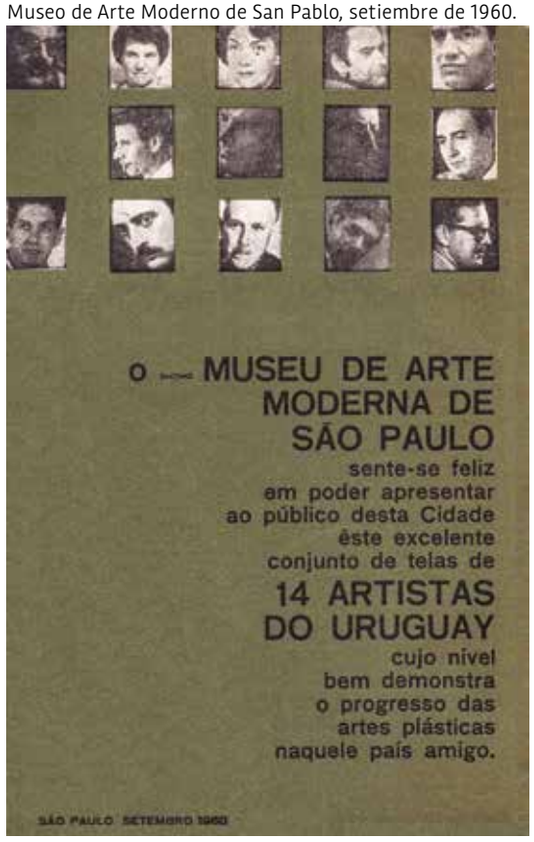
63 Luis Barrios Tassano, en Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, ob. cit.

64 Ibídem.



En su taller de Avda. Brasil, circa 1962. Foto: s/d

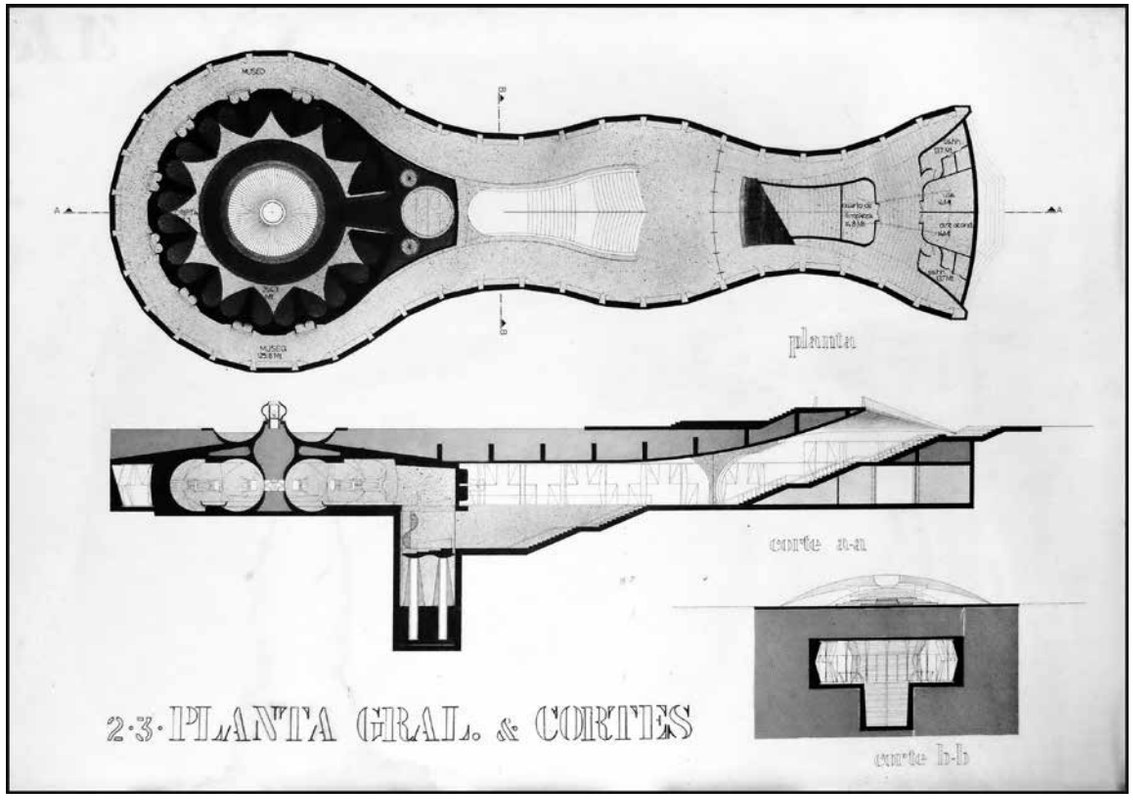
Catálogo de la muestra colectiva 14 Artistas de Uruguay, Museo de Arte Moderno de San Pablo, setiembre de 1960.

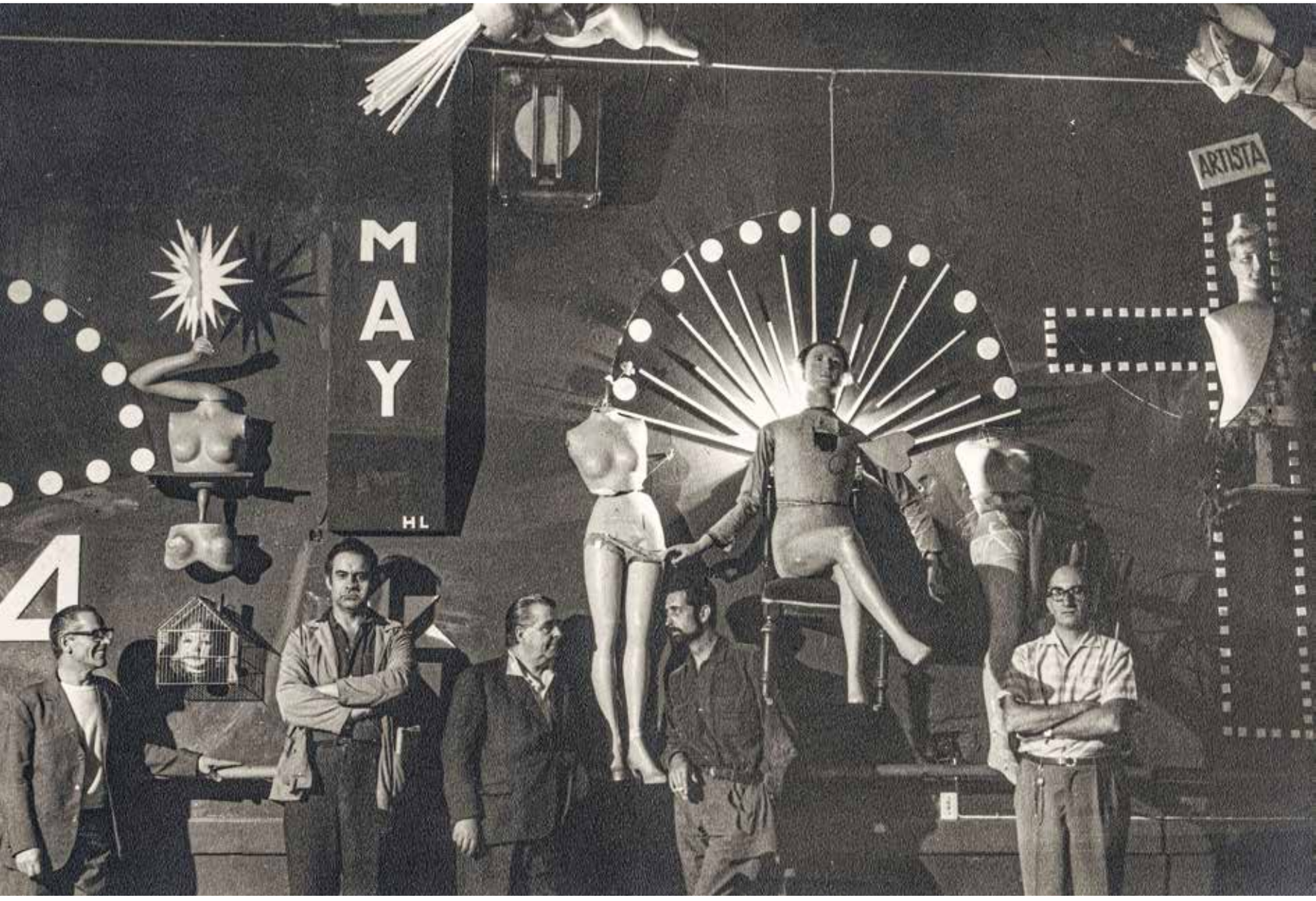




El "Espínola Gómez pasional": acercamiento de *Variaciones sobre el gordo Améndola*. Óleo sobre fibra. 171 x 122 cm. 1961.

El "Espínola Gómez cerebral": esquema para proyecto de Mausoleo en Homenaje a José Gervasio Artigas (Plaza Independencia). Alzada de los espacios interiores. Tinta, 1985. M.E.G.



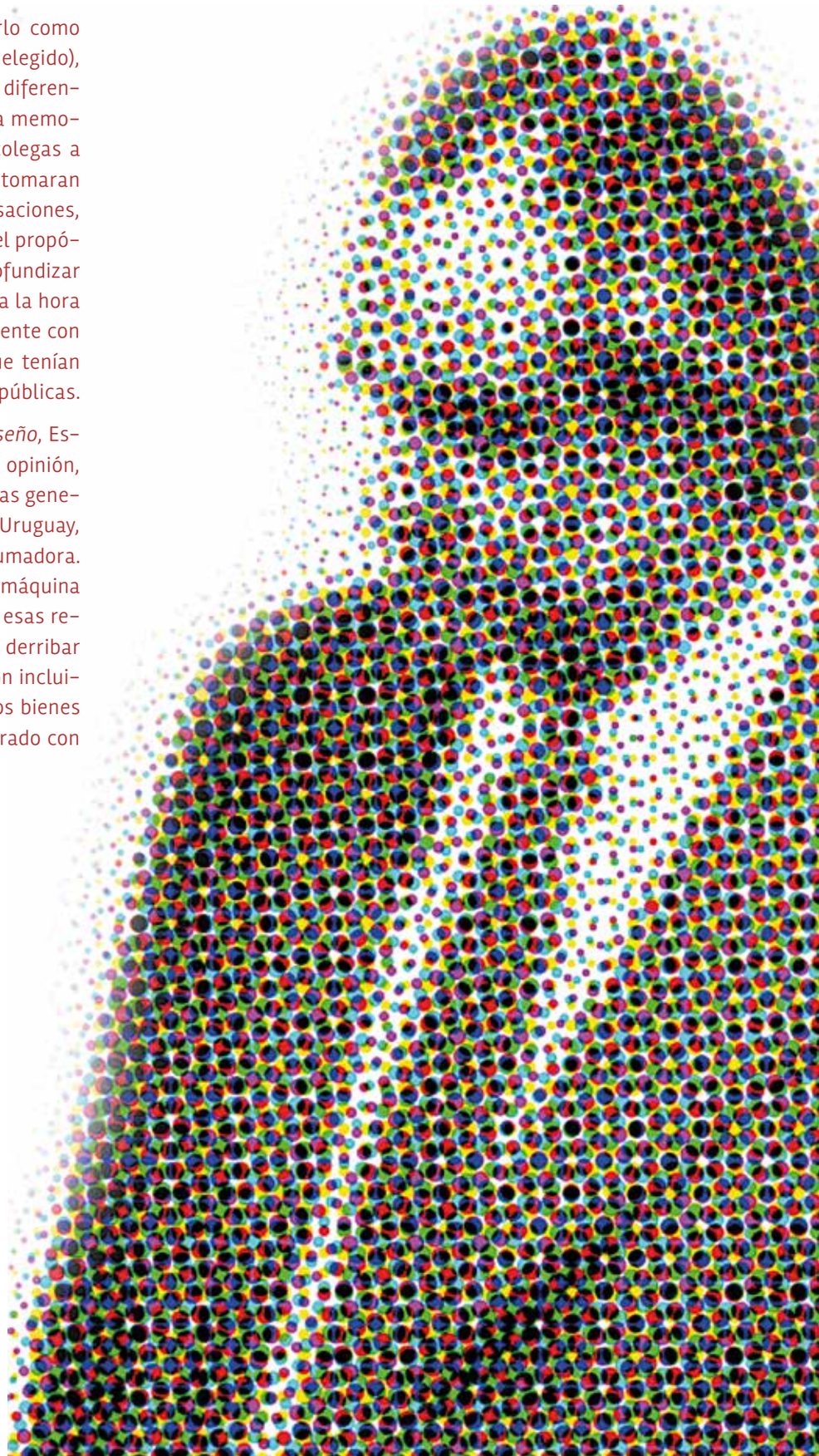


Carnaval Pop, muestra colectiva organizada por la Confederación de Organizaciones Culturales (C.O.C.), Teatro Artigas, 1967. Foto: s/d

4. EL CRÍTICO

Quienes conocieron a Espínola suelen recordarlo como un individuo añorante o quejoso (según el rasero elegido), pero que fundamentaba con rigor crítico todas sus diferencias para con las acciones humanas que socavan la memoria colectiva. Siempre exhortaba a sus amigos y colegas a visitar todas las exposiciones posibles, y que luego tomaran un papel sobre el cual dejaran por escrito las sensaciones, emociones y reflexiones (sean cuales fueran), con el propósito de compartirlas con otros observadores y profundizar en los criterios de investigación. Fue muy exigente a la hora de solicitar un juicio, del mismo modo que fue exigente con su obra y en el reclamo hacia los gobernantes que tenían en sus manos la gestión de las políticas culturales públicas.

A solicitud de la dirección de la revista *Arte & diseño*, Espínola escribió, a fines de 1996, su última nota de opinión, titulada "Negro marfil". Sin profundizar en las causas generales del deterioro cultural y patrimonial que asola Uruguay, el texto conserva, igualmente, una vigencia abrumadora. Si un testigo de nuestro presente viajara en una máquina del tiempo al pasado y le hubiera dicho al autor de esas reflexiones que un cuarto de siglo más tarde se iba a derribar por desidia el edificio Assimakos o —con celebración incluida— la implosión del cilindro municipal (entre otros bienes patrimoniales), aquel denunciante hubiera corroborado con profunda angustia sus sospechas



Negro marfil

(fragmento) 22 de enero de 1997, revista *Arte&Diseño*

Manuel Espínola Gómez

¿Cómo vemos a Montevideo y al Uruguay ante las puertas sin clausura del año 2000 y aún más adelante?

Bueno, empecemos por el piso del planeta Tierra, sobre la dársena correspondiente. Las calles de la capital están todas rotas, y, por lo que se ha visto y se ve, lo seguirán estando. Los semáforos están casi todos discordantes, y, por lo que se ha visto y se ve, lo seguirán estando. Las plazas están casi todas oscuras, y, por lo que se ha visto y se ve, lo seguirán estando. [...]

La limpieza metropolitana "brilla por su ausencia", y, por lo que se ha visto y se ve, seguirá "brillando así". Los encargados de los "carritos hurgadores", más otros "menos asistidos técnicamente", contribuyen siempre a deshacer los envoltorios de basura, desparramando su contenido y, por lo que se ha visto y se ve, seguirán contribuyendo de ese modo. La "mampara protectora" de los taxímetros solo trae como consecuencia, en su aplicación, la incomodidad y hasta el peligro —ya demostrado durante algunos accidentes de tránsito— para los confiados pasajeros y, por lo que se ha visto y se ve, las seguirán sufriendo. Las fachadas de muchas casas, sumamente valiosas por su estilo y mano de obra, sufren, junto con otras quizás menos valiosas, pero del mismo modo defendibles, reformas degradantes, y, por lo que se ha visto y se ve, las seguirán sufriendo. La coloración absurda a que son sometidas arbitrariamente muchísimas fachadas de calidad indiscutible nunca es controlada como debiera, y, por lo que se ha visto y se ve, seguirá ocurriendo. Se habla de sacar las marquesinas propagandísticas sobre 18 de Julio, pero no se tiene en cuenta que no hay quienes restauren, con mínima solvencia profesional, lo que está debajo ya estropeado y, por lo que se ha visto y se ve, no los habrá en el futuro inmediato. Las demoliciones de residencias espléndidas siguen su curso "tenebroso", y por lo que se ha visto y se ve, continuarán, sin duda, esa marcha despiadada. Acabamos de ver la derrota definitiva del castillete ladero de la mansión "alocada" del arquitecto Pittamiglio, que constituía por sí misma una referencia interesante, diferente e insoslayable, y que oficiaba, además, de compañero ciclópeo de la Victoria de Samotracia *pittamigliana.*

Ni que decir, retrasándonos ahora unos cuantos años, sobre la transformación intrusa —ferozmente mal educada —de La Madrileña, interesantísimo edificio proyectado nada menos que por don Julio Vilamajó, cuyas vidrieras sobre la avenida principal eran de las más hermosas del mundo. Incluso ya se ve que lo que están construyendo encima del fino edificio comercial que perteneció a la firma Fontana, cuya autoría también fue de Vilamajó, será de archidudosa calidad conceptual. Claro que la iniciación impetuosa de tal debacle fisonómica tuvo lugar cuando el tristemente célebre "boom de la construcción" (¿o destrucción?) bajo la égida criminosa del régulo Rachetti, período que no sintió la presencia protestataria de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, dicho sea también de paso, debiéndose declarar entonces a los "arquitectos colaboracionistas" del destrozo mencionado —forzoso es reconocer, sin embargo, que nunca faltan las excepciones que confirmen la regla—. Es decir, de una Universidad inculta e insensible —y no solo por esto— a más no poder.

Todo ello conspira contra la definición y "consolidación" de cierta posible identidad comarcana [...], lo cual nos hizo pensar en cómo se podría hacer para instituir una ley sobre "propiedad visual colectiva", encaminada a definir lo que es visualmente público como "un bien público concreto", siempre y cuando conceptualmente ello hubiere de corresponder,

evitándose así la desaparición injustificada y no pocas veces gratuita de un cúmulo de referencias para nada desdeñables. Pero el asunto no termina aquí. Los monumentos de nuestra capital, las estatuas, las estelas, las placas recordatorias, etcétera, exhiben enchastres de todo tipo y hasta mutilaciones o cercenamientos de diversa índole, y, por lo que se ha visto y se ve, seguirán exhibiéndolos.

El monumento a Varela muestra, acaso entre otros accidentes provocados en parte por los afanes "alpinistas" de gurises sin la imprescindible y rigurosa rectoría familiar, un niño marmóreo con su piernita groseramente "ortopédica", fruto de criterios restaurativos horrorosos que llevarían, de seguro, a colocarle a la Venus de Milo, *si estuviera aquí, los dos brazos faltantes. La egregia figura broncínea del David, obra de Miguel Ángel (cuyo original el Buonarroti lo corporizó utilizando mármol de Carrara), ha recibido el castigo de sucesivas pátinas negroides que lo transforman, cada tanto, en un "grone" común del barrio Palermo, notándose sobre los muslos, acaso entre otras zonas de su porte anatómico, chorretes de esa pátina que conspiran abiertamente contra la pureza formal miguelangelesca. La estatua de* Artigas, *obra de Zanelli, continúa con su asentamiento desequilibrado, sin que a nadie le importe centrarla como correspondería, siendo, como es, una de las estatuas ecuestres más bellas del mundo.*

En realidad, pensamos que sería harto saludable rodear todos los volúmenes conmemorativos al aire libre... de murallas consistentes que los cubran por completo, explicando después que una medida tan radical débase, sencillamente, a que esta sociedad de hoy, por falta de un sistema educativo adecuado ¡NO LOS MERECE!, pero claro está, la audacia gestual de nuestros gobiernos no es característica que los identifique sobremanera. Y mientras tanto, las obras de los muy buenos escultores nacionales y extranjeros seguirán expuestas a los desmanes de los vándalos. Pero además, teniendo presente toda la tradición escultórica de "buen cuño" QUE HABLA, el Estado jamás se preocupó, durante las últimas décadas —tampoco ahora, por supuesto— de que el noble modelado académico continúe enriqueciendo —con la necesaria intervención de nuestros europeos— a los escultores aprendices, retornándose así a fojas cero, pasando más o menos lo mismo con el grabado y, por lo que se ha visto y se ve, ello continuará sin variaciones, fruto de una ceguera cultural alarmante. Muchas veces hablamos acerca de la cantidad de mascarillas de hombres célebres nuestros que existen en el país, tanto a nivel público como privado, todas ellas de yeso, con el consiguiente peligro de rotura o deterioro propios de un material tan endeble, sugiriendo que fuesen pasadas al bronce con el objeto de librarlas definitivamente de los eventuales descuidos que acechan cada tanto, pero parecería que todo esto a nadie le importa nada, y así, poco a poco, acabarán un día dentro de los típicos tachos de desperdicios, para vergüenza de un Estado embrutecido que no se compadece de "nimiedades" como la descrita. [...]

En todos los países más o menos "despiertos" o evolucionados, los trenes de pasajeros funcionan bien y son un negocio, pero acá se proponen transformar a la estación Central —copiando mecánicamente, como los monos, determinada antecedencia parisina— en un museo o Centro de actividades culturales y, por lo que se ha visto y se ve, el capricho del Poder Ejecutivo ya tomó la forma del absolutismo más indiferente. Se habla de ecología. Si hay un país donde la preocupación ecológica raigal y sincera no existe, es este. [...] Continuase practicando la sangría del río Cuareim por parte de los brasileños "vivancos", mientras la famosa lluvia ácida de Candiota sigue, sigue y sigue cayendo sobre nuestro desvalido territorio. [...]

Las casas de remate venden al mejor postor (léase brasileños, argentinos, europeos y yanquis) rastras, estribos, frenos, recados, cabezadas, rebenques, espuelas, mates primorosos, vaciando al país de elementos típicos referidos a nuestra cultura rural (sin contar otros objetos de procedencia europea o americana: objetos de estilo con sus famosas marcas distintivas, muebles de prosapia distinguida, estatuillas importantes, cuadros de Siqueiros, de Pettoruti, de Portinari, de Courbet, de Le Sidaner, de Bracque, de Picasso, de Mondrian, de Cuneo, de Torres García, de Sáez) de tal manera que quien determinara observar, algún día, existencias de esa estirpe, tendrá que trasladarse al exterior —si puede—, pues el Estado nuestro y la distraída Comisión del Patrimonio padecen desde siempre de una rara enfermedad: "quemeimportismo congénito".

En fin, para finalizar, si algo no merecía Montevideo, por todo lo dicho acá y por muchísimas cosas más que quedan en el tintero, es ser declarada "Capital Cultural Iberoamericana". Pero los cuadrumanos culturales absolutistas —¿o cesaristas?— que han venido manejando la realidad nacional a su libre antojo la condujeron a la actual y trágica encrucijada. El Uruguay que se desentendió de Barradas, cuya suerte sobre

terreno español dependió económicamente de oportunas intervenciones protagonizadas por su amigo poeta Julio Casal; el Uruguay que condenó al infeliz De Simone a pasar "las de Caín", ofreciendo en ocasiones algunos de sus sabrosísimos cartones espatulados para poder tomar, aunque solo fuese, un miserable café con leche; el Uruguay que le volvió la espalda, a través de sus organizaciones culturosas y politiqueras a Cabrerita, dándose el lujo de no averiguar si quien tenía ya cuadros en los museos y en las colecciones privadas y hasta presidenciales, estaba realmente loco, si "merecía" o no desaparecer hundido en un desapacible o infernal manicomio, es el mismo, exactamente el mismo, DE HOY. No supo retener —no quiso— a grabadores como Frasconi, como Cardillo, como Molinari, a tapicistas como Magalí Sánchez, a pintores como Barcala, etcétera. ¿Cómo pueden, entonces, hablar de problemas culturales y de programaciones en cascada sobre lo mismo, los responsables directos o indirectos de aquellas muestras de indiferencia respecto a algunos de nuestros más brillantes exponentes actuales, en cuanto a la investigación plástica se refiere? Esto linda ya con el desquicio. [...]

(Caramba, ahora les ha dado por el tango, después de habérselo regalado noveleramente a los porteños, por quienes —justicia es reconocerlo— se conoce y se practica en todo el mundo, hasta llegar al extremo de que los propios finlandeses, allá, y los propios japoneses allá también, distínguense como más fieles que nosotros a esa forma popular de la música, surgida desde ambas orillas del río como mar). Pero sin ir tan lejos o tan hondo: el simbólico edificio del diario El Día *[...], convertido en una tienda, podríamos decir, común y corriente —no digamos nada de la quinta de Piedras Blancas—, refleja con indudable fidelidad la decadencia extrema, brutal: un maniquí roza, con sus nalgas de cartón o plástico, la mejilla derecha del ilustre perfilado —por algo lo esconden— don Pepe Batlle.*

En resumidas cuentas: ¿cómo vemos a Montevideo, y algo más lejos al Uruguay, de frente al siglo XXI*, sustracción hecha del tema económico y financiero, que no dominamos en absoluto?*

¡NEGRO MARFIL!



"La egregia figura broncínea del David, obra de Miguel Ángel (cuyo original el Buonarroti lo corporizó utilizando mármol de Carrara), ha recibido el castigo de sucesivas pátinas negroides que lo transforman, cada tanto, en un "grone" común del barrio Palermo, notándose sobre los muslos, acaso entre otras zonas de su porte anatómico, chorretes de esa pátina que conspiran abiertamente contra la pureza formal miguelangelesca."

En tiempos de fragilidades, ofensas, literalidades y posteriores reclamos de "cancelación" y listas negras como consecuencia del relato hegemónico de la corrección política, la frase citada no sería interpretada sin descalificar a su autor. Respecto a esta reproducción de la escultura de El David emplazada en la explanada de la intendencia capitalina, en el año 2018 fue objeto de una intervención oficial: se la utilizó como sostén para que luciera el uniforme de la Selección Uruguaya de Fútbol. Foto: © Ariel Colmegna.

El cubismo

La primera discrepancia de Espínola con el cubismo estaba referida al hecho de que el plano y el volumen estarían sujetos a una subjetiva sensación del espacio y a las leyes físicas de la distancia, razón por la cual las presunciones sobre la dimensión espacial que avalan al cubismo no habrían sido más que argumentos precipitados en el marco ortodoxo de las vanguardias. En todo caso, el pintor solisense señalaba que "*la frontalidad o bidimensionalidad absoluta solo podría llevarse a cabo utilizando un único color de carácter uniforme, lo que incluso no aparece del todo claro como pretensión y menos como consecución...*".

Sobre los fenómenos de espacialidad agregaba: "*Y pongo como ejemplo concreto, para ser más claro aún, el caso de la llamada «escultura». Se ha dicho de esta que es, fundamentalmente, un fenómeno espacial. Yo pregunto: ¿qué ES lo que no podría definirse como fenómeno ESPACIAL? Desde una simple gallina hasta un piojo, desde un «cuadro» cualquiera hasta un edificio, configuran de hecho fenómenos espaciales. Pero sigamos con «la escultura»: ¿qué veríamos primero si una «escultura» fuese colocada a la respetable distancia de cinco kilómetros de nosotros mismos, cuyo tamaño, desde luego permitiera «escamotear» el espacio mediante? Veríamos cierta especie de silueta aparentemente sin volumen (quitémosle a aquel vocablo la forzosa concurrencia del contraluz), pero sobre todo, veríamos el color de esa silueta*"[23]. [...] En efecto, más allá de 500 metros, la visión de un objeto tridimensional percibido por un ojo es casi idéntica a la que percibe el otro. A esa distancia, el ángulo formado entre los ojos y el objeto es tan pequeño, que el efecto estereoscópico empieza a perderse, y los objetos situados luego de ese punto se ven aplanados[65]. .

Prosigue Espínola: "*Vale decir que el color es la cualidad fundamental de cualquier cosa, incluso de «una escultura». Si nos aproximamos con lentitud o rapidez, en su misma dirección, veríamos el color y una «insinuación creciente» de su volumen. Cuando estuviésemos a diez metros de ella, veríamos, en pie de igualdad, el color y el volumen correspondientes, puesto que la «escultura», como las otras presencias, más que un objeto de «proyección táctil», es un objeto de «proyección visual». Nadie ve la calidad (o la condición) de una «escultura» con las manos, sino con la vista, incluido el propio hacedor*".

Su segunda discrepancia con el cubismo y con las vanguardias en general la expresó concluyendo:

"*Nadie rompe nada. Cuando se dice que el cubismo rompió la estrategia renacentista, no es verdad: son exageraciones. Todo va agregándose, sumándose a lo que ya existe. Una determinada terminología puede llevar a traspiés de carácter conceptual, como esa que habla de rupturas en un sentido figurado y peligroso. Lo que sucede es que se agregan cosas parecidas, aunque un poco diferentes, a las anteriores*".

Ciertas zonas del discurso social dominante nos han acostumbrado a pensar que lo rupturista está asociado a lo novedoso, y en tanto la vanguardia es novedosa, luego es rupturista. Concluye Espínola: "*Es que al hombre le gusta protagonizar un cambio: Beethoven, por ejemplo, tuvo el privilegio de «curvar» el curso de la música, pero ese curso siguió, no puede decirse que se quebró. En todo caso, Beethoven fue un Mozart dramático, pero no mucho más que eso*"[66]

23 Ibídem.

65 *"La parte izquierda de cada retina se proyecta sobre el hemisferio cerebral izquierdo y la parte derecha sobre el hemisferio derecho (solo inicialmente se presenta ante un único hemisferio; después de 15 metros, la información alcanza los dos hemisferios)*". Kosslyn, Stephen M.: en *Imagen y cerebro. Resolución del debate sobre imaginería*, The MIT Press, Cambridge, 1996.

66 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, ob. cit.

Sobre el arte uruguayo

Siempre transmitió un brioso empeño rebelde y una defensa invariable hacia los artistas nacionales, a quienes defendió hasta los últimos momentos de su vida. Carlos Federico Sáez, Rafael Barradas, José Cuneo, Felipe Seade, Carlos de Santiago, Petrona Viera, Humberto Causa, Alfredo De Simone, Guiscardo Améndola, Luis Eduardo Pombo, Guillermo Laborde, Nerses Ounanian, Luis Solari, Jorge Calasso, Cristy Gava, Magalí Herrera, Héctor Sgarbi, para nombrar solamente a los fallecidos, son algunos de los artistas visuales uruguayos que cumplían con la *"continuidad sin interrupciones"* solicitada y prestigiada por Espínola. La mayoría de los nombrados —especialmente los primeros— *"pueden competir perfectamente en un plano de igualdad, por lo menos, con los impresionistas, y ni que decir con los pintores modernos europeos"*.

La formación académica de Juan Manuel Blanes es, en cierto aspecto, deudora de la pintura italiana del *Ottocento*. Por esa razón, Espínola reflexionaba sobre la obra del Pintor de la Patria desde otro ángulo: *"Siempre nos ha parecido que si Juan Manuel Blanes, en alguno de sus viajes al continente europeo, hubiese conocido a Gustave Courbet u Honoré Daumier, sus contemporáneos franceses, y que a través de una amistad más o menos estrecha con ellos, hubiera participado de sus preocupaciones y enfoques expresivos, sería tal vez de aquella misma consistencia y calidad"*. Lo que Espínola desvaloraba como una falta de transferencia, en beneficio de una estética más "contemporánea", el crítico Fernando García Esteban lo justificaba de la siguiente manera: *"Ciertamente, Blanes se desinteresó del alcance revolucionario de los impresionistas, sus contemporáneos en algunas de las etapas que pasara en Europa. Pero ¿era obligatorio? Supo ubicarse en el medio italiano que le era propicio y sacar partido de los aportes de aquel origen que mejor se ajustaban a su temperamento. No se debe juzgar a nadie por lo que no fue, sino por lo que efectivamente obtuvo"*.

La obra de Carlos Federico Sáez ocupó un lugar sustantivo en la escala de consideraciones de Espínola. En 1949, formó el Grupo Sáez, junto con Washington Barcala, Luis Solari y Juan Ventayol, lo que supuso un homenaje explícito a la figura del joven pintor coterráneo. *"Ese Mozart de la pintura"*, llegaría a expresar más tarde. "[...] *Encima de su dulce, de su vieja «piel lugareña», más arquitectónica que rural, más «romana» que «guaraní», el modelo prestigiosísimo de Sáez configuró un muy seguro equilibrio entre facilidad y sustancia"*. [...] *"Es el único pintor aristocrático, con una distinción notable, el de mejores condiciones naturales de este país"*[67].

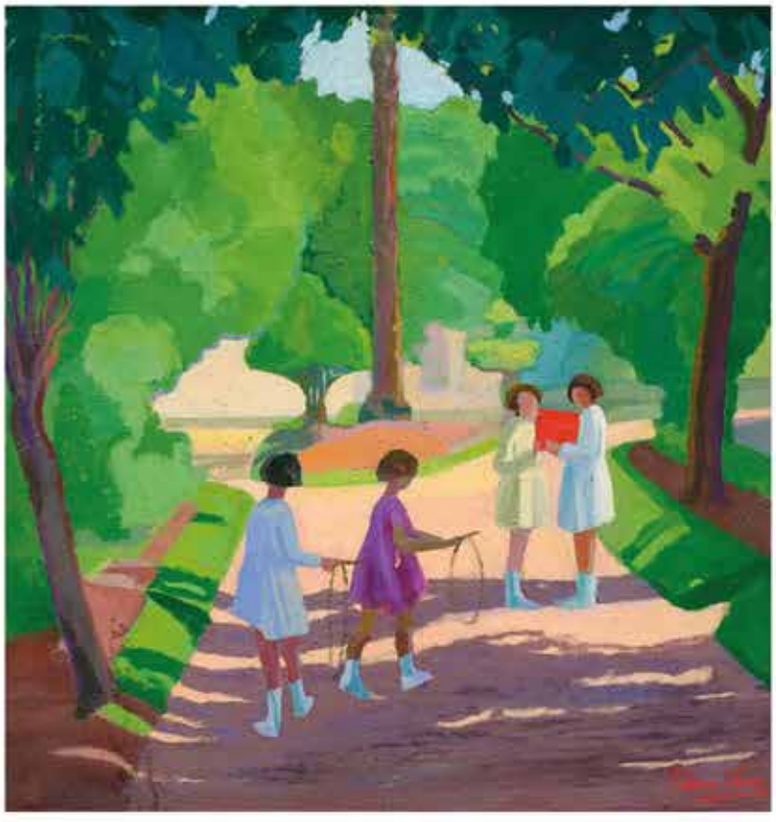
Pedro Blanes Viale, considerado en cierto momento un pintor pesado, por lo fatigoso de su pincelada y sus planos recortados, le facilitaba a Espínola *"la hora prodigiosa del atardecer, casi ya anunciando la proximidad de la noche.* [...] *Era realmente emocionante, porque me llegó a despertar una sensación hasta de humedad, en cuanto tiene que ver con un manchón de eucaliptus que el contemplador tiene enfrente y a contraluz. Es decir, se captó un instante, si se quiere mágico, de una hora determinada de la naturaleza. Eso no lo vi en ningún pintor impresionista [...] ni siquiera en Monet que, como aluden los teóricos, sus catedrales fijarían distintas horas de la tarde. [...] Yo vi las catedrales de Monet; en ninguna de ellas tuve una sensación determinada, simplemente de una solución colorística finísima, pero no me dieron la hora. Sí, en cambio, me la dio Blanes Viale"68*.

Joaquín Torres García fue un artista que dejó escuela en el ámbito plástico local, aunque su obra no transitó —para Espínola— por los derroteros ilustres formulados por la crítica. Respetaba la opción de Torres por su diálogo con la cosmogonía prehispánica del universo indoamericano y, si bien reconocía que *"tenía algunas obras extraordinarias"*, desacralizaba el cromatismo silente *"castigado por el tiempo"*, sobre el que se edificó, en alguna medida, la famosa *"paleta baja uruguaya"*: *"El color de Torres García es enfermizo, muestra un decaimiento de la pátina; los colores quedan embotellados, son grises convalecientes, sin frescura. Nuestro color tiene que ver con Cuneo, los planistas, Sáez"*. Y en cuanto a la argumentación teórica del pintor constructivista, Espínola decía: *"No creo que Torres García tuviera una gran fortaleza en su «textura» —digamos— filosófica. Pero de cualquier manera, era un sembrador* [69] *... aunque Figari, a mi juicio, tenía una*

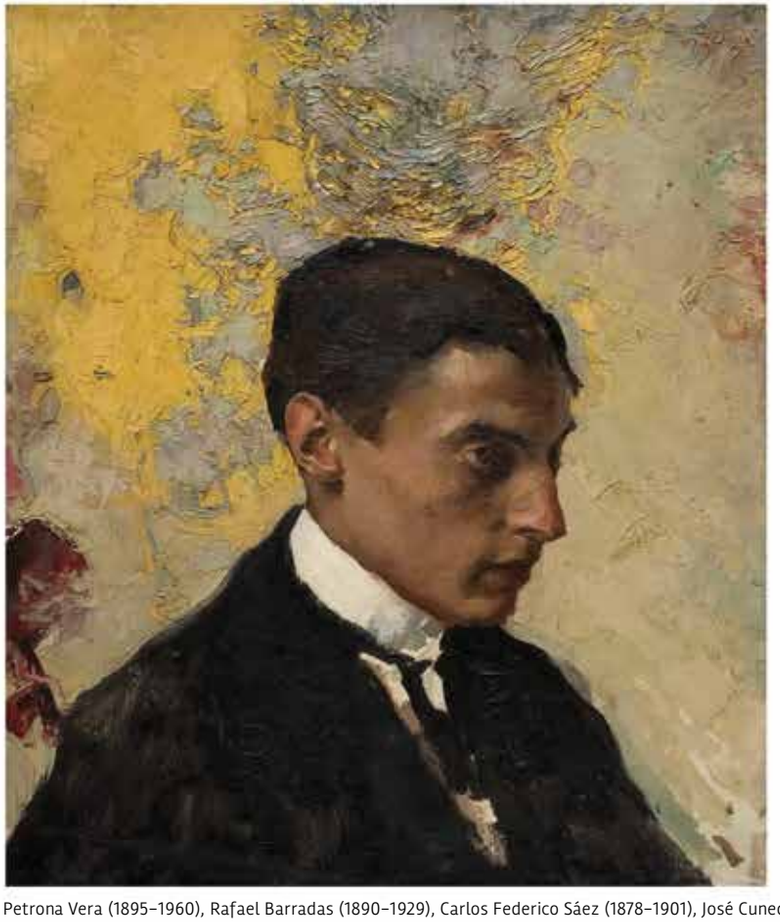
67 Haber, Alicia: *Entre la entraña y el límite*, ob. cit.

68 Ibídem.

69 Por ejemplo, Espínola aseveraba que *"en el fondo, Joaquín Torres García era una especie de predicador: lo que sostenía casi siempre lo daba por sobreentendido, en lugar de probarlo. Aquí, en general, los plásticos no tienen propensión a analizar la obra en profundidad, ya sea la propia o la ajena, y tampoco suelen extraer conclusiones demasiado llamativas. Tienen una cultura embrionaria, elemental, pero difícilmente pueden llegar a establecer*









Petrona Vera (1895–1960), Rafael Barradas (1890–1929), Carlos Federico Sáez (1878–1901), José Cuneo (1887–1977): algunos de los artistas uruguayos estudiados y apreciados por M.E.G.

mayor firmeza. Yo creo que era más profundo y mejor «pertrechado» racionalmente que Torres, en lo que tiene que ver con sus afirmaciones". Este categórico pronunciamiento se debe examinar a la luz del magisterio de Torres cuando este declaraba, entre otros asuntos, que *"lo geométrico, alejado del remedo de cosa y ficción (del naturalismo), es el único camino que puede llevarnos a la verdadera vida"*. Estas aseveraciones, que reposan en las antípodas del pensamiento del pintor solisense, explican, en parte, el origen de las objeciones señaladas más arriba.

La pintura de Pedro Figari se le aparecía con un *"algodonoso movimiento casi perpetuo"*. Una característica opuesta a la *"suspensión del movimiento"* elogiada por el pintor solisense en la pintura universal y perseguida en su obra polifocalista. Dicho lo cual, ello no le significaba el desmedro para con la producción del pintor de nuestros paisajes nativistas: *"En lo que tiene que ver con Figari, ¿fue acaso el primer «movimentista», en medio del idiosincrásico fijismo nacional, con su mundo sueltamente machimbrado, sinuoso y envolvente? Yo pienso que sí, que es muy posible que el viejo Figari pudiera ser clasificado como el primer pintor que intentó, de alguna manera, desasosegar lo nuestro"*. [...] *"Podemos decir que en Figari y De Simone se da la nostalgia como elemento común y dominante. Sin embargo, en Figari se da una cierta sensación de movimiento, y en De Simone todo lo contrario"*.[70]

"Creo que fui el primero que intentó romper la trilogía sagrada Figari–Barradas–Torres García, cuando en un reportaje me referí a Cuneo como la figura que más me interesaba en la historia del quehacer plástico nacional. Consideraba que Cuneo no solo había encontrado la magia del tema lunar como ningún otro pintor en el mundo, sino que la dimensión con que se imponen esos cielos y esas lunas en su obra se explica por la escala discreta del campo uruguayo, sobre cuyas suavidades topográficas la luna asume precisamente una dimensión colosal. Pero además, Cuneo tiene en esa serie un rasgo también único, que no he podido ver en ningún otro pintor: sus cielos no se detienen en el horizonte, sino que parecen continuar por debajo de él, con una sugestión que ni siquiera se da en el horizonte real. A partir de esa referencia *que hice a Cuneo, observé que algunos críticos empezaban a incluirlo junto a la trilogía sagrada, detalle que me resultó alentador: se había contribuido a romper públicamente los límites de un panteón fuera del cual habían quedado injustamente no solo ese pintor, sino De Simone, por ejemplo, Sáez, Blanes y tantos más"*.

"No está dicha la última palabra con respecto a ningún movimiento, a ninguna personalidad, a ninguna ocurrencia". [...] *"El día en que los críticos o los teóricos aprendan a calibrar el fuste de una gran parte de los pintores nuestros, de los escultores, de los grabadores nuestros, recién ahí nos daremos cuenta de la importancia que tienen o que han tenido, de los problemas que han planteado y han quedado resueltos"* [71].

Clever Lara, Rimer Cardillo, Hilda López, Hugo Nantes, Ana Salcovsky, José Gamarra, Wifredo Díaz Valdéz, Ernesto Aroztegui, Marcelo Legrand, Rodolfo Arotxarena, Magalí Sánchez Vera y Jorge Sosa Campiglia son algunos de los artistas posteriores a la generación de Espínola que —con muy variados matices— también eran ponderados por este: *"Véaseles, además y sobre todo, como testimoniantes, y no, o no tanto, como «prestidigitadores» o como «boticarios» a la antigua usanza"* [72]

conclusiones (como las de Torres, al menos) que provoquen una adhesión incondicional o por lo menos mínima".

70 Haber, Alicia: *Entre la entraña y el límite*, ob. cit.

71 Ibídem.

72 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, ob. cit.



M.E.G. en el montaje de la muestra de Julio Testoni, Galería Latina, mayo 1990. Foto: Julio Testoni. © Julio Testoni.



Magalí Herrera, Gerardo Ruiz, M.E.G., 1989. Foto: José Luis Samandú.

Raúl *Cabrerita* Cabrera y M.E.G. en la casa de la familia Lucchinetti, Santa Lucía, Canelones, 1988. Foto: José Luis Samandú.



Recibimos y publicamos carta de Manuel Espínola Gómez

Montevideo, diciembre 20 de 1986

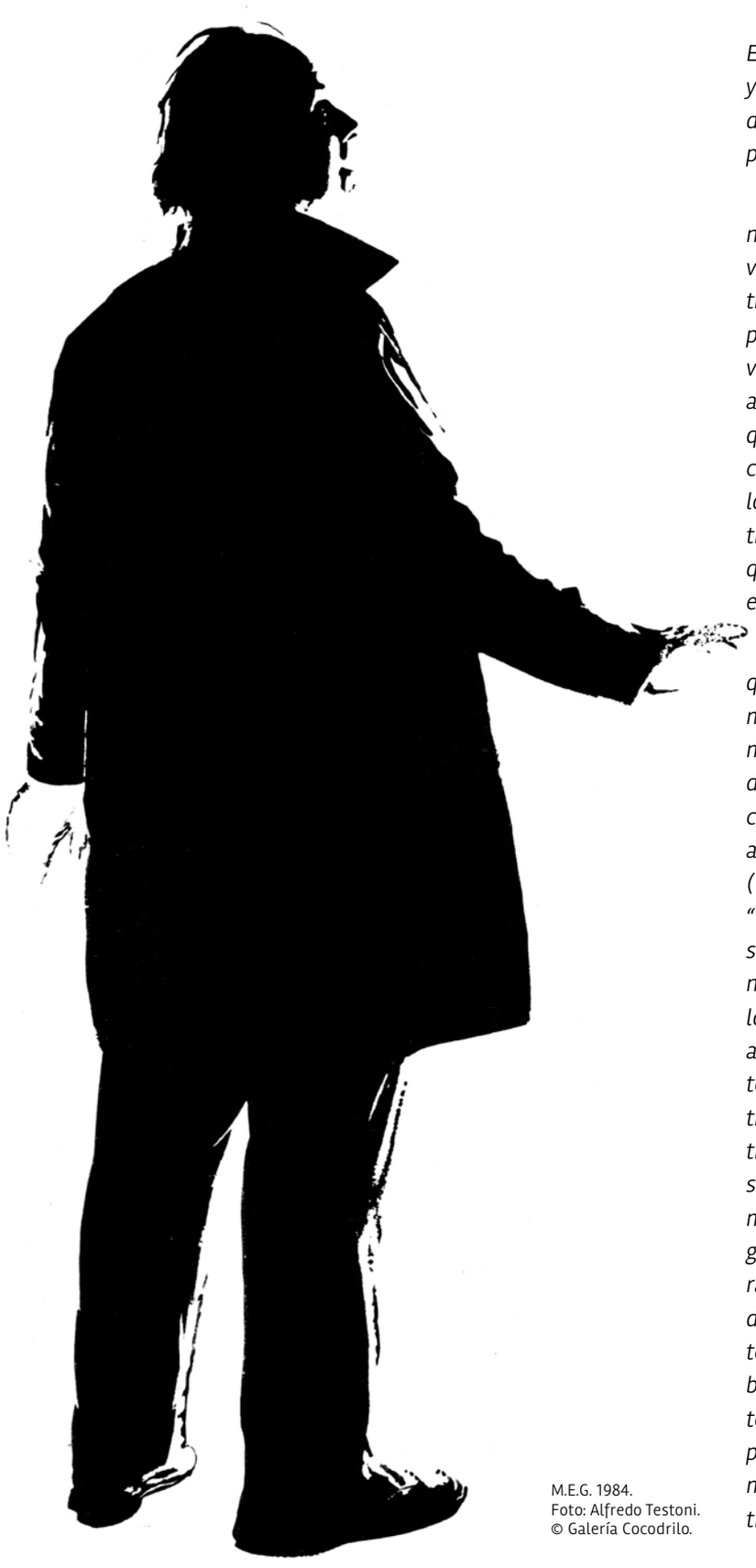
Señor Director de la Sección Cultural

del Semanario Jaque:

Ahora que ya pasó el "barullete al cohete" provocado por la insurgencia genital de unos grafitos, como quiera que se los vea, inocentones (simbolistas, sí, sin duda, pero que la decisión liberal del presidente de la República y su ministra de Educación y Cultura demostrara, en el prestigioso ámbito de la Biblioteca Nacional, que merecían ser vistos por el pueblo), y que la "AMNESIA" y la "INDIFERENCIA", esas aves mitológicas del Contra-Olimpo uruguayo, planean de nuevo —como siempre— sobre el paisaje cultural de la metrópoli, solicitamos la publicación de las siguientes consideraciones.

El viejo y prestigioso bajel de la democracia uruguaya, por incidencia involuntaria de un intrépido marinero llamado Oscar Larroca, ha sido puesto en "dique seco" —como quien dice— a los efectos de su más que oportuno examen técnico y, tal vez, de su reparación ulterior, para poder así cumplir, sin tropiezos de preocupante entidad, travesías de más en más esforzadas. En su nueva posición nos fue dado constatar que el fuerte casco naval, tan airoso siempre y tan altivo, estaba, por debajo de la línea de flotación, acribillado de taladros y taladraduras. (A decir verdad, "TALADROS" DE TODOS LOS TAMAÑOS Y COLORES. ¡Grave, grave!). La presencia de ese crustáceo debilitante y depredador no se había registrado claramente durante la apertura navegatoria (libérrima). Ahora sí. Y vemos que, de no repararse el casco a tiempo, el susodicho bajel democrático se puede ir —con los embates naturales vinculados a su problemático destino— transitoriamente a pique. (Sábese, sí, que el "reflotamiento", en todos los casos, es sumamente costoso. ¡Si lo sabremos!).

Tenemos la impresión de que el triple proceso político que caracterizara la etapa anterior al 85 y desde el 67 no sirvió demasiado para que alguna gente, más de la que podría sospecharse, aprendiera por lo menos un poco "de lo que más importa" en realidad. (DE LO QUE MÁS IMPORTÓ ¡por aquellos no tan lejanos días!). Si como se ha dicho en tantas oportunidades, el hombre es el único animal capaz de tropezar dos veces en la misma piedra, podemos extraer la conclusión de que el uruguayo es capaz de tropezar, por su tozudez, por su orgullo de petizo, por su emperramiento consuetudinario, diez veces en la misma y única piedrita. Es el naftalínico torrente paternalista, autoritario, verticalista, dictatorial, incluso totalitario —parcialmente pacato, mojigático, ignorantón, oscurantista, anacrónico, para colmo de males, maniqueísta y pedantesco, ¿por qué no?— que todavía alienta y se prolonga en el espacio histórico criollo. Todo ello muy bien disimulado, hasta ayer al menos, con el pintoresco concurso de envolturas floripondiosas —a veces hasta con papel de diario— y, desde luego, "graciosos dogales albicelestes" sellando la paquetería ocasional por parte de los empedernidos y sempiternos puritanos "AY DE MÍ", emparentados estos a su vez, a través de la acrisolada rama materna, al célebre famillón de las "¡PUF, QUÉ OLOR!". Gente acostumbrada, al parecer, a interponerse (con esa extraña vocación interceptora que nadie le reconoce y que no quisiera, estamos seguros, sufrir en carne propia) entre el dador cultural y el recibidor cultural, arrogándose potestades o atribuciones selectivas y, por tanto, sustitutivas enderezadas a proteger a este último —¡qué atrevimiento!— como si este fuese un ente incapaz de discernir y decidir por sí mismo. Actitud groseramente ofensiva si las hay, sin duda. Dicha usurpación no está penada por la ley, ¿verdad? Debe decirse que durante el gobierno de facto, tan vituperado por su índole específica y con razón, se llevó a cabo por nuestra parte una muestra de los últimos trabajos —año 1975— en la ya prestigiosa Galería Losada, muestra que se abrió de nuevo para iniciar la temporada del año siguiente con conferencia alusiva y hasta con concierto pianístico, dentro de la misma céntrica sala. Había cierta obra que representaba el cuerpo de un hombre tendido sobre el cuerpo de una mujer... pero "al revés": la testa varonil vencida acaso por el sueño —léase orgasmo— reposaba sobre el sexo virtual de la fémina, mientras sus nalgas impedían ver la cara de esta. (Se supone que ya había tenido lugar entre los dos el "horripilante" doble beso genital). Un canto al amor libre —desprejuiciado, en suma—, cumplido sobre explanadas ramblarias, ¡nada menos!



M.E.G. 1984.
Foto: Alfredo Testoni.
© Galería Cocodrilo.

El gobierno de facto tan vituperado por su índole específica, y con razón, no tocó dichas exposiciones para nada, a pesar de haberse dictado, varios meses atrás, cierto decreto o algo parecido contra la llamada —¡cuándo no!— "pornografía".

(Decimos "a pesar de..." por aquello de que "toda escoba nueva barre bien"). Cinco años más tarde, esa misma obra volvió a ser exhibida, esta vez en la después prestigiosa Galería Latina —que de tal modo inauguraba sus actividades—, formando parte de una retrospectiva personal. El gobierno de facto, tan vituperado con razón por su índole específica, subsistía, y aun así nuestra exposición no fue tocada para nada. (Es de suponer que, debido a circunstancias fácilmente imaginables, los jerarcas de aquel régimen tuviesen sus informantes de confianza, los cuales habrán metido, seguramente, su húmedo hocico entre las grandes telas desplegadas, ya que la posición política que nos distinguía —proscripción y legajo adicional mediante— era bien conocida por ellos. Sin embargo...).

Ahora bien, lo peor de todo el mencionado maremágnum, que el público conoce casi al dedillo, es que las dos obras más cuestionadas de Larroca —escogidas por nosotros mismos— ya habían sido enfrentadas al asistente adulto dentro del salón que, con tal finalidad, tiene una conocida organización cinematográfica en Montevideo, y no provocó escándalo alguno. Es decir, que las vieron hombres y también mujeres. (Vaya, vaya, con los cálculos apresurados y absurdos de estos "vulvicidas" o "estrategas morales" a sueldo —oh, la solícita sacristanería de pacotilla— que nos hemos agenciado sin darnos cuenta, sin proponérnoslo). No nos extrañaría mucho, por lo mismo, que en cualquier momento, si las cosas siguen así, algunos carcamanes —de los que abundan, como hemos visto por estos lares— fabriquen un decreto prohibiendo o restringiendo —inspectores métricos de por medio— el lascivo, transpirado y vibrante meneo de caderas, en clara alusión al soberano acto sexual, que las morenas plegadas a las palermitanas agrupaciones carnavalescas ilustran con exuberante generosidad; mirados —¡no faltaba más! — por hombres corajudos, por mujeres irresponsables, por jóvenes acaso con demasiada avidez y —¡válganos Dios!— por criaturas inocentes menores de edad. Es decir, prácticamente el coito simbólico en pleno 18 de Julio, facilitado y hasta indirectamente subrayado —premiado, bah— por "la comuna portuaria", por la misma "comuna" hasta hace poco escandalizada con motivo de dos obritas pequeñas, documentales y demostrativas de realidades determinadas y, claro está, EXISTENTES.

(No hablemos del "cola-less", moda esta cuyo homenaje a la región glútea de la mujer parecería indicar, por cuenta de las des-autoridades capitalinas, precisamente —lapsus imperdonable, pues el aval existe—, que, de las tres áreas femeninas puntualmente excitantes, esa es, no sabemos con arreglo a qué criterio, la más inofensiva. (Lo que puede influir la temperatura animal, ¡mamasanta!).

Quedan a salvo, no obstante, desde un punto de vista ético y conceptual —valga la aparente redundancia— en este triste episodio (dentro del perímetro restringido que les correspondía, por supuesto), esos dos navegantes solitarios que son —o fueron— Alejandro Bluth y Thomas Lowy, a quienes agradecemos nuestra designación como asesores en la franja, más o menos delimitada de las manifestaciones plásticas, asesoría a la que habíamos renunciado desde la iniciación misma del conflicto, como protesta indeclinable contra la burda desjerarquización especializada emanada de los centros de abroquelamiento paleolítico situados bastante más arriba de aquellos mencionados navegantes. Creemos que la gente que pertenece al campo de las diversas mordientes culturales se dará cuenta de que en este episodio, sin ir muy lejos, aun se vienen jugando cosas harto importantes, que están bastante más allá de las obras de Larroca... pero —¡ojo!— también en ellas. Y EN ÉL. ¡Y EN NOSOTROS TODOS! Es el peligro siempre en ciernes de la censura previa por motivaciones temáticas —no importa si dentro de cuatro paredes comunales de suyo pertenecientes al ámbito nacional— o de su prohibición posterior —no importa si dentro de esas mismas cuatro paredes o de algunas otras eventuales— de las restricciones selectivas futuras, de la vigilancia recelosa más o menos acechante, de la intolerancia convivencial que a menudo vuelve por sus fueros, etcétera. (Porque de lo que se trata, en definitiva y para repetirlo una vez más, es de preservar automáticamente el derecho natural y legal de cada uno a juzgar, por sí mismo, sin intermediarios supletorios, los problemas temáticos, con excepción de los llamados secretos profesionales que garantizan la inviolabilidad de confidencias y revelaciones embarazosas vinculadas a la intimidad de cada individuo, y de aquellos otros —de más está decirlo— propios del mecanismo político cuya proyección social prematura puede estropear más de una intención programática del Estado).

El disparate metafísico que pretende marcar, entre galerías privadas y galerías estatales, una diferencia potencialmente ética que habilita o inhibe, según las áreas, el contacto del asistente probable con las distintas formas de la expresión humana, cualesquiera ellas sean, es digno de Ripley. Y pinta la situación de cuerpo entero. (No podemos dejar de sonreír al plantearnos qué pasaría si una institución cultural extranjera solicitara el Subte Municipal, por ejemplo, para radicar allí la exposición del denominado "arte erótico", perteneciente al también "inmundo" Pablo Ruiz Picasso, que se vino desarrollando, no hace tanto, en la vecina ciudad de Buenos Aires. Decir que "sí" significaría, lisa y llanamente, que los criterios "protectores" habrán de estirarse como un chicle según sea la magnitud de la firma protagónica y generativa en cuestión —tal es el caso imaginado—, y decir que "no"... equivaldría a ofrecerse, sin escapatoria posible —por la misma causa—, para la ridiculización universal. Menudo problema —¿no?— para estos señorones o zepelines humanos que tan fácilmente se expiden, a escala nacional, sobre cosas de por sí delicadas y ajenas a su formación y capacidad). Sería interesante, asimismo, que algunos paquidermos falicidas —rara especie vocacional en vías de extinción— intentaran señalar públicamente, como ejercicio escolar, nada más —no se les puede pedir mucho—, dónde termina lo que llaman "arte" y dónde comienza lo que llaman "pornografía". Nos referimos al punto preciso o aun aproximado en que se produciría el divorcio entre ambos transcursos. Si fuese con prestigiosos ejemplos concretos, tanto mejor.

En fin. Es posible que cualquier día de estos sea visto como propicio para visitar Villa Dolores y darnos cuenta, una vez más, de la decorosa naturalidad de las pobres bestias allí acorraladas (caramba, estábamos olvidándonos de tamaño "cercenamiento habitático" y de los niños testigos e inquisidores de sus "chanchadas silvestres"), que seguramente nos harán sentir nostalgia por la ausencia de ciertas equivalencias comportativas más o menos intransferibles que a TODOS nos conciernen. Porque, que pertenecemos, sin distinción de flacuras o gorduras y cargos más o menos representativos, a la "vulgarísima" escala zoológica, pertenecemos sin vuelta de hoja. Dicho ello sin ánimo pedestre. Pero dicho, incluso, con alcance muy general y por las dudas, ya que la patria (incluidos sus locales municipales y demás) TAMBIÉN ES NUESTRA

Manuel Espínola Gómez

Carta publicada en *Jaque*, el 21 de enero de 1987.



Catálogo diseñado y prologado por M.E.G. para muestra retrospectiva de Nerses Ounanian en el 25 aniversario de su fallecimiento. Galería Latina, mayo 1983.

Espínola ofició de curador para viarios colegas suyos que expusieron sus obras en Galería Latina y otros espacios expositivos, ya sea en su carácter de montajista y/o en su calidad de prologuista del catálogo correspondiente: Héctor Sgarbi, Hilda López, Germán Cabrera, Juan Storm (1981), Rubén Gary (1982), Nerses Ounanian, Octavio Podestá, Horacio Cohan (1983), Eduardo Vernazza (1985), Wifredo Díaz Valdéz (1986), Doménico Colantoni, Julio Testoni, Tomás Cacheiro (1987), Antoni Starczewski, Jaime Novinsky, Rosa Acle, Adela Neffa (1988), Lino Dinetto (1989), Anhelo Hernández, José Cuneo, Edgardo Ribeiro (1990), Carmen Garayalde, Juárez Machado, Carlos Colombino, Ricardo Migliorisi, Osvaldo Salerno (1991), Federico Moller de Berg (1992), Fendi Goldstein, Raúl Javiel Cabrera (1993), Jorge Centurión, Horacio Berta (1995), Enrique Medina (1996), Lily Salvo (1997), José Trujillo, Carmelo de Arzadun (1999), entre otros. También colaboró con el montaje y la supervisión para exposiciones individuales de Guiscardo Améndola (1962), Hugo Nantes (*circa* 1978), Marcelo Legrand, Oscar Larroca (1986 y 1987), Mario Schettini (2001), Magalí Sánchez Vera y Jorge Sosa Campliglia (2001).

También redactó las bases para varios concursos, entre ellos para la Primera Bienal Uruguaya de Expresión Plástica (BUEP 83), el nuevo reglamento del Salón Municipal de Expresión Plástica y el Salón de Artes plásticas del Norte.



Catálogo diseñado por M.E.G. para la Primera Bienal Uruguaya de Expresión Plástica (BUEP 83). Casa del Teatro, setiembre 1983.

Sobre la obra escultórica de Hugo Nantes

Ahora, bien; Nantes... acaso sea uno de nuestros "expresores", tanto en el terreno pictórico como escultórico, con mayores "aptitudes naturales" para plantear y solucionar problemas representativos mediante cierta garantida prontitud o celeridad ejecutora. Lo que para otros sería "mortal", "abaratándose" de tal suerte el testimonio, para él... parecería difícil que llegue a serlo, aunque a veces afloran demasiado las baraturas de propuestas y formulaciones no carentes, con todo, de "fiebre temperamental y pulsátil". Pero he aquí que, con el manipuleo de lo que se ha dado en llamar chatarra, compuesta de residuos industriales y utensilios en momentáneo o duradero "receso doméstico", el "imaginero" que habita en sus músculos y arterias, en sus fuertes neuronas, nos alcanza, al margen de las conexionadas elegancias e ingeniosidades de casi todo el cuerpo laborioso del país, la visión típica y genuina de un verdadero "instinto tribal" (o simplemente silvestre, salvaje, mas de cualquier manera adaptado, modificado), que no debe confundirse con los fenómenos imitatorios más o menos comunes. Curiosa "retoma", curiosa "transferencia", curiosa "calzadura" de algunas posibilidades reales primitivas en la testa de un hombre civilizado del momento. Aun sabiendo que, al igual que el niño que fuimos, los comunitarios estados surgentes, de implantación primera (esos que iban precautelados hacia el rugido indómito, de base sigilosa, garrada, y "reculaban", quizá, frente al lejano, "nervioso", "colérico" relámpago) no nos abandonan del todo, a pesar de las posteriores transformaciones sociales. Porque difícilmente se encuentre otro caso, aquí, hoy y ayer, donde este "lenguaje" ... erizado/ mudo/ rústico/ tieso/ casi ritual/ de duro, prieto, sudado, pringoso, ya empercudido "retobo"/ sin entrañas... —estoico— pero "vuelto sobre sí como sobre un hueco insondable"/ de "miedos concentrados" y estáticos (idolejos o fetiches, estamparíamos "contestatarios precipitantes" de aquellas "nuestras eternas partículas rezagadas") se cumpla tan cabalmente, tan plenamente, tan puramente como en Nantes.

Y así como el propio Picasso, en su exultante o dramática, casi "infantiloide", "esgrimida" pujanza escrutadora y "atentatoria";

o Sironi, en su pasaje poéticamente excavativo, arqueológico, de presencias "ruinosas", penumbrarias, momificadas/ o Marino Marini, en su "escarificado", casi "geometral" o "sobregeometral", sucinto arcaísmo subterráneo/ o Appel, en su "niñería" violenta —¿"violentista"?— y agigantada/ o Dubuffet, en su "niñería" ya "avejentada" y árida/ este uruguayo... "araña" también "niveles" de "basta cuajadura terráquea"

Fragmento del texto para el catálogo, *circa* 1978.

Sobre la obra pictórica de Rubén Gary

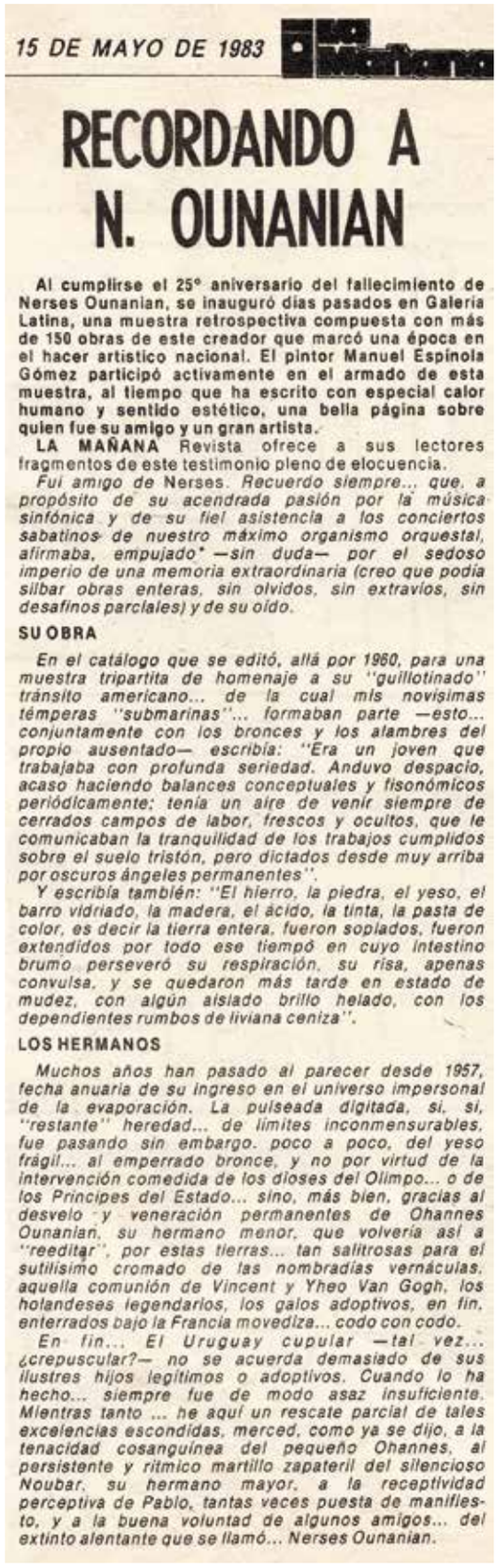
GARY. RUBÉN GARY. Médico cirujano, exprofesor adjunto, plástico —desde luego—, crítico "subrepticio" (agudo, pintoresquísimo crítico de entrecasa). Inconformista, alertado escucha, conferenciante ocasional, remero silvestre, escrupuloso lector, "trotador ramblario", melómano empedernido, en fin, diletante en el más amplio y decantado sentido del término, es decir —dado el ejemplo— diletante raigal, no "epidérmico" (¡cuidado!).

He aquí una selección retrospectiva de su obra pictórica, tintera, carbonosa, sanguínea y grafital. No fue fácil convencerle de dicha necesidad —real y también hipotética— proyectada a dos puntas: la propia, a los efectos de arriesgar, sobre las nuevas o posteriores generaciones, una carga expresiva muy particular y desconocida; la ajena, porque con ese encuentro, la comunidad, o el sector correspondiente, enriquecía su experiencia de contacto desvelativo. En verdad, todo empezó hace mucho tiempo, pues GARY trabaja en los problemas de la visualización testimonial desde, por lo menos, cuarenta años largos. Mostró, sí, algunas veces, pero esta retrospectiva habrá de ser (el número es, siempre, extremadamente limitado) de las encargadas, supongo, de poblar con aplomada erguidumbre, en gran parte un territorio fantasmal (el territorio de hoy...) "campeado" de sucesivos "ausentismos ofrecientes", o, dicho de otro modo, de ofrecimientos entecos, disminuidos, sin verdadera emisión punzante, mordiente, de presa.

El conjunto de su obra es denso, poderoso; se tiene enseguida la impresión de que quien está detrás de ella (aun subsistiendo, en forma poco menos que aislada, "disposiciones o quebrazones decorativas", podría anotarse que ásperamente "decorativas", si tal cabe) no es un frívolo, por cierto, sino un señor acostumbrado a poner "las vísceras" sobre la mesa (¿influencias del ciruja, acaso?). Búsquedas incesantes caracterizan su callada trayectoria, desde aquel transcurso bastante "primerizo" de extracción neo o postcubista hasta ese "expresionismo" (no soy demasiado partidario de tales clasificaciones, sea por la dudosa relación del término con los destinatarios, sea por el término en sí mismo) por momentos abstractizante, e incluso deambulando a través de circuitos atravesados de "distorsionada" desmesura congregativa, provocada sin duda por un contorno popular exasperado de dificultades y desequilibrios... ("Sismógrafo humano" al fin, incapaz, al parecer, de conformarse con hacer la vista gorda). En todos esos trabajos, y según las circunstancias, se patentiza, ya, una pasta sabrosa, cuasi sobada, el color tembloroso o palpitante, mas siempre visiblemente entrecortado y superpuesto, una "grafía estriada" de fuertes hendiduras "insistentes" —a punta de cerda o de grafito— y con agudos contrastes direccionales no pocas veces.

Además, en su recortada generación de rostros quizás "turquesados", digámoslo así, libres como de metálicas mujeres o bien ese curioso tute intráneo de descompaginados, "bambalinescos", mecanismos fisonómicos —imbricaciones y tortuosidades semipicassianas, claro—

Fragmento para el texto del catálogo, 1982.



15 DE MAYO DE 1983 LA Mañana

RECORDANDO A N. OUNANIAN

Al cumplirse el 25° aniversario del fallecimiento de Nerses Ounanian, se inauguró días pasados en Galería Latina, una muestra retrospectiva compuesta con más de 150 obras de este creador que marcó una época en el hacer artístico nacional. El pintor Manuel Espínola Gómez participó activamente en el armado de esta muestra, al tiempo que ha escrito con especial calor humano y sentido estético, una bella página sobre quien fue su amigo y un gran artista.

LA MAÑANA Revista ofrece a sus lectores fragmentos de este testimonio pleno de elocuencia.

Fui amigo de Nerses. Recuerdo siempre... que, a propósito de su acendrada pasión por la música sinfónica y de su fiel asistencia a los conciertos sabatinos de nuestro máximo organismo orquestal, afirmaba, empujado —sin duda— por el sedoso imperio de una memoria extraordinaria (creo que podía silbar obras enteras, sin olvidos, sin extravíos, sin desafinos parciales) y de su oído.*

SU OBRA

En el catálogo que se editó, allá por 1960, para una muestra tripartita de homenaje a su "guillotinado" tránsito americano... de la cual mis novísimas témperas "submarinas"... formaban parte —esto... conjuntamente con los bronces y los alambres del propio ausentado— escribía: "Era un joven que trabajaba con profunda seriedad. Anduvo despacio, acaso haciendo balances conceptuales y fisonómicos periódicamente; tenía un aire de venir siempre de cerrados campos de labor, frescos y ocultos, que le comunicaban la tranquilidad de los trabajos cumplidos sobre el suelo tristón, pero dictados desde muy arriba por oscuros ángeles permanentes".

Y escribía también: "El hierro, la piedra, el yeso, el barro vidriado, la madera, el ácido, la tinta, la pasta de color, es decir la tierra entera, fueron soplados, fueron extendidos por todo ese tiempo en cuyo intestino brumo perseveró su respiración, su risa, apenas convulsa, y se quedaron más tarde en estado de mudez, con algún aislado brillo helado, con los dependientes rumbos de liviana ceniza".

LOS HERMANOS

Muchos años han pasado al parecer desde 1957, fecha anuaria de su ingreso en el universo impersonal de la evaporación. La pulseada digitada, sí, sí, "restante" heredad... de límites inconmensurables, fue pasando sin embargo, poco a poco, del yeso frágil... al emperrado bronce, y no por virtud de la intervención comedida de los dioses del Olimpo... o de los Príncipes del Estado... sino, más bien, gracias al desvelo y veneración permanentes de Ohannes Ounanian, su hermano menor, que volvería así a "reeditar", por estas tierras... tan salitrosas para el sutilísimo cromado de las nombradías vernáculas, aquella comunión de Vincent y Yheo Van Gogh, los holandeses legendarios, los galos adoptivos, en fin, enterrados bajo la Francia movediza... codo con codo.

En fin... El Uruguay cupular —tal vez... ¿crepuscular?— no se acuerda demasiado de sus ilustres hijos legítimos o adoptivos. Cuando lo ha hecho... siempre fue de modo asaz insuficiente. Mientras tanto ... he aquí un rescate parcial de tales excelencias escondidas, merced, como ya se dijo, a la tenacidad consanguínea del pequeño Ohannes, al persistente y rítmico martillo zapateril del silencioso Noubar, su hermano mayor, a la receptividad perceptiva de Pablo, tantas veces puesta de manifiesto, y a la buena voluntad de algunos amigos... del extinto alentante que se llamó... Nerses Ounanian.

La Mañana, 15.V.1983. Reseña crítica de M.E.G. sobre la obra de Nerses Ounanian.

Sobre la obra escultórica de Nerses Ounanian

Fui amigo de Nerses. Recuerdo siempre que a propósito de su acendrada pasión por la música sinfónica y de su fiel asistencia a los conciertos sabatinos de nuestro máximo organismo orquestal, afirmaba el sedoso imperio de una memoria extraordinaria (creo que podía silbar obras enteras, sin olvidos, sin extravíos, sin desafinos parciales) y su oído.

En el catálogo que se editó, allá por 1960, para una muestra tripartita de homenaje a su "guillotinado" tránsito americano... de la cual mis novísimas témperas "submarinas" formaban parte —esto, conjuntamente con los bronces— y los alambres del propio ausentado—, escribía: "Era un joven que trabajaba con profunda seriedad. Anduvo despacio, acaso haciendo balances conceptuales y fisonómicos periódicamente; tenía un aire de venir siempre de cerrados campos de labor, frescos y ocultos, que le comunicaban la tranquilidad de los trabajos cumplidos sobra el suelo tristón, pero dictados desde muy arriba por oscuros ángeles permanentes".

Y escribía también: "El hierro, la piedra, el yeso, el barro vidriado, la madera, el ácido, la tinta, la pasta de color; es decir, la tierra entera, fueron soplados, fueron extendidos por todo ese tiempo en cuyo intestino brumo perseveró su respiración, su risa, apenas convulsa, y se quedaran más tarde en estado de mudez, can algún aislado brillo helado con los dependientes rumbos de liviana ceniza".

LOS HERMANOS

Muchos años han pasado al parecer desde 1957, fecha anuaria de su ingreso en el universo impersonal de la evaporación. La pulseada digitada, sí, "restante" heredad... de límites inconmensurables fue pasando, sin embargo, poco a poco, del yeso frágil al emperrado bronce, y no por virtud de la intervención comedida de los dioses del Olimpo... o de los Príncipes del Estado... sino, más bien, gracias al desvelo y veneración permanentes de Ohannes Ounanian, su hermano

menor, que volvería así a reeditar por estas tierras... tan salitrosas para el sutilísimo cromado de las nombradías vernáculas, aquella comunión de Vincent y Theo Van Gogh, los holandeses legendarios, los galos adoptivos, en fin, enterrados baja la Francia movediza... codo con codo.

El Uruguay cupular —tal vez... ¿crepuscular?— no se acuerda demasiado de sus ilustres hijos legítimas o adoptivos. Cuando lo ha hecho, siempre fue de modo asaz insuficiente. Mientras tanto, he aquí un rescate parcial de tales excelencias escondidas, merced, como ya se dijo, a la tenacidad consanguínea del pequeño Ohannes, al persistente y rítmico martillo zapateril del silencioso Noubar, su hermano mayor, a la receptividad perceptiva de Pablo, tantas veces puesta de manifiesto, y a la buena voluntad de algunos amigos... del extinto aletante que se llamó Nerses Ounanian

Fragmento para el texto del catálogo, 1983.

Sobre la obra pictórica de Petrona Viera

Me ha quedado impresa con la fuerza y la nitidez distintivas de los sigilos de acero, impresa en esta, mi arcillosa y no sé si frágil memoria, tan extraña y tan propensa al extravío diminuto.

En realidad, Raquel Pereda "acarrea" cada biografía; sigue de cerca al personaje central, se retira, incluso, "de su cercanía". Regresa al mismo de nuevo y de nuevo se aleja de él, alcanza el confín opuesto. Demórase bastante —casi con abuso— y nuevamente se le acerca, no sin cierta cautela... Dice ella y hace decir a otros por ella. Así... hasta el final. Me contaba Luis Eduardo Pombo que durante ciertas jornadas pictóricas, creo que cumplidas al aire plenario, Petrona "mugía" en procura de Laborde, para que este le "echara un vistazo" a sus trabajos. Como no era fácil entenderse con la sordomuda, asía un pincel y trazaba, en alguno de aquellos balbuceados y ya retozantes testimonios, una pincelada reveladora. Una sola, que le servía a la alumna de apoyadura, de referencia harto sensible, de reflexión.

Me pregunto si no habrá sido todo, todo, todo, una especie de predespedida del gran espacio circundante, una larga, indirecta... lumínicamente triste despedida subrepticia... de sus obstáculos cuasicongénitos... (Obstáculos que muestran su grave proyección en los límites precisos de lo individual y lo genérico, y atenúanse allá donde suben la clorofila, el festón marítimo, las flechas aladas...).

Raquel Pereda, sin decirlo, me induce a pensar sobre qué pasaría con el director cinematográfico que hizo Frida (aquella memorable película que rescata a la compañera inválida de Diego Rivera) si tomara la existencia de nuestra Petrona en sus manos, "jugándose" ENTERA, la semidesvalida, al límpido y encendido planicolor... Sin habla, sin oído, SOLO AL COLOR VOLUNTARIZADO. ¡AL COLOR... AL COLOR! AL ALTO COLOR DE LA ALTA VIDA. A LA LUZ. ¡...! ¿Qué pasaría? Pobre lejanísima... En este país de "trascendentalistas", esa empresa parece inviable. Y sin embargo, la inmaculada sordomuda sigue brillando,

sin moverse un ápice, por encima de los distraídos y noveleros de siempre. Esperando... sin esperar, claro. Acaba de darse un importante primer paso... Ojalá que...

Fragmento del prólogo para el libro *El planismo y la obra de Petrona Viera,* de Raquel Pereda. Galería Latina, 1987.

Sobre la obra fotográfica de Mario Schettini

Gran cabezota frontal, "decana" capilaridad. Blanco, gris y negro. El rostro dulcemente "estereotipado" por una sonrisa que se quedó ahí. Y se quedó ahí, nomás, para jubilarse... pero AHÍ.

El tiempo escrituró ese rostro solitario, transformándolo en tridimensional referencia "cartográfica". Encima, como parte del díptico, diversos recuadros pequeños con matrimonios long-play, donde el hombre y la mujer quietean pacificados...

La archidama del fotógrafo aparece como en trance, entregada doblegadísimamente a los probables e imperceptibles manoseos del aeroespacio nudista, inocentísimo, no obstante. La clarificada superficie frontispicia ha de sentir su externa, sutil remodelación lumínica, claro que sí. No existe la voluntad de demostrar voluntad, sino, más bien, en desembarazarse de los acostumbramientos semanales, de los restos carbonarios ya combustionados.

Planta indefensa de un pie gigantesco, en rigurosísimo azul. Encima otro díptico vertical, multiplicidad de recuadros menudos a todo color, tal que si fueran sus moradores vitalicios, gentes de ocupaciones varias, "registradas" con sesgadura estándar. Un carácter revisteril "campea" por todo lo alto, en contraste con el pie voluminoso, monocromo, casi sombrío, donde se inicia siempre toda marcha, todo emprendimiento.

Delante del cortinado arbóreo, solo la línea exterior lúmbrica de una transparente silueta juvenil. Fantasmal aparición diurna de quién sabe qué muchacha pretérita, sustraída, sin rescate, tras la clausura que escamotea cualquier fosforescencia o girándula exuberante luego de sus figuraciones fogaráceas.

Morada de oscuros, de "mosquéticos" dioses mínimos —parecería—, en la alta noche, donde la respiración del universo está suspendida, hasta que el Oriente devuelva ese gran disco caliginoso, cegante, que nos visibiliza cada doce horas.

En fin; hay más fotografías que merecen ser citadas, pero solo queríamos poner algunos ejemplos demostrativos del estilo schettiniano. He aquí, pues, un camarógrafo que cada

vez que empuña la máquina fijativa queda sujeto naturalmente, sin proponérselo, a un "vapor de inconfundible alcance suprafronterizo". La radicación terrenal, lugareña, no consigue andadura. Al autor apenas le interesa que el asentamiento aludido de sus placas visualizadoras se encuentre dentro de sí. Él es... SU PATRIA. La única patria viable. Y así alcanza una dimensión planetaria, no específicamente uruguaya, no regionalista reconocible, no de pintoresquismo baratieri, no "tontona" o "adulona" o "serviciosa". No tiene punto de sosiego geográfico. Es como si Schettini fuese un habitante que no participa de los beneficios antiquísimos de la funda oxigénica que se curva con la curvidad terreña. (Casi como los habitantes policromados de la pintura flamenca). "Sonambuliza" su trayectoria físico-intelectiva "alegremente". Algo así como estar FUERA DE SÍ, de su quicio, tal cual si lo exterior, lo poderoso exterior —EL GRAN EXTERNO—, le extrajera "lo suyo"... sin su participación voluntaria

Fragmento para el texto del catálogo, 2001.



Mario Schettini. **Llama**.
Foto color.



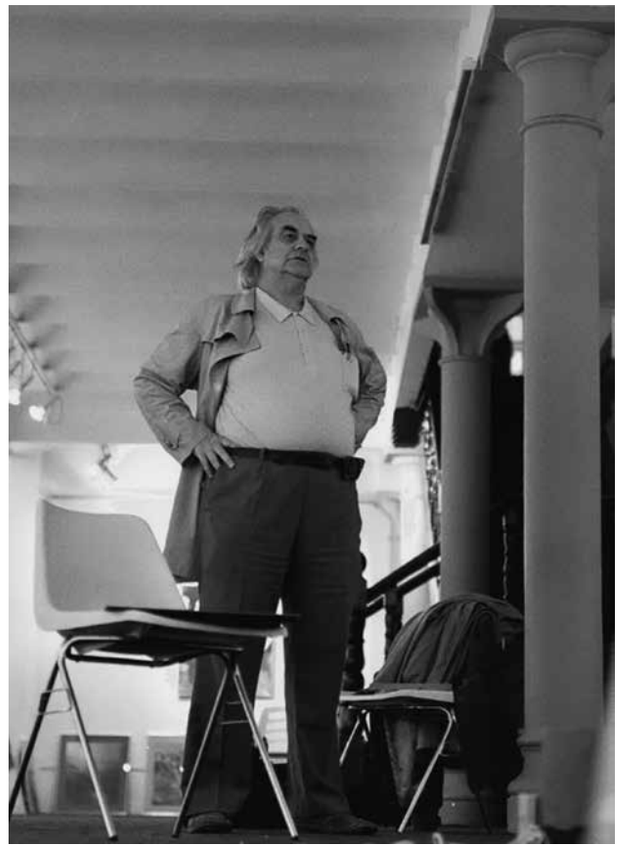
M.E.G., Wifredo Díaz Valdez, Gustavo Meizoso y Pablo Marks en el montaje de la muestra La madera es luz, de W. Díaz Valdez. Galería Latina, agosto 1986. Foto: s/d.



M.E.G. frente al tapiz de Jorge Sosa Campiglia, 1999. Foto: Eduardo Pincho Casanova.



Juan Palleiro, Alfredo Testoni, M.E.G., Julio Testoni, Gustavo Meizoso, Pablo Marks y Enrique Mrak. Galería Latina, mayo 1990. Foto: Julio Testoni. © Julio Testoni.



M.E.G. en el montaje de la muestra de Julio Testoni, Galería Latina, mayo 1990. Foto: Julio Testoni. © Julio Testoni.



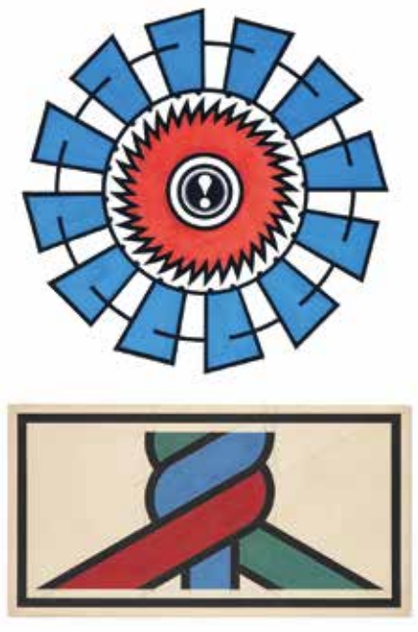
Diseño de afiche para el Día de los Trabajadores, 1967. Imprenta Corporación Gráfica. Papel coteado, 100 x 64 cm.

A inicios del siglo xx, y salvo escasas excepciones, el diseño gráfico aplicado a la divulgación proselitista uruguaya estuvo sujeto a la cartelería urbana y a la difusión a través de los editoriales de prensa (como las publicadas en el diario *El Día*). Recién a comienzos de la década del 60 se pueden distinguir en Uruguay publicistas, ilustradores y artistas volcados a una producción singular desde el punto de vista estético. Uno de los pioneros fue Espínola Gómez, cuya realización de afiches, volantes y logotipos tuvo escaso parangón por estas latitudes. El escritor Luis Víctor Anastasía recuerda que Espínola *"diseñó cientos de afiches y estrados de asambleas* (con la colaboración de José Campaña) *para contribuir, de un modo similar a como lo había hecho Maiakovski, a una toma de conciencia y a una adhesión que empezaron a aumentar cualitativamente, porque había un mensaje más puntual y penetrante"* [73]. Respecto a los afiches, en general se puede advertir una cierta proximidad al diseño y el concepto de los collages dadaístas (la insolencia, la humorada): el uso de distintas tipografías a la manera de Hugo Ball y Tristán Tzara, así como las siluetas de diversas procedencias en alusión a los trabajos de Max Ernst y Hannah Höch.

Instituciones públicas y privadas, comercios, periódicos, revistas, semanarios, organismos internacionales, sindicatos, organizaciones partidistas y programas radiales llegaron a tener una marca corporativa diseñada por Espínola (viñetas, logotipos, isologos, imagotipos). Aunque colaboró como diseñador y afichista para el FIdeL (Frente Izquierda de Liberación), el Partido Comunista Uruguayo y el Foro Batllista, sus trabajos gráficos más reconocidos y vigentes siguen siendo los isotipos para la coalición Frente Amplio y la central sindical CNT.

Acerca del isotipo de la CNT

Primeramente tracé una sierra circular (disco dentado) como posible representación de la clase obrera —creo que también, con el mismo o parecido sentido, una roseta giratoria propia de los molinos de viento para extraer agua subterránea, vinculado esto a las actividades del "agro"—, y además el botón pulsátil de las teclas de una máquina de escribir, con su respectivo signo de admiración, para representar de algún modo a la clase media (oficinistas e intelectuales, etcétera). Pero inmediatamente después me di cuenta de que no había símbolo más ajustado a la realidad de cualquier país que aquel que así resultó en definitiva: la viva "encarnación" de lo propiamente eficaz en la unidad de los distintos grupos laborales, todo ello mediante una viga, cuando sin serlo aún, unificase el "aporte" constructivo de tres cabos de cuerda (clase obrera, clase campesina, clase media o intelectual) en el preciso momento de iniciar la torsión que le dará al conjunto la fortaleza imprescindible, que de otra manera no tendría. En la práctica de la expresión visualizadora no creo haber sido un renovador, salvo tal vez cuando pinté un W.C." [74].



Boceto de isotipo para la Convención Nacional de Trabajadores (CNT) y original definitivo. Acuarelas sobre cartulina: 90 x 90 cm. y 90 x 50 cm. respectivamente.

73 Varios autores: *Pormenores políticos y afines. Gráfica política de los años 60 y 70*, ob. cit.

74 Se refiere a su óleo *Sifón* (1954), presentado en el XV Salón Nacional y que provocó cierto desagrado en algunos miembros del jurado.

Fundamentación para el isotipo del FA

(fragmento)

1. Si el organismo político de data más reciente y de mayor celebridad en el Uruguay de 1971 es, precisamente, el FRENTE AMPLIO, entendemos que deben utilizarse con tal insistencia sus letras que traigan, como consecuencia forzosa, el bloqueo completo del umbral receptivo popular.

2. Al utilizarse las iniciales de esa denominación compuesta se ve claro que, por la propia conformación natural de las dos letras, sin violentar en lo más mínimo sus estructuras respectivas, y combinándose del modo que aquí se ilustra, transfórmanse en dos elementos nítidamente simbólicos: cerro y bandera.

3. La bandera, representada por la F, se extiende o despliega libre y decididamente en el espacio, es el Frente, fundada o elevada en la cúspide de un cerro, representado por la A, cuya base nos allega, a su vez, cierta idea de sostén firme: es la Amplitud. Incluso pudiera decirse que este cerro es el mismo del escudo nacional y el mismo de Montevideo. Rasgo distintivo de nuestro entrañable territorio, además de su reconocida encarnación de la fuerza.

4. Se eligen los colores de la bandera patria, azul celeste y blanco, por ser los más identificables con la República Oriental del Uruguay, no debiendo olvidarse, a ese propósito, que el rojo, azul y blanco no solo se vinculan estrechamente al artiguismo, a la cruzada de los 33, etcétera, sino también a Francia, Inglaterra y otros países del mundo, incluyendo EE. UU.

5. El resultado general de este emblema es una clara sensación de cosa triunfante, pura, simple, sin mezcla ni complicación alguna.

6. Siendo el precitado movimiento de cúneo nuevo, como ya se dijo, pensamos que deben encontrarse símbolos también nuevos, relacionados con el espíritu patrio.

7. El concepto que condicionó, por último, la elección de este tipo de emblema se encuentra ligado a la posibilidad de su ejecución rápida e improvisada en las paredes de la ciudad por parte del pueblo, cualquiera sea su grado de desarrollo. Las líneas rectas y sencillas no ofrecen el menor obstáculo para ello[75].

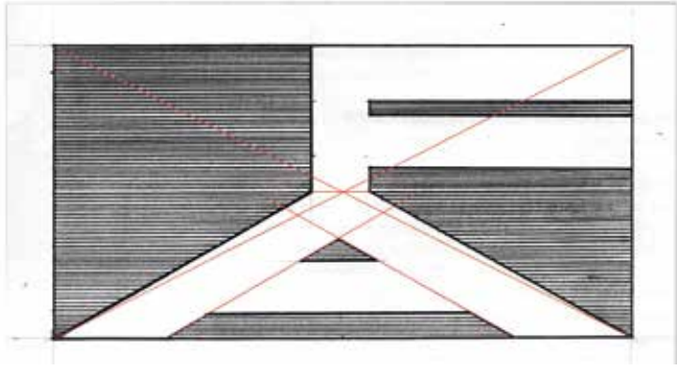
A partir del año 2010, la coalición Frente Amplio intentó, por lo menos en dos oportunidades, "actualizar" el isotipo creado por Espínola en 1971 mediante el cambio de tipografía y la sustitución de las barras que conforman las letras, por una secuencia de círculos uniformes. Algunos diseñadores observan que esas variaciones no conservan la pujanza ni el reconocimiento ineludible del diseño original, aunque remitan directamente a él.

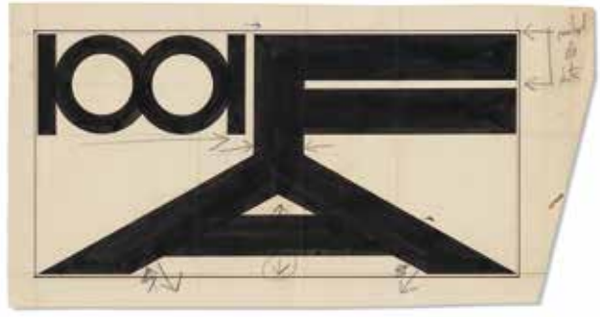
En 1982, Espínola diseñó la portada del catálogo de la muestra colectiva *Arte Contemporáneo del Uruguay* (*Zeitgenössische Kunst Aus Uruguay*) en la que se puede ver la imagen de una mulita en primer plano (*quirquincho grande* o *armadillo... peludo*). El artista visual y diseñador Fernando Álvarez Cozzi pintó sobre el caparazón del animal cuatro franjas de color, en tanto Alfredo Testoni fue el responsable de la toma fotográfica. La relación de Espínola con Alvárez Cozzi se puso de manifiesto algunos años más tarde, cuando ambos emprendieron el diseño gráfico del libro que editó Galería Latina en 1991, con textos de Jorge Abbondanza. Por esos años, el armado de los textos se hacía de forma combinada (tanto en frío como mediante tempranos programas para computadora). El volumen, titulado *Manuel Espínola Gómez*, se destaca por la audacia en el montaje de los textos y la inserción de barras (dibujadas y suministradas de forma semiartesanal por un funcionario de la imprenta Mosca, a pedido de Espínola). Los impresos de esas barras fueron engomados al soporte siguiendo una inclinación y un orden determinados por el protagonista del libro. Allí, el esmero puesto por Alvárez Cozzi —quien también concibió una suerte de sello para el título y un marco ornamental para la serie interna de retratos— fue indispensable para el refinamiento que se perseguía

75 Varios autores: *Pormenores políticos y afines. Gráfica política de los años 60 y 70*, ob. cit.



"Balanza": primer boceto para la creación del isotipo del Frente Amplio.

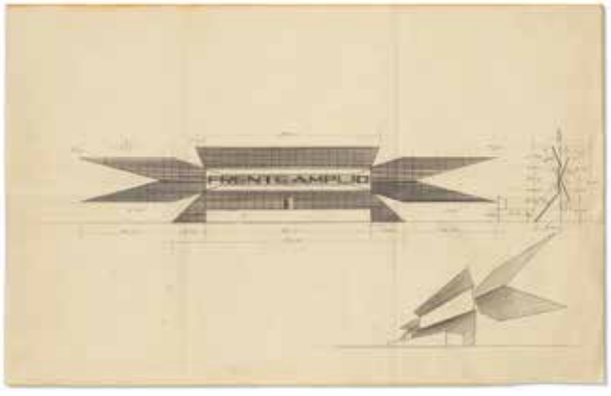


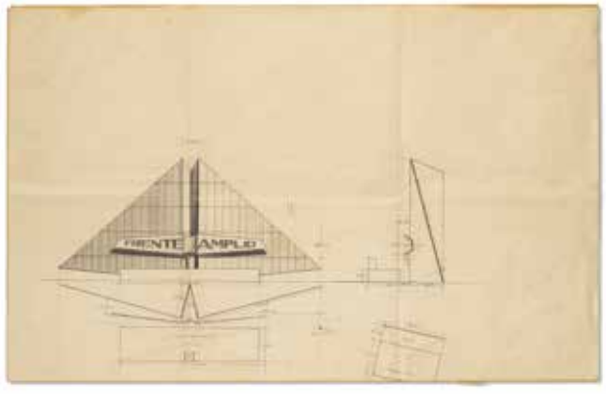


Isotipo para la coalición de partidos políticos Frente Amplio. Esbozo con proporciones y medidas. Grafito y tinta, 1970.

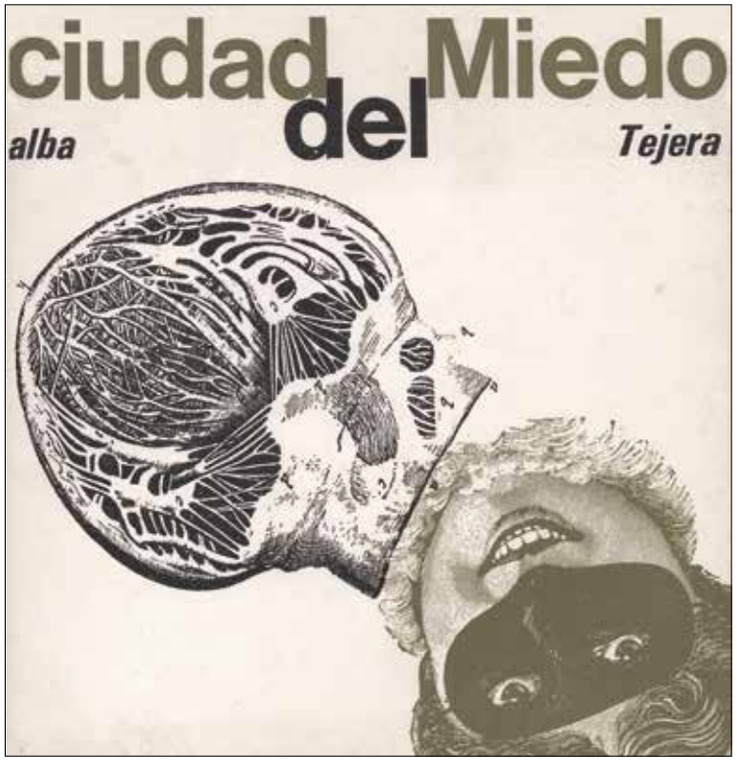


Original sobre fondo azul. Para evitar que los colores llevaran alguna confusión con la paleta cromática de los emblemas del Partido Nacional, la coalición decidió ubicar toda la figura sobre la bandera de Otorgués. 1970

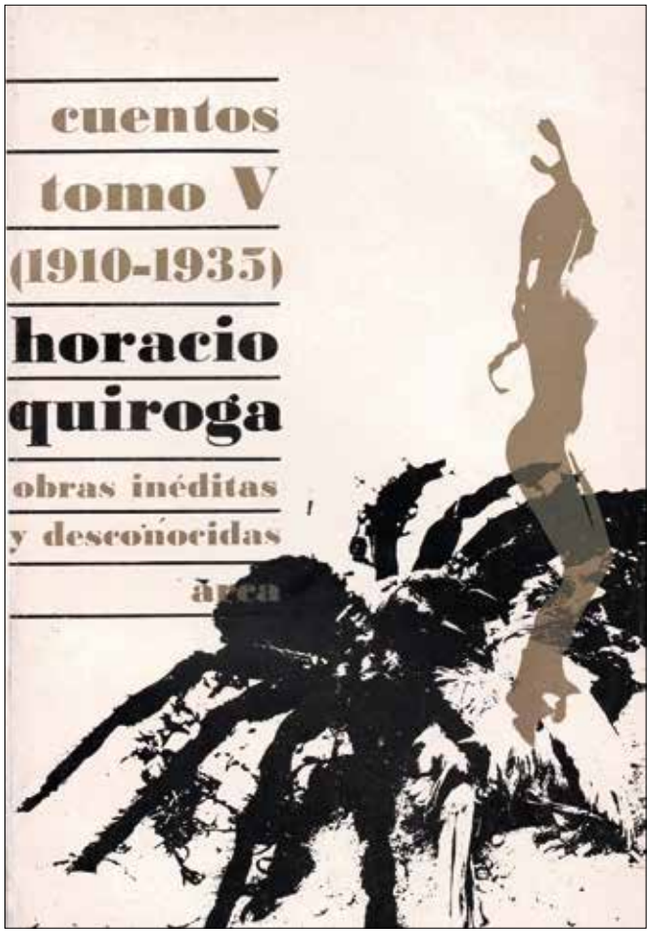




Diseños para la escenografía del estrado del mitin final del Frente Amplio. 1971.



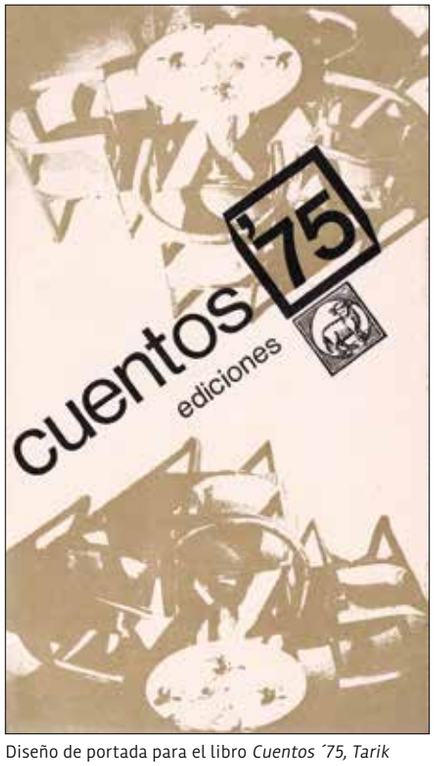
Diseño de portada del libro *Ciudad del miedo,* de Alba Tejera, 1968. Artegraf.



Diseño de portadas de la colección de libros *Obras inéditas de Horacio Quiroga,* 1967. Editorial Arca.



Diseño para la serie bolsilibros de la Editorial Arca. Carrozino/Espínola 1968.



Diseño de portada para el libro *Cuentos ´75, Tarik Carson y otros,* 1975. Ediciones Aries.

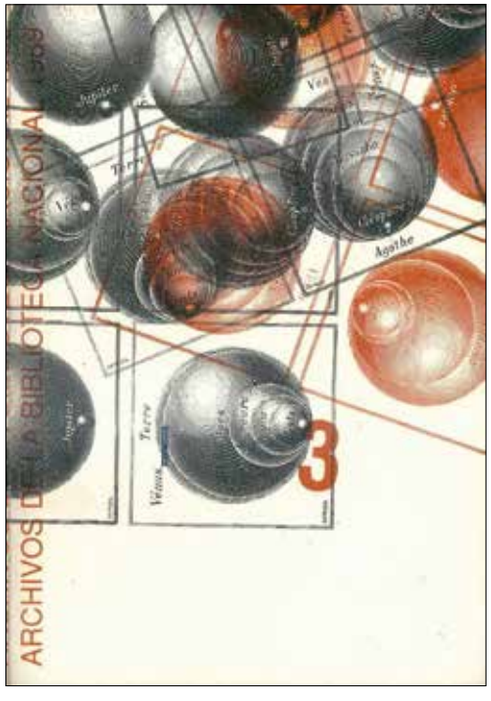


Diseño de portada del libro *Pueblo en Marcha,* de Luis Goytisolo, 1969. Libros de La Pupila.





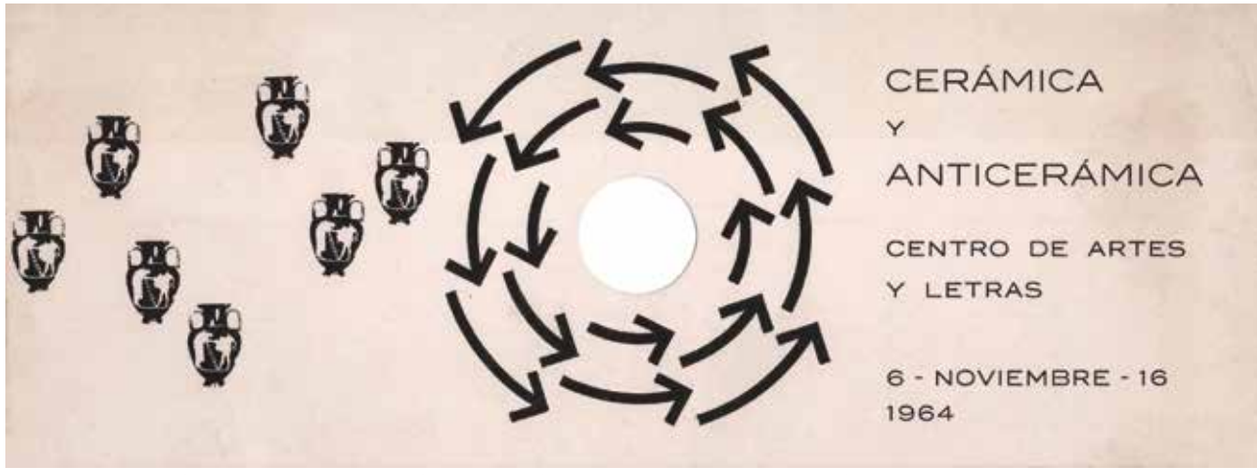
Diseño de portada y contraportada para la revista *Puente,* dirigida por Ángel Kalenberg. Una publicación en la que escribieron J. Carlos Onetti, Paco Espínola, E. Rodríguez Monegal, I. Vilariño, C. Maia, J. Cunha, A. Taco Larreta, C. Maggi, A. Methol Ferré, C. Real de Azúa, el filósofo Ezra Heymann y los nicaragüenses Ernesto Cardenal y Ernesto Sánchez Mejía, 1963.



Diseño de portada para la revista *Archivos,* de la Biblioteca Nacional, Montevideo, 1989.



Diseño de portada para el libro *España: historia y presencia en América,* varios autores, Presidencia de la República, 1987.



Diseño para la invitación de la muestra colectiva *Cerámica y Anticerámica*, Centro de Artes y Letras de El País. 6.XI.1964.



Volante–invitación para la muestra colectiva *Carnaval Pop*, organizada por la Confederación de Organizaciones Culturales (C.O.C.), Teatro Artigas, 1967.



Diseño para carátula de fonograma *Sinfonía para cuerdas/Stray birds/Sul re* de Héctor Tosar. 1993.



Diseño para la carpeta de la Convención Nacional del F.I. de L., 1970.



Marco ornamental diseñado por Fernando Álvarez Cozzi para la serie interna de retratos del libro *Manuel Espínola Gómez*, de Jorge Abbondanza. Ediciones Galería Latina, 1990. Foto: Alfredo Testoni. © Galería Cocodrilo.

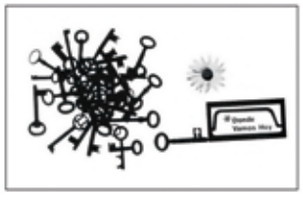
IMAGOTIPOS















ISOLOGOS









ISOTIPOS





LOGOTIPOS



Uso variado de tipografías, símbolos, prosa descontracturada y composición gráfica inusual, similar a la empelada en los diseños dadaístas. M.E.G. también adoptó el recurso de la reiteración para lograr vibraciones (en sus series pictóricas Interrupciones y *Adherencias*), movimiento de la imagen (en el afiche del 1º de mayo), movimiento del texto-imagen (en el afiche *Baile de los artistas*) y movimiento dado a los isotipos (F.I. de L., Foro Batllista) e isologos (Organización Pax).
Por tratarse de un sujeto preocupado en alcanzar la sensación de "tiempo suspendido" o inmovilizado, lo antedicho resulta una praxis particularmente significativa, aunque no contradictoria si nos atenemos a su prédica en favor de la investigación.



Construcción de la escenografía de Galileo Galilei, en el Museo Nacional de Artes Visuales, a partir del boceto anterior.
Proyección y planos: Oscar Larroca.
Realización: Nicolás Infanzón.
Patrocinio parcial de la obra: Juan de Souza.

Proyecto de escenografía para la puesta en escena de Galileo Galilei, en versión de Héctor Manuel Vidal (no realizada). Grafito y sanguina, 1982.

Diseño de escenografías para teatro

"Todavía vivía en Solís de Mataojo cuando hice algunos apuntes para una obra de teatro que requeriría un gran escenario central y otros dos más pequeños, laterales, que entraban y salían con los propios personajes, desarrollándose acciones distintas en todos ellos. Escribí algunos diálogos «culminantes»; articulados, de carácter axiomático, referidos a la vida del hombre y sus preocupaciones esenciales"[76].

El servirse de alocuciones o de objetos impropios de la época en la que se desarrolla una historia es un recurso expresivo asociado al anacronismo y que algunos artistas toman como metáfora para subrayar algunas ideas. Hay dos tipos de anacronismos: paracronismos (situar hechos, personajes o elementos del pasado en una época posterior) y procronismos (colocar hechos de una época posterior en una anterior). Algunos artistas, como Espínola, cultivaron esta última forma.

"*Mucho después llegué a hacer bocetos de escenografía para algunas obras: la de* Julio César, *de Shakespeare, consistía en tres gigantescos remedos de máquinas de escribir, con letras y todo, a modo de gradas del Senado, aludiendo a que ese recinto representa muchas veces, el «bla, bla, bla» de la cuestión. En casa del propio César había puesto, entre el ámbito interior y el público, una baranda, para que los actores se vieran «en plano americano», siendo Marco Antonio el único que debía saltar la baranda, para ingresar en la casa, indicando ello su familiaridad con César. Tuve otras ideas sobre esa misma pieza: un leve cambio de luces cada vez que entrara o saliera un personaje, que por alguna razón siempre entran o salen, de manera que las luces no sean un apoyo impasible de la acción, cosa que a veces ocurre como si la iluminación no tuviera nada que ver con lo que se desarrolla en escena. Pensé también que hubiera fogonazos, como de «flashes» fotográficos, cuando apareciera Julio César en el Senado, que de algún modo vincularía el asunto con nuestra época, así como altoparlantes para el discurso de Antonio, aunque siempre sin tocar nada del texto"*[77].

El cineasta británico Derek Jarman también se sirvió de algunas licencias en su filme *Caravaggio* (1986), como el uso de una máquina de escribir, automóviles, cigarrillos, calculadoras, entre otros elementos que son propios de épocas posteriores (procronismo) y no de la época en la que vivió el artista retratado; incluso una escena en la que aparece un crítico de arte es una reapropiación de la pintura *La muerte de Marat* (Jacques-Louis David, 1793) propia del neoclasicismo. Se han hecho adaptaciones populares de obras de Shakespeare que usaron anacronismos, como en los filmes *Titus* (Julie Taymor, 1999) y *Romeo y Julieta de William Shakespeare* (Baz Luhrmann, 1996). Andrew Lloyd Webber dirigió los musicales *Jesucristo Superstar* (1970) y *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* (1982), en donde se adaptaron historias bíblicas bajo el lente de la cultura *rock*.

Ocasionalmente, en todas las disciplinas o los espacios artísticos se puede ver este arrojo expresivo, donde uno o varios elementos del conjunto interviene de forma extemporánea sobre la obra: puede tratarse de la música (en el cine y teatro), los diálogos (en todas las artes), la vestimenta (en todas las artes), la escenografía (en el cine y teatro) o la arquitectura. Espínola ideó una escenografía decididamente insurrecta para la adaptación de *Galileo Galilei* (una disposición de paraguas abiertos y cerrados en hilera a los lados y el fondo del escenario), en versión de Héctor Manuel Vidal. Sin embargo, dramaturgo y escenógrafo no llegaron a ponerse de acuerdo. Recordaba Vidal:

"*El segundo contacto* [que tuve con Espínola] *fue teatral (a propósito de* Galileo Galilei *de Brecht): fue bárbaro, aunque quedamos peleados. Él había hecho el diseño de la escenografía al cabo de muchas charlas, caminatas por el escenario y enunciación de ideas. Pero lamentablemente no llegamos a un acuerdo. Él quedó con sus dibujos y la cosa no pasó de allí. Fue, creo, su tercer desencuentro con el teatro, luego de un concurso escenográfico en la Comedia Nacional y luego del* Julio César *que Atahualpa dirigió en Teatro Universitario*".[78]

A propósito de su faena como asesor en diseño de interiores o exhibición operativa de objetos, Espínola explicaba que

76 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, ob. cit.

77 Ibídem.

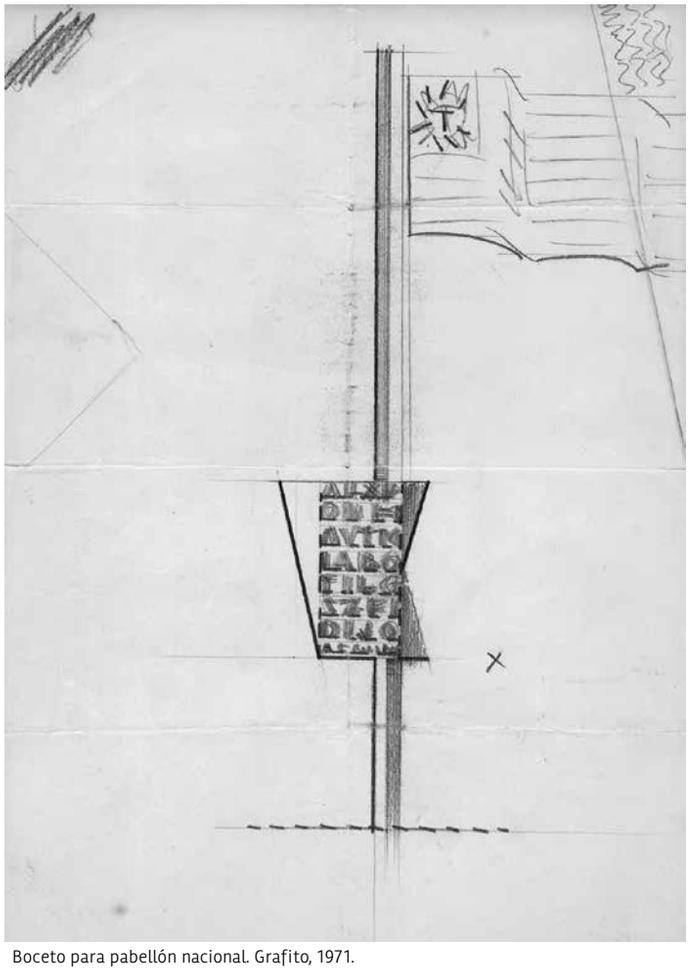
78 Ibídem.

las pocas veces que realizó algún tipo de orientación en ese sentido fue fundamentada desde su mirada "*como escenógrafo*". En 1979 dirigió, con esa certidumbre, la restauración de lo que fue el local de Sedería París, en la calle Sarandí 671, convirtiéndose al año siguiente en la sala de ventas y exposiciones de Galería Latina. Diseñó el logotipo de la galería, el color de las columnas interiores, las moquetas, y se ocupó de varios montajes (como se pudo observar en el punto 5 de este listado). Esos "escenográficos" montajes se iniciaban en una servilleta de bar. Según Magalí Sánchez, "*el asunto con las cuerdas* [para el colgado de obras] *se le ocurrió un día en el boliche de Soriano y Yi. La cuerda que le gustó la encontramos en un local de 8 de Octubre, así que después había que ir siempre a ese comercio. Después venía Cheché, el carpintero, que lo ayudaba mucho en los montajes*".

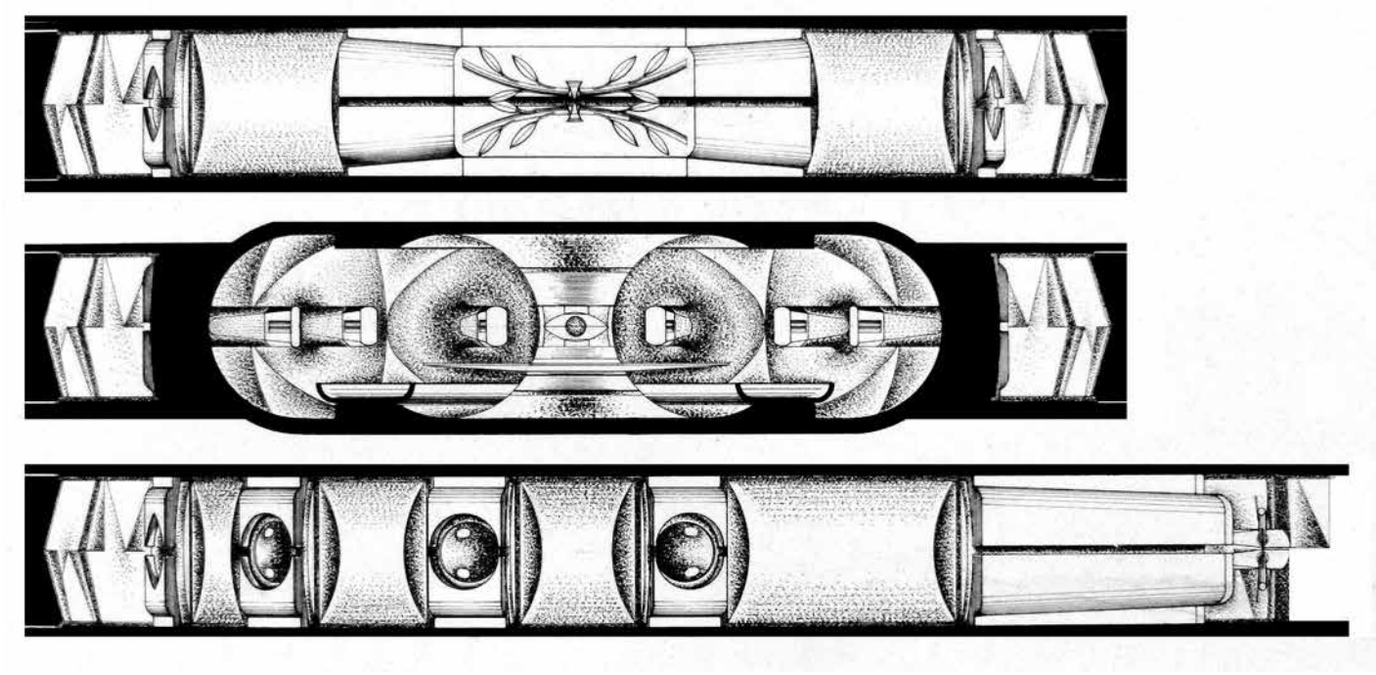
En 1989, también se ocupó del diseño de interiores de la residencia de Julio María Sanguinetti y Marta Canessa, en el corazón de Punta Carretas. Allí redecoró las molduras, eligió los colores para las habitaciones y el diseño para el esmerilado de grandes cristales situados bajo dos amplias arcadas interiores

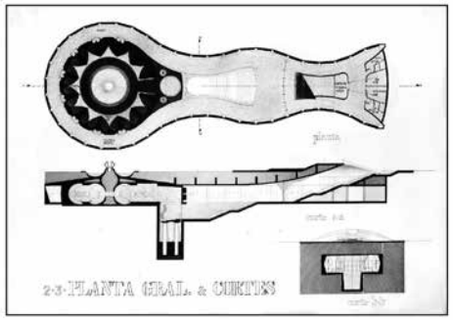


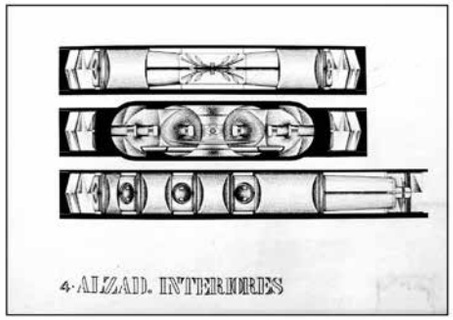
Exhibición de obras en la Galería Portón de San Pedro, 1968. Foto: s/d.

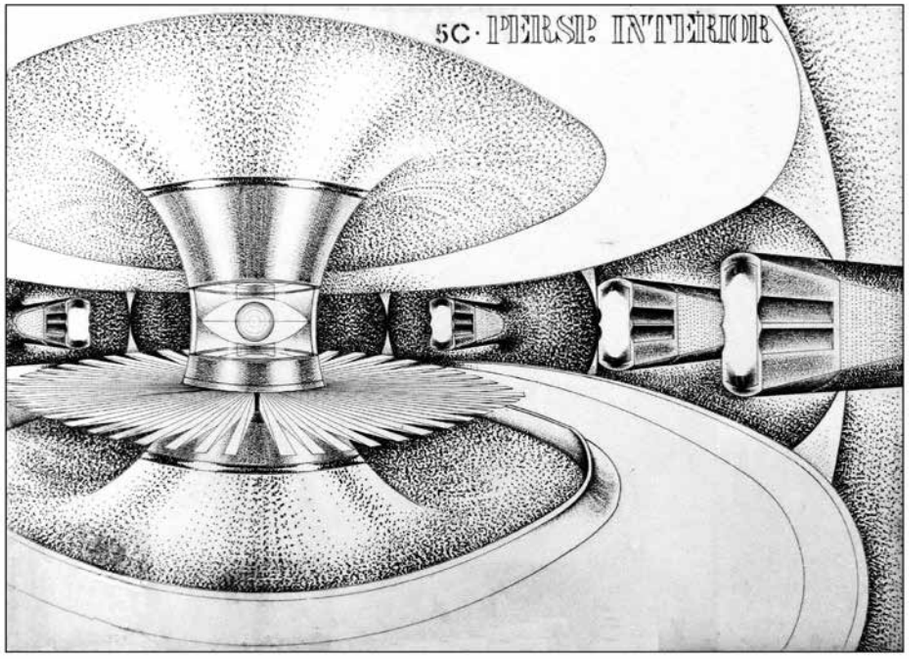


Boceto para pabellón nacional. Grafito, 1971.







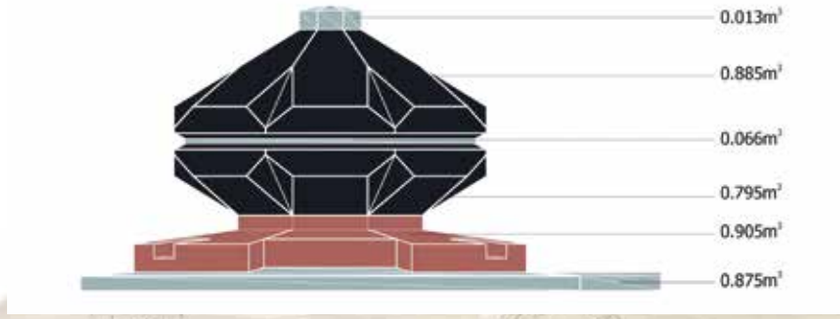


Esquema para proyecto de Mausoleo en Homenaje a José Gervasio Artigas (Plaza Independencia). Alzada de los espacios interiores. Tinta, 1985. M.E.G. siempre sostuvo que la posición del caballo de Artigas (en la escultura ecuestre de Angelo Zanelli) no se ubica de forma paralela en relación a los bordes de la Plaza.
Planta general y perspectiva interior. Tinta, 1985.

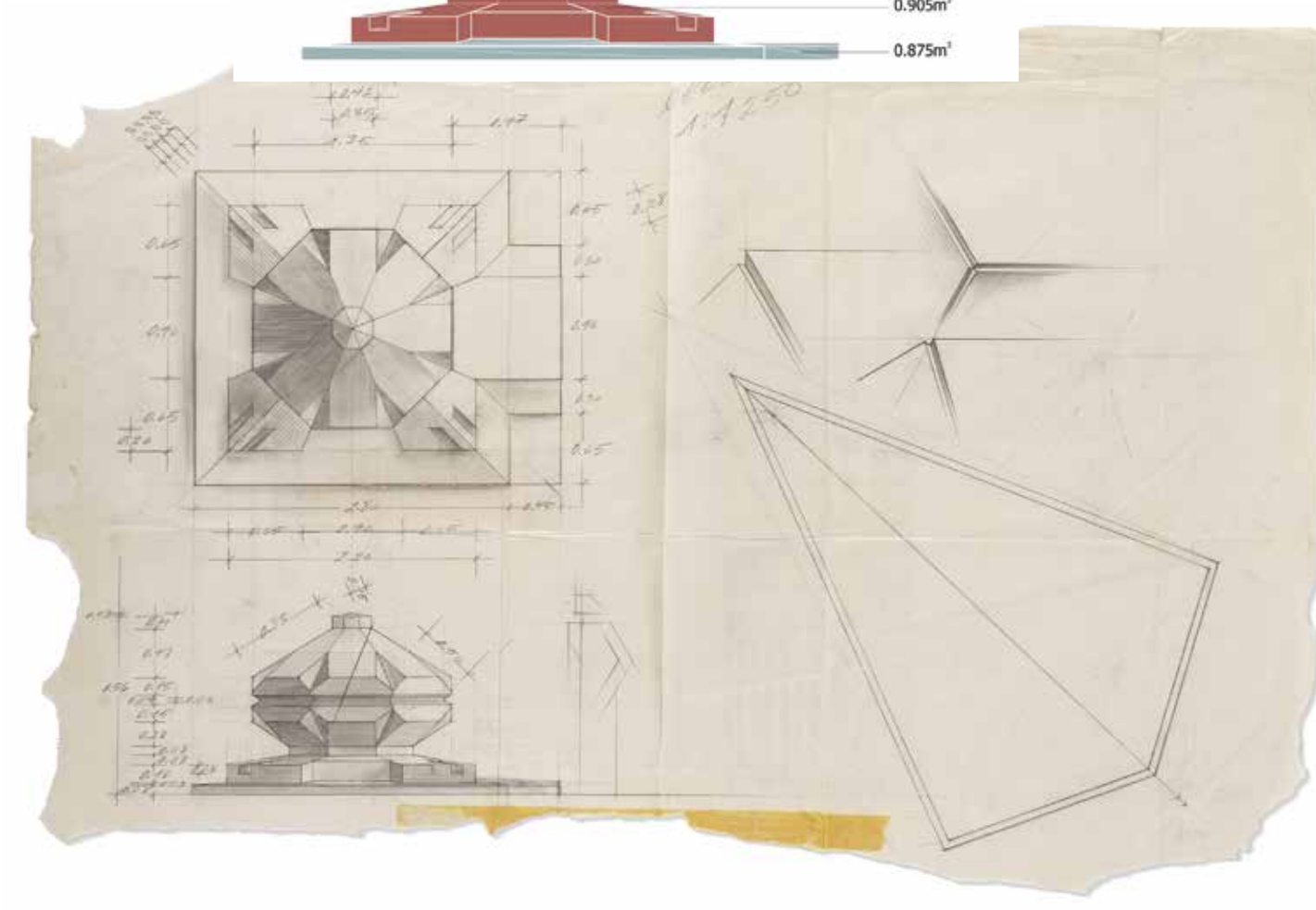


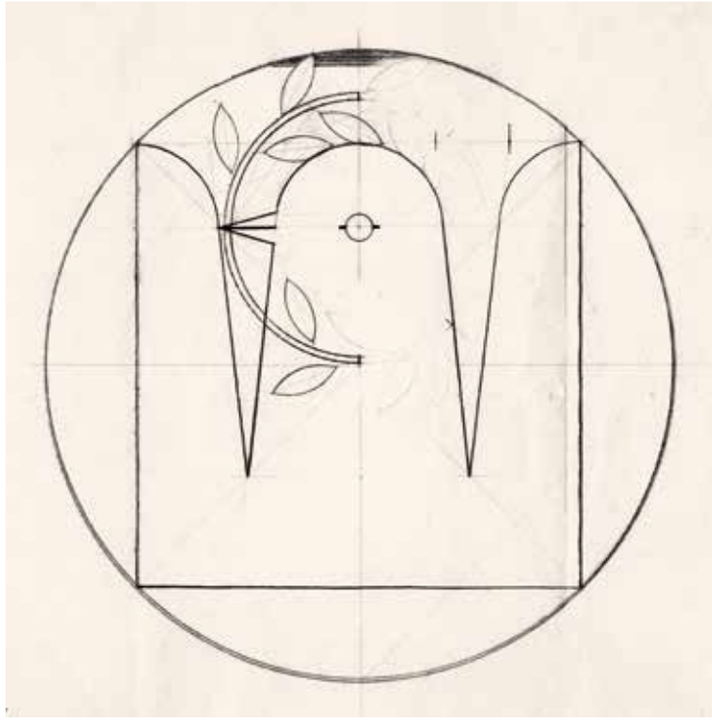




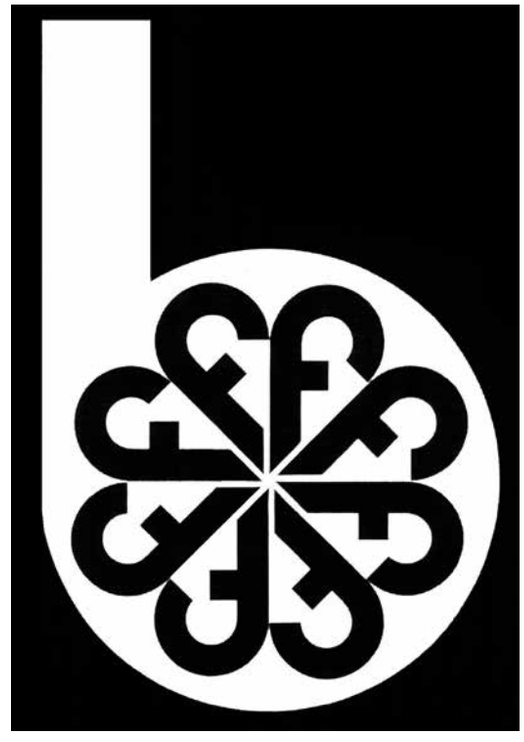


Proyecto original de M.E.G. para la urna funeraria de Ana María (Any) de Souza (1943–1984), esposa de Juan de Souza. Grafito sobre papel. 56 x 91 cm. La obra, titulada "La copa de la vida", fue proyectada por su hijo, el arquitecto Facundo De Souza y construida en el año 2005. Se encuentra emplazada en el cementerio de La Paz. Foto: Leo Barizzoni.

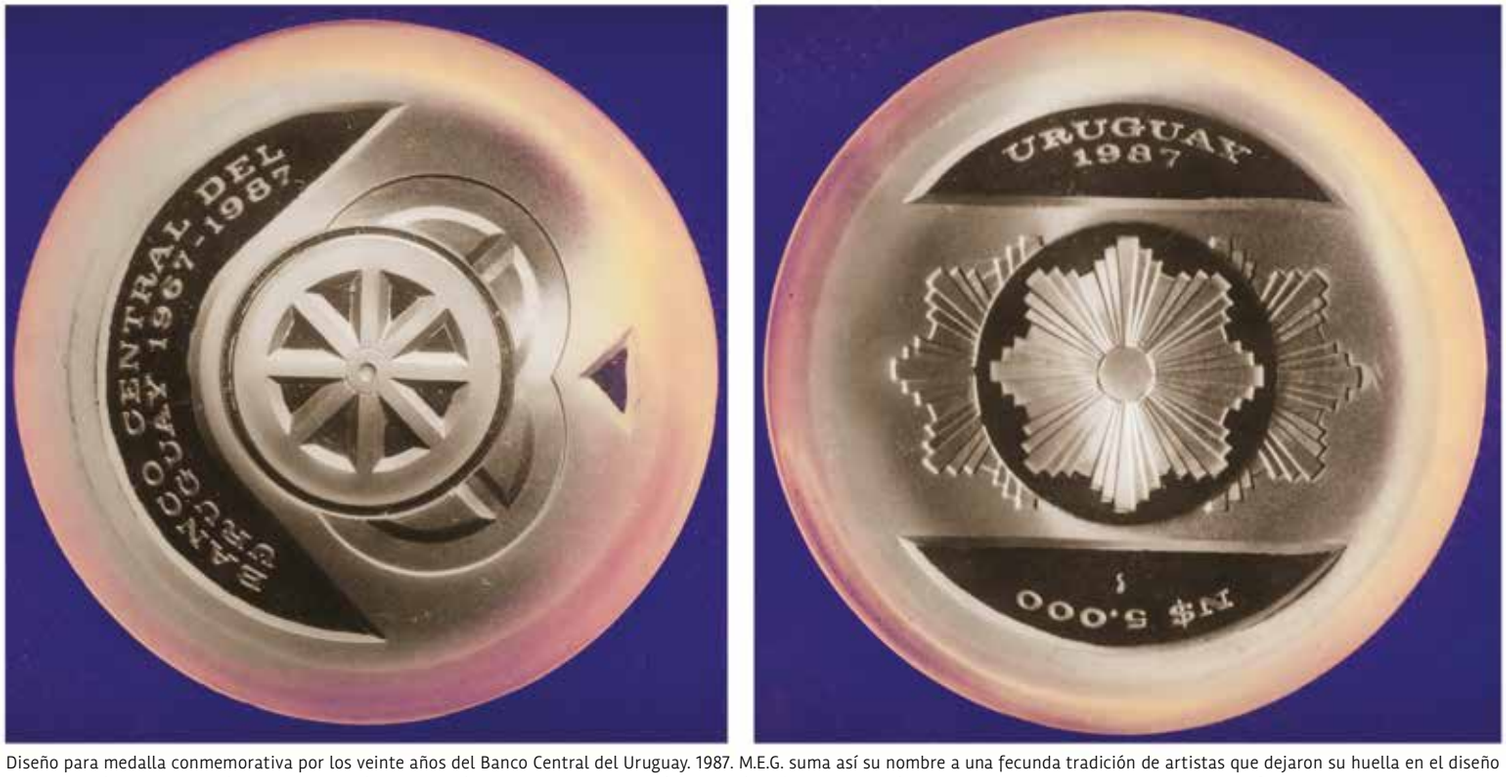




Boceto para isotipo del estrado del acto final del F. I. de L. 1962. Foto: s/d.



Isotipo para el Foro Batllista, Partido Colorado. 1984.



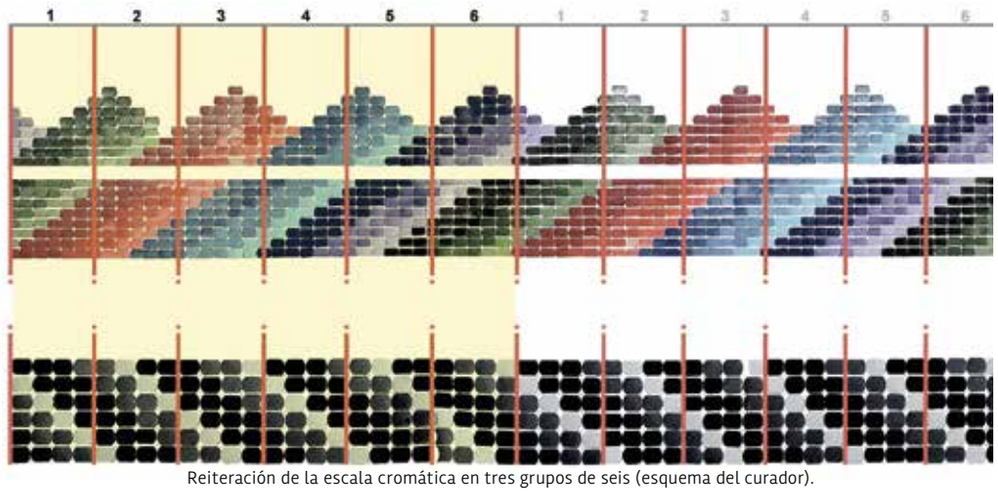
Diseño para medalla conmemorativa por los veinte años del Banco Central del Uruguay. 1987. M.E.G. suma así su nombre a una fecunda tradición de artistas que dejaron su huella en el diseño de la medallística y numismática nacional. José Belloni, José luis Zorrilla de San Martín, Bernabé Michelena y Rosmán Fresnedo Siri, entre otros artistas visuales, forman parte de esa historia.



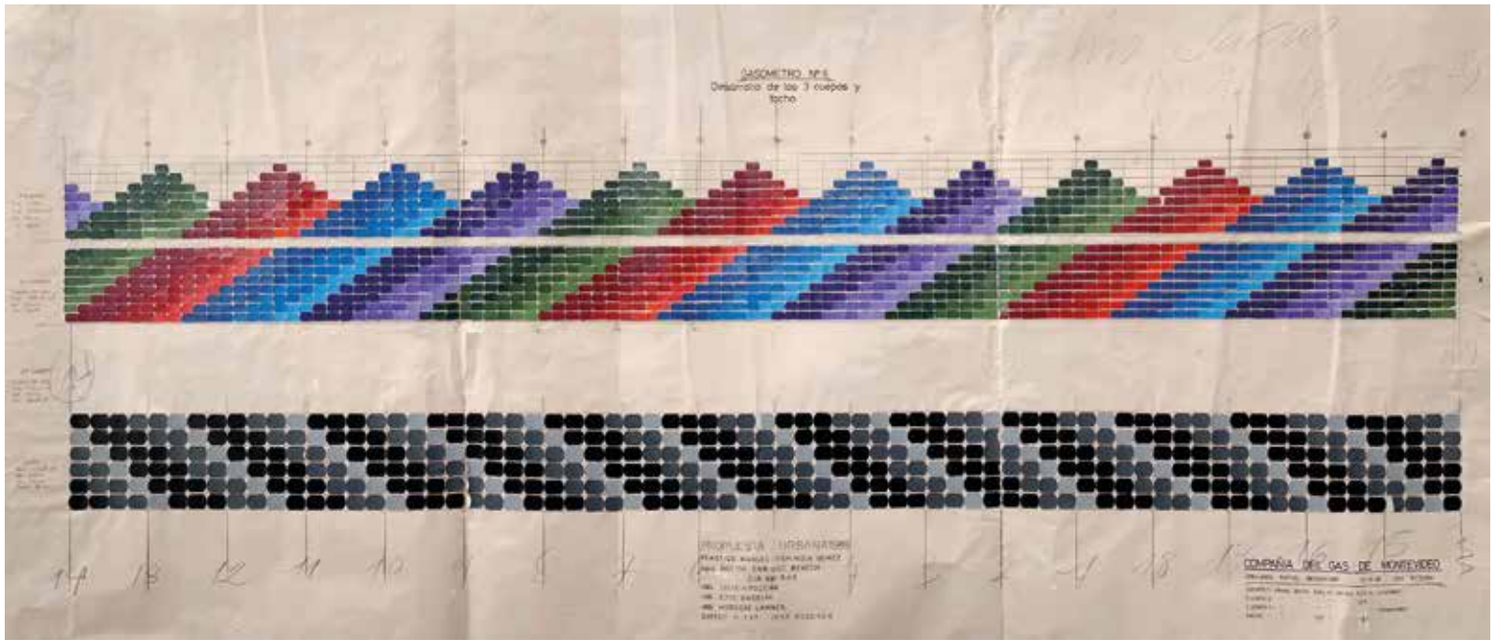


Fachada frontal y lateral de la Escuela Armenia. Diseño de M.E.G.(1995).

Boceto original para el diseño de ornamentación del Gasómetro No. 6, de Rambla sur: Grafismos urbanos. Idea y Proyecto: Arquitecto Héctor Enrique Benech y M.E.G. Dirección y mano de obra: Compañía del gas, ingenieros, técnicos y personal de mantenimiento. El 9 de julio de 1985 tiene lugar la presentación del proyecto, y el 11 de diciembre la Compañía del Gas y Pinturas INCA S.A. acuerdan la realización conjunta de la obra. Se desconecta el gasómetro del servicio público y comienza el engrasado del cuerpo No. 3. El 2 de enero de 1986 se lleva a cabo la inspección y pulido de los cuerpos No. 1 y No. 2 y la aplicación de dos manos de antióxido y dos de esmalte blanco, utilizándose además plantillas para marcar los módulos rojos, azules, violetas y verdes. Se fija con letras de molde la leyenda "Homenaje al barrio sur y su pintor Alfredo de Simone 1898–1950". El 5 de marzo de 1986 culmina el trabajo sobre los tres cuerpos superiores, habilitándose nuevamente el gasómetro para el servicio público. Entre abril y mayo de 1986 se completa la base fija y parcialmente la estructura metálica externa.



Reiteración de la escala cromática en tres grupos de seis (esquema del curador).



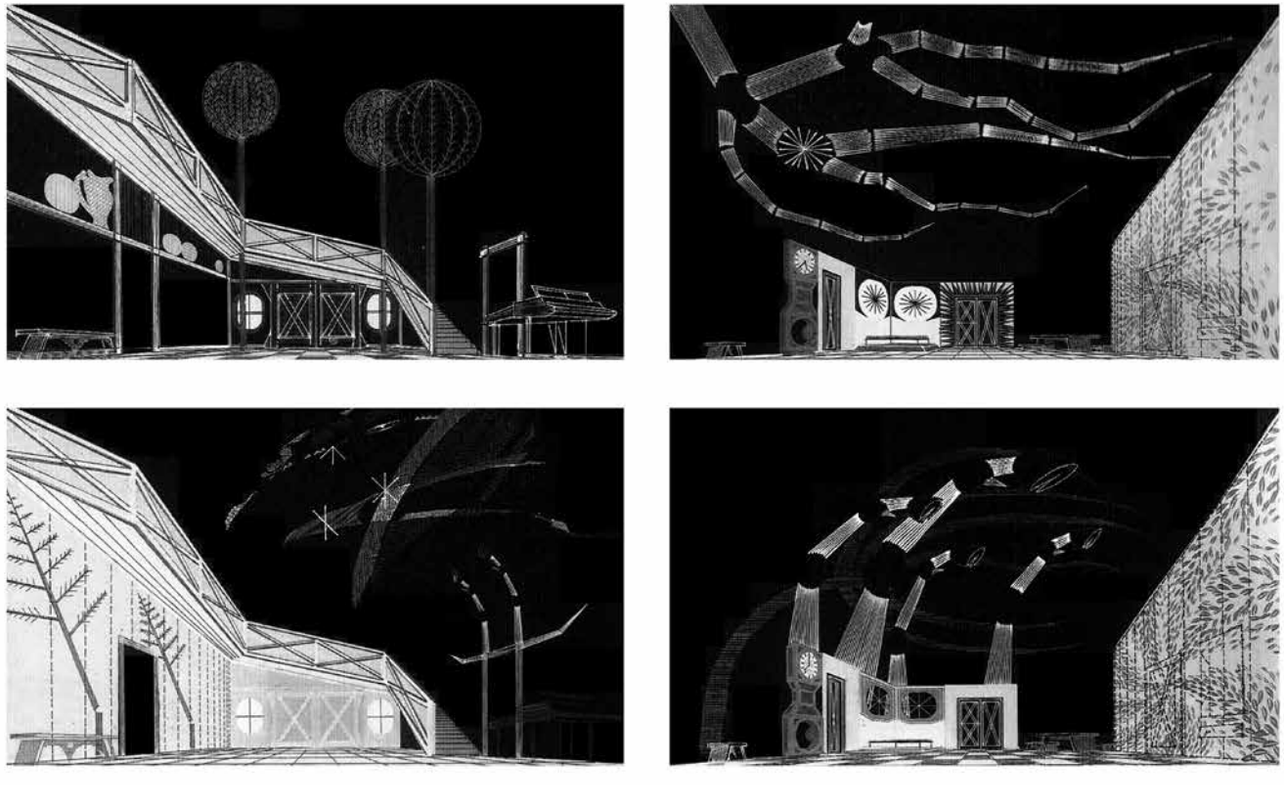


Los operarios y los autores de la obra, ya finalizada, 1986. Foto: Julio Testoni. © Julio Testoni.

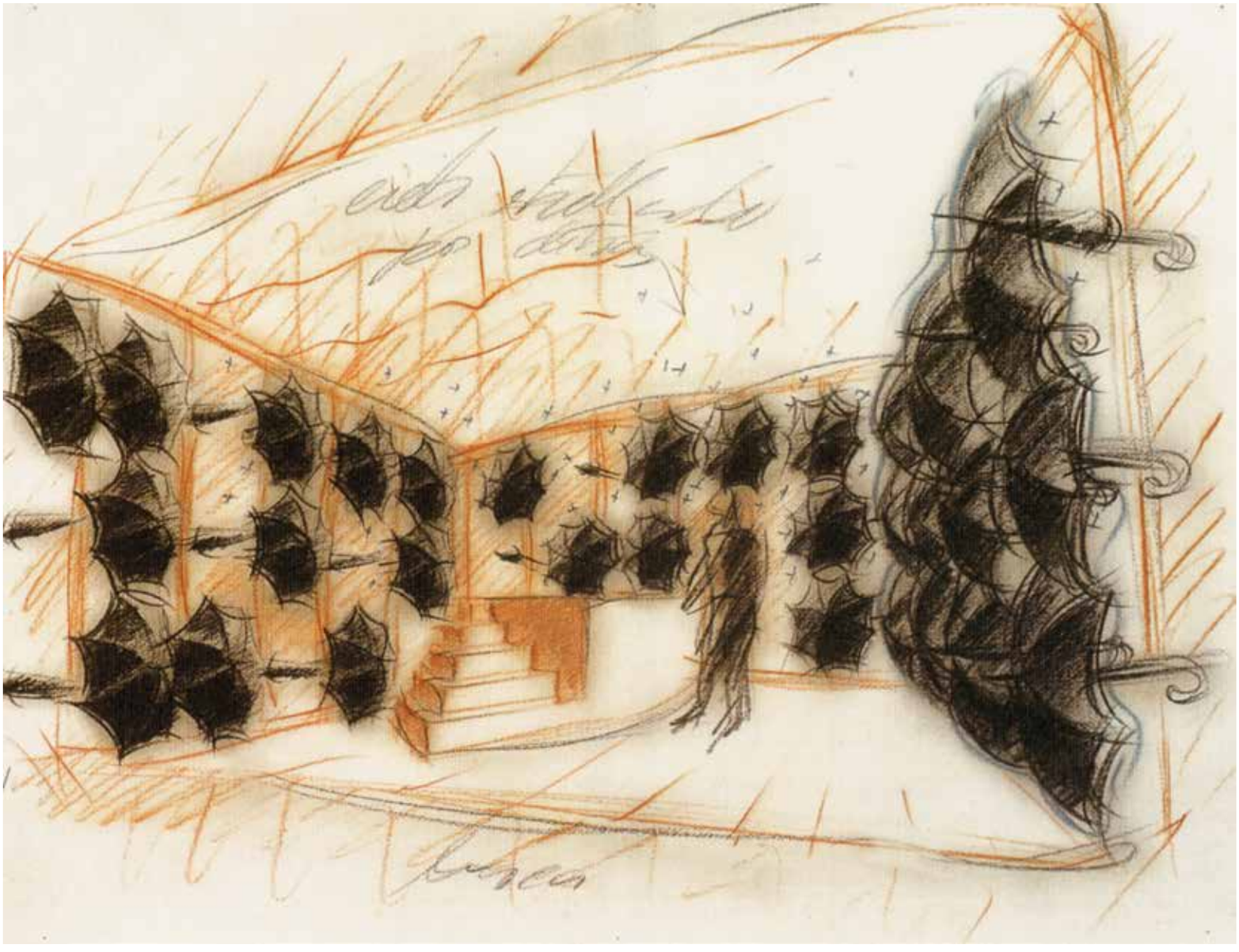

Vista del Gasómetro desde la acera de la rambla. Foto: s/d.



Diseño del cristal de una de las arcadas interiores de la residencia de la familia Sanguinetti-Canessa.



Cuatro diseños de escenografía para la obra Sembradores, de Jean Giono. Témpera, 1958



Proyecto de escenografía para la puesta en escena de Galileo Galilei, en versión de Héctor Manuel Vidal (no realizada). Grafito y sanguina, 1982.



Acto final del F. I. de L., Plaza del Entrevero, 1962. Vista lateral del estrado diseñado por M.E.G.



Estrado para la Convención Nacional del F. I. de L., 1970. Explanada de la intendencia de Montevideo. Diseño de M.E.G.

8. EL INVENTOR

En conversaciones con Jorge Abbondanza, Espínola recordaba que su tía María siempre hablaba de modo obsesivo sobre tumores malignos, y acaso por eso tomaba el remedio del padre Vilas para pulverizar sus cálculos vesiculares y expulsar la arenilla. A la vera de esa mujer, el niño fue disciplinándose en las tareas de la casa y en el cuidado de su atuendo personal: barría, tendía su cama, se cosía los calcetines y botones, fregaba a veces la cocina y limpiaba la boquilla del primus, sobrándole tiempo para dedicar a los amigos, llegando a inventar un juego de bolitas, "*consistente en trazar sobre suelo firme el perímetro de una cancha de fútbol de dos metros por uno, con un bochón de vidrio en su línea divisoria y en cada cabecera un hoyo cubierto por chapas de envases. Colocado en las cabeceras, cada jugador debía tirar un bochón de acero para impulsar al otro hacia el hoyo opuesto*"[79] .

Más tarde, un Espínola adolescente fabricó palos de golf con algunos mangos de escoba y practicó solitariamente ese juego, pero también dedicó otros desahogos al fútbol (como arquero), al billar (que seguiría practicando casi toda su vida) y a la pelota vasca, en la que sobresaldría a pesar de utilizar solamente la mano derecha.

En 1973, junto con Josefina Bentos Pereira (Fifina, la viuda de Luis Alberto Fayol), produjo una serie de diseños de marionetas, con el intento de construirlas a mediana escala y ponerlas a la venta. Estas obras, a medio camino entre el juguete y la artesanía, podrían haber llegado a tener algún paralelismo (en lo que refiere a las intenciones pedagógicas) con los juguetes móviles y de encastre que realizó Joaquín Torres García en 1935. De esa serie de inventos lúdicos se conservan todos los bocetos para un "burro de arranque", un pato, un diablo, una mariposa, una lechuza, un gaucho, una mujer morena, una versión anamórfica de Liza Minelli, un gato y una araña. (A propósito de la araña, era uno de los artrópodos que más le apasionaban dentro de la temática del reino animal: en 1967 la había elegido para ilustrar el quinto tomo de los cuentos inéditos de Horacio Quiroga; en 1972 había ilustrado la portada de la invitación de su muestra en Galería Losada con arañas y una mariposa, y cinco años más tarde presentaría su *Arena asombrada [parábola silvestre]*). Espínola y Fifina llegaron a construir de forma satisfactoria un solo prototipo para uno de los personajes, pero el proyecto no logró materializarse.

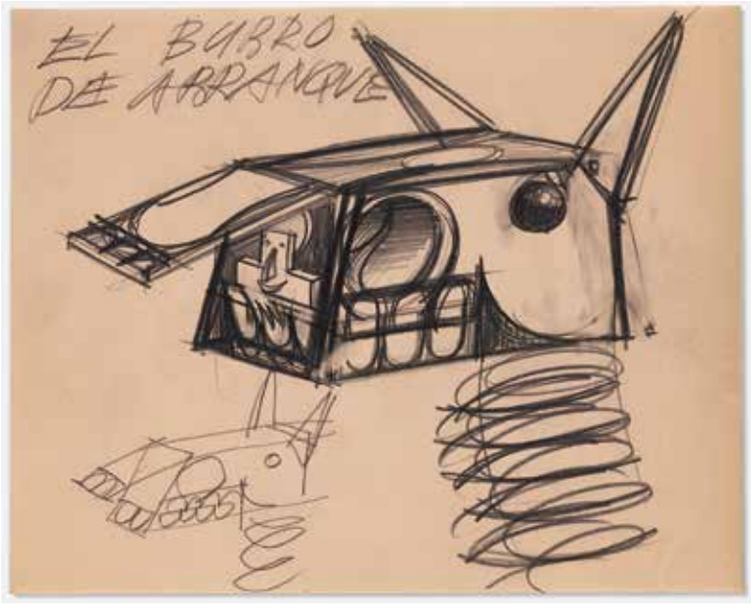
Entre 1978 y 1979, ideó varios dibujos relacionados con un proyecto de zapato de fútbol que "asegura" un mejor dominio del balón, pues, según se desprendía de sus observaciones, "*el botín convencional de balompié es inadecuado porque impulsa la pelota hacia arriba, en lugar de hacerlo hacia adelante. El propósito es que el deportista pueda golpear una pelota con dirección cierta*".[80]

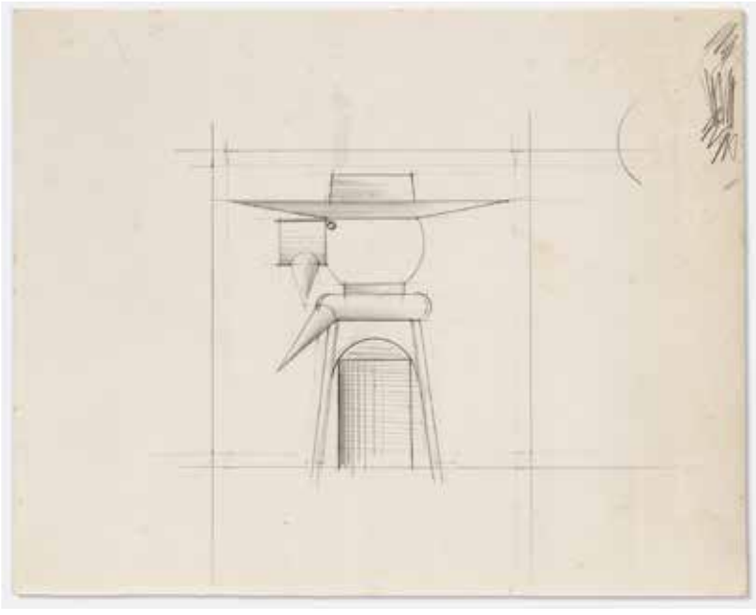
Otro de sus inventos es un juego bautizado Frontpié, que comprende una serie de principios bajo la fusión de los reglamentos del fútbol y la pelota vasca.

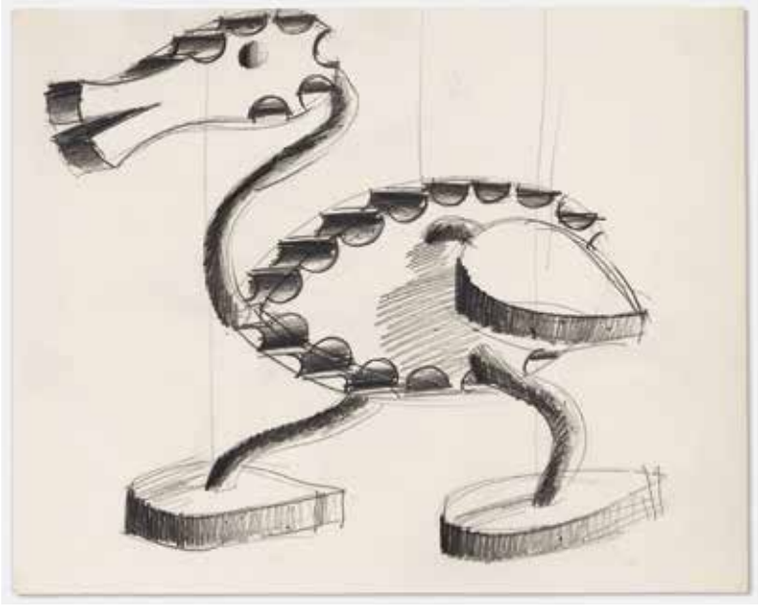
Imaginó El Museo Lunar para albergar las obras de Cuneo, una edificación como un planetario por cuya bóveda aparecerían las lunas del maestro, así como una novedosa propuesta de convertir las aulas escolares en anfiteatros como cámaras legislativas, donde esta réplica parlamentaria fuera un comienzo de educación cívica y el maestro desempeñara el papel de moderador

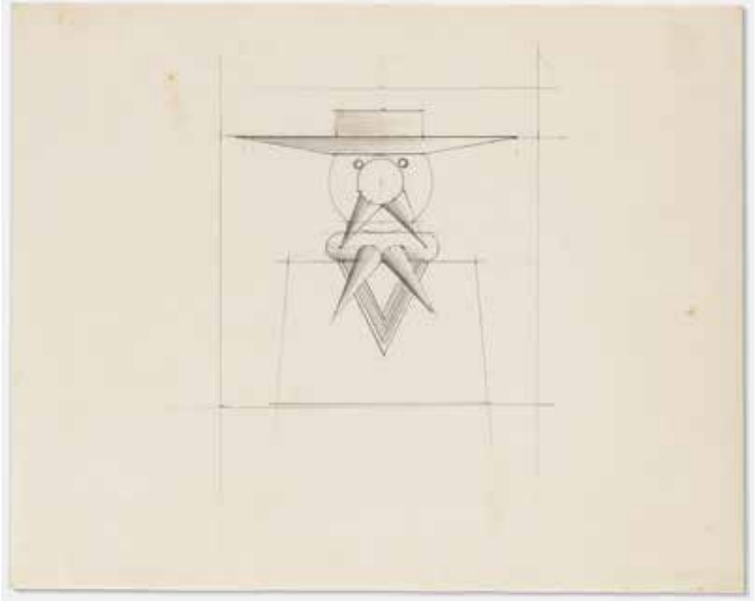
79 Ibídem.

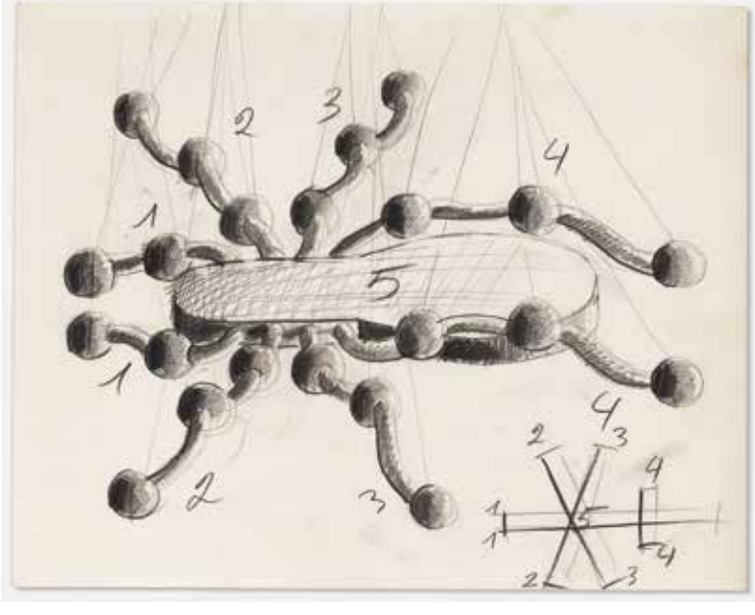
80 En conversaciones con un grupo de amigos, 1987.



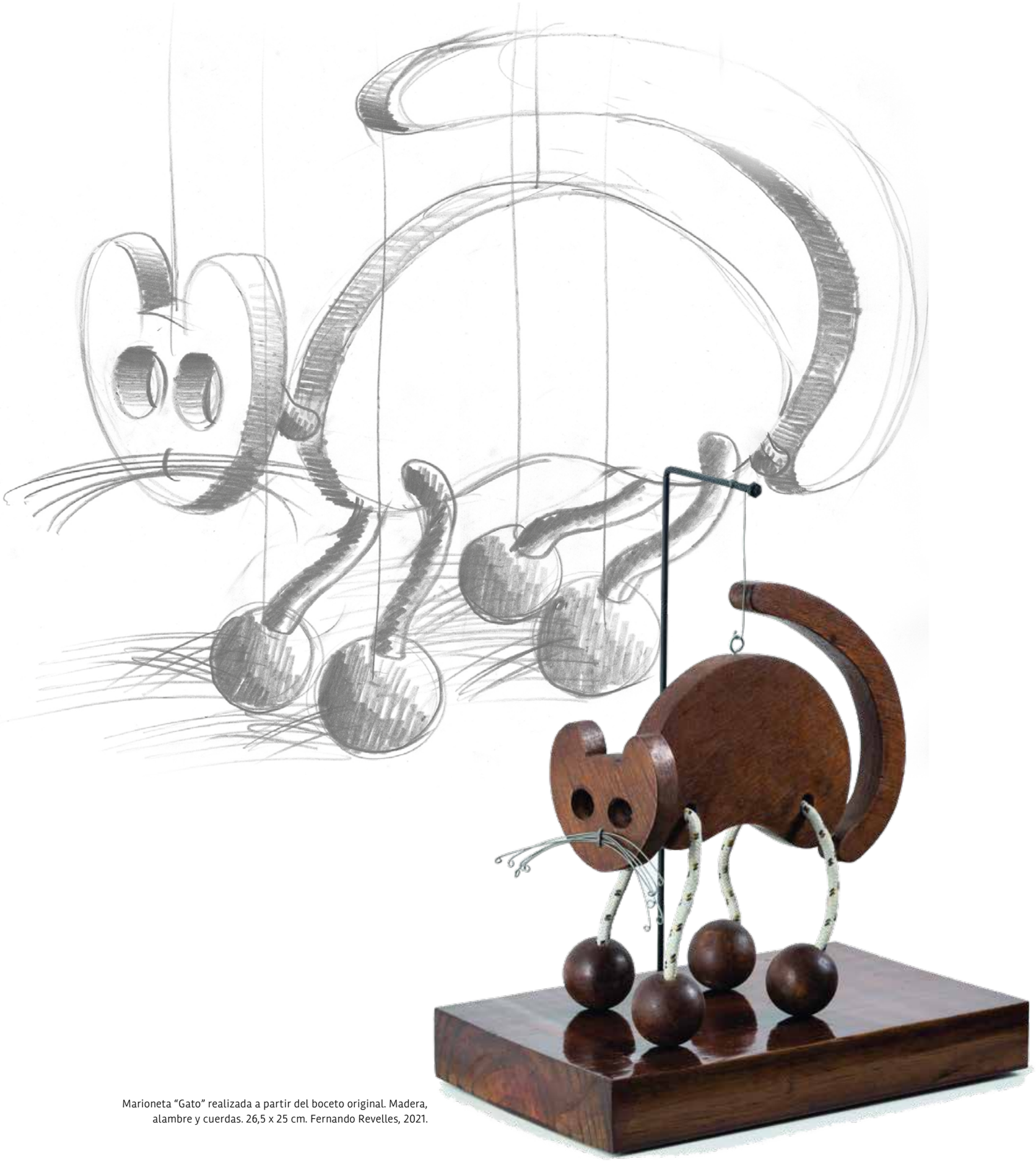








Bocetos de M.E.G. para juguetes de madera y marionetas. 1973.



Marioneta “Gato” realizada a partir del boceto original. Madera, alambre y cuerdas. 26,5 x 25 cm. Fernando Revelles, 2021.

Consideraciones de carácter particular sobre el FRONTPIÉ

A)

El juego denominado FRONTPIÉ, pergeñado para corregir deficiencias nacionales pronunciadas atinentes al manejo de la pelota en "remates" de media y larga distancia, consiste en llevar a cabo partidos no demasiados extensos con solo dos jugadores por cada frontón —cuya medida, claro está, será la misma de un arco reglamentario de *football*, prolongado por la malla de alambre al único efecto de favorecer los rebotes que rebasen el perímetro del muro—, jugadores estos que impulsarán la pelota correspondiente con el pie (al modo como lo hacen con la mano los practicantes de pelota vasca, donde las alternativas "de vaivén" no tienen reposo, sucediéndose los rebotes a golpes "de primera"), dentro de lo posible siempre al "segundo palo" —es decir al palo más distante del impulsor respectivo—, cuyos asientos numerarios les irá proporcionando, conjuntamente con los "yerros" involuntarios, el promedio deseable, gratificándose en cada caso el jugador triunfante, ya sea mediante premios en metálico u otras formas atractivas de recompensa.

B)

Los partidos se dividirán en dos tiempos cada uno, al solo efecto de que los actores cambien de ubicación en el terreno con el propósito de ejercitar ambas piernas.

C)

Según el esquema adjunto, las zonas más importantes del muro, por más inalcanzables para las posibilidades interventoras del guardameta (de ahí la conveniencia de dirigir los tiros "exclusivamente" al segundo palo de cada impulsor), son las marcadas con los números 1 y 2, luego en orden decreciente de importancia y debido al mismo motivo con los números 3 y 4, después con los números 5 y 6, y por último con los números 7 y 8.



Carpeta con el reglamento y boceto para el deporte "Frontpié". Circa 1979.

D)

Las zonas del muro no marcadas significarán —en caso de rebotes allí— puntos en contra, menos desde luego que los puntos favorables minoritarios, y las zonas alambradas fuera del muro significarán —también en caso de rebotes allí— puntos en contra mayores o iguales, nunca menores, que los puntos favorables mayoritarios, puntos estos cuyo valor se ajustará al valor que se pretenda dar a dichos números, o sea, aplicando el mismo con sentido de creciente inverso, a su estimación real (verbigracia: el número 1 recibirá el mayor puntaje y el número 8 el puntaje menor).

E)

Cuando la pelota golpee la línea entrecortada demarcatoria entre dos números, los puntos favorables que correspondan serán los del número con valor inferior, y cuando

golpee la línea entrecortada demarcatoria entre un número cualquiera y la zona sin numerar, los puntos favorables que se correspondan con aquel serán reducidos a la mitad, y lo mismo podría suceder, si se creyese útil, cuando la pelota alcanzara a golpear la zona numerada próxima al primer palo del impulsor, al no ser ese el objetivo preestablecido; en caso de salir la pelota fuera de la malla, impulsada por uno de los jugadores, su contrincante deberá ponerla en juego situándola sobre el suelo de su lugar respectivo, situación esta que se repetiría si alguno de los jugadores no pudiera devolver el rebote del otro lado.

F)

Un juez idóneo vigilará cada partido disputado señalando en altavoz todas sus incidencias, mientras un colaborador habrá de llevar la guía consiguiente ateniéndose con estrictez a lo que dicte el árbitro.

G)

En caso de empate, se resolverá el problema según los criterios sustentados por la dirección técnica del plantel a su cargo, la que podrá asimismo, si lo estimara necesario, o mejor aún, imprescindible, introducir ciertas modificaciones al esquema que se describe, sin que tal cosa suponga alterarlo sensiblemente en su fundamento.

H)

Conviene pintar los dos arcos propiamente dichos, inscriptos en las dos caras del muro, con su color habitual —es decir, el blanco—, y de la misma manera los números y las líneas entrecortadas que los separan, aunque los signos también pueden ser negros, no así el guardameta figurado y su semicírculo zonal, cuya caracterización colorística habrá de hacerse efectiva libremente, según convenga, debiendo puntualizarse que el piso sea de conformar —a los efectos resultantes que persiga la mencionada Dirección Técnica— con césped, portal, balasto o cualquier otro ingrediente adecuado.

I)

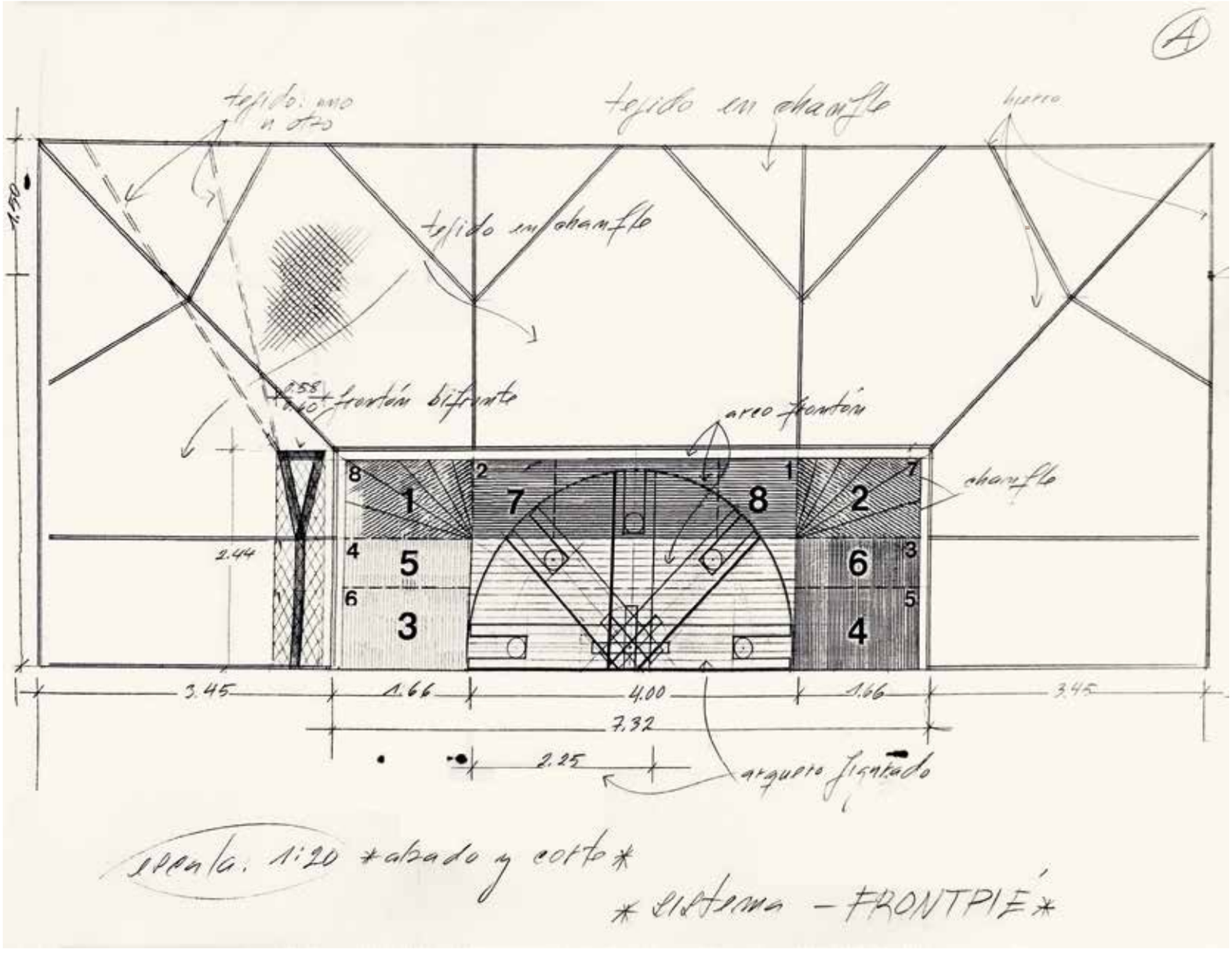
Bien, todo ello daría lugar —he ahí su parte motora, su parte "más" entusiasmante— a verdaderos campeonatos internos, cuyas finales se convertirán así en acontecimientos privados de proyecciones técnicas y gratificadores plenas de trascendencia individual a la vez que deportiva, vinculando más ceñidamente a los participantes (el empeño de estos, gracias al espíritu de competición, sería mayor, sin duda) con las exigencias específicas del entrenamiento, por lo común bastante árido y sin incentivos directos suficientes.

Firmado: MANUEL ESPÍNOLA GÓMEZ

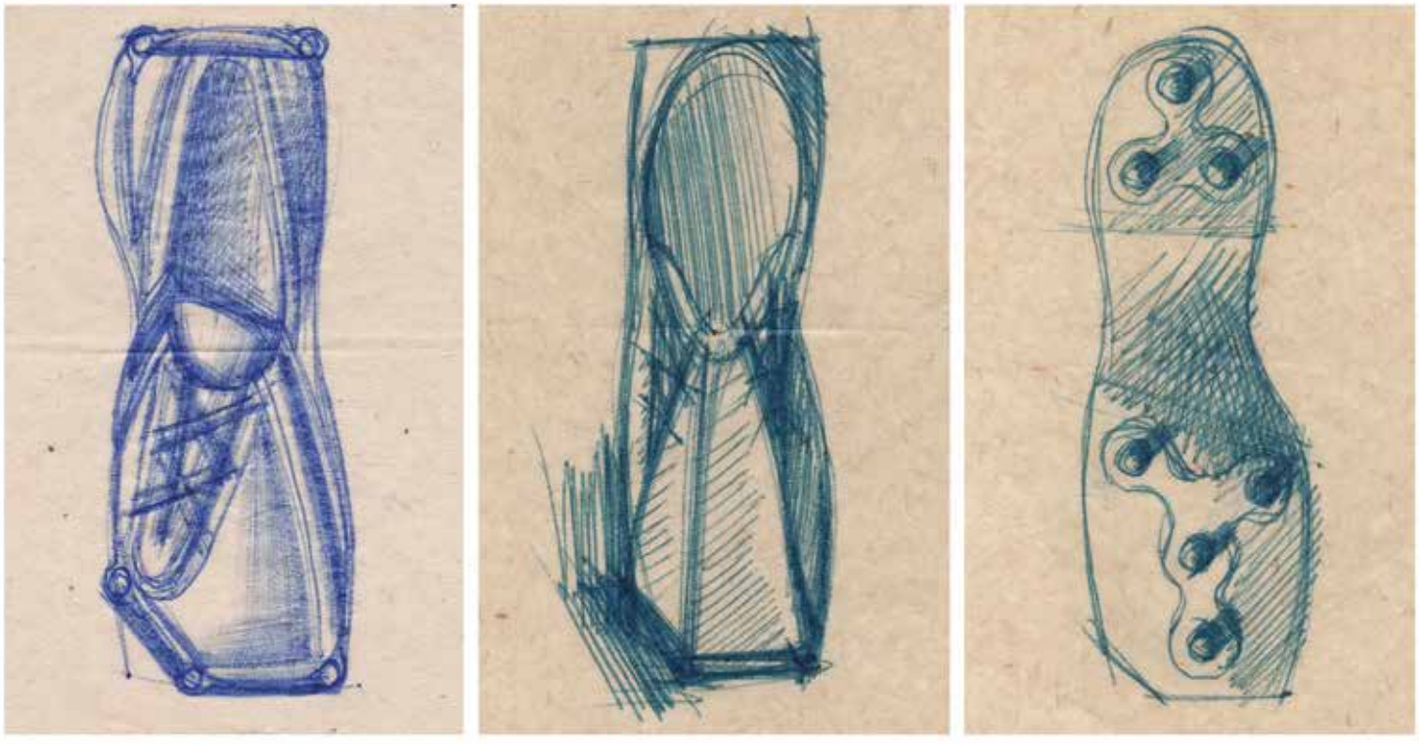
El costo aproximado que tendría la utilización de los materiales requeridos por dicho sistema sería, según cálculos profesionales actualizados y completos, el siguiente:

Muro de hormigón armado.....	N$ 1.500.000
Prolongaciones alambradas del muro.....	N$ 500.000
TOTAL	N$ 2.000.000





Diseño gráfico del juego “Frontpié”. Grafito sobre papel, circa 1979.



Proyecto para zapato de fútbol. Grafito, bolígrafo sobre papel. Medidas variables. 1978.

M.E.G. Arotxa. Grafito, 1995.



No pocos artistas visuales uruguayos incursionaron en la poesía. Hilda López, Gustavo Wojciechowski, Ernesto Cristiani, Clemente Padín, Gladys Afamado, Juan Mastromatteo, Alejandro Casares, Claudio Burguez, Marcos Ibarra, Sergio Altesor y Santiago Tavella, entre otros, se expresaron (y se expresan) a través de la palabra escrita y la imagen. Para Guillermo Fernández, las obras naturalistas de Espínola siempre tuvieron una unidad que las distingue, en el entendido de que están más cerca de un barroco "culto" que de un naturalismo convencional: logros de lo "imaginario" que recoge en su entorno, tanto lingüístico como verbal. Ese refinamiento barroco en el habla, en la poesía y en la escritura lo proyecta al pintar. "*Lo importante es que los recursos recibidos que, insisto, son los que recibimos todos, están siempre al servicio de un carácter de expresión, como cuando realiza aquel retrato tan interesante y tan sólido de Fabini sentado bajo un ombú, a partir de un enfoque* [en este caso] *de corte impresionista*"[81], puntualizaba Fernández.

Algunos años antes de la publicación del libro de poemas *Aterrizajes: 34 poemas climatizados por el barroco ventarrón matrero* (bajo la tutela del escritor Hugo Giovanetti Viola, junio 2000), Espínola ya había escrito en 1986 dos breves textos poéticos para el catálogo de la muestra colectiva GRAFITATA (grafitos de MEG y Rimer Cardillo). A modo de ejemplo, se transcribe a continuación el poema dedicado a las obras de Cardillo:

INSECTOS

Infinitas herramientas de magia medieval
Milenios y siglos construyéndose
Complejos mecanismos de suprema precisión
Irreales máquinas anteriores al hombre

Grafitos de íntimo laboratorio:
Secretas investigaciones
Sonidos serenos
Pulso firme
Trazo cariñoso
Tensión visual
Algunos saturados de fruición barroca
Otros aguardando metamorfosis futuras
Agigantamientos reveladores
Conceptos trocados
Deleitables o inquietantes
Imágenes sin escala
Egipcias confrontaciones
Rembrandtianas
Dureísticas señales
Escarabajos paquidérmicos

81 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, ob. cit.

MONUMENTALIDAD

Quizá convenga precisar que Espínola jugó con la palabra y con las reglas gramaticales desde siempre. Desde muy joven reconoció, en el escritor español Gabriel Miró y en el mexicano Ramón López Velarde, sus primeras referencias, que le fueron legadas desde la oralidad de los ancianos servidores saravistas que mateaban con su padre. Así, escribió sobre emotivas circunstancias vividas en su pueblo natal: la procesión de San Isidro Labrador, los crepúsculos con sus "*silenciosas explosiones torderiles*", o las tormentas con su coro previo de ranas pidiendo agua, la quema de palma bendecida que hacía su padre para aplacar el tronerío avasallador y la lluvia torrencial que caía entonces, "*casi como una calma líquida*".

Dice el autor, en el prólogo de su libro *Aterrizajes*: "*Hace muchísimos años —décadas enteras— que, además de escribir variadas reflexiones sobre distintas sugerencias de lo propiamente vital y aun de lo hipotéticamente vívido, algún que otro cuento aislado, careciente, todavía, de la solidaridad autoral, textos de reglamentos con destino a la actividad plástica de nuestro país, exordiales análisis para catálogos de expositores valiosos, etcétera, me dio por «estibar» renglones cortos, es decir... más o menos fragmentados a la manera de lo que se ha dado en definir como poemas o poesías. Desconozco realmente si lo son; solo sé que lo así hecho, como la totalidad de mis derivaciones sígnicas, hícelo por necesidad apenas librada. En cuanto al valor testimonial y, sobre todo, de formalidad que ello representaría, distánciase bastante de mi natural competencia, pues me resulta muy difícil ver lo que vi, primero, «por dentro», como si yo fuese, después, un extraño testigo. Prueba concluyente en el sentido de la inseguridad o desconfianza referidas está dada por el hecho de que recién, con setenta y tres largos años en el lomo, y por la intermediación persistente del inquietante escribidor*

y guitarrante amigo Giovanetti Viola, las extiendo para que reciban, al fin y al cabo, la temible luz del sol. O de la intemperie más impía. Tanto da. El título elegido —Aterrizajes— *obedece al hecho de que mis preocupaciones habituales, por más volanderas que sean o hayan sido, acaban siempre recostándose sobre la gran madre tierra. Y en particular sobre el exiguo territorio natal. No pocas veces, además —de ahí también lo del título— orientándose en dirección hacia un viejo y conocido «cacho de cielo»: el volcado y brujulante «crucifijo estelar»".*

En estas composiciones literarias, su autor depositaba vivencias, incertidumbres y esperanzas. Su impotencia ante la muerte, por ejemplo, la evocaba de la siguiente manera:

> [...] *Veo la vivienda —¡la veo!—, y lo que representa*
> *de desafío durabilizador,...*
> *al frágil vestido andante, veo,*
> *al almacén de las certidumbres supradiarias,*
> *al furtivo encuentro, incluso —qué sé yo—,*
> *y no puedo convencerme*
> *de que esto... sea "fusilado" un día...*
> *por las sucesivas designaciones*
> *DEL DISCURRIR CÓSMICO*
> *como si no tuviesen nada que ver*
> *con la transmisión herencial o evolutiva obligatoria,*
> *como si no fueran síntoma de prolongación y fidelidad celulares,*
>
> ...

A mediados de los años 80, Espínola era asiduo visitante de La Casa del Billar, en el Palacio Salvo, y de un club del ramo que se ubicaba en la calle Rondeau casi Mercedes, en una casa de altos (donde hoy se exhibe la Colección Engelman-Ost) debajo de la cual se encontraba la clínica de neurofisiología del Dr. Engelman. Concurrió a este club junto con el escultor Hugo Nantes, hasta que los dueños decidieron el reciclaje del lugar para convertirlo en la sede de su acervo artístico privado. En 1988, participó en un campeonato de tercera categoría de Carambola a Tres Bandas organizado por la Federación Uruguay de Billar; obtuvo el primer lugar, saliendo invicto y batiendo el récord nacional, ascendiendo luego a la segunda categoría. A mediados de los 90, Espínola comenzó a participar como jugador en el Club Social y Deportivo Los Charrúas en Ciudad Vieja y, más asiduamente, en La Casa del Billar. En 1998, en diálogo con el crítico



Fotogramas del largometraje *MontevideoProust.* M.E.G. aparece en el minuto 88'38, jugando al billar y leyendo en off uno de sus poemas. Hermes Millán Redin, 1997.

francés Gérard-Georges Lemaire, comentaba: *"Actualmente voy al segundo piso del Palacio Salvo donde hay una sala de billar. Por supuesto que había billares en el Tupí Nambá y en el Café Ateneo. Allí conocí a jugadores que participaron en campeonatos mundiales como Fuentes, poseedor de un*

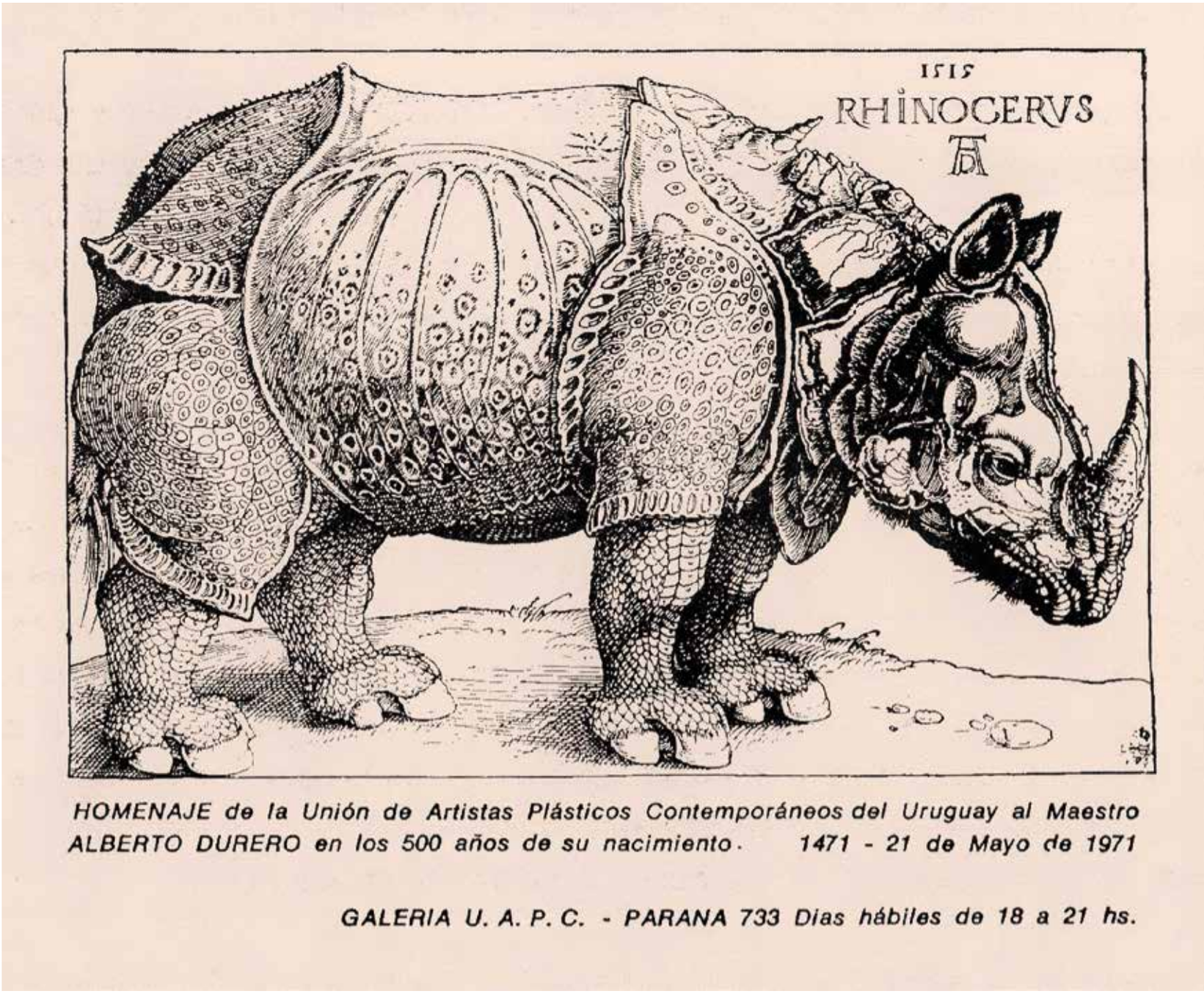
récord internacional. La tradición del billar acompañó a la de los cafés. Ambas eran muy fuertes y luego ambas desaparecieron".

Por "el billar del Salvo" desfilaron numerosos personajes, como el campeón mundial de casin, Anselmo Berrondo, el campeón rioplatense Ruben Dos Rey, el político colorado Luis Tróccoli o los futbolistas Raúl Pini y Edelbert Di Fabio. En este lugar, al que también lo acompañaban Nantes y Rimer Cardillo, intervino en otros campeonatos organizados por la Federación.[82] En 1995 llegó a ser vicecampeón de carambola a tres bandas, poniendo en práctica cuatro de las operaciones más caras a sus intereses: concentración, investigación, estrategia y motricidad. En 1997, fue filmado en ese rincón del Salvo por el escritor y psicólogo Hermes Millán Redin, con motivo del largometraje *MontevideoProust*



Aterrizajes: 34 poemas climatizados por el barroco ventarrón matrero. Caracol al galope, 104 pág., 2000.

82 La Carambola a tres Bandas o Billar francés es un juego en el que las leyes de la física son fundamentales para lograr ciertos efectos y trayectorias parabólicas. Como los aficionados a este deporte saben, su propósito es emplear la bola asignada para tocar con ella las otras dos. El hecho de que la bola del jugador toque la bola roja y la bola del contrincante [o en orden reverso, la bola del otro jugador y después la bola roja] constituye una carambola. La partida incluye, en cada turno y tiro, el que tres bandas hayan sido contactadas antes de culminar la carambola. Se juega preferiblemente entre dos personas, pero puede ser jugado por uno o más participantes.



Invitación Galería UAPC. Homenaje a Alberto Durero en el 500 aniversario de su nacimiento. 1971.

La ocupación del Subte Municipal de Montevideo

Para Olga Larnaudie[83], durante los años 60 muchos artistas confiaron en la posibilidad de una acción política a través del arte, y aportaron desde el espacio de la creación un repertorio simbólico a una lucha que se supone es por el poder. Treinta años antes había surgido el término "trabajadores de la cultura", que se volvió a retomar con renovado énfasis en las organizaciones sindicales de masas. Gremialistas como Luis Nadales, abogados y dramaturgos como Andrés Castillo y artistas plásticos como Guiscardo Améndola y Espínola Gómez colaboraban entre sí para hacer un frente común. No obstante, el deseo de una nueva brisa emancipadora como consecuencia de las emergencias sociales y las tensiones políticas en todo el planeta (la guerra de Vietnam, la Batalla de Argelia, el avance de la Guerra Fría) implicó que muchos protagonistas de la cultura artística de Uruguay se llevaran por el impulso y no necesariamente por la razón (al margen de sus nobles intenciones). La polarización ideológica fue en aumento durante los últimos años de la década del 60, a medida que la crisis eclipsaba de incertidumbre el futuro. Muchos jóvenes burgueses bienintencionados quisieron replicar en varios puntos del globo las transformaciones sociales que prometía la revolución castrista mediante alzamientos o rebeliones armadas ("El Cordobazo", la guerrilla tupamara). Desafortunadamente, el hombre nuevo pergeñado y glorificado por Ernesto *Che* Guevara había agonizado antes de nacer debido al ascenso global del capital financiero y el advenimiento de las dictaduras en Latinoamérica.

En agosto de 1963, el Concejo Municipal de Montevideo (bajo la administración de Ledo Arroyo Torres) decidió designar al jurado del Salón Municipal capitalino sin consultar a sus técnicos. La disposición no solamente se visualizó rápidamente como un síntoma de abuso de poder sino porque los candidatos designados fueron el escultor José Belloni, el arquitecto Octavio de los Campos, el arquitecto Alberto Muñoz del Campo y el acuarelista Esteban Garino. Por ese entonces, había una sorda disputa entre "figurativos y abstractos", y tanto Belloni como Garino se encontraban en el primero y más denigrante de los casilleros. El episodio provocó que un grupo de artistas se movilizara y llamara a una gran reunión el día martes 20 de agosto, en una sala del Sindicato Médico del Uruguay. Aparecieron delegaciones de instituciones que tradicionalmente eran indiferentes a los salones oficiales, entre ellas la Comunidad del Sur y la Escuela Nacional de Bellas Artes.

Luis Camnitzer recuerda que alguien preguntó: "¿Y entonces qué hacemos?". *"Desde el fondo, uno de nosotros devolvió la pelota un poco en broma con un:* «Y, entonces, hay que ocupar el Subte». *Hubo un silencio de desconcierto hasta que pasó lo único que no nos habíamos esperado. Creo que fue el propio Cabrera quien dijo:* «Pero claro, eso es lo que hay que hacer». [...] *Se decidió que una delegación fuera a las oficinas del Subte Municipal y expresara oficialmente la desaprobación del gremio, y que además pidiera una postergación del plazo de entrega para negociar un nuevo jurado*[84][...]".

Con estas decisiones, el miércoles 21 de agosto un grupo de artistas ocupó la sala de exposiciones del Subte Municipal de Montevideo.

"Empezaron las asambleas, la elección de voceros oficiales y las discusiones de estrategias. Apareció Manolo Espínola como representante del FIdeL. Junto con Cabrera y José Gamarra, fue designado vocero de la asamblea", puntualiza Camnitzer[85].

El tribunal cuestionado estaba apoyado, a su vez, por un grupo de artistas de tendencias estéticas "conservadoras" (Enrique Volpe Jordán, Francisco Siniscalchi, Miguel Echauri, Vicente Guidobono, Enzo Kabregú), quienes le hicieron llegar una carta a Ledo Arroyo Torres, solicitándole que no cediera a las presiones de aquellos cultores de *"un arte abstracto que no es aceptado ni por la mayor parte de los hombres de cultura, ni por el pueblo..."*.

Un joven Espínola Gómez abrió la segunda asamblea general de la ocupación (22 de setiembre) con las siguientes palabras: *"Compañeros de camino: Yo creo que todos somos responsables del destino que aguarde a esta blanda, durable y sufrida semilla de la conjunción integral, amplia y definitiva. Si*

83 Varios autores: *Pormenores políticos y afines. Gráfica política de los años 60 y 70*, ob. cit.

84 Varios autores: *Pormenores políticos y afines. Gráfica política de los años 60 y 70*, ob. cit.

85 Tomado de un texto publicado originariamente en el catálogo de la exposición *Cabildo ocupado: pormenores políticos y afines*, Cabildo de Montevideo, 2005.

ocurre lo peor, a pesar de todo..., es decir, si ocurre la apatía, si ocurre la ambigüedad, si ocurre la desconfianza, si ocurre la desintegración, seremos juzgados, entonces, como niños grandes [...] que teniendo en las manos un juguete maravilloso, lo dejamos enmohecer por temor a que se nos estrelle contra la pared, o se nos caiga en el agua" [85].

El histórico conflicto consolidó, de alguna forma, cierta estructura que pudiera sobrevivir y seguir operando después de la ocupación. Varios protagonistas recuerdan que los escritores decidieron organizarse luego de solidarizarse con el núcleo duro de los rebeldes que, para ese entonces, ya había alcanzado la adhesión de un grupo considerable de artistas plásticos.[86] Casi diez días después, la ocupación había sido apoyada por los escritores Ángel Rama, Ida Vitale, José Pedro Díaz, Amanda Berenguer, Nancy Bacelo, Mario Arregui, Enrique Fierro, Laura Escalante, Iván Kmaid; la Federación de Ancap, la Federación de Teatros Independientes, y varias otras organizaciones. Por otro lado, los arquitectos Muñoz del Campo y Octavio de los Campos renunciaron a sus funciones y suscribieron los reclamos.

La integración de los distintos gremios de las artes se planteaba como materialización de un imaginario del arte *"integrado a las necesidades populares"* y al mismo tiempo integrado en sus resortes institucionales internos. Por eso se pensó en la creación de un *"frente único de los trabajadores de la cultura"*, y se apeló al proyecto de un Salón Rebelde en sustitución del XV Salón Municipal, suspendido con motivo del conflicto. *"Habíamos pensado hacer un salón de tipo simbólico, rebelde* [dijo Espínola Gómez en la mesa redonda del 5 de setiembre], [que] *se podría constituir en una manifestación rica en significados, una manifestación no propiamente plástica, [ya que] los escritores podrían dar conferencias, los músicos audiciones, y todo esto podría tomar las características de algo complejo y diversificado; una concentración de manifestaciones artísticas que se sabe responden a una motivación común..."* [87].

Detrás del discurso unificador y práctico de la sumatoria de fuerzas, se encontraba también el viejo concepto de la *"disolución de fronteras entre los espacios artísticos"*, anhelada por Espínola. Una *disolución* similar a la que fue esgrimida por los intelectuales que promovían un "arte total" o totalizador (como el grupo Fluxus, Guy Debord y otros[88] autores desde fines del siglo XIX). Respaldaba esta unión intergremial "continua" para la socialización del arte y de los artistas por encima de doctrinas estéticas:

"Si vemos que la característica fisionómica de nuestra época, en todo el mundo, es ese acercamiento entre las cosas [...]; *y que las líneas divisorias entre países, clases sociales, géneros expresivos, tendencias estéticas, se van borrando* [...], *entonces, nuestra lucha tiene que encaminarse hacia eso, hacia una ayuda recíproca, cuando no hacia una integración lisa y llana"* [89].

Desde una óptica allegada a las reivindicaciones de los sectores obreros sindicalizados, la ocupación del Subte fue un acto de carácter político favorable para crear un amplio movimiento unificador. Finalmente, y luego de cuatro meses de ocupación, los insurgentes consolidaron la Unión de Artistas Plásticos Contemporáneos (UAPC) en un marco social decisivo para forjar el imaginario de la "cultura nacional" contemporánea

85 Ibídem.

86 Agustín Alamán, Guiscardo Améndola, Germán Cabrera, José Pedro Costigliolo, José Cuneo, Jorge Damiani, Eugenio Darnet, Carlos Fossatti, María Freire, José Gamarra, Óscar García Reino, Leonilda González, Anhelo Hernández, Hilda López, Antonio Llorens, Vicente Martín, Andrés Montani, Américo Spósito, Teresa Vila y Amalia Polleri, entre otros.

87 Varios autores: *Pormenores políticos y afines. Gráfica política de los años 60 y 70*, ob. cit.

88 Richard Wagner, en su ensayo *La obra de arte del futuro* (1849) ya mencionaba su idea de *Gesamtkunstwerk* (o arte total). La idea del compositor alemán estaba dirigida contra el concepto hedonista del teatro y suponía una combinación de las artes con la filosofía y la política, en la que todos sus elementos (arquitectura, música, poesía, danza) alcanzaran la unidad en el seno de una obra de arte unitaria. Eisenstein, fascinado por el drama wagneriano, se dejó influir por los supuestos del *Gesamtkunstwerk*, cuyo resultado fueron los filmes *Iván el terrible* y *La conspiración de los boyardos* (1944, 1946). Según José Sebreli, Friedrich Schleiermacher definía al Estado como *"la obra de arte más bella de todos los tiempos"* (1819). Friedrich Schiller afirmaba en la Carta II (1795): *"La obra artística más perfecta de todas es la libertad política"*. A su vez, "El Estado como obra de arte" era el título del primer capítulo de *La cultura del Renacimiento en Italia* (1860), de Jacob Burckhardt. (José Sebreli, en *Las aventuras de la vanguardia*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 2000.) Por su lado, Pável Florenski hizo una interpretación de la liturgia ortodoxa como *Gesamtkunstwerk* en su texto *El ritual de la Iglesia como síntesis de las artes* (1918).

89 Varios autores: *Pormenores políticos y afines. Gráfica política de los años 60 y 70*, ob. cit.



Diseño de afiche para Carnaval Pop, 1967. Autores: Manuel Pavlotsky y M.E.G. Serigrafía, 46 x 22 cm.

EL PAIS

MONTEVIDEO, VIERNES 30 DE AGOSTO DE 1963

DIRECTOR RESPONSABLE: MARTIN AGUIRRE

ARTISTAS EN EL SUBTE

UNA SEGUNDA RENUNCIA SE PRODUJO AYER EN EL JURADO DEL XV SALON MUNICIPAL

El Concejo Departamental no parece dispuesto a transigir con los artistas que ocupan el Subte Municipal. Estos se reunieron ayer en Asamblea y planificaron las actividades a desarrollar en el futuro las cuales serán decididas de acuerdo al curso de los acontecimientos y en su oportunidad.

HACE ya nueve días — desde el 21 del corriente — que la sublevación de los artistas se ha convertido en una nota característica y pintoresca de nuestro Montevideo. Todo comenzó cuando ese día los que ahora se ha llamado "abstractos" concurrieron al local de la Comuna donde se llevaría a cabo el XV Salón Municipal, y se enteraron que pese a la promesa verbal del presidente del Concejo en el sentido de postergar la recepción de obras, el funcionario encargado no tenía comunicación alguna de ello y se limitaba a declarar que se la suspendía por el momento.

Poco después los transeúntes de nuestra principal avenida se sorprendían por la presencia frente al túnel de un cartel nada habitual: "Subte ocupado". En esta época convulsionada por conflictos de la más distinta naturaleza la violencia desciende a las entrañas de la tierra y conmueve la fisonomía antes estática del mármol y del yeso.

QUE SE QUEDEN CUANTO QUIERAN

Una fuente oficial declaró ayer a uno de nuestros cronistas que el ambiente que predomina en el seno del Concejo Departamental sería hacer caso omiso del movimiento de fuerza de los plásticos. "Primero que desocupen en local, y después consideraremos sus exigencias", parecía ser la posición más difundida entre los gobernantes municipales.

Frente a ello, se realizaban extraoficialmente gestiones de acercamiento de diverso tipo. El edil Pereyra Flores, uno de los tres integrantes de la Comisión mediadora oportunamente designada, estuvo en el subterráneo hacia las 19 y 30 horas, departiendo con sus ocupantes a título personal.

Finalmente por la noche, los ocupantes se reunieron en asamblea. En ella se consideró entre otras posibilidades la de mantener la ocupación del local en caso de no ser consideradas sus demandas por el Concejo.



ADHESIONES. MOVIMIENTO MAS AMPLIO

Al mismo tiempo fue conocida ayer la renuncia del Arq. Muñoz del Campo, otro de los integrantes del jurado. Esta dimisión se suma a la de su colega Octavio de los Campos habría votado la nómina de los jurados creyendo que se trataba de una lista confeccionada por las oficinas especializadas del Municipio. Recién al ser visitado por los "abstractos" se enteró de que la lista original había sufrido modificaciones.

La nómina de adhesiones que había llegado hasta la noche de ayer era la siguiente: Artistas Plásticos: María Delia Airaldi, Agustín Alaman, Elsa Alberte, Hugo Améndola, Berta Burghi, Rubén Benítez Germán Cabrera José Campaña, Luis Cammizer, J. Pedro Costigliolo, José Cúneo, Angel Damián, Manuel Espínola Gómez, Fiorentino Delgado, Jorge Damiani, Ethel Estades, Raúl Cattelani, Roberto Fernández Gabiani, Carlos Fossatti, Elena Frangela, Humberto Frangela, María Freire, Pedro Freire, José Gamarra, Oscar García Reino, Leonilda González, Pascual Grippoli, Larry Hernández, Anhelo Hernández, María Lages, Antonio López De León, Vicente Martín, Luis Mazzey, Eduardo Mañana, Nicolás Cupparo, Andrés Montani, Roberto Morasi, Jaime Movinsky, Jorge Nieto, Chanes Ounanian, Raúl Pavlotzky, Silvestre Peciar Carlos Paez Vilaró, Jorge Paez Vilaró, Rubén Prieto, Giancarlo Puppo, Salustiano Pintos, Amalia Polleri, María Carmen Portela, Quagliotti, Hugo Ricobaldi, Heber Rolandi, Rodríguez Arnay, Hermenegildo Sabat, Hugo Sarago, Adela de Sarago, Ronado San Martín, Octavio San Martín, Diana Spinetta, Nelsa Solano Gorga, Ema Signorino, Ruisdael Suárez, Teresa Vila, Clarina Vicens, Armando González Humberto Tomeo, Julio Trobo, Raúl Zaffaroni, Américo Spósito, Enrique Kaiser, Antonio Lorens Paul Berne, Rita Blaier, Sergio Biangullo, Roberto Barbeito, Ofelia Oneto y Viana, Gloria Carreau, Neder Costa, Carlos Caffera, Matilde Torres, Luis Fabri, Noelia Fierro, Mario Lazo, Chita Tourelles Antonio Andivero, Antonio Lista, Alicia Arlo, Luis Arbondo, Eugenio Barnet, Francisco Gómez, Petit G. de Gerona, Daniel Heide, Lila González Lagrotta.



Teatro Artigas. Colonia y Andes, Montevideo (1908–1981).

Isologo para la Unión de Artistas Plásticos Contemporáneos. 1970.



Programa para el espectáculo artístico llevado a cabo en el Teatro el Galpón y organizado por la UAPC. 1970.

Los años de plomo

Antes de la ocupación del Subte, Espínola había participado activamente en reuniones y actos de la Federación Ancap junto con el también pintor y funcionario de esa repartición estatal, Ángel Damián. En 1957, realizó un viaje colectivo por Europa y había quedado especialmente estimulado por el ambiente social que encontró en la Unión Soviética. En 1959, el Espínola de extracción herrerista (su padre era *"más blanco que hueso de bagual"*) fue mudando esa convicción partidaria y fue haciendo amistades con artistas afines al Partido Comunista Uruguayo, como Aramis Tavares y Virginia Castro. Sin embargo, la visión que en ese momento tenían de Espínola algunos "cuadros"[90] destacados del Partido era la de *"un intelectual independiente, de moderado perfil izquierdista"*. En efecto, en un informe mecanografiado dirigido a la Dirección de Asuntos Culturales del Partido Comunista, Jesualdo Sosa señalaba: *"En cuanto a la caracterización de este artista, se puede decir* [...] *que pertenece a la pequeña burguesía. No realiza política partidista activa, pero no se ha sindicado por actitudes contrarias a los movimientos progresistas.* [...]. *Es un notorio simpatizante de la Revolución Cubana, aunque en estos instantes no se ha solidarizado con los plásticos que han rechazado la invitación oficial del Gobierno para concurrir a una muestra de arte nacional en Punta del Este, con motivo de la Conferencia del CIES* [Consejo Interamericano Económico y Social realizado en agosto de 1961 en Punta del Este, organizado por la Alianza para el Progreso]". *"Se le filia entre los abstractos como informalista en su expresión, y mantiene vinculaciones con todos los propulsores de ese arte"* [91].



Invasión soviética sobre Checoslovaquia. 20.VIII.1968. foto: s/d.

90 Militantes ilustrados disciplinados y más o menos avezados en tácticas y estrategias de diverso porte. Vocablo de uso castrense, como "militancia", "brigada", "comandante", "guerrilla" y "lucha armada". No existe totalitarismo alguno sin presencia (antes y durante) de la *milicia* y sus "servicios", "inteligencias", "disciplinas" y "obediencias".

91 Se trata de un informe confidencial (posiblemente con destino final a los servicios secretos de información del KGB —Agencia de Inteligencia de los Servicios Soviéticos— o al Partido Comunista de Brasil) sobre los tres artistas uruguayos seleccionados para la BIENAL DE SÃO PAULO de 1961: Ventayol, Costigliolo y Espínola. Asimismo, el informe se extiende sobre otros aspectos de la situación de las artes visuales en nuestro país, e incluye comentarios en torno a artistas allegados al informalismo y otros referentes al arte abstracto desde la década de los cincuenta. (Peluffo, Gabriel: https://icaa.mfah.org/s/es/item/1238805#?)

En 1969, Espínola promovió una reunión privada en casa de su amiga, la escritora Olga Montero, para escuchar el testimonio de la soprano Julia Albónico, que regresaba de Checoslovaquia relatando intensamente los acontecimientos en torno a la Primavera de Praga, coartada por la invasión de los ejércitos del Pacto de Varsovia (como había sucedido doce años antes con la protesta húngara). Ese encuentro *"recibió interrupciones y condenas desconsideradas por parte de algunos militantes sectarios"* [92], recordaba Espínola, a pesar de que la viajera exponía un panorama ecuánime como testigo presencial de los hechos. Este incidente desalienta la amistad de Espínola con algunos integrantes del Frente Amplio en general y con militantes del Partido Comunista en particular. Una relación que ya venía en declive, puesto que Espínola ya había tenido un reservado desencuentro con Jesualdo Sosa —por ejemplo— a partir de algunos enunciados volcados en su libro *Vaz Ferreira, pedagogo burgués* (1963)[93].

Más tarde, sobre el final de los años de dictadura, Espínola afirmaba: *"No tuve el* «complejo de libertad» *de muchos uruguayos que se sentían culpables por no haber ido presos o por no haber sido manoseados. Cuando se militó como lo hice yo, se emplearon todas las potencias interiores de que se es capaz, distanciándome de cualquier interés de orden personal. Así que cuando sobrevino la dictadura, yo había cumplido un papel social nada desdeñable. No tuve* «complejos» *porque no allanaran mi taller o no me tocaran. Hubo gente que provocó a las fuerzas represivas para que le sucediera algo y quedar así con su miniconciencia en paz"*.

En ese contexto de agitación, Espínola fue un militante insubordinado: *"Hice mi militancia un poco en «falsa escuadra», de lo cual no me arrepiento: esa experiencia me enriqueció a través de la disciplina de corte político. Pero yo también beneficié al sector en el campo de la propaganda y del manejo de símbolos, aportes que se me deben. En doce años de militancia como colaborador intelectual, fui uno de los pocos que produjo una gran cantidad de cosas en beneficio del movimiento: afiches, criterios de tecnificación propagandística, estrados, logotipos, aportes desde el gremio de los plásticos, con abandono total de mi oficio específico. Del mismo modo en que antes me había ido del Partido Nacional, a cierta altura consideré que debía irme de la izquierda"*. [...] *"En las elecciones del 62 y del 71 figuré en una lista del FIdeL...* [...] *En 1971 ya no la ensobré... Coloqué varias listas del Frente Amplio con el único propósito de votar al lema. Fue la última vez que les entregué un depósito de relativa confianza"*[94]. [...] *"Sin embargo, todo lo hice con gran intensidad y con abandono de intereses personales, que los tengo, por cierto"*[95] . Debajo de estas palabras, parece asomar la idea de cierta molestia en verse alineado a un grupo con sentido de pertenencia, lo cual no le impidió solidarizarse con los familiares de algunos presos políticos al donarles una obra de gran formato (con el propósito de llevarla a remate y atender, en parte, sus angustiosas vigilias), ni votar, años después, al Partido Colorado. Asimismo, y con la mayor prudencia, acogió en su casa a militantes del Partido Comunista que necesitaban refugio durante la dictadura



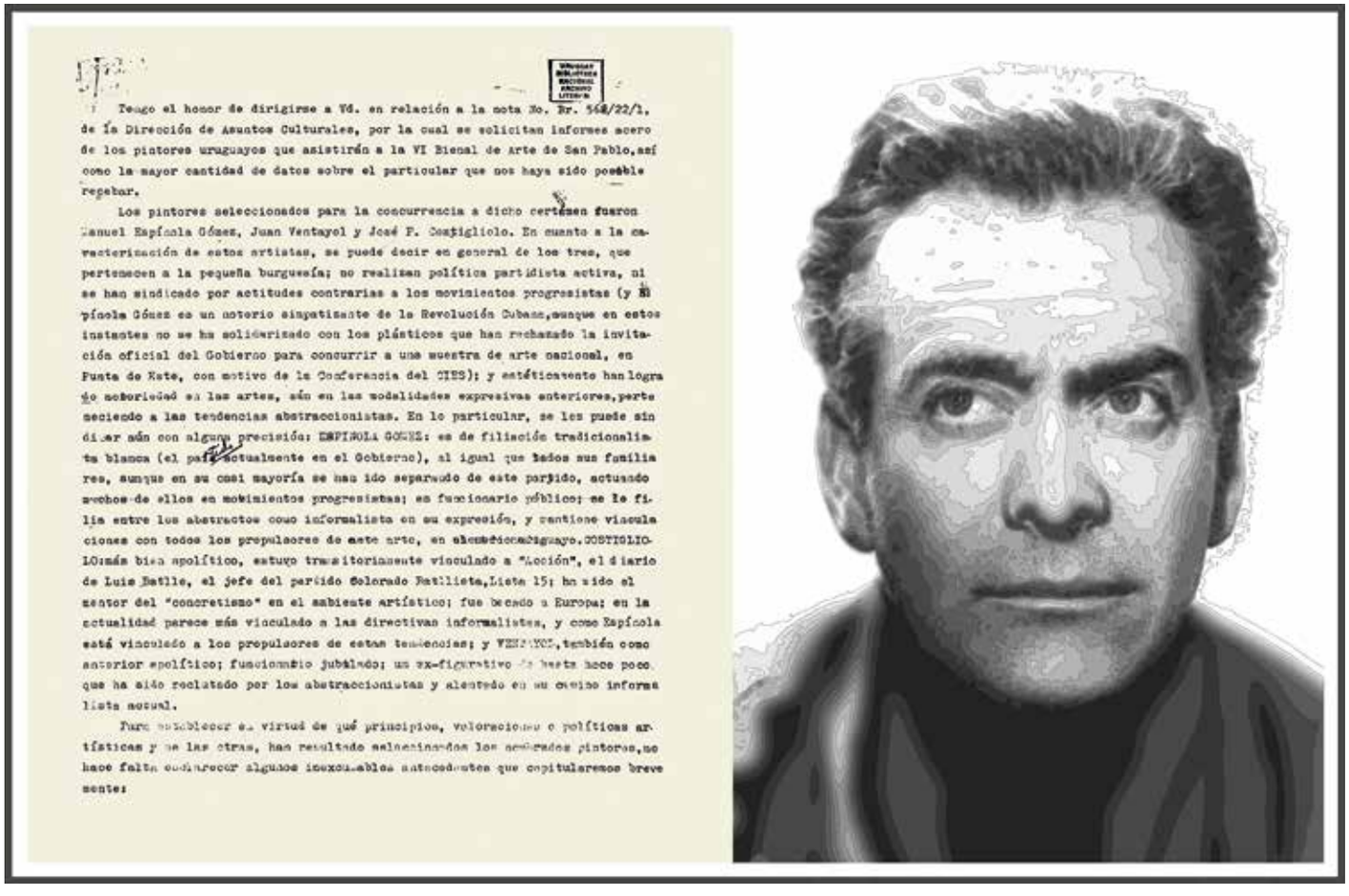
Soprano Julia Albónico. Pastel tiza, Óscar Larroca.

92 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, ob. cit.

93 "[...] *un régimen entero, que no se cura con reformas de tal o cual pequeño resorte, sino con la revisión de la total actitud humana, de vida y convivencia, de moral y administración, viciada por sus mismos contrasentidos desde la raíz y que es la responsable del éxito o del fracaso de todos sus demás resortes sociales"*. [...] *"Claro que tal cosa no entra en los cálculos de Vaz Ferreira, que cree que con tales «reformitas» y «ajustecitos» ya se podrá salvar la irracionalidad de su régimen burgués..."*. Sosa, Jesualdo: *Vaz Ferreira, pedagogo burgués*, Editorial El siglo Ilustrado (1963). La relación de Espínola con Jesualdo Sosa se vio afectada duramente, pero eso no evitó que mantuvieran una relativa correspondencia que perdurará hasta el fallecimiento de este último, en 1982.

94 En conversaciones con un grupo de amigos, 1986.

95 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, ob. cit.



Tengo el honor de dirigirme a Vd. en relación a la nota No. Dr. 568/22/1, de la Dirección de Asuntos Culturales, por la cual se solicitan informes acerca de los pintores uruguayos que asistirán a la VI Bienal de Arte de San Pablo, así como la mayor cantidad de datos sobre el particular que nos haya sido posible recabar.

Los pintores seleccionados para la concurrencia a dicho certamen fueron Manuel Espínola Gómez, Juan Ventayol y José P. Costigliolo. En cuanto a la caracterización de estos artistas, se puede decir en general de los tres, que pertenecen a la pequeña burguesía; no realizan política partidista activa, ni se han sindicado por actitudes contrarias a los movimientos progresistas (y Espínola Gómez es un notorio simpatizante de la Revolución Cubana, aunque en estos instantes no se ha solidarizado con los plásticos que han rechazado la invitación oficial del Gobierno para concurrir a una muestra de arte nacional, en Punta de Este, con motivo de la Conferencia del CIES); y estéticamente han logrado notoriedad en las artes, aún en las modalidades expresivas anteriores, perteneciendo a las tendencias abstraccionistas. En lo particular, se les puede sindicar aún con alguna precisión: ESPÍNOLA GOMEZ: es de filiación tradicionalista blanca (el padre actualmente en el Gobierno), al igual que todos sus familiares, aunque en su casi mayoría se han ido separando de este partido, actuando muchos de ellos en movimientos progresistas; es funcionario público; se le filia entre los abstractos como informalista en su expresión, y mantiene vinculaciones con todos los propulsores de este arte, en Montevideo y Uruguay. COSTIGLIOLO: más bien apolítico, estuvo transitoriamente vinculado a "Acción", el diario de Luis Batlle, el jefe del partido Colorado Batllista, Lista 15; ha sido el mentor del "concretismo" en el ambiente artístico; fue becado a Europa; en la actualidad parece más vinculado a las directivas informalistas, y como Espínola está vinculado a los propulsores de estas tendencias; y VENTAYOL, también como anterior apolítico; funcionario jubilado; un ex-figurativo de hasta hace poco que ha sido rechazado por los abstraccionistas y alentado en su cambio informalista actual.

Para establecer en virtud de qué principios, valoraciones o políticas artísticas y de las otras, han resultado seleccionados los mencionados pintores, no hace falta esclarecer algunos inexcusables antecedentes que capitularemos brevemente:

racterización de estos artistas, se puede decir en general de los tres, que pertenecen a la pequeña burguesía; no realizan política partidista activa, ni se han sindicado por actitudes contrarias a los movimientos progresistas (y Espínola Gómez es un notorio simpatizante de la Revolución Cubana, aunque en estos instantes no se ha solidarizado con los plásticos que han rechazado la invitación oficial del Gobierno para concurrir a una muestra de arte nacional, en Punta de Este, con motivo de la Conferencia del CIES); y estéticamente han logrado notoriedad en las artes, aún en las modalidades expresivas anteriores, perte



PARTIDO DEMOCRATA CRISTIANO

FRENTE IZQUIERDA – MOVIMIENTO POPULAR Y PROGRESISTA- MOVIMIENTO OBRERO

1001

FRENTE AMPLIO

Voto por el Partido Demócrata Cristiano y por los siguientes candidatos

PRESIDENCIA DE LA REPUBLICA
(Período 1972-1977)

GRAL. LIBER SEREGNI

VICE-PRESIDENCIA

DR. JUAN JOSE CROTTOGINI

CAMARA DE SENADORES

(XLI Legislatura Nacional — Sistema de Suplentes Respectivos)

Voto por el Partido Demócrata Cristiano, por el Sublema Frente Izquierda — Movimiento Popular y Progresista — Movimiento Obrero y por los siguientes candidatos:

1—Enrique Rodríguez
1 Alberto Suárez
2 César Reyes Daglio
3 Ing. Wladimir Turiansky

2—A. Francisco Rodríguez Camusso
1 Dr. Adolfo Aguirre González
2 Dr. Juan Nery Rebollo
3 Lorenzo Pallas

3—Ing. José Luis Massera
1 Juan Antonio Cáceres
2 Luis Silva Rehermann
3 Salomón Schvarz

4—Gral. Dr. Arturo J. Baliñas
1 Dr. José María Penco
2 Ing. Agr. Luis De León
3 Dr. Luis A. Viera

5—Enrique Pastorino
1 Pedro Toledo
2 Raúl Rezzano
3 Ramón Freire Pizzano

6—Julia Arévalo de Roche
1 Carlos Gómez
2 Irene Pérez
3 Alejandro Constanzo

7—Angel María Cusano
1 Dr. Luis Alberto Irigoyen
2 Quím. Farm. Luis Daguerre
3 Agr. Alberto Darré

8—Héctor Cerruti
1 Aurelio Cunha
2 Antonio Broncini
3 Blanca Cerviño de Gabini

9—Prof. Luis Gil Salguero
1 Dr. Jorge Bouton
2 Jesualdo Sosa
3 Eduardo Amézaga

10—Francisco Espínola
1 Dr. Atilio Morquio
2 Atahualpa del Cioppo
3 Armando González

11—Dr. Alberto Caymaris
1 Dr. Eduardo Schaffner
2 Dr. Muzio Marella
3 Dr. Tabaré González

12—Dr. Alfredo Alambarri
1 Juan Francisco Montedónico
2 Amanda T. de Roballo
3 Marcelino Gómez

13—Carlos Bouzas
1 Inimer Prada
2 Luis A. Trombetta
3 Roberto Casanova

14—Sonia Bialous de Dutrenit
1 Dra. Magdalena Sustro
2 Prof. Carmen Garayalde
3 Prof. Lucía Sala de Touron

15—Prof. Jesús Bentancourt Díaz
1 Dr. Ricardo Caritat (h)
2 Arq. Roberto Rivero
3 Federico García Vigil

16—Solano Ríos
1 Dr. Enrique Williman
2 Mario Arregui
3 Arq. Homero Acquistapace

17—Rubén Yáñez
1 Antonio Larreta
2 Alberto Candeau
3 Blas Braidot

18—Ing. Rafael Laguardia
1 Prof. Manuel Clapa
2 Dr. Rodolfo V. Tálice
3 Dr. Hugo Sacchi

19—Dr. Kempis Vidal Beretervide
1 Prof. Juan José Flo
2 Dr. Juan C. Pía
3 Dr. Hugo Selinke

20—Prof. Daniel Buquet
1 Prof. Niurka Sala
2 Prof. Lila Ramos de Yáñez
3 Juan L. Pons

21—Ing. Jonás Sténeri
1 Ing. Samuel Beltak
2 Ing. Rafael Guarga
3 Ing. Ariel Badano

22—Dr. José Alvarez Martínez
1 Quím. Farm. Mario Crottogini
2 Armengol Goyoecheas
3 Esc. Arturo Echeverría

23—Pedro Aldrovandi
1 Roberto Prieto
2 Honorio Lindner
3 Francisco Maiorana

24—Anhelo Hernández
1 Juan Cunha
2 Juan M. Tenuta
3 Dr. Hugo Barone

25—Alfredo D. Gravina
1 Dr. Guillermo García Moyano
2 Moisés Lasca
3 Oscar García Reino

26—Virginia Castro
1 Manuel Espínola Gómez
2 Paulina Medeiros
3 Villanueva Cosse

27—Eugenio Darnet
1 Miguel Bresciano
2 Leonilda González
3 Dumas Oroño

28—Carlos Rodríguez Guimaraes
1 Reynaldo Gutiérrez Núñez
2 Alberto Juan Monteiro
3 Alexis José Gonçalvez

29—Ariel Méndez
1 Ruben Yacovski
2 Saúl Ibargoyen Islas
3 Hugo García Robles

30—César Campodónico
1 Sara A. de Larocca
2 Júver Salcedo
3 Adela Gleiger

CAMARA DE REPRESENTANTES

(XLI Legislatura Nacional — Sistema de Suplentes Respectivos)

Voto por el Partido Demócrata Cristiano, por el Sublema Frente Izquierda — Movimiento Popular y Progresista — Movimiento Obrero y por los siguientes candidatos:

1—Ing. Agr. Rubén de León
1 Dr. Marcos Schwartzmann
2 Arq. Angel Spinelli
3 Dr. Lidelmar Miquetro

2—Dr. León Oliver
1 Eufemio Heriberto Leiva
2 Edgardo Fernández Echeto
3 Francisco Crossa Artagaveytia

3—Felipe Guerra Fajardo
1 Manuel Rosentraub
2 Lorenzo Etchegaray Barrán
3 Prof. Luis Santiago Suárez

JUNTA ELECTORAL

(Período 1972-1977 — Sistema de Suplentes Respectivos)

Voto por el Partido Demócrata Cristiano, por el Sublema Frente Izquierda — Movimiento Popular y Progresista — Movimiento Obrero y por los siguientes candidatos:

1—Educ. Elsa Bisio de Escobar
1 Walter Piñero
2 Pedro Barragán

2—Educ. Enrique Washington Gil
1 Nélida Ocampo
2 Carlos Alanís

3—Raúl Bota
1 Melania C. de Bigali
2 Vansetl Fernández

FLORIDA, Noviembre 28 de 1971.

Lista del F. I. de L. para las elecciones nacionales del 28 de noviembre de 1971. M.E.G. aparece como el primer suplente del lugar 26 (luego de la titular Virginia Castro).



Edificio
Independencia
(casa protocolar)
gran pasillo del
salón protocolar
Manuel
Espinola,
Gomez
-URUGUAY-

Fotografía de las intervenciones, con titulado de M. E. G. en el dorso.

11. EL ASESOR

Espínola supo ser, durante los años 60, una opinión calificada para algunos dirigentes del Frente Izquierda de Liberación (FIdeL), quienes reclamaban su saber como diseñador gráfico y propagandista.

"Alrededor de 1966, cuando estaba en el Frente Izquierda de Liberación, hice un afiche para anunciar un acto. Lo concebí en forma abstracta, con cierta cantidad de bloques negros lindando unos con otros, en medio de los cuales aparecían algunas formas similares, pero rolas. Cuando se estaba imprimiendo, alguien le avisó a Enrique Rodríguez [senador comunista y responsable de la comisión nacional de Propaganda], *quien, sin advertencia previa, mandó darlo vuelta e imprimir al dorso otra cosa. Entonces alerté a Luis Pedro Bonavita* [presidente del FIdeL y luego miembro fundador del Frente Amplio] *y él convocó a una reunión para aclarar el asunto. Después me pidieron excusas, pero me importaba solo puntualizar el incidente, para que se dieran cuenta de que uno no era un cordero"* [96].

Se le recuerda asimismo como consejero del Departamento de Cultura de la Intendencia de Montevideo entre 1985 y 1986 (bajo los gobiernos municipales de los colorados Aquiles Lanza y Jorge Luis Elizalde) y luego como asesor de la oficina de Presidencia de la República durante el primer gobierno de Julio María Sanguinetti, entre 1985 y 1989.

Alguien podría calificar de inestable o contradictorio a Espínola por estos giros en su compromiso social, sobre todo en estos tiempos, en los que se han escrito manuales y brulotes que le explican al lego la diferencia entre "izquierda" y "derecha", y el correspondiente límite o cordón sanitario que celebra a los que están de un lado y maldice a los que están del otro lado de ese recorte purificado (de hecho, un viejo conocido de Espínola fue testigo de quienes habían señalado su paso de "sujeto revolucionario" a "sujeto fascista" [sic]). Y es con base en el higienismo de esas divisiones que varios artistas visuales y críticos afines a la izquierda le dieron la espalda durante varios años: *"Cuando yo estaba en la izquierda, resistí la actitud de algunos dirigentes que parecían tener en sus manos la clave de los problemas socio-culturales. Esa seguridad no es legítima, y por eso tuve algunos encontronazos*[97]*[...]"*.

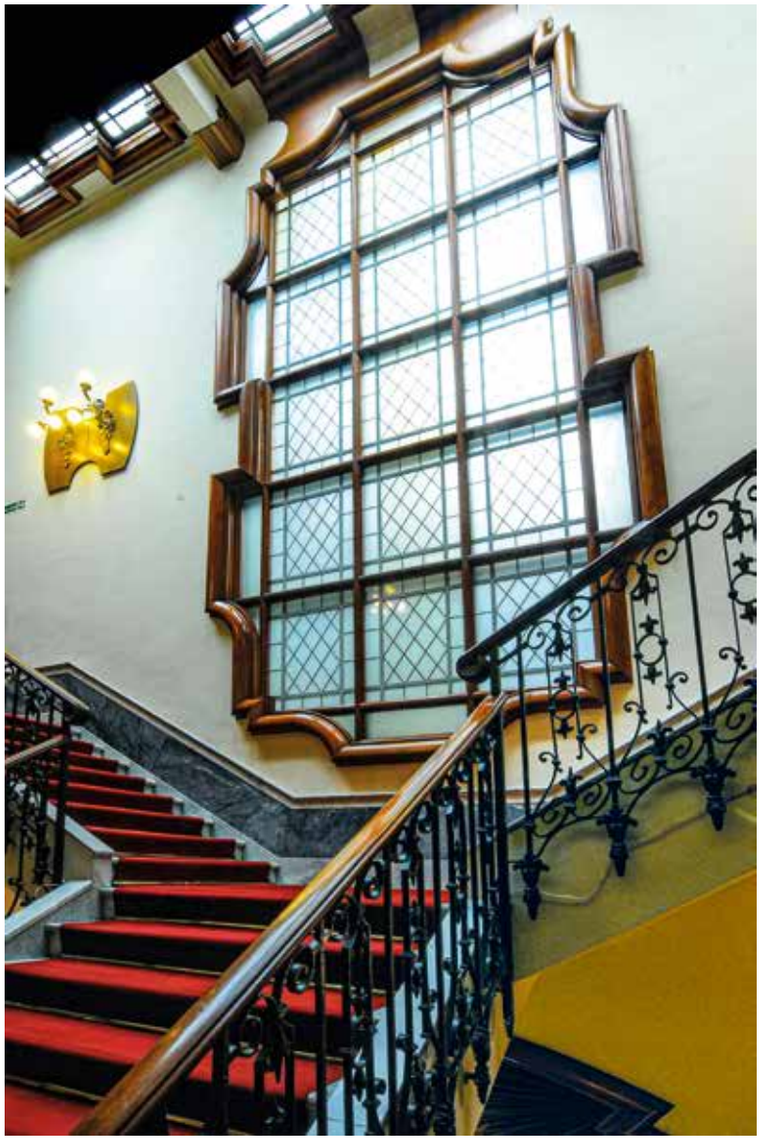
A inicios de los 80, conoció a Julio María Sanguinetti a instancias del profesor Gustavo Ariosto Fernández, un militante batllista y apasionado coleccionista de obras pictóricas. La amistad con Sanguinetti fue inmediata, debido a los intereses comunes en torno al patrimonio histórico en general y a las artes visuales en particular. No es posible demostrar que Espínola haya sido influenciado por el estadista colorado en cuestiones ideológicas, pero sí es cierto que por esos años se encontraba lejos de los juicios de algunos militantes comprometidos cuando estos se ufanaban de que la batalla era ganada solamente por aquellos artistas que se ponían "en contacto con su pueblo". Algunas posiciones parecían contradictorias: envió un fervoroso saludo radial al PIT-CNT el 1º. de Mayo de 1983, para luego —tres años más tarde— criticar algunas reivindicaciones de la clase obrera, frente a su apoyo casi incondicional al presidente Sanguinetti. También cambió de razonamiento en aspectos relacionados a la "cultura popular" y a la educación pública (su defensa de la sensibilización artística en el marco de los programas educativos oficiales, durante la década del 60, y la posterior negación durante la década del 90). Finalmente, tuvo un nuevo y áspero —aunque no sorpresivo— "encontronazo" con Sanguinetti, a propósito de algunas ideas que no encontraron el eco inmediato que Espínola reclamaba del entonces presidente de la República. De todas formas, los ejemplos expuestos no desdicen la coherencia del pintor uruguayo frente a su radical idea de *libertad* y a determinados principios en lo que tiene que ver con aspectos de su concepción irrenunciable para con la cultura



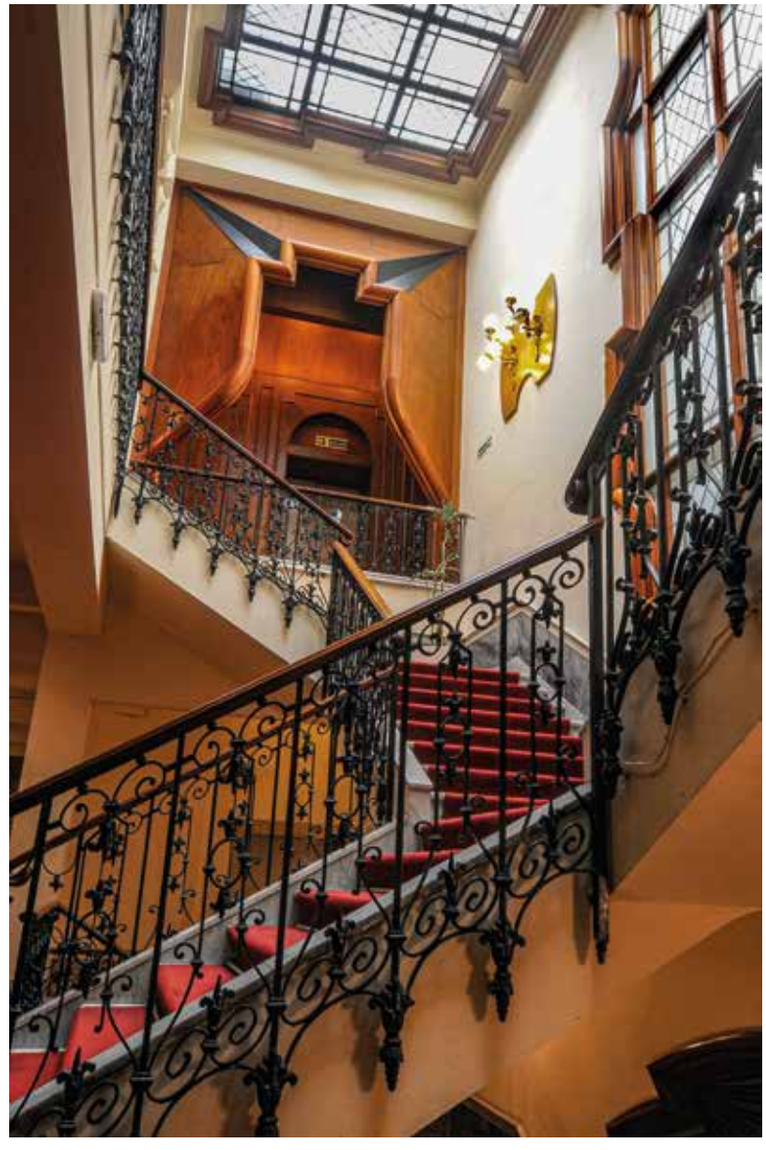
Arquitecto Enrique Benech.
Arotxa. Grafito, 2020.

96 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, ob. cit.

97 Ibídem.











M.E.G. en uno de los salones
del Edificio independencia.
Foto: s/d.

Entrada principal
y hall de ingreso
al Edificio Independencia.
Fotos: Rodolfo Fuentes.



FICHA DE TURISTA CIDADÃO DE PAIS AMERICANO PARA UMA ESTADA DE TRINTA DIAS NO BRASIL

Tarjeta de turista ciudadano de país americano para una permanencia de treinta días en el Brasil

Desta ficha, expedida em duplicata, uma via será entregue ao passageiro, para uso da autoridade competente por ocasião do desembarque, e uma via será enviada pela transportadora à Repartição consular brasileira à qual couber o despacho do navio ou aeronave.
De esta tarjeta, expedida en duplicado, una copia será entregada al pasajero, para uso de la autoridad competente al desembarcar, y la otra será enviada por el transportador a la Repartición consular brasileña que efectúe el despacho del navío o aeronave.

Nome por extenso
Nombre completo: Manuel Miguel Espinola Gomez

Admitido no Brasil em caráter de TURISTA nos têrmos da Lei Nº 2025, de 5 Julho de 1955
Admitido en el Brasil en carácter de Turista, de acuerdo con la ley Nº 2025, de 5 Julio de 1955

Lugar e data de nascimento
Lugar y fecha de nacimiento: Lavalleja-5-Julio-1921

Estado civil: Soltero
Nacionalidade: Uruguaya

Filiação (nome do Pai e da Mãe)
Filiación (nombre del padre y de la madre): Manuel Espinola-Mark Gomez

Profissão
Profesión: Comercio

Residência no país de origem
Residencia en el país de origen: Av. Brasil 2862 Montevideo

	Nome - Nombre	Idade - Edad	Sexo - Sexo
FILHOS MENORES DE 18 ANOS			
FILHOS MENORES DE 18 ANOS			

Portador de Carteira de Identidade Nº
Pasaporte o Cédula de identidad Nº: 917.993
expedida pela autoridade de
expedida por las autoridades de: Policia de Montevideo BOU
na data
en fecha de: 12-Enero-1954

Remetida ao Consulado Geral do Brasil em Montevideo em 3 de Dic de 196 3
Remitida al Consulado General del Brasil en Montevideo el de de

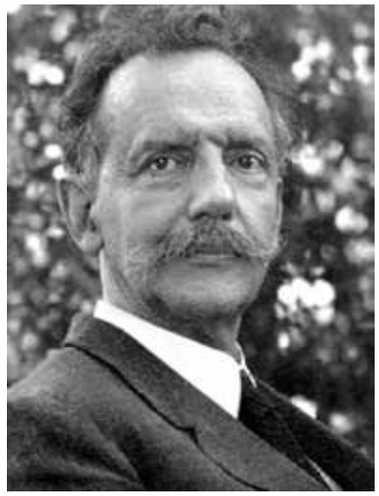
ASSINATURA DO PORTADOR / FIRMA DEL PORTADOR

NOTA — Esta ficha deve ser preenchida a máquina pela companhia transportadora, sendo as duas vias em original.
NOTA — Esta tarjeta debe ser completada a máquina por la Compañía transportadora, siendo las dos copias en original.

1. Visa de turista para ingreso a territorio brasileño. 22.XII.1963.



Felisberto Hernández (1902–1964).



Carlos Vaz Ferreira (1872–1958).



Attis Theatre, agrupación teatral griega.



Marosa di Giorgio (1932–2004).
Óleo, Juan Mastromatteo.



Gabriel Miró (1879–1930).



Anton Bruckner (1824–1896).



Escena de guerra de *La mesa verde*, interpretadas por el Ballet Jooss.
Libreto y coreografía de Kurt Jooss. Música de Fritz Cohen.

"Lo que más me impresionó en la vida, como espectador teatral, fueron tres espectáculos del Berliner Ensemble que vi en 1966, durante una visita a Alemania. Algo equivalente me ocurrió con La consagración de la primavera, *de Stravinski. Pero pueden impresionarme también algunos actores, como Ralph Richardson o Jouvet, cuando estuvieron en Montevideo. Hay instrumentistas que pueden dejarme una huella imborrable, como David Oistrakh, Rostropovich o Gulda. Y también hay músicos: cuando escucho a Bruckner, tengo la sensación de que me embarca en un tren expreso sin destino. Además, no tiene fragmentos melódicos o juegos rítmicos «recordables», lo cual no deja de representar una ventaja. En materia de danza, y al margen del Ballet Jooss*[98] *que me marcó para toda la vida, creo que pongo en un sitio aparte a José Limón y al grupo Pilobolus, de extracción más reciente. Y en materia de lecturas, excluyendo a Felisberto Hernández, único autor a escala mundial que no puedo dejar de leer una vez que comienzo a hacerlo, debo señalar también a Marosa di Giorgio, a* Fermentario, *de Vaz Ferreira, que me hizo reflexionar mucho, y también a Gabriel Miró, que me atrajo especialmente, porque cuando escribe o habla de alguien, da la sensación de que cava la tierra por el modo en que se prende al idioma"*[99] .

Para Jorge Abbondanz[100], Espínola supo ser uno de los escasos ejemplos que frecuentaron casi todas las manifestaciones de carácter internacional en el campo de la expresión plástica, musical, teatral, danzante, cinematográfica, titiritera, deportiva. Un diletante que vio a casi todas las compañías teatrales francesas, italianas, inglesas, belgas, españolas, estadounidenses, polacas y rusas; algunas fuera de aquí. Visitó todas las grandes exposiciones de expresión plástica francesas, italianas, alemanas, mexicanas, y gran parte de los principales museos de Europa.

En 1982, en una conferencia dictada en Galería Latina ("Documenta de Kassel; viaje por Europa e impresiones sobre pintores europeos"), declaraba que uno de sus desvelos era ser "*testigo de todo lo que ha hecho el hombre hasta el día de hoy*". Bajo esa premisa, asistió a casi todos los conciertos que tuvieron lugar en el país, llevados a cabo por organismos orquestales extranjeros, así como nuestra orquesta sinfónica dirigida por Victor de Sabata, Erich Kleiber, Fritz Busch, Paul Paray, Willem van Otterloo, Malcolm Sargent, Kirill Kondrashin, Charles Dutoit. También asistió a los conciertos de grandes solistas, como Rostropovich, David Oistrakh, Isaac Stern, Zino Francescatti, Uto Ughi, Pierre Fournier, Walter Gieseking, Gulda, Jorge Bolet, Byron Janis, etcétera. Vio a los grandes conjuntos de danza extranjeros, las pantomimas de Marcel Marceau y otros, como así también los títeres de Podrecca.

También vio la mayor parte de las películas extraordinarias que se exhibieron en el país, al margen del circuito comercial. Entre sus preferidas se pueden citar *La Ronda*, de Max Ophüls (1950), *El año pasado en Marienbad*, de Alain Resnais (1961), *Andréi Rubliov*, de Andréi Tarkovski (1964–1965), *2001: Odisea del espacio* y *Barry Lyndon*, de Stanley Kubrick (1969 y 1975, respectivamente), *Listzomania*, de Ken Russell (1975), *Mephisto*, de István Szabó (1981), *Caravaggio*, de Derek Jarman (1985) y *Carácter*, de Mike van Diem (1997). Apreciaba a actores como Marlon Brando, Max von Sydow, y a actrices como Ingrid Thulin, Giulietta Masina, Jeanne Moreau y Viviane Romance.

Fue testigo directo de los grandes espectáculos deportivos nacionales y extranjeros, tales como los campeonatos mundiales de pelota vasca, de vóleibol, de básquetbol, de ciclismo, de fútbol, como así también de competencias o campeonatos de box, natación, regatas, etcétera. Tal vez ello pudiera explicarse hasta cierto punto por su tendencia a practicar todos los juegos infantiles y para adultos que se frecuentaban en aquella época, tales como el rescate, la mancha, la rayuela, la payana, las esquinitas, el patrón de la vereda, el arco, el trompo, las bolitas, las cometas, las figuritas, el yo-yo, el balero, la cuerda, el golf, el fútbol, el volante, las bochas, los juegos de baraja, así como el billar en la especialidad de tres bandas. Pero también formó parte de su apetencia personal, poco frecuente, el haberse interesado por distintos oficios como espectador: relojería, sastrería, talabartería, herrería, carpintería, panadería y bizcochería, molinería, etcétera.

Esas horas de atención y de traslados son medibles en "cantidades" que supo asimilar sin caer presa del consumo esnobista. Por otra parte, cabe agregar que solamente un sujeto liberado de responsabilidades conyugales, familiares o materiales de cualquier índole puede dedicar todas estas

98 En realidad, se refiere al Ballet Nacional de Chile, dirigido por Otto Uthoff, que estrenó *La mesa verde*, con coreografía de Kurt Jooss.

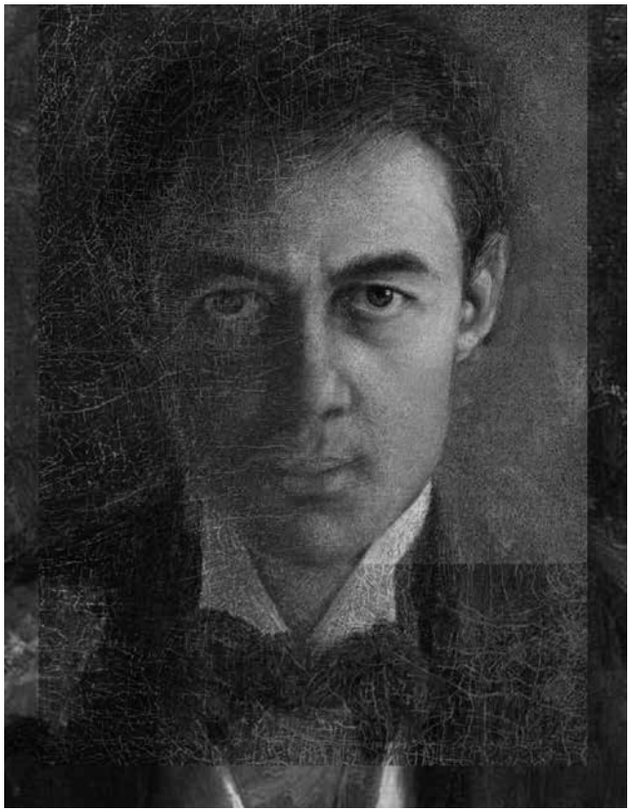
99 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, ob. cit.

100 Ibídem.

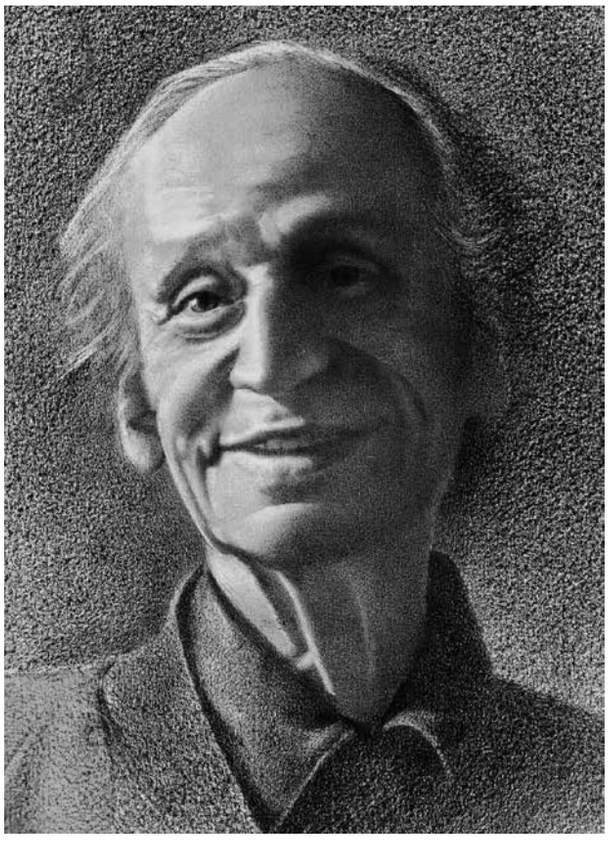
horas durante la semana —y de manera disciplinada— a un interés semejante.

Respecto al interés de Espínola Gómez por el fútbol como espectador e inventor, ya habíamos dado cuenta del diseño del botín "*que permite un mejor dominio de la pelota*". Como "entendido" (en el país de los tres millones de técnicos) también teorizaba sobre las estrategias y tácticas llevadas a cabo por los clubes locales y el seleccionado nacional. El siguiente texto fue transcripto y enviado al escritor Mauricio Rosencof por intermedio de Miguel Ángel Campodónico, quien escuchó a Espínola exponer su irreverente teoría sobre la decadencia del fútbol uruguayo:

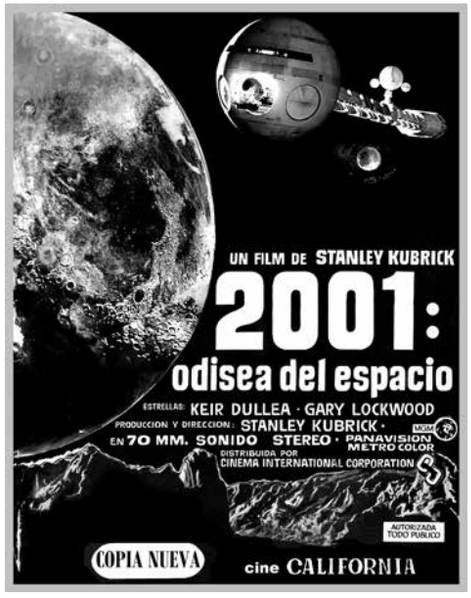
"*La decadencia del Uruguay en sus diversos aspectos es, desde hace mucho tiempo, alarmante. La razón fundamental es la creciente falta de cultura, proveniente de un sistema educativo cuestionable, tanto en su aspecto orgánico como docente, y que abarca no solo a la escuela primaria sino también al liceo y, desde luego, a la Universidad, de cuyas bocas de expedición salen los políticos que han descalabrado al país. Y el deporte no podía escapar de ese fenómeno generalizado. Particularmente el fútbol, que ha sido nuestra manifestación cultural más importante. Cuatro campeonatos del mundo entero ganados con nuestro sistema de juego, que no era otro que la picardía, la individualidad libre, la gambeta, el* dribling, *aun abusivo, lo cual, en el fondo, implicaba introducir en las competencias deportivas por equipos, por primera vez en la historia, un estilo «barroco», que es casi como haber fundado el fútbol de nuevo. Y lo curioso del caso es que esa modalidad no provino de las esferas académicas, sino del reo de la calle, acostumbrado a resolver sus problemas en forma personal. Trasladado dicho sentimiento al campo de juego, no había estrategia planificada que lo evitase, porque todo era improvisación, espontaneidad. Los europeos no nos copiaron para enfrentarnos, en cambio nosotros copiamos a los europeos para frenarlos. Esta idiotez la estamos pagando muy caro*". (Montevideo, 11 de julio de 2001)



Carlos Federico Sáez (1878–1901). Pastel óleo, O. L.



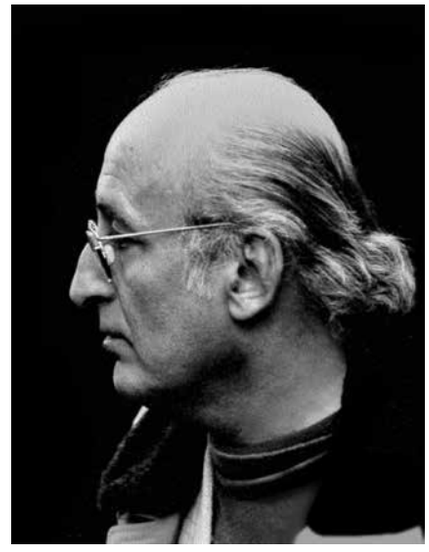
José Cuneo (1877–1977). Grafito, Litir Olivera.



2001: una odisea del espacio (Stanley Kubrick, 1968).



Mefisto (István Szabó, 1981).



Friedrich Gulda (1930–2000).



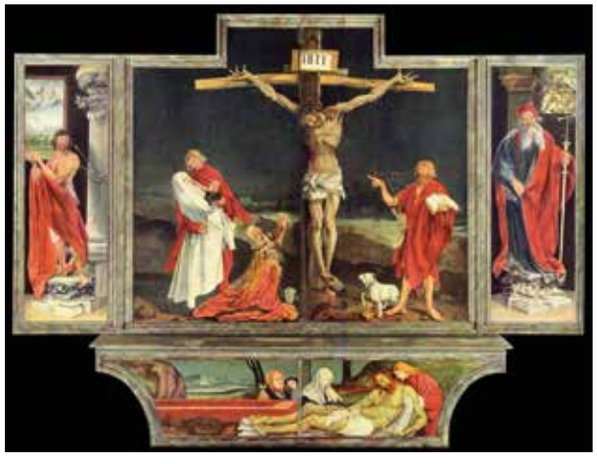
Max von Sydow (1929–2020).



La batalla de San Romano, Paolo Uccello. Temple sobre madera, 1456.



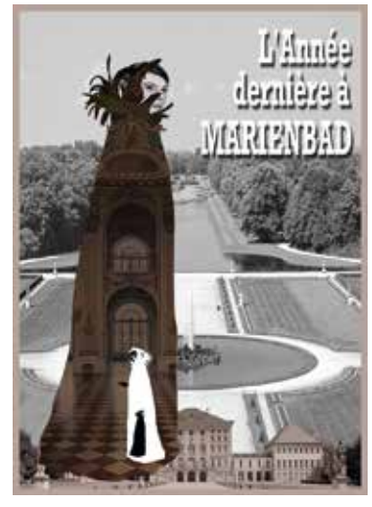
Jeanne Moreau (1928–2017).



Retablo de Isenheim, Matthias Grünewald. Temple y óleo sobre madera, 1512–1516.



Viviane Romance (1912–1991).



El año pasado en Marienbad (Alain Resnais, 1961).

Debajo de la barra de unas brasileras
se abre al mediodía... rústica ensalada,
presidida por una risa amplia y perfecta
del atroz infatigable en la mueca toldada...

Por la boca ~~inerciva~~ y pronta y avara
disminuye el caudal del oportuno premio.
una segunda vuelta de compasivo la cata
del elemental que aspera su merecido ~~premio~~.

Y cuando la fuente queda cual glúteo de mouk...
asetriza un ave implume, ~~entre~~ fiera y dorada,
celeste, en tamaño, a la misma potranca.

Ha salido del horno de una silente hada,
pero el estómago... ya atropó la esponja...
~~batido~~ batido por aquella imperiosa dentada.

(de "Los éxtasis de Punta Gorda"
de Manuel Echeverría y Bertiz)

Los éxtasis de Punta Gorda. Texto de M. E.G.

13. EL SIBARITA

Invitaba asiduamente a sus amigos o contertulios a cenar y también era invitado a almorzar por amigos y colegas. María Celia Rovira, María Carmen Portela y Jesualdo Sosa, Alberto Zum Felde y Clara Silva, las hermanas Blanca y Marta Borrat Pérez (hijas de Romeo Borrat Fabini), Héctor Sgarbi, Enrique Pérez Mariluz, Josefina (Fifina) y Fermina Bentos Pereira, Teresa Cantera Amoroso, Mario Schettini, Horacio y Helena Molinari, Luis Barrios Tassano, Ricardo Pascale, Rodolfo Arotxarena y Julio María Sanguinetti, entre otros, lo recibieron como huésped y comensal. "*Con algunos de ellos se generaba también una atmósfera de afectividad natural muy valiosa. En casa de esa gente encontré un «recueste sentimental» que evoco como parte inseparable de esas épocas*", decía en 1990.

Debajo de las parras de uvas brasileras,
se abre al mediodía... rústica ensalada,
presidida por una risa amplia y perlera
del arroz infaltable en la mesa toldada...
Por la boca inesquiva y presta y avara
disminuye el caudal del oportuno proemio;
una segunda vuelta descompagina la cata
del comensal que espera su merecido premio.
Ha salido del horno de una silente hada,
pero el estómago... ya arrojó la esponja...
batido por aquella imperiosa ensalada.

(de "Los éxtasis de Punta Gorda", de Manuel Espínola *y Reissig*)

Texto escrito a manera de una "oda al almuerzo", en tributo a sus anfitrionas Josefina (Fifina) y Fermina Bentos Pereira (1974).

El puchero criollo es un plato que resume en su vaporosa elaboración la entrada, el plato principal y el postre... La entrada es, naturalmente, la sopa; el plato principal es la carne con papas, cebollas, puerros, chorizo; ... ¡y el postre!, ni más ni menos el gustoso tubérculo que es el boniato...

En los bares y restaurantes, Espínola estudiaba el menú con un cuidado que exigía el silencio. También había lugares con especialidades ya degustadas por el pintor: sopas y arroz con leche en el comedor de Conventuales, tortilla española en El Luzón, milanesas en el Centro Gallego, ravioles con estofado en una fonda de Juanicó y Comercio, "chancho jabalí" al horno en un bar de Ciudad Vieja, etcétera. Recuerda Camnitzer: "*A distancia, el mozo vigilaba para acercarse solamente una vez que levantaba la vista. Sosteniendo el menú entre dos dedos, uno subrayando uno de los platos, bastante arriba en la lista, Manolo le muestra el menú al mozo. Y marcando otro bastante más abajo con la otra mano, le dice:* «A mí me trae desde aquí hasta acá»*. Mientras el mozo se iba con la orden, Manolo me explica:* «Es que yo solo como una vez al día»"[101]. Rimer Cardillo recuerda: "*Veníamos de un encuentro en la Confederación de Organizaciones Culturales. Manolo, siempre con sus pesados sacones (listo como para entrar en el paisaje de la Siberia) fue ferviente propagador y fundador de esta entidad. Junto con Anhelo Hernández, decidimos ir a cenar a un bar de comidas en la Ciudad Vieja. Luego de la cena, un Martín Fierro de postre. Manolo llama al mozo y le dice:* «Tráigame dos huevos fritos». *Luego de comerlos le hace una seña y lo llama nuevamente:* «Tráigame, por favor, dos huevos fritos». *Este, sorprendido, le responde:* «Señor, ya se los traje...». «Sí, pero ahora quiero dos huevos más»".

Jorge Abbondanza observaba que Espínola, enfrentado a un plato de comida, no es uno de esos parroquianos que hacen una pausa en los ajetreos diarios para reponer energías y calmar un poco el apetito: "*Es una fuerza desencadenada que puede devorar dos platos de sopa en dos minutos (el mozo los repone sin preguntarle si quiere el segundo) y luego enfrentarse a una montaña de carne con puré que se evapora en otros tres minutos. El operativo funciona desprovisto de todo placer visible, sin pausas, casi sin memoria de qué ha ingerido, con la misma mecanicidad de la reposición de combustible en un automóvil*". [...] "*Sabe elegir lo que le gusta y lo sabe apreciar cuando está bien cocinado, repitiendo el plato en sus buenas épocas hasta atravesar los límites que aconseja la prudencia*". [...] "*En su caso, la comida es una fiesta para el estómago y parecería que no tanto para la cabeza ni para los ojos: integra simplemente un proceso orgánico que calma una necesidad, aprovecha lo útil y expulsa lo demás. Y así prolonga sin saberlo los atropellos infantiles, que aceleran su paso por la mesa para que el acto de comer no quite a la vida más tiempo del imprescindible*"[102]

101 Varios autores: *Pormenores políticos y afines. Gráfica política de los años 60 y 70*, ob. cit.

102 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, ob. cit.



M. E.G. en un caballo de madera. Foto: José Pampín.

14. EL COLECCIONISTA HETERODOXO





En su apartamento de la Avda. Brasil. Foto: Magalí Sánchez.

Debido, acaso, a cierta costumbre de coleccionar, guardar, cobijar y proteger objetos de muy diverso origen y valor (desde rollos de pianola hasta boletos de tren), Espínola llegó a almacenar en una caja de zapatos las motas de polvo que se acumulaban arriba de los armarios de su casa. Justificaba esta acción, bastante emparentada con el síndrome de Diógenes (un desorden del comportamiento en personas que viven solas, y que se caracteriza por el acopio de grandes cantidades de desperdicios sin utilidad aparente), diciendo que esos mechones grisáceos, conformados por un conjunto de diminutas partículas, testimoniaban "*el paso del tiempo*".

¿Calidad estética, valor testimonial o reservorio de la memoria? Entrar a su casa de la avenida Brasil suponía caminar de perfil entre altos promontorios de objetos. Instrumentos musicales, latas de caramelos, revistas, semanarios, banderines, candelabros, juguetes antiguos, artículos de porcelana, cofres, máscaras, caretas, molduras, frascos de medicamentos, envoltorios de chocolates, esculturas pequeñas, cristalería, tacos de billar, afiches y programas de salas de cine, molduras en madera, envases de agua Salus, bolígrafos sin uso, más otros objetos clasificables solamente dentro del *objet trouvé*... Probablemente se haya tratado de una inconsciente forma de apresar al tiempo, al cual percibía escurridizo como consecuencia del tejido poroso del presente. Cabe señalar que todo era abastecido y vivido con desmesura: su impronta, su verborragia, su ingesta, sus proyectos, sus expectativas y sus determinaciones siempre fueron "al por mayor".

"«*Usted no tire nada*» —me sugería con vehemencia—. *Nunca podrá saber qué destino le depara a cada uno de los objetos que pasan accidentalmente por sus manos, sean cuales sean esos objetos*"[103]. (Quizá fue desde ese momento que evité desprenderme de bocetos y croquis de mi autoría, así como impresos y varios escritos de mayor o menor importancia circunstancial). A medio camino entre la desconfianza y la omnipotencia, el "no tirar nada" lo llevó a proteger con obsesivo celo algunos objetos para los cuales ese custodio no disponía del mínimo marco de conservación. Así, las dos latas que contenían la película *Una caligrafía existencial* fueron a parar debajo de su cama, sin las condiciones apropiadas de temperatura y humedad que requiere todo filme en acetato[104]. A pesar de lo expuesto, y de forma aparentemente contraria, el Espínola depositario revisaba cada tanto tiempo sus propias obras (bocetos y originales) y procedía a eliminar alguna si encontraba que había "envejecido" de forma prematura.

En la Casa de Cultura de Solís de Mataojo, se encuentra una habitación que recrea, de forma modesta y apenas "asfixiante", el entorno doméstico en el cual habitaba este coleccionista singular

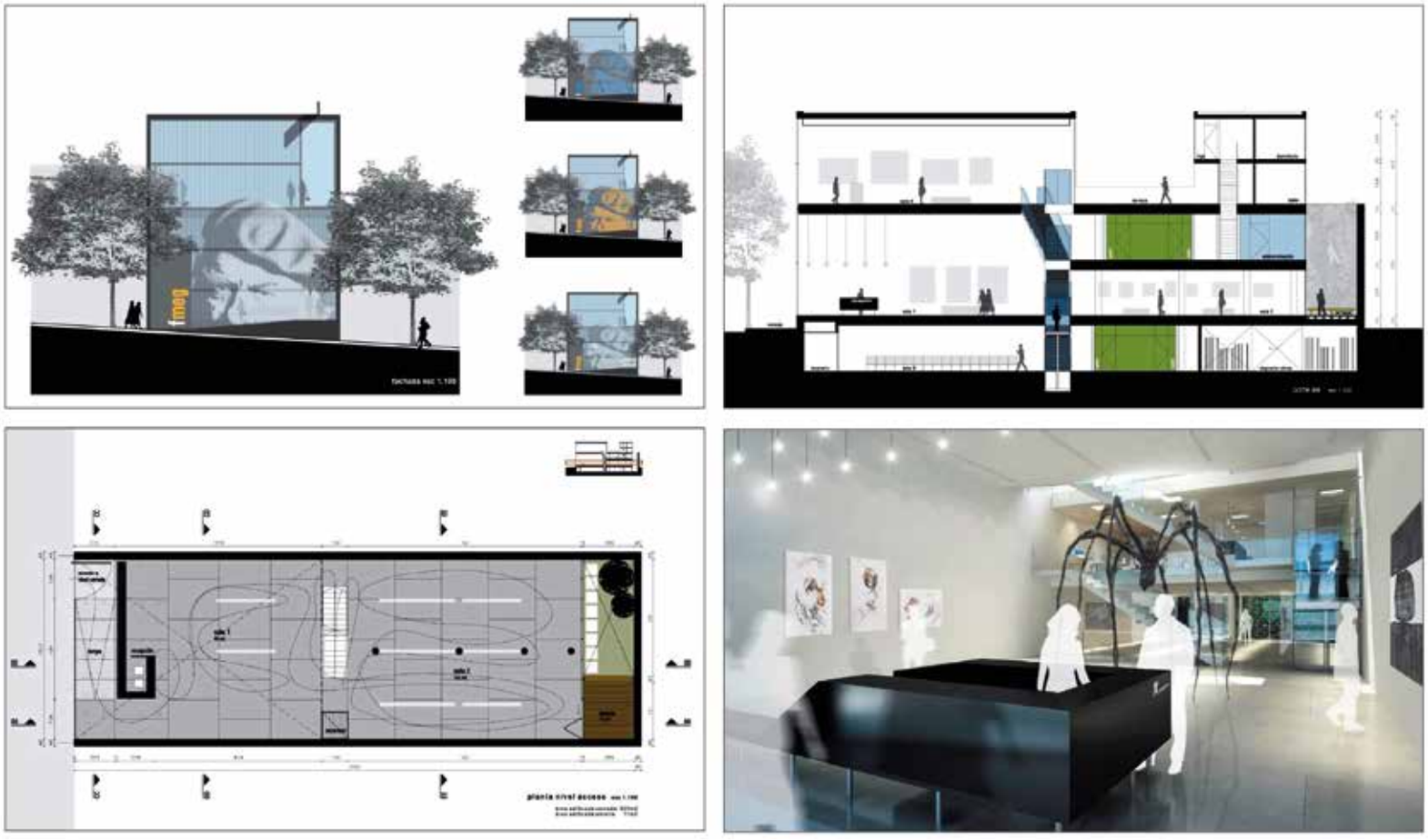
103 En conversaciones con un grupo de amigos, 1986.

104 En el Archivo Nacional de la Imagen (ANI) se encuentran descartes de este documental, así como una copia en super-8 en el Museo Nacional de Artes Visuales. El original, almacenado por Espínola, se arruinó casi en su totalidad.



anexo 3

La Fundación Espínola Gómez



Proyecto de los arquitectos Pedro Livni y Fernando De Rossa para la remodelación del edifico de la Fundación Espínola Gómez, 2009.



El 2 de noviembre de 2011 la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación estuvo presente en Solís de Mataojo, participando en el homenaje que se realizara a M.E.G.



Diseño de tarjeta navideña, 2010.
Archivo Fundación M.E.G.

Espínola Gómez vivió en condiciones relativamente limitadas en un edificio de la calle Paraguay casi Maldonado. En sus inicios este espacio fue sede del Banco Francés y luego fue comprado por el Banco de Previsión Social para convertirlo en local de pagos de Asignaciones Familiares. Recibió ese inmueble en calidad de comodato por treinta años, con el propósito de que fuera el asiento de un museo monográfico. Habitó allí entre 1991 y 2001, pero un quebranto de salud lo obligó a residir luego en el viejo hotel Cervantes (un albergue céntrico que le dio hospitalidad en su momento a Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Julio Cortázar, quien basado en la pieza en que allí vivió, escribió su cuento "La puerta condenada").

La Fundación Manuel Espínola Gómez surgió en el año 2004 (un año después de su deceso) como idea largamente acariciada por Espínola. Dejó varios borradores de estatutos que reposaron décadas, ensobrados, casi ocultos. A su fallecimiento salieron a la luz, luego de lo cual Magalí Sánchez y Jorge Soto iniciaron las tareas para la concreción de la Fundación. Esta planeó una puesta al día de todo el material escrito por Espínola con el loable propósito de compartirlo en nuestro medio, e intentó una relectura de su producción simbólica, con un ánimo ordenativo, para ser expuesta al público.

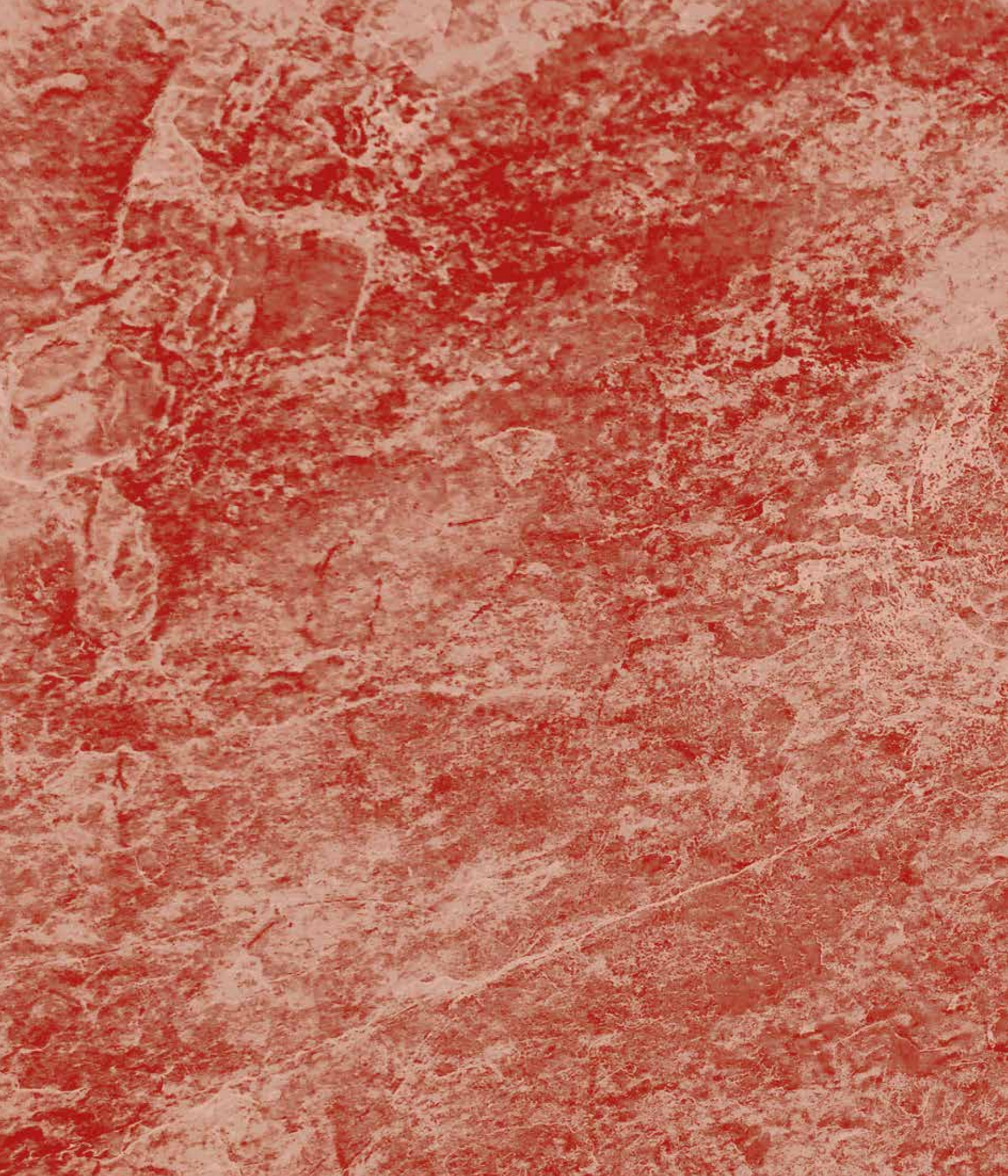
Junto a un primer Consejo de Administración, integrado por Magalí Sánchez, el compositor León Biriotti, el crítico Jorge Abbondanza, el arquitecto Mariano Arana y el profesor Rubén Cassina, se veló por la concreción de un espacio que desplegara en forma continua su legado. En ese marco, se hizo evidente la necesidad de abrir un Centro Cultural, donde la música, el teatro y toda forma de expresión artística se integraran con las obras del acervo. Asimismo, se comenzó a trabajar con denuedo para que toda la documentación fuera clasificada, ordenada y reproducida para extenderse en todos los medios técnicamente disponibles. Esta institución contó con el apoyo del Ministerio de Educación y Cultura y el Departamento de Cultura de la Intendencia de Montevideo, que colaboró para el ordenamiento de los archivos y la restauración de un conjunto de obras dañadas. La Fundación también operó con apoyos considerables, desde la Asociación Internacional de Críticos de Arte (filial Uruguay) y la Fundación Espigas de Buenos Aires, hasta la curadora cubana Lilián Llanes, las Universidades de Austin y Houston (Texas) y el respaldo del diario *El País*, entre otros.

En el año 2008, la Asociación de Diseñadores Interioristas Profesionales del Uruguay (ADDIP), bajo la supervisión del arquitecto Osvaldo Mara, se presentó ante la Fundación con el propósito de manifestar su interés en el estudio del edificio de la calle Paraguay, como forma de aprendizaje y práctica para los futuros profesionales en la materia. Los arquitectos Jorge Migues, Jocelin Perdomo, Lorena Arrambide y Verónica Suárez Nantes presentaron anteproyectos de las reformas edilicias que se podían llevar adelante. La elección recayó en el anteproyecto de Verónica Suárez. Más tarde, y a pedido de la Fundación, los arquitectos Pedro Livni y Fernando De Rossa presentaron el proyecto definitivo, el cual fue inscripto en agosto de 2009 dentro de la convocatoria de los Fondos de Incentivo Cultural (FIC).

En sus últimos tiempos el local fue lugar de ensayo para pequeños elencos de teatro[105], espacio para las clases que dictaba una ONG y para un grupo de terapia de pacientes con trastornos mentales. Ni esta plataforma de servicios a la comunidad ni la gestión del arquitecto Arana, quien asumió como presidente de la Fundación en el año 2009, sirvieron como garantía para alcanzar apoyos más precisos del gobierno. Infelizmente, y debido a un conjunto variado de razones, entre las que se encuentra la posterior impericia de las autoridades ministeriales competentes, el espacio museístico no llegó a concretarse[106]. El inmueble fue devuelto al Estado uruguayo durante la Presidencia de José Mujica y la gestión de Hugo Achugar como director nacional de Cultura. La obra artística de Espínola Gómez fue entregada formalmente al Museo Nacional de Artes Visuales, quien hoy la ampara al abrigo de una serie de fomentos. Entre ellos se debe nombrar esta muestra retrospectiva, a los cien años de su nacimiento

105 También se hicieron presentaciones de libros, recitales de cámara y puestas teatrales como *Quiroga – con la luz prendida*, de Fernando Nieto, y *Pátina*, de Verónica Mato. En todos los casos, con algunas faltas en la infraestructura necesaria para llevarlos a cabo de manera satisfactoria.

106 Cuando falleció Espínola, hubo un indisimulado intento de apropiación de su figura por algunos militantes. El 6 de enero de 2016 el canal de Youtube FrenteAmplioTV subió a la web una entrevista realizada a Magalí Sánchez, donde la reportera intenta delimitar a Espínola dentro de ese marco político partidario; dos años después, el 16 de mayo de 2018, las autoridades del Ministerio de Educación y Cultura, presididas por la ministra María Julia Muñoz y el director nacional de Cultura, Sergio Mautone, inauguraron el Espacio Expositivo Espínola Gómez con un criterio similar (aunque bastante más imparcial). En cualquier caso, ninguno de los gobiernos que se sucedieron entre 1989 y 2019 (colorados, blanco y frenteamplistas) respaldaron con mucho entusiasmo la concreción de la Fundación Manuel Espínola Gómez.



anexo

4

Espínola Gómez visto por otros artistas uruguayos

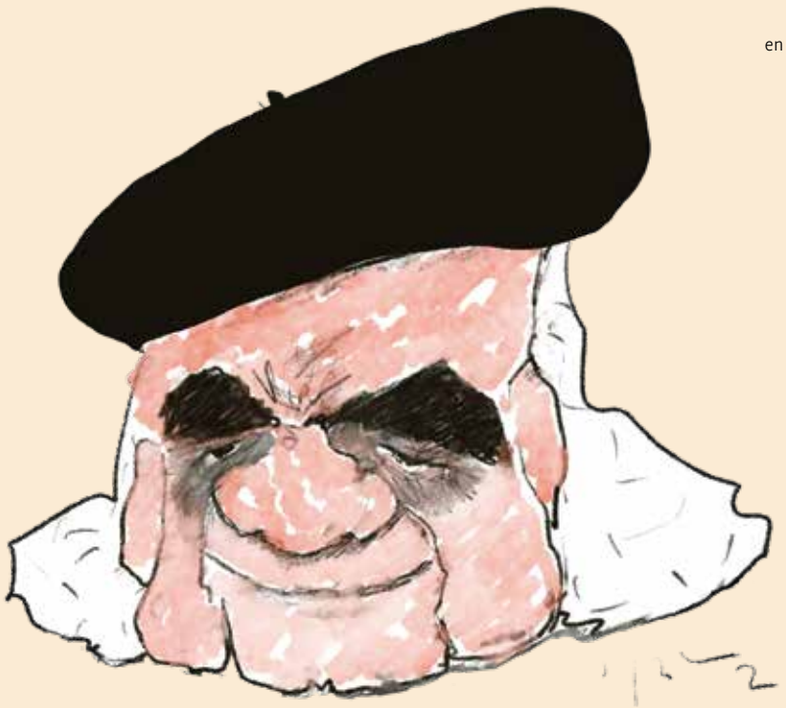
Arotxa. Grafito.





Ernesto Aroztegui. *La gran oreja*. Tapiz.

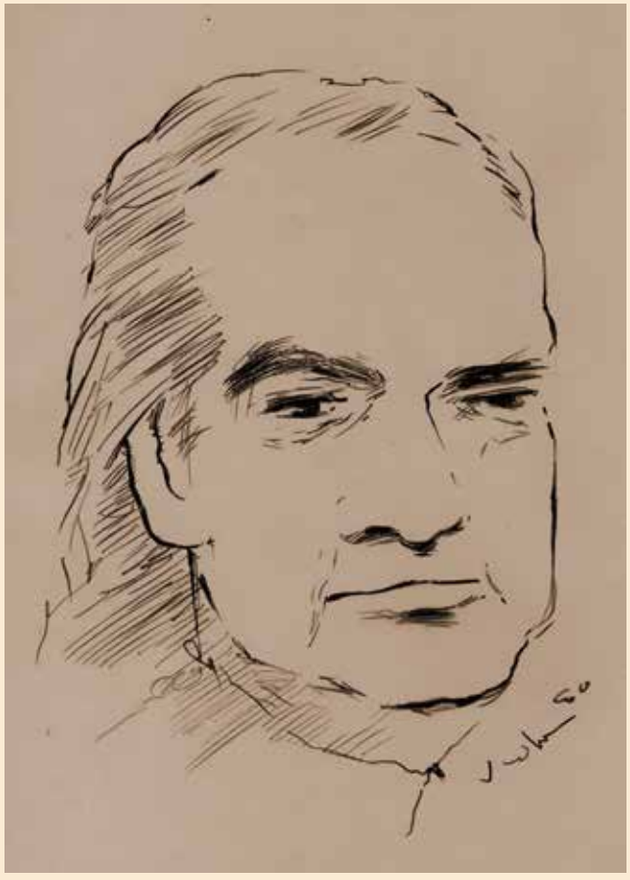




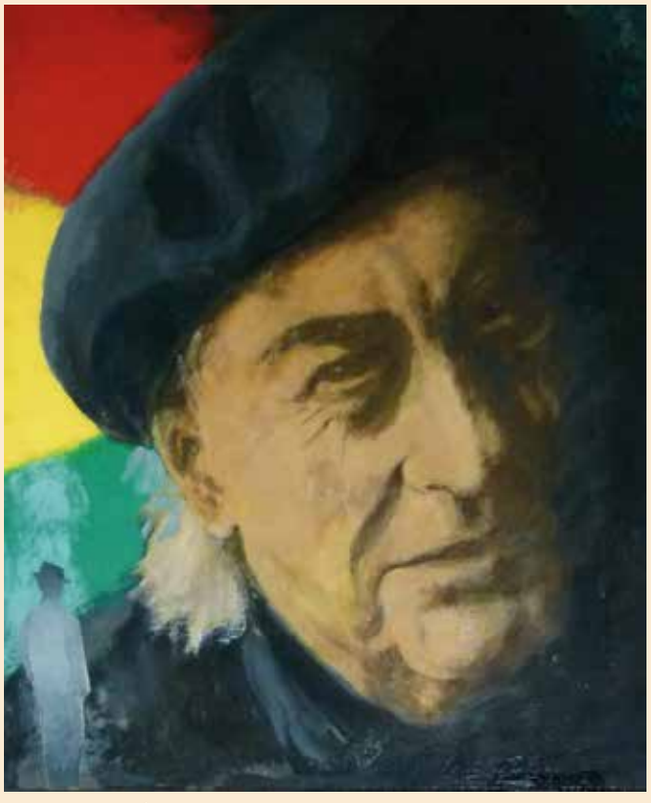
Jaime Clara. Dibujo digital

Manuel Barbelli.
Bajorrelieve
en la fachada exterior
de la casa
de Cultura de
Solís de Mataojo.





V. Cohen. Grafito.



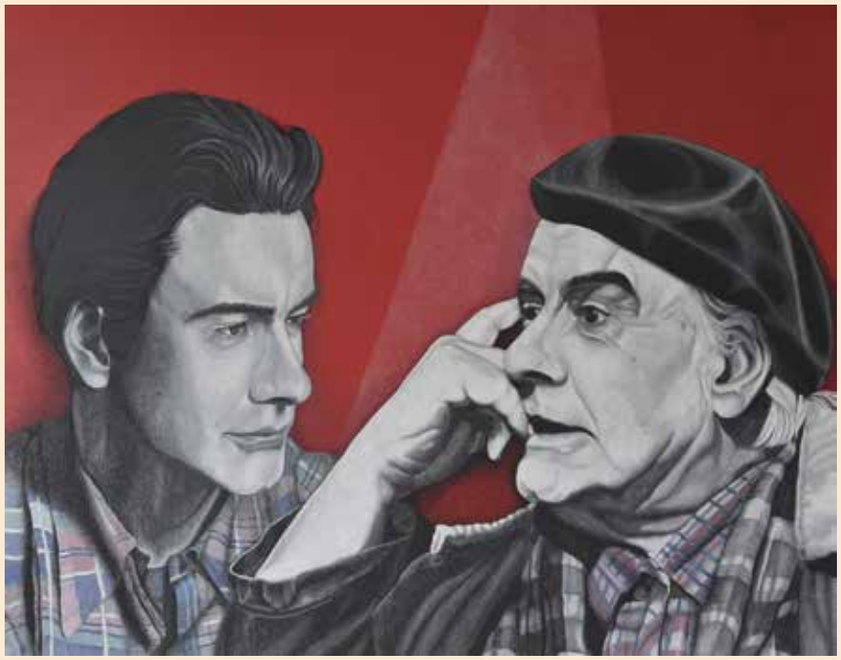
Elbio Bergallo. Óleo.



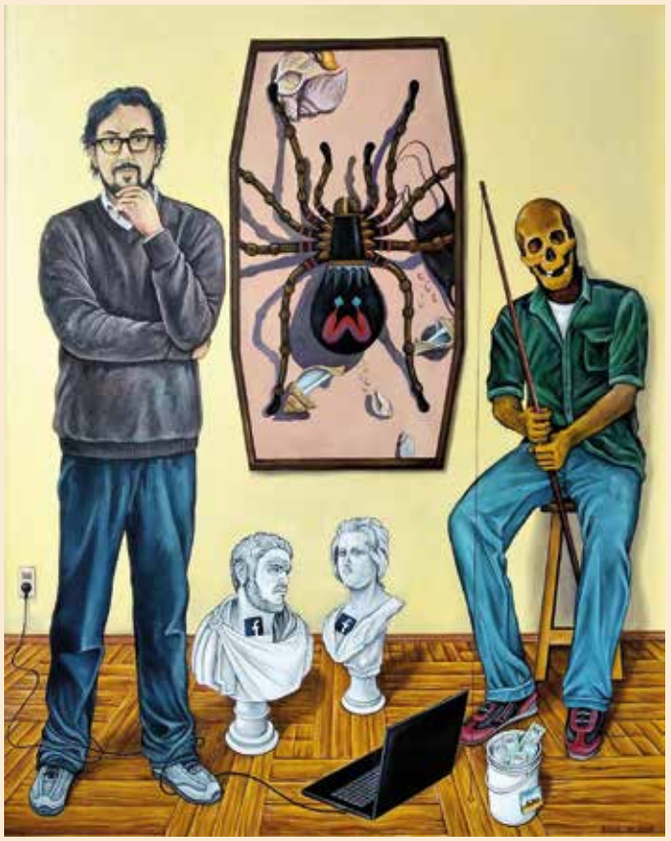
Carolina Cunha. Collage.



Horacio Guerriero. Grafito y pastel.



Brenna Frizzera. Óleo.



Julio de Sosa. De la serie El arte entre la posmodernidad y la globalidad. Óleo.



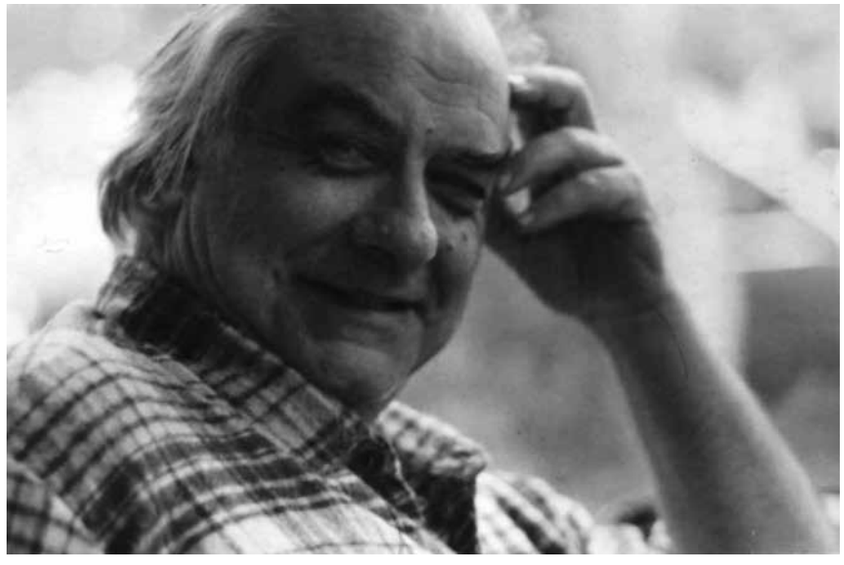
Pedro Seoane. Dibujo digital.



Jorge Satut. Tinta.



Pablo Scagliola. Óleo.



José Luis Samandú. Fotografía b/n.



Hilda López.
Óleo.



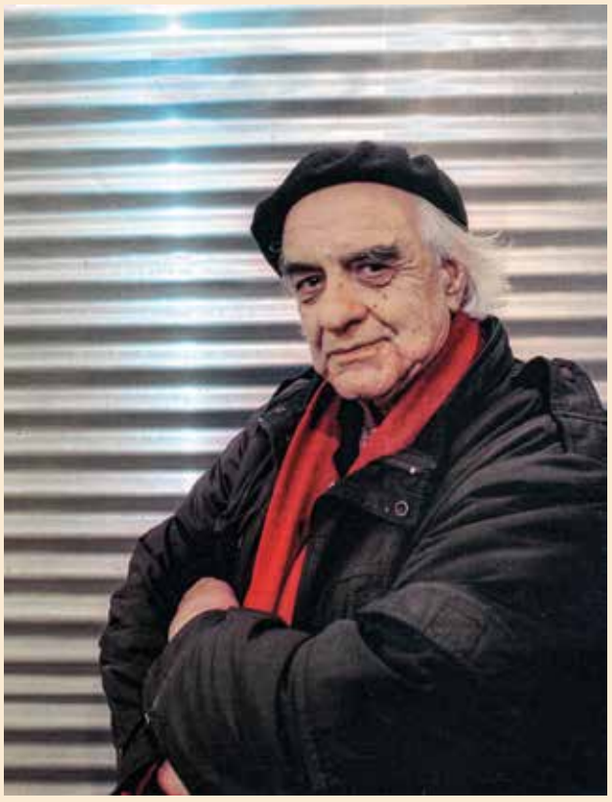
Eduardo Mernies.
Óleo.



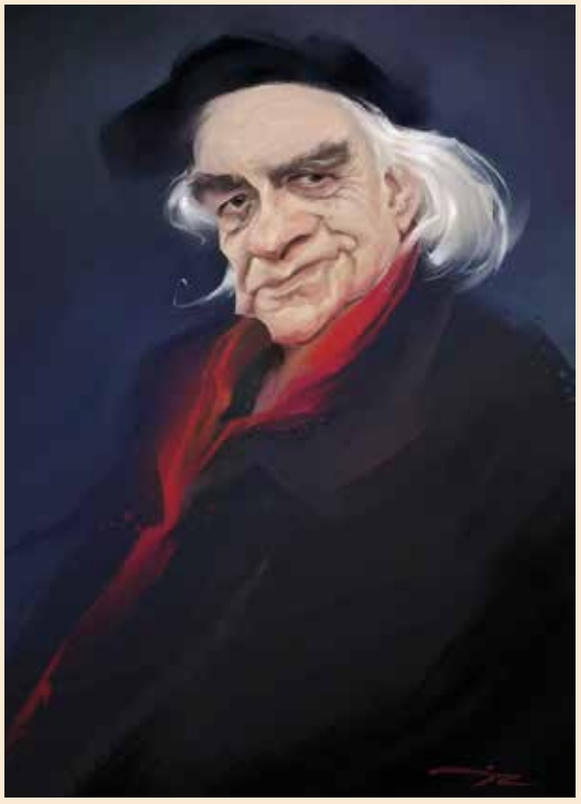
Eduardo Mernies. Óleo.



Gerardo Ruiz. Grafito.



José Pampín. Fotografía color.



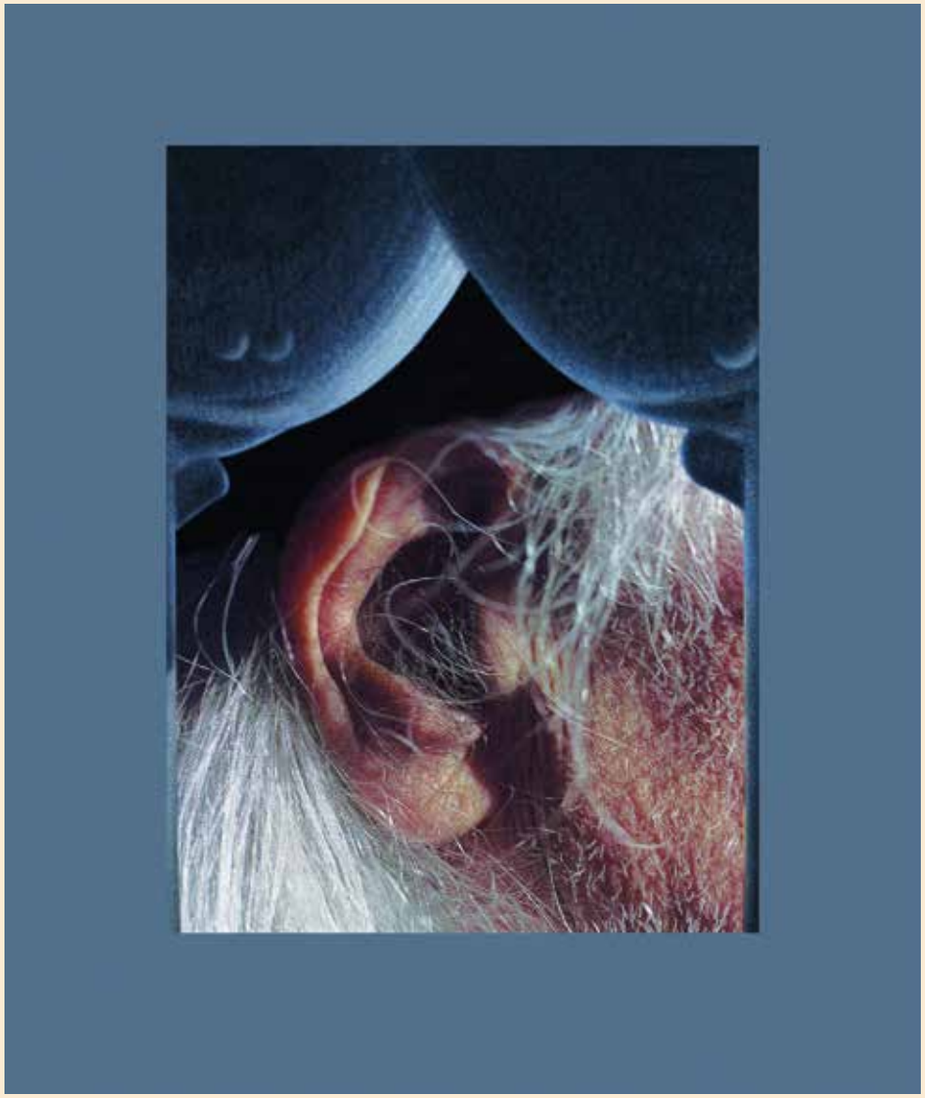
Javier Richard. Dibujo digital.



Laura Spera. Óleo.

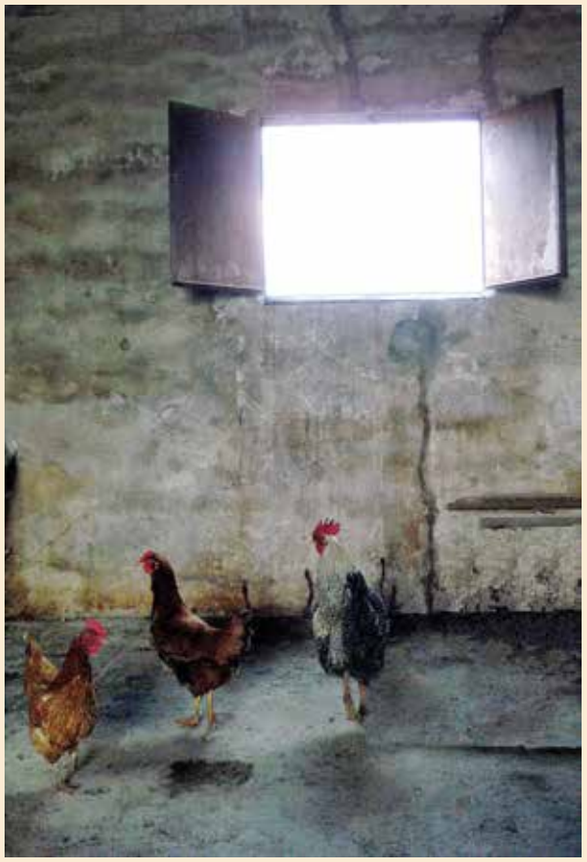


Chucho TV y TNU. Dibujo para animación.



Julio Testoni. Fotografía color.
© Julio Testoni.

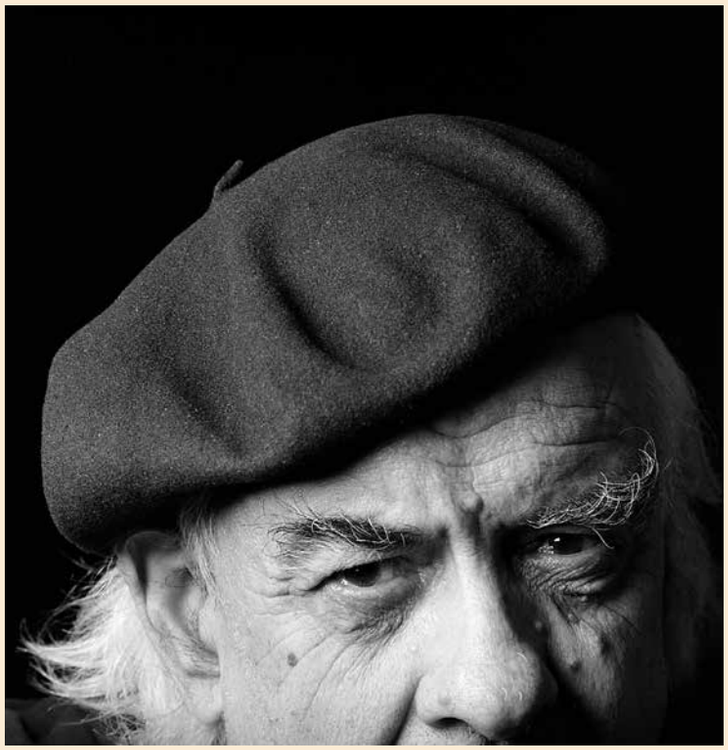


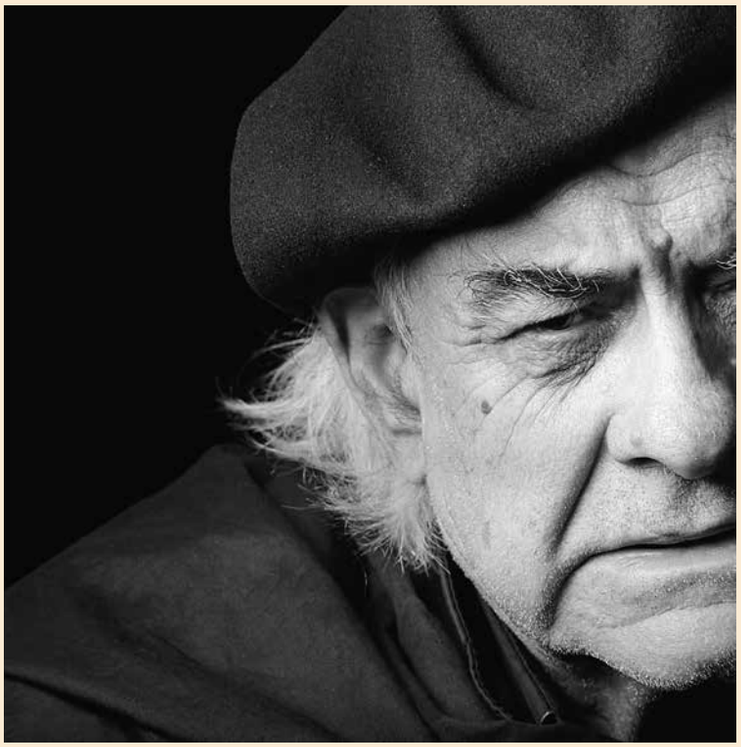


Mario Schettini. Dos fotografías color.



Jorge Sosa.
Tapiz.

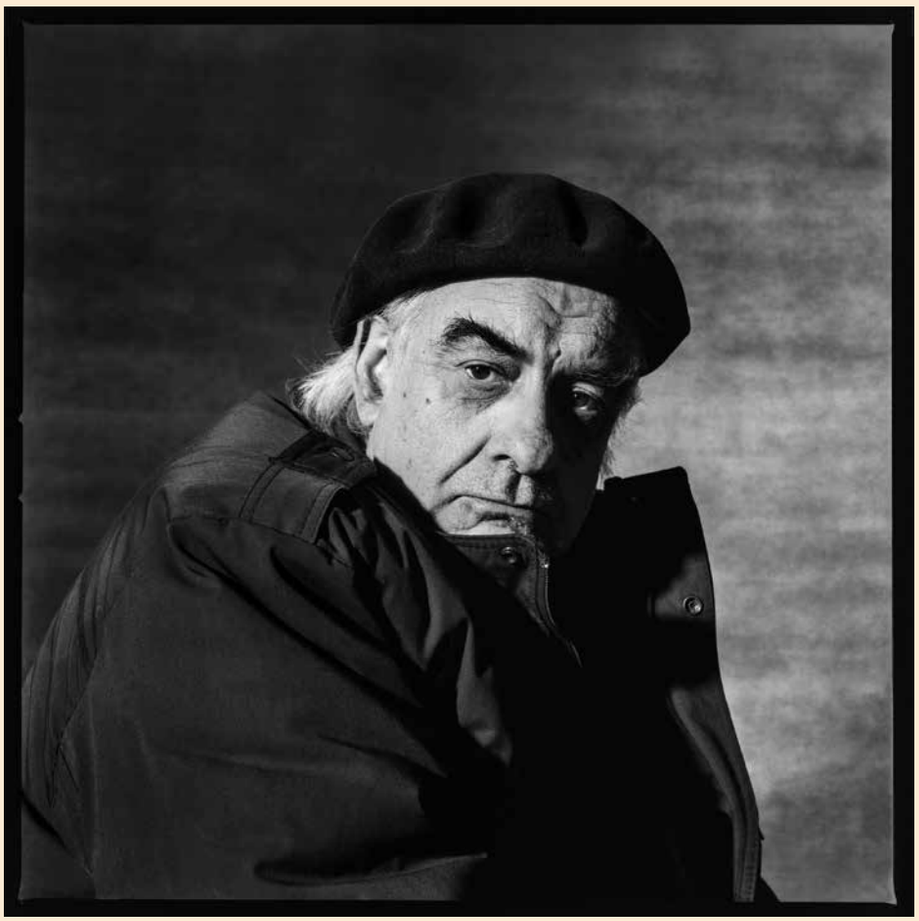




Diego Velazco. Dos fotografías b/n.



Carlos Ximenez Bruno. Óleo.



Robert Yabeck. Fotografía b/n.



CV

1921

Nace el 5 de julio en Solís de Mataojo, departamento de Lavalleja. Hijo único de Manuel Espínola y Evarista Gómez. (Su madre fallecerá en 1926 y su padre en 1974).

1935

Un maestro de escuela, Uruguay Artigas Yarce, le hace conocer los libros *El contrato social* (Juan J. Rousseau), *Discurso sobre el método* (Descartes) y *Lógica viva* (Carlos Vaz Ferreira), además de a escritores como Feodor Dostoievski, Panait Istrati, Romain Rolland, Henri Barbusse y otros.

1936

Conoce al compositor Eduardo Fabini, quien lo impulsa a dedicarse a la pintura. A los 16 años de edad toma algunas clases de pintura con Manuel Rosé en la Escuela Industrial de Montevideo y luego con Guillermo Laborde, en el Círculo de Bellas Artes. Llegó incluso a mantener una ligera correspondencia con José Cuneo.

1938

Pinta el óleo *Circo al mediodía*.

1940

Obtiene un Premio Adquisición en el Salón Municipal de Artes Plásticas, con *Circo al mediodía*.

Mención en el Salón Nacional de Bellas Artes con la obra *El Mataojo* (óleo).

1941

Presenta en el Salón Nacional de Bellas Artes *El parque* (óleo).

1943

Mención en el Salón Nacional de Bellas Artes con la obra *La olla* (óleo).

1945

Mención en el Concurso Interdepartamental de Artes Plásticas de Minas con su obra *Fumadores* (óleo).

1946

Obtiene el Segundo Premio, medalla de plata, en el Salón Nacional de Bellas Artes con la obra *Hombre al sesgo* (óleo).

1947

Presenta en el Salón Nacional de Bellas Artes *Retrato de un hombre alto* (óleo).

1948

Se afinca definitivamente en Montevideo. Obtiene el Premio Intendencia Municipal de Montevideo en el Salón Nacional de Bellas Artes con *El viejo gallo* (óleo).

1949

Primera exposición del Grupo Sáez en Amigos del Arte, junto a Washington Barcala, Luis Solari y Juan Ventayol. Presenta su serie del Teatro abandonado y otras (óleo).

29 Pintores uruguayos, en el Salón Kraft, Buenos Aires (Argentina). Envío del Ministerio de Instrucción Pública.

Muestra Colectiva en Arte Bella.

1950

Segunda exposición del Grupo Sáez en Amigos del Arte, junto a Luis Solari y Juan Ventayol. Presenta su serie de la Baraja española.

1953

Diseño de la portada del libro *Eduardo Fabini*, de Roberto Lagarmilla. El volumen incluye tres apuntes del artista sobre Fabini.

1954

Exposición uruguaya retrospectiva y contemporánea de Artes Plásticas en el Museo Municipal Juan Manuel Blanes.

Presenta en el Salón Nacional de Bellas Artes su obra *Sifón* (óleo). Para Nelson Di Maggio, se trata de la "*imagen expresionista de un inodoro, que escandalizó por su temática a las mentalidades bienpensantes de la época, sin que se advirtiera el extraordinario impacto inventivo del artista apelando exclusivamente al blanco y negro*".

Visita la II Bienal Internacional de Arte de San Pablo, inaugurada en 1953.

1955

Colectiva De Blanes a nuestros días, muestra itinerante de pintura uruguaya. Quito y Guayaquil (Ecuador).

1956

Jóvenes pintores uruguayos, envío privado organizado por Jorge Páez Vilaró a las ciudades de Ámsterdam y Gemeinde (Holanda). Envía la obra *Sifón*.

1957

Integra el envío uruguayo a la IV Bienal Internacional de Arte de San Pablo.

Viaja por primera vez a la URSS (junto con Luis Pedro Bonavita, Leopoldo Bruera, Aramis Tavares y Washington Rodríguez Belletti) y luego emprende un recorrido por Bulgaria, Rumania, Hungría, Austria, Alemania Occidental, Italia, España y Francia.

1958

Obtiene el Premio Francisco Bauzer en el Salón Nacional de Bellas Artes, con su obra *Aventura silenciosa* (témpera).

Integra el envío uruguayo a la Bienal Interamericana de Pintura y Grabado de la ciudad de México (México).

1959

Presenta en el Salón Municipal de Artes Plásticas su obra *Teatro abandonado, palco* (óleo).

Mención en la Primera Exposición Internacional de Pintura Contemporánea de Punta del Este.

Integra el envío uruguayo a la V Bienal Internacional de Arte de San Pablo.

Colectiva en el Museo de Arte Moderno, plaza Cagancha. Exposición del Salón Internacional de Pintura de Punta del Este.

Colectiva en la Liga de Fomento de Punta del Este, junto a Helios Acosta, Adolfo Halty, Lino Dinetto, Willy Marchand, Jorge Páez Vilaró y Juan Ventayol.

1960

Premio Embajada de Brasil en el Salón Nacional de Bellas Artes, con su obra *Semilla heroica* (témpera).

Premio Adquisición en el Salón Municipal de Artes Plásticas, con *Moviente 2* (témpera).

Exposición Internacional de Arte Moderno, en el Museo de Arte Moderno, Buenos Aires (Argentina).

Colectiva 14 Artistas do Uruguay, en el Museo de Arte Moderno de San Pablo (Brasil).
Primera muestra Individual con carácter retrospectivo en Amigos del Arte.
Integra, junto a Washington Barcala, una Exposición en Homenaje a Nerses Ounanian en la Galería Americana.

1961
Primer Premio, medalla de oro, en el Salón Nacional de Bellas Artes, con su obra *Espirales trágicas* (témpera).
Premio Adquisición en el Salón Municipal de Artes Plásticas, con *Gordo n.º 2* (óleo).
Envío de arte contemporáneo uruguayo al Museo de Arte Moderno, Porto Alegre (Brasil).
Integra el envío uruguayo a la VI Bienal Internacional de Arte de San Pablo.
Segunda muestra individual en Galería Americana, Divertimentos nostálgicos (óleos y crayolas).

1962
Gran Premio, medalla de oro, en el Salón Nacional de Bellas Artes, con su obra *Seducción* (témpera).
Premio Adquisición en el Salón Municipal de Artes Plásticas, con su obra *Trópico* (témpera).
Integra el envío uruguayo a la Primera Bienal Latinoamericana de Arte Moderno, patrocinada por Industrias Kaiser Argentina, Córdoba (Argentina).
Tercera muestra Individual en Amigos del Arte. Obras a la témpera del envío personal a Buenos Aires.

1963
Obtiene el Premio Blanes organizado por el Banco de la República. Exposición Colectiva en el Subte Municipal.
Exposición inaugural de la Galería Bandi Binder.
Envío de pintura uruguaya a Ámsterdam, Spoleto y Lima.
Funda la Unión de Artistas Plásticos Contemporáneos (UAPC) y la Confederación de Organizaciones Culturales (COC).
Diagrama la revista *Puente* junto a Jorge Carrozzino y al director de la publicación, Ángel Kalenberg.

1964
Cuarta muestra Individual en Amigos del Arte. Óleos y témperas del período gris (1954–1963).
Participa en la producción de la muestra Cerámica y Anticerámica, en el Centro de Artes y Letras de *El País*, y de la Muestra Fotográfica de Enseñanza Primaria en la UAPC.

1965
Es jurado en el Salón Nacional de Bellas Artes.

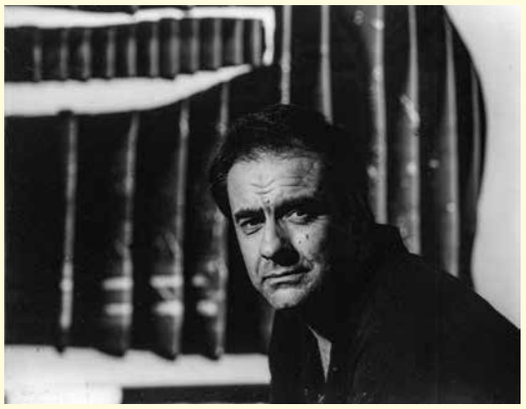
1966
Integra el envío nacional en el pabellón Uruguay de la XXXIII Bienal de Arte de Venecia.
Museo Nacional de Bellas Artes. Exposición sobre El retrato en la pintura uruguaya.
Viaja a Cuba y por segunda vez a Europa: Checoslovaquia, RDA, Italia.



Los organizadores del "Festival de la Juventud", celebrado en Moscú en 1957, editaron una postal con algunas fotografías tomadas durante los festejos. Al dorso tiene el logotipo del festival.



M.E.G. y Paco Espínola, 1961. Foto: s/d.



En su casa de la Avda. Brasil. Circa 1962. Foto: Alfredo Testoni. © Galería Cocodrilo



Paleta y otras herramientas de M.E.G. Foto: Oscar Larroca.

1967

Diseña las portadas de la colección de libros *Obras inéditas de Horacio Quiroga* (Editorial Arca).

La Confederación de Organizaciones Culturales (COC) organiza el Carnaval Pop.

1968

Quinta muestra individual: Apuntes, ocurrencias y proyectos (1946–1962), en Galería Portón de San Pedro.

Comienza a trabajar en el diseño de logotipo para la coalición de izquierdas Frente Amplio y la Confederación Nacional de Trabajadores (CNT).

1972

Sexta muestra individual en Galería Losada. Ejercicios testimoniales, ocho retratos al grafito y crayola (1972) y Resonancias libres (tres obras de 1959). Exposición en homenaje a Alcides Capobianco y Jorge Calasso.

1973

Realiza, junto a Josefina Bentos Pereira, una serie de diseños para juguetes y marionetas de madera.

1974

Fallece su padre, Manuel Espínola (el General), quien había nacido en 1879.

1975

Séptima muestra individual en Galería Losada: Primeros ejercicios universales emergentes del polifocalismo (óleos). Estas obras inspiraran ocho poemas de Juan Carlos Macedo, así como la *Sinfonía IX* para Gran Orquesta y Coro, de León Biriotti.

1976

Modela en barro la cabeza de Luis Eduardo Pombo, única escultura realizada en su vida. Inconclusa.

Es jurado en el concurso de Dibujo de Galería Losada.

1977

Exposición colectiva en Punta del Este, Arena. Envía la obra *Arena asombrada* (óleo).

1978

Individual en el Museo Departamental de San José. Expone sus obras polifocalistas.

Colectiva de cinco artistas uruguayos en el Niavaran Cultural Center, en Teherán (Irán).

1980

Octava muestra individual en Galería Latina. Muestra retrospectiva del período 1938–1975, que inaugura esa sala.

1981

Viaja a Brasil, Paraguay y Norte argentino.

Expone en el Museo Departamental de San José.

Es jurado en el concurso de Cinemateca Uruguaya para artistas jóvenes.



En Galería Losada, 1972. Foto: s/d.



Juan José Mugni, M.E.G., Ximena Oyanedel y Héctor Tosar durante la producción del cortometraje Una caligrafía Existencial, 1982. Foto: s/d.



Conferencia en Galería Latina; "Educación por el arte". Ana María Patrone, M.E.G., Miguel A. Pareja, Antonio Llorens y Salomón Azar, 1983. Foto s/d

1982

Se presenta en Galería Latina *Una caligrafía existencial*, película en super-8 (55 minutos), dirigida por el artista, Juan José Mugni y Ximena Oyanedel. Música original de Héctor Tosar. La presentación del preestreno es realizada por Jorge Abbondanza.

Arte contemporáneo en el Uruguay, envío colectivo organizado por el Museo Nacional de Artes Plásticas que circula por la República Federal de Alemania.

Diseña originales caballetes de pared para exhibir obras de arte en Casa del Teatro.

Viaja por tercera vez a Europa: RFA, Bélgica, Holanda Francia.

Es Jurado en el Premio Paul Cézanne, organizado por la Embajada de Francia.

1983

Interviene en el concurso internacional de Retratos de Simón Bolívar. Su obra es expuesta en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas (Venezuela).

Es jurado en la primera Bienal Uruguaya de Expresión Plástica: BUEP 83, en Casa del Teatro.

1984

Novena muestra individual, Lo que no fue, en Galería Latina. Bocetos de escenografías y diseños de vestuarios teatrales, logotipos.

Es Jurado del Encuentro de Mini-Textiles del Centro de Tapicería del Uruguay, para el que también diseña atriles para la exhibición de las obras.

1985

Es designado para integrar la Comisión Asesora de la Dirección del Museo Nacional de Artes Plásticas (hoy MNAV).

Comienza a desempeñarse como asesor plástico de la Presidencia de la República y del Departamento de Cultura de la Intendencia Municipal de Montevideo.

Proyecta y define la decoración de la residencia presidencial de la avenida Suárez y parcialmente de la sala de acuerdos de la Presidencia en el Edificio Libertad.

Proporciona las bases para el nuevo reglamento del Salón Municipal de Expresión Plástica.

Proyecta, en colaboración con el arquitecto Enrique Benech, las obras de decoración del gasómetro de la Compañía del Gas sobre la Rambla Sur (Grafismos urbanos), que culminan en 1986, rindiendo en ellas homenaje a Alfredo De Simone.

1986

Colectiva Grafitata, en Galería Latina. Muestra conjunta con Rimer Cardillo (grafitos).

Renuncia como asesor del Departamento de Cultura de la Intendencia Municipal de Montevideo.

Es jurado en los Salones Departamentales de Rivera y Maldonado.

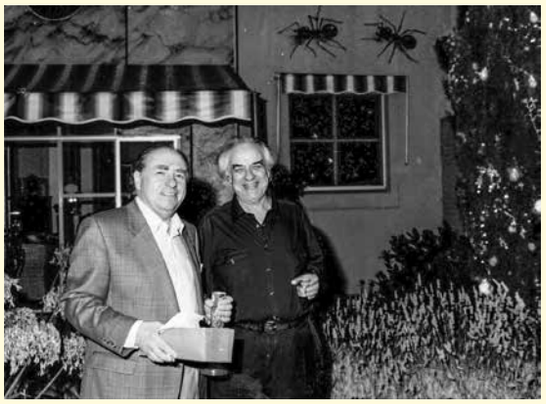
1987

Asesora en las obras de restauración de la residencia presidencial de la Estancia Anchorena (Colonia) junto con los arquitectos Enrique Benech y Nelson Colet.

Obtiene el Primer Premio en un concurso para medalla conmemorativa del Banco Central del Uruguay.



Con Rimer Cardillo, muestra Grafitata, en Galería Latina, 1986. Foto: s/d



En la casa de Julio María Sanguinetti, el 31 de diciembre de 1991. Foto: s/d.



Con Rimer Cardillo, Wifredo Díaz Valdez y Pablo Marks en un depósito de maderas de barcos en el Cerro, 1990. Foto: Roberto Cadenas.



Con Jorge Abbondanza, 1990.
Foto: Alfredo Testoni.
© Galería Cocodrilo.

Comienzan las obras de reacondicionamiento del 2.° piso y *hall* de entrada para funciones protocolares del Edificio Independencia (Palacio Estévez), en las que participa junto al arquitecto Enrique Benech, diseñando la obra estilística en madera y redactando el proyecto funcional para dos museos en planta baja y 1.er piso de ese recinto de la Presidencia de la República. Las obras culminan en 1989.

Oficia de curador para la muestra individual de Óscar Larroca: Grafitos. Alianza Cultural Uruguay–Estados Unidos.

Gestiona ante el Estado una pensión graciable para Raúl Javiel Cabrera (Cabrerita).

Es Jurado en el Salón de Artes Plásticas INCA.

1988

Integra la exposición de Arte Contemporáneo del Uruguay en la Galería Tretiakov, Moscú (Unión Soviética).

Arte dell'Uruguay del Novecento. Instituto Ítalo-Latinoamericano, Roma (Italia).

1989

Colectiva en el Museo Stedelijk (Ámsterdam, Holanda) y Fundación Calouste Gulbenkian (Lisboa, Portugal): muestra UABC, con artistas argentinos, brasileños, chilenos y uruguayos.

Gestiona ante el Estado pensiones graciables para Josefina Bentos Pereira de Fayol (Fifina), la escritora Marosa di Giorgio y la artista visual Magalí Herrera.

El presidente de la República, Julio María Sanguinetti, le cede en calidad de comodato, el edificio de una desafectada sucursal del Banco de Previsión Social con el propósito de iniciar el asiento de un museo monográfico.

La Cámara de Senadores le otorga una pensión graciable.



Con Rodolfo Arotxarena, 1998. Foto: Héctor Devia.



Con Ligia Almitrán en su muestra 20 años después, en Galería Latina, 2000. Foto: Juan Profumo.





En el edificio de la calle Paraguay, 2000. Fotos: Mario Schettini.



Wifredo Díaz Valdéz, M. E. G., Jorge Abbondanza, Enrique Silveira, Octavio Podestá, en el festejo del último cumpleaños de Espínola, el 5 de julio de 2002. Foto: s/d

1990

Participa en la producción de la Exposición de Julio Testoni en el Centro del Espectáculo en Punta del Este y en Galería Latina. También oficia de curador y montajista para las Exposiciones de José Cuneo y Wifredo Díaz Valdéz, ambas en Galería Latina.

1991

Se presenta el libro biográfico *Manuel Espínola Gómez*, con textos de Jorge Abbondanza, editado por Galería Latina y con el apoyo de Luis Barrios Tassano. Estela Medina y Armando Halty leen fragmentos de la publicación.

1997

Comienza una serie de obras de pequeño formato realizadas con bolígrafos de colores, pero varios originales permanecen inéditos hasta el año 2008.

Diseña un mural para la fachada exterior de la Escuela Armenia, sobre la avenida Luis A. de Herrera.

Se estrena el largometraje de ficción *MontevideoProust*, bajo la dirección de Hermes Millán Redin (Espínola aparece en el minuto 88'38, jugando al billar y leyendo en *off* uno de sus poemas).

1999

Se envían algunas de sus obras a la VI Bienal de Cuenca (Ecuador).

Recibe un homenaje del PIT-CNT con motivo del logotipo que Espínola diseñó para la central sindical en 1967.

2000

Expone la retrospectiva de su obra, titulada Entre la entraña y el límite, en el Centro Municipal de Exposiciones Subte (con textos de Alicia Haber); en el Museo de Arte Contemporáneo de *El País* expone sus Paisajes faciales (con textos de María Luisa Torrens) y en Galería Latina presenta Boligrafías (con textos de Jorge Abbondanza y Salvador Miquel).

Obtiene el Premio Pedro Figari a la trayectoria. (Espínola se negó a pintar una nueva obra para la ocasión, como requerían las bases del premio, y se limitó a exhibir obras anteriores.)

Publica el libro de poemas *Aterrizajes*, con prólogo de Hugo Giovanetti Viola.

Recibe el Premio Morosoli de Artes Plásticas.

2001

El músico León Biriotti inicia la obra *Sinfonía IX* para Gran Orquesta y Coro titulada *Cuadros de otra Exposición*, dedicada al pintor. El estreno se concreta para el año siguiente y será ejecutada por la Orquesta Sinfónica del SODRE bajo la dirección de Fernando Condon.

2003

Juan Carlos Macedo publica *Ocho poesías de Juan Carlos Macedo, ocho cuadros de Manuel Espínola Gómez*.

Fallece en Montevideo el 10 de mayo.

2004

Se crea la Fundación Manuel Espínola Gómez. Se realiza una exposición de bocetos y proyectos arquitectónicos para el reciclaje, con el propósito de abrir un museo en el local de la calle Paraguay 1176, en Montevideo. Siete años más tarde, la Fundación cerrará sus puertas.

Recibe in memóriam el Primer Premio Fundación Bank Boston a los Maestros de las Artes Plásticas.

2005

Exposición Espínola Gómez ocupa el Cabildo de Montevideo: pormenores políticos y afines. La exposición se reitera en diciembre del mismo año en el Museo Municipal Juan Manuel Blanes de Montevideo.

Muestra colectiva del Círculo de Bellas Artes, 1905–2005. MNAV.

2013

Selección de obras de Espínola Gómez en el Museo Zorrilla.

Exposición de seis de sus Boligrafías en el Esplendor Hotel Montevideo.

Retrato, 2002. Foto: Alfredo Testoni. © Galería Cocodrilo.



Entre otras actividades cumplidas desde 1940, Espínola Gómez obtuvo premios en Salones Departamentales de Artes Plásticas, diseñó otros logotipos de gran circulación (Galería Latina, Centro de Educación Musical Argentino-Uruguayo, Organización Pax, Foro Batllista), realizó el diseño de portada de varios libros y colaboró en la diagramación y tipografía de varios periódicos y afiches.

En 1960, participó en un manifiesto suscrito por ciento catorce intelectuales, artistas y arquitectos, dirigido a la Comisión Nacional Promonumento a Batlle, donde se denunciaba la actuación de "*un Jurado que no tuvo en cuenta la trascendencia simbólica del monumento para el pueblo uruguayo*". Se exigía la reforma del fallo o, en su caso, una nueva composición del Jurado, para que los proyectos presentados fueran analizados hasta no adjudicarse definitivamente el Primer Premio, única manera de garantizar el emplazado del monumento.

Participó en numerosas mesas redondas, una de las cuales fue sobre "El Pop Art y las últimas manifestaciones artísticas", junto a Marta Minujín, Hilda López, Ernesto Cristiani, María Freire, Germán Cabrera y María Luisa Torrens (Centro de Artes y Letras del diario *El País*, 1967).

Entre 1982 y 1983, mantuvo una columna de opinión titulada "Conversando con la pintura" en el programa radial *Concierto* (Radio Centenario). El programa era conducido, en forma diaria, por Ligia Almitrán y Rubén Castillo, y la columna de Espínola se difundía los martes a las 16:30.

A fines de 1984, trabajó en el diseño de las medallas y las carpetas que fueron entregadas el 1.º de marzo de 1985 a las delegaciones diplomáticas que visitaron el país con motivo de la asunción de Sanguinetti a la Presidencia de la República.

Impartió cuantiosas charlas e integró jurados en certámenes de artes visuales: Salón Nacional de Bellas Artes (1965, 1967), envío de grabados a Cuba y de artesanías a la RDA por cuenta de la Unión de Artistas Plásticos Contemporáneos (1967), Premio de Dibujo de Galería Losada (1976), concurso de Cinemateca Uruguaya (1981), Premio Paul Cézanne de la Embajada de Francia (1982), Bienal Uruguaya de Expresión Plástica, Casa del Teatro (1983), Encuentro de Minitextiles del Centro de Tapicería del Uruguay (1984), Salones Departamentales de Rivera y Maldonado (1986), Salón INCA (1987).

En 1963, fue el ilustrador de la revista *Puente*, creada y dirigida por Ángel Kalenberg. Una publicación de artes y letras en la que escribieron, entre otros, Juan Carlos Onetti, Paco Espínola, Emir Rodríguez Monegal, Idea Vilariño, Martínez Moreno, Circe Maia, Juan Cunha, Guido Castillo, José Pedro Díaz, Antonio *Taco* Larreta, Carlos Maggi, Alberto Methol Ferré, Fernando Pereda, Carlos Real de Azúa, el filósofo Ezra Heymann y los nicaragüenses Ernesto Cardenal y Ernesto Sánchez Mejía. En 1984, integró el comité asesor de la revista *Programa*, junto a Daniel Gil, Juan Fló, Dumas Oroño, Héctor Tosar, Enrique Sobrado y Diego Pérez Pintos. En 1995, integró el consejo de redacción de la revista literaria *Fundación*, junto a Miguel Ángel Campodónico, Juan de Marsilio y Fernando Agorrody.

Su actividad también incluyó una intervención múltiple como propiciador, curador, encargado de montaje, asesor, diagramador de catálogos o autor de textos para exposiciones ajenas que abarcan un prolongado período: Guiscardo Améndola en Amigos del Arte (1962), Cerámica y anticerámica en Centro de Artes y Letras de *El País* (1964), Muestra fotográfica de Enseñanza Primaria en la UAPC (1964), Esculturas de Héctor Sgarbi en Alianza Uruguay-Estados Unidos (1978), Retrospectiva de Héctor Sgarbi en Galería Latina (1981), Esculturas de Germán Cabrera en Latina (1981), Pinturas, grafitos y tintas de Rubén Gary en Latina (1982), Esculturas de Octavio Podestá en Latina (1982), Muestra homenaje a Héctor Sgarbi en Latina (1982), Cerámicas de Horacio Cohan en Auditorio Caravelle (1982), Grafitos de Marcelo Legrand y Óscar Larroca en Palacio Municipal y Biblioteca Nacional (1986), Esculturas de Wifredo Díaz Valdéz en Latina (1986-1990), Fotografías de Julio Testoni en Latina (1987), Grabados de Rimer Cardillo en Latina (1988), Grafitos de Óscar Larroca en la Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos (1988), Fotografías de Julio Testoni en Centro del Espectáculo, Punta del Este, y Galería Latina (1990), Pinturas de José Cuneo en Latina (1990), Fotografías de Mario Schettini en Sala de Exposiciones del MEC (2001).

Dejó escritas sus reflexiones acerca del transporte colectivo, las paradas de buses, el arbolado público, los escaparates comerciales, los residuos domiciliarios y callejeros, el paisaje ciudadano y las rutas nacionales. A pedido del arquitecto Enrique Benech, sugirió una nueva disposición de los colores en los vitrales del templo metodista de la calle Constituyente y Javier B. Amorín. Asimismo, se le encargaron ciertos aportes a la ornamentación del Hotel Carrasco, que comprenden el salón oval, el comedor y el *hall* de ingreso con los corredores respectivos, en vista de la recepción al presidente de Francia, François Mitterrand, en su visita oficial en 1987. También diseñó el estrado para la reunión del Grupo de los Ocho (cónclave llevado a cabo en Punta del Este el 28 y 29 de octubre de 1988).

Al margen de su trayectoria curricular, Espínola fue un artista cuya obra llegó a ser falsificada. A cinco años de su desaparición física, emergieron decenas de pinturas adjudicadas a su persona. Se trató de una voluminosa serie de témperas sobre cartulina supuestamente producidas a comienzos de la década de 1960. La obra que se tomó como referencia fue elegida, seguramente, por dos razones: 1) porque un ojo adiestrado en su producción pictórica puede detectar fácilmente el trazo o la pincelada en trabajos más complejos (por ejemplo, en su obra polifocalista o en sus Paisajes faciales) y por lo tanto son "menos falsificables", y 2) porque sus abstractos de la década del 60 no se hallaban catalogados estricta y exhaustivamente. Para consumar este fraude, los delincuentes también adulteraron la firma de la entonces presidenta de la Fundación MEG, la tapicista Magalí Sánchez. Durante el año 2008, las obras llegaron a ser reproducidas en los catálogos de conocidas casas de remates de la capital. En el blog de la Fundación (http:fundacionmeg.blogspot.com) se señalaba que: "*Esta obra integraba un grupo que salió a remate en la firma Castells & Castells el día 30 de julio pasado. Consultada la Fundación por la casa de Remates se concurrió a examinar la misma, dudándose de la autenticidad de la obra. Informados además por los rematadores de que tenían otras obras en depósito, se analizaron y llegaron a la misma conclusión*". A pesar del intento de parte de los delincuentes por abortar la maniobra, Sánchez informó de este fraude al Ministerio de Educación y Cultura y a las autoridades policiales correspondientes. La estafa afectó a todas las partes involucradas: a la fundación MEG, a la memoria de un autor que defendía su obra por encima de cualquier circunstancia, a los coleccionistas y al mercado del arte propiamente dicho, que empaña su legitimidad debido a este y otros siniestros similares.

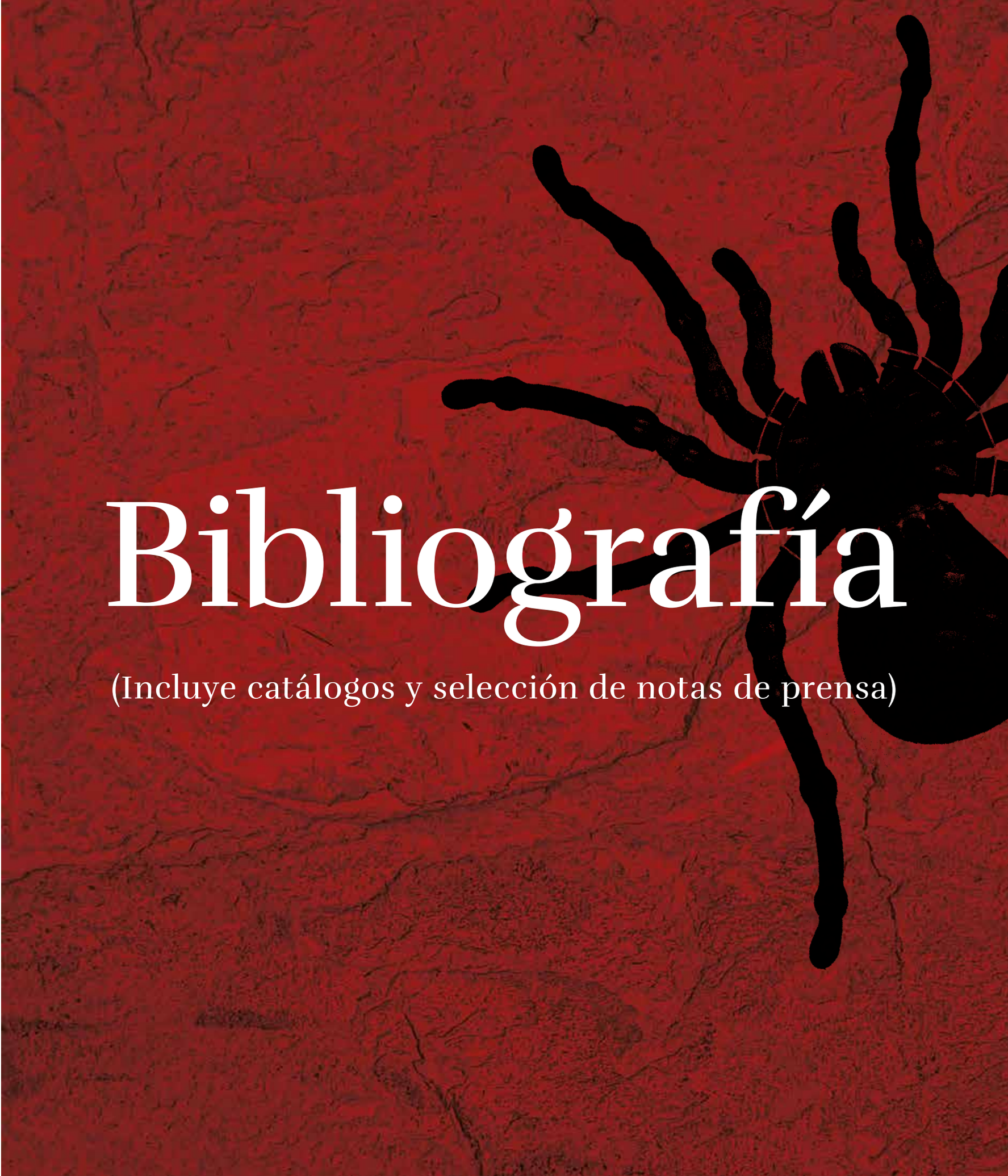
Sobre la obra de Espínola Gómez han escrito prácticamente todos los críticos uruguayos en ejercicio durante gran parte del

siglo pasado y varios críticos extranjeros, entre los cuales se puede citar al brasileño Gerardo Ferraz. Hay obras de Espínola en el Museo Nacional de Artes Plásticas y Visuales, Museo Municipal Juan Manuel Blanes, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Museo de Bellas Artes de Porto Alegre, Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile, Museo Departamental de San José, Casa de la Cultura de Minas, Museo de Bellas Artes de Salto, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, y en colecciones particulares del país y del exterior.

En noviembre del año 2011 la calle Oficial 9, de la ciudad de Solís de Mataojo, pasó a denominarse Manuel Espínola Gómez. En setiembre del año 2015, la Junta Departamental de Montevideo presentó una propuesta para designar con el nombre *Plaza Manuel Espínola Gómez* el espacio libre delimitado al oeste por la calle El Espíritu Nuevo, al sur por el Pasaje peatonal D, al norte por el Cno. Cap. Mateo Tula Dufort y al este por el Pasaje peatonal F (barrio Piedras Blancas). En el año 2018, el Premio Miradas, de la Óptica Visión Echagüe, dedicó el primer premio de su certamen de artes visuales a su memoria. En el año 2020, el escenógrafo Hugo Millán tomó como referencia la serie de las Interrupciones para la escenografía del ballet *La Tregua* (interpretado por el Ballet Nacional del Sodre y dirigido por la coreógrafa Marina Sánchez). En el presente año 2021 el Correo Uruguayo presenta un sello conmemorativo en homenaje a los 100 años de su nacimiento.



Solís de Mataojo, sobre la ruta 8 a la ciudad de Minas (Departamento de Lavalleja)



Bibliografía

(Incluye catálogos y selección de notas de prensa)

ABBONDANZA, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*. Ed. Galería Latina, Montevideo, 1991.

ARGUL, J. P.: *Las artes plásticas del Uruguay. Desde la época indígena al momento contemporáneo*. Barreiro y Ramos, Montevideo, 1966.

ARGUL, J. P.: *Proceso de las artes plásticas del Uruguay*. Barreiro y Ramos, Montevideo, 1975.

BACCINO PONCE DE LEÓN, Napoleón: *Aarón de Anchorena. Una vida privilegiada*. Presidencia de la República, Montevideo, 1998.

CAMNITZER, Luis: "Resoftenings and softenings in Uruguayan art (1991)", ensayo en *On art, artists, Latin America, and other utopias*. University of Texas Press, 2009.

CARBAJAL, Miguel: *Galería Latina, décimo aniversario*. Montevideo, octubre de 1990.

DUBRA, Adela: *De puertas abiertas. 33 años aportando a la cultura del Uruguay*. Ed. Galería Latina, Montevideo, 2013.

ESPÍNOLA GÓMEZ, Manuel: *Aterrizajes*. Ediciones Caracol al Galope, Montevideo, 2000.

GARCÍA ESTEBAN, Fernando: *El arte nuevo. Enciclopedia uruguaya*, Editorial Arca, n.º 45, Montevideo, agosto de 1969.

GARCÍA ESTEBAN, Fernando: *Artes Plásticas del Uruguay en el Siglo Veinte*. UdelaR, Montevideo, 1971.

GARCÍA ESTEBAN, Fernando: *Panorama de la pintura uruguaya contemporánea*. Alfa, Montevideo, 1965.

GIOVANETTI VIOLA, HUGO: *Los recovecos de Manuel Miguel: desbocada reinvención de la vida de Manuel Espínola Gómez*. Ediciones Caracol al Galope, Montevideo, 1999.

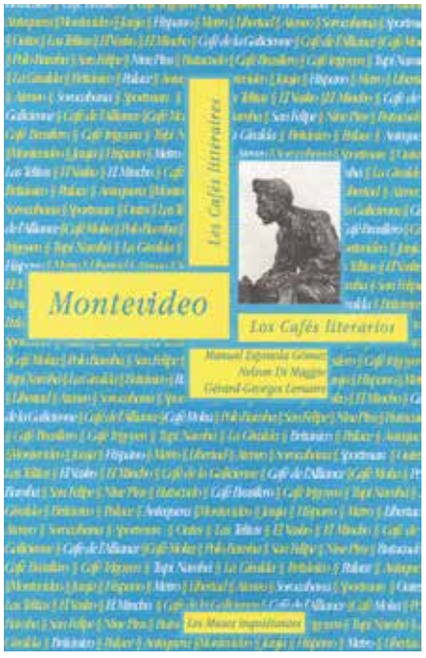
HABER, Alicia: "De la circunspección a la exploración de la intimidad", ensayo en *Historias de la vida privada en Uruguay* (J. P. Barrán, T. Porzecansky), vol. 3, Taurus, Montevideo, 1998.

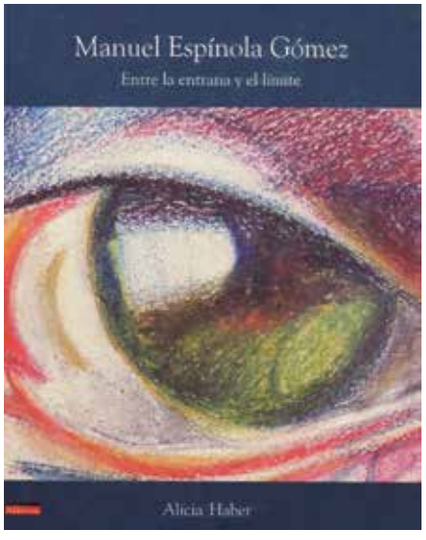
HABER, Alicia: "Latin American Art in the Twentieth Century" (capítulo sobre arte uruguayo contemporáneo). Phaidon Press–Londres, Nueva York, 1996.

HABER, Alicia: *Manuel Espínola Gómez: entre la entraña y el límite*. Doble Emme, Montevideo, 2000.

KALENBERG, Ángel: *Arte uruguayo y otros*. Ed. Galería Latina, Montevideo, 1991.







KALENBERG, Ángel: *Arte uruguayo: De los maestros a nuestros días. Los surrealistas. El País*, Montevideo, 2011.

LAROCHE, Walter Ernesto: *El Museo Nacional de Bellas Artes. Apuntes para su historia*. Museo y Archivo Ernesto Laroche, Montevideo, 1964.

LAROCHE, Walter Ernesto: *Presencia del arte plástico en el Uruguay*. Museo y Archivo Ernesto Laroche, Montevideo, 1975.

LAROCHE, Walter Ernesto: *Los setenta años del Círculo de Bellas Artes del Uruguay (1905–1975)*. Museo y Archivo Ernesto Laroche, Montevideo, 1976.

LARROCA, ÓSCAR: *La suspensión del tiempo: acercamiento a la filosofía de Manuel Espínola Gómez*. Cisplatina, Montevideo, 2007.

MACEDO, Juan Carlos: *Ocho poesías de Juan Carlos Macedo, ocho cuadros de Manuel Espínola Gómez*. Cal y Canto, Montevideo, 2003.

PELUFFO LINARI, Gabriel: *Historia de la pintura uruguaya (2 vol.)*. Ediciones de Banda Oriental, Montevideo, 1999.

PELUFFO LINARI, Gabriel: *Crónicas del entusiasmo. Arte, cultura y política en los sesenta. Uruguay y nexos rioplatenses*. Ed. de la Banda Oriental. Montevideo, 2018.

SULLIVAN, Edward. J.: *Arte latinoamericano del siglo XX*. Editorial Nerea, Madrid, 1996.

TRABA, Marta: *Arte de América Latina, 1900–1980*. BID, Washington, 1994.

VARIOS AUTORES: *Artes plásticas en el Uruguay del siglo XX*. Departamento de publicaciones de la UdelaR, Montevideo, 1970.

VARIOS AUTORES: *Plásticos uruguayos*. Biblioteca del Poder Legislativo, Montevideo, 1975.

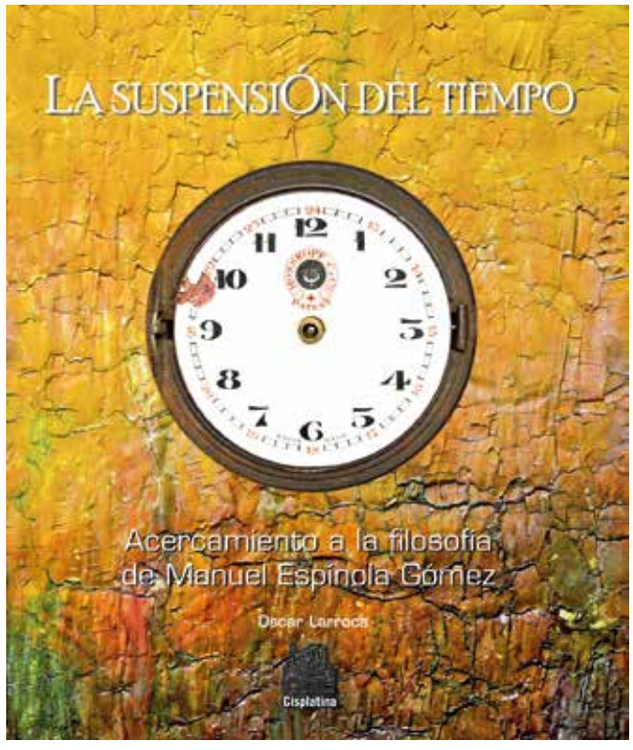
VARIOS AUTORES: *Pintura del Mercosur. Una selección del Período 1950–1980*. Departamento de Promoción Cultural del Grupo Velox, Buenos Aires, 2000.

VARIOS AUTORES: *Pormenores políticos y afines. Gráfica política de los años 60 y 70*. Montevideo, 2009.

VIERCI, Pablo. *Ellas cinco*. Aguaclara Editorial, Montevideo, 2014.

ZOUREK, Michal: *Checoslovaquia y el Cono Sur (1945–1989)*. Universidad Carolina de Praga, Editorial Karolinum, Praga, 2014.





Catálogos y notas de prensa (selección)

ABBONDANZA, Jorge: "Otros acontecimientos". Suplemento "Artes & Letras" de *El País*, Montevideo, 21.IV.1984.

ABBONDANZA, Jorge: *20 años después / Manuel Espínola Gómez*. Galería Latina, Montevideo, 2000.

ABBONDANZA, Jorge: "Veinte años no es nada / Año a año; una carrera descomunal". *El País*, Montevideo, 30.X.2000.

ABBONDANZA, Jorge: "Espínola Gómez por tres". *El País*, Montevideo, 30.IV.2000.

ABBONDANZA, Jorge: "El reencuentro con un maestro". *El País*, Montevideo, 4.VI.2000.

ABBONDANZA, Jorge: "Dibujos magistrales". *El País*, Montevideo, 9.VIII.2000.

ABBONDANZA, Jorge: "Despidiendo a Manuel Espínola Gómez". *El País*, Montevideo, 11.V.2003.

ABBONDANZA, Jorge: "El corpachón que pintaba". *El País*, Montevideo, 5.VI.2003.

ABBONDANZA, Jorge: "Un maestro de las artes plásticas ocupará el Cabildo". *El País*, Montevideo, 19.II.2005.

ABBONDANZA, Jorge: "Óscar Larroca sobre Espínola Gómez. El maestro, de perfil". El País, Montevideo, 4.X.2007.

ABBONDANZA, Jorge: "Espínola Gómez inédito en una flamante galería". *El País*, Montevideo, 16.XI.2008.

ANÓNIMO: "Obras de Manuel Espínola Gómez". *El País*, Montevideo, 18.XI.1956.

ANÓNIMO: "Premio Blanes 1963: Manuel Espínola Gómez". *El Debate*, Montevideo, 28.III.1963.

ANÓNIMO: "Manuel Espínola Gómez; Ganador del Premio Blanes de Pintura 1963". *Acción*, Montevideo, 3.IV.1963.

ANÓNIMO: "Premio Blanes: Espínola Gómez". *El País*, Montevideo 3.IV.1963.

ANÓNIMO: "Abre hoy Galería Latina con muestra de Espínola". *El Diario*, Montevideo, 30.X.1980.

ANÓNIMO: "Renunció jerarca que aprobara la muestra". *El País*, Montevideo, 14.VII.1986.

ANÓNIMO: "Inauguran retrospectiva de un maestro uruguayo". *El Observador*, Montevideo, 9.VI.2000.

ANÓNIMO: "Memorias de Espínola Gómez". Revista *Galería*, Montevideo, marzo de 2005.

ANÓNIMO: "Manuel Espínola Gómez desde Óscar Larroca". *El Heraldo*, Florida, 4.VII.2007.

BATTEGAZZORE, Miguel: "Iconografía teatral e iconografía pictórica: al encuentro de lo que no fue". *El correo de los viernes*, Montevideo, 11.V.1984.

BAUZÁ, Soledad: "Retrato de un hombre alto". *El País Cultural*, Montevideo, 1.IX.2000.

BAUZÁ, Soledad; ESPÍNOLA, Mecha; RUIZ, Gerardo: "Retrato de un hombre alto en un café". *Caras y Caretas*, Montevideo, 16.V.2003.

BENECH, Héctor Enrique: "Manuel Espínola Gómez: Su personalidad, un aspecto de su obra". *Fundación*, año 2, n.º 3, Montevideo, julio de 1995.

BUSSERO, Roberto: "Manuel Espínola Gómez: la originalidad entresoñada". Revista *Noticias*, Montevideo, 9.V.1984.

CAMNITZER, Luis: "Reblandecimientos y blandecimientos en el arte uruguayo". *Brecha*, Montevideo, 10.I.1992.

CAMPODÓNICO, Miguel Ángel: "Reportaje a Manuel Espínola Gómez". *Maldoror*, n.º 24, Montevideo, mayo de 2006.

CARBAJAL, Juan Pedro: "Conversaciones... con un pintor". Revista *Imágenes*, Montevideo, *circa* 1980.

COSERIU, Eugenio: "Exposición del Grupo Sáez". *El Debate*, s/d, *circa* 1951.

DE ESPADA, Roberto: "El artista contesta". *El Día*, Montevideo, diciembre de 1980.

DE ESPADA, Roberto: "Otra faz de un artista complejo". *El Día*, Montevideo, 12.V.1984.

DE ESPADA, Roberto: "Un momento excepcional de la pintura uruguaya". Suplemento *La Semana* de *El Día*, Montevideo, 14.IX.1985.

DI MAGGIO, Nelson: "Los iracundos también pintan". *Acción*, Montevideo 16.XI.1960.

DI MAGGIO, Nelson: "MEG en Galería Losada". *Última hora*, Montevideo, noviembre de 1972.

DI MAGGIO, Nelson: "Obras de arte en el espacio público". *La República*, Montevideo, 4.XI.1989.

DI MAGGIO, Nelson: "MEG inaugura". *La República*, Montevideo, 2.X.2000.

DI MAGGIO, Nelson: "Dibujos de Espínola Gómez". *La República*, Montevideo, 13.X.2000.

DI MAGGIO, Nelson: "Manuel Espínola Gómez". *Maldoror*, n.º 24, Montevideo, mayo de 2006.

ESPINA, Eduardo: "El bizcochero real". *El Observador*, Montevideo, 13.VI.2000.

ESPÍNOLA GÓMEZ, Manuel: "El implacable grabador". *Crónicas Económicas*, Montevideo, 29.III.1982.

ESPÍNOLA GÓMEZ, Manuel: "Recordando a N. Ounanian". *La Mañana*, Montevideo, 15.V.1983.

ESPÍNOLA GÓMEZ, Manuel: "Carta de M. Espínola Gómez". *Jaque*, Montevideo, 21.I.1987.

ESPÍNOLA GÓMEZ, Manuel: "Negro Marfil". *Arte & Diseño*, Montevideo, diciembre de 1996.

FERNÁNDEZ, Guillermo; GIOVANETTI VIOLA, Hugo: "Manuel Espínola Gómez y el barroco latinoamericano". *Fundación*, año 2, n.º 3, Montevideo, julio de 1995.

FLORES, Diego: "Manuel Espínola Gómez". *Arte & diseño*, Montevideo, julio de 2003.

FLORES MORA, Manuel: "Entrevista a MEG". *El Diario*, Montevideo, s/d, 1984.

GARCÍA ROBLES, Hugo: "Mirar y crear". Revista *Tres*, Montevideo, mayo de 2001.

GILIO, María Esther: "Con Lily Salvo: Lejos de las cositas «lindas»". *Brecha*, Montevideo, 6.II.1998.

GIOVANETTI VIOLA, Hugo: "Manuel Espínola Gómez y el polifocalismo". *Plural*, México D. F, mayo de 1981.

GIOVANETTI VIOLA, Hugo: "El último recoveco de Manuel Espínola Gómez (1921–2003)". *El entrevero*, México D. F, s/d, 2003.

GULLA, Beatriz: "La pintura nacional a la hora del narcisismo". *Ficciones*, n.º 2, Montevideo, enero de 1978.

HERRERA Mc LEAN, Carlos: "Los nuevos valores en el X Salón de Bellas Artes". *Marcha*, Montevideo, 20.XII.1946.

HERRERA Mc LEAN, Carlos: "Lo que se ha hecho en diez años en plástica nacional". *Marcha*, Montevideo, 24.VI.1949.

HOJMAN MARBURG, Miriam: *Arte y espacio público en Montevideo (1959–1973). Intercambios rioplatenses en un contexto latinoamericano en crisis*. (Tesis para el título de Magíster en Ciencias Humanas). UdelaR, Montevideo, 12.X.2017.

KALENBERG, Ángel: *El transrealismo; la paralogía de Espínola Gómez*. Retrospectiva en Galería Latina, Montevideo, 1980. (Texto publicado en *Arte En Colombia Internacional*, n.º 30, Bogotá, mayo de 1986, y *Arte uruguayo y otros*. Ed. Galería Latina, Montevideo, 1991).

LARRE BORGES, Ana Inés: "Un recuerdo". Separata de la revista *Noticias del SMU*, Montevideo, octubre de 2004.

LARROCA, Óscar; PERSCHAK, Arthur: "La falsificación de obra artística en Uruguay (2.a Parte): Entrevista a Horacio Castells". *La Pupila*, n.º6, Montevideo, febrero de 2009.

LARROCA, Óscar; CAMNITZER, Luis: "Un mundo seco (carta abierta a la ciudadanía)"; "Desinstalar (o no)"; "A propósito del artículo Desinstalar (o no), de Luis Camnitzer". *Brecha*, Montevideo, 3.VII.2009; 10.VII.2009; 17.VII.2009; 24.VII.2009.

LARROCA, Óscar: "Espínola Gómez y el «Negro marfil»". *La Pupila* n.º 31, Montevideo, junio de 2014.

LAURINO, José: "El arte no existe". *El País*, Montevideo, 6.V.1984.

LEMAIRE, Gérard-Georges; DI MAGGIO, Nelson: *Los cafés literarios. Les Muses Inquietantes*, Montevideo, 1998.

MACHADO, Melisa: "Genio y figura". *Arte & diseño*, Montevideo, junio de 2000.

MELZER, Ronald: "Primera muestra internacional de Teatro de Montevideo en marcha". *El Día*, Montevideo, 24.III.1984.

MÉRICA, Ramón: "Montevideo enviuda otra vez". *El País*, Montevideo, 18.V.2003.

MUÑOZ, Carlos: "Piedra, papel, tijera", en *Blanes ocupado* (Museo Blanes), Montevideo, setiembre de 2016.

NEVES, Manuel: "Entrevista con MEG". *Posdata*, Montevideo, 23.VI.2000.

OROÑO, Tatiana: "A propósito de «lo que no fue»: Detrás de un vidrio oscuro". *Jaque*, Montevideo, 1.VI.1984.

OROÑO, Tatiana: "La bigornia del obrero es como el canto del pájaro". *Brecha*, Montevideo, 14.VII.2000.

ORTEGA SALGADO, Cynthia; VILLALOBOS HERRERA, Álvaro: "La ruta de la paloma. El rastro del exilio en una imagen de resistencia". En: *Revista Encuentros Uruguayos*, del Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos (CEIU), Fac. de Humanidades y Ciencias de la Educación, Montevideo, diciembre de 2012.

OYANEDEL, Ximena: "Sobre una caligrafía existencial". Revista *La Tertulia*, n.º 3, Montevideo, s/d, 2006.

PELUFFO LINARI, Gabriel: *Artes visuales*. Colección "Nuestro Tiempo". IMPO, Montevideo, 2013.

PEREIRA, Georgette: *Espínola Gómez en Galería Losada*. Publicación estudiantil del Comité Central Israelita del Uruguay, Montevideo, s/d, 1972.

PEREIRA, Georgette: "Manuel Espínola Gómez: Un hombre libre". *Fundación*, año 2, n.º 3, Montevideo, julio de 1995.

POLLERI, Amalia: "Panorama de las artes plásticas". *Revista Nacional* del MEC, Montevideo, diciembre de 1986.

POMBO, Luis Eduardo: *Catálogo de la exposición del Grupo Sáez*, Montevideo, 1949.

ROLAND, Eduardo: "La multiplicidad de un artista". *Posdata*, Montevideo, 23.VI.2000.

ROLLERI LÓPEZ, Celina: "MEG en Galería Americana". *Marcha*, Montevideo, s/d, 1961.

ROLLERI LÓPEZ, Celina: "Sobre la obra de Espínola presentada en el Premio Blanes organizado por el Banco de la República". *Marcha*, Montevideo, s/d, 1963.

ROUBAUD, Elisa: "Un mundo de realidades tamizadas". *El País*, Montevideo, 17.XII.1978.

ROUBAUD, Elisa: "La monumentalidad". *El País*, Montevideo, 5.VII.2000.

ROUBAUD, Elisa: "De primera agua". *El País*, Montevideo, 15.VII.2000.

S. M: "Revisión de Espínola". *Época*, Montevideo, 6.VI.1963.

SAYAGUÉS, Mercedes: "Entrevista a MEG". *Opinar*, Montevideo, s/d, 1983.

THIAGO ROCCA, Pablo: "Espínola Gómez ocupa el Cabildo". *Brecha*, Montevideo, 24.III.2005.

TOMASINI, Daniel: "La perenne dicción del maestro". *Dossier*, Montevideo, noviembre de 2008.

TORRES, Alfredo: "Sobre teorías del arte: Nombrar la diferencia". *Brecha*, Montevideo, 18.II.2000.

TORRES, Alfredo: "Opiniones desde la torre de marfil". *Brecha*, Montevideo, 14.VII.2000.

TORRES, Alfredo: "La cercanía del afecto". *Brecha*, Montevideo, 24.VIII.2000.

TORRES, Alfredo: "El descanso de una tempestuosa porfía". *Brecha*, Montevideo, 16.V.2003.

TORRENS, María Luisa: "La necesidad de lo superfluo". *El País*, Montevideo, marzo de 1959.

TORRENS, María Luisa: "V Bienal de San Pablo". *El País*, Montevideo, 25.IX.1959.

TORRENS, María Luisa: "Triunfo del arte nuevo. XV Salón Municipal de Artes Plásticas". *El País*, Montevideo, 21.VIII.1961.

TORRENS, María Luisa: "Conjunto ecléctico y sin selección". *El País*, Montevideo, s/d, 1962.

TORRENS, María Luisa: "La pintura como un test fabuloso y trascendente". *El País*, Montevideo, s/d, 1962.

TORRENS, María Luisa: "Espínola Gómez, un maestro de la témpera". *El País*, Montevideo, 11.XI.1963.

TORRENS, María Luisa: "«Me importa dar con la pintura un mundo inquietante», dice Espínola". *El País*, Montevideo, abril de 1963.

TORRENS, María Luisa: "General Electric descubre nuevos valores en pintura". *El País*, Montevideo, 8.XII.1963.

TORRENS, María Luisa: "Entrevista a MEG". *El País*, Montevideo, s/d, 1972.

TORRENS, María Luisa: "Plásticas '72. El dibujazo". *El País*, suplemento de fin de año, Montevideo, diciembre de 1972.

TORRENS, María Luisa: "La gran pintura de Espínola Gómez". *El País*, Montevideo, s/d, 1975.

TORRENS, María Luisa: "MEG en Galería Losada". *El País*, Montevideo, febrero de 1976.

TORRENS, María Luisa: *12 pintores nacionales*. Ediciones de la Plaza, Montevideo, 1979.

TORRENS, María Luisa: *El dibujazo*. Centro de Exposiciones del Palacio Municipal, Montevideo, 1989.

TRAJTENBERG, Mario: "El artista que no rinde cuentas". *Cuadernos de Marcha*, Montevideo, junio de 2000.

VARIOS AUTORES: "MEG: Genio y figura". *Arte & Diseño*, Montevideo, mayo de 1994.

VARIOS AUTORES: *Retrospectiva Manuel Espínola Gómez*. Galería Latina, Montevideo, 1981.

VARIOS AUTORES: *Fundación Manuel Espínola Gómez*. Fundación MEG, Montevideo, 2004.

VARIOS AUTORES: *OIGA!* Fundación MEG. Cabildo de Montevideo, 2005.

VARIOS AUTORES: *Manuel Espínola Gómez: Mata/ojo*. Montevideo, 2008.

VARIOS AUTORES: *Los 60. El arte en el Uruguay de los años sesenta*. Galería de las Misiones, Maldonado, febrero de 2009.

VERNAZZA, Eduardo: "La muestra de Espínola Gómez". *El Día*, Montevideo, s/d, 1975.

VERNAZZA, Eduardo: "Espínola Gómez expone escenografías, proyectos y diseños de vestuario". *El Día*, Montevideo, 25.IV.1984.

VILLAFAÑE, Jorge Enrique: "Nuestros pintores y sus muestras". *La Mañana*, Montevideo, 19.XI.1961.

VITUREIRA, Cipriano: "Primer Salón Nacional de Artes Plásticas: Su contenido artístico". *AIAPE*, Montevideo, mayo de 1940.

YUGUERO, María: "Los renuentes exponen". *Socio Espectacular*, Montevideo, junio de 2000.

ZANI, Giselda: "Tres exposiciones y una sola lección". *Escritura*, Montevideo, diciembre de 1949.

Registro en cine y video

Una caligrafía existencial. Documental. Juan José Mugni, Ximena Oyanedel, Manuel Espínola Gómez (55'), 1981.

MontevideoProust. Ficción. Hermes Millán Redin, Jitanjáfora Producciones (137'), 1997.

Testigos: Manuel Espínola Gómez. Documental. Andrés Scarrone, TV Ciudad (14:12'), 2003.

Manuel Espínola Gómez. Documental. *El monitor plástico*, Pincho Casanova, TV Ciudad (26:42'), 2006.

La obra que transformó el Palacio Estévez. Documental. *Plásticos en la ciudad*, Gustavo Fernández, Televisión Nacional del Uruguay (6:06'), 2014.

El siglo xx uruguayo en el Museo de Artes Visuales. Documental. *Plásticos en la ciudad*, Gustavo Fernández, Televisión Nacional del Uruguay (8:14'), 2015.

Los artistonautas: Manuel Espínola Gómez. Serie de cortos de animación. Chucho-TV, Televisión Nacional del Uruguay (4:38'), 2015.

El curador agradece a las siguientes personalidades, colegas e instituciones:

Señor ministro de Educación y Cultura Pablo da Silveira, directora nacional de Cultura del MEC Mariana Wainstein, director del MNAV Enrique Aguerre, investigadora María Eugenia Grau, Eduardo Muñiz, Nelson Pino, Álvaro Cabrera, Fernando Álvarez Cozzi, Carlos Rehermann, Emma Sanguinetti, Jorge Soto, Fernando Rodríguez Sanguinetti.

Rodolfo Fuentes, Ricardo Pascale, Rodolfo Arotxarena, Galería Latina, Pablo Marks, Julio María Sanguinetti y Marta Canessa, Laura Alonzo, Álvaro Puig, Nicolás Infanzón, Eduardo Mernies, Gerardo Ruiz Barreiro, Círculo de Bellas Artes, Fernando Condon, Ángel Kalenberg, Juan de Souza, Carlos Ximénez Bruno, Verónica Machado, José Miguel Onaindia, Martín Inthamoussú, Ariel Britos, Álvaro Ahunchaín, Juan José Mugni, Mario Schettini, Jaime Clara, Julio Testoni, Ismael Samandú, Diego Velazco, Robert Yabeck, Pedro Rodríguez Quiroga, Rimer Cardillo, Brenda Frizzera, Horacio Guerriero, Carolina Cunha, Alicia Haber, Miguel Ángel Campodónico, Laura Spera, Ramón Cuadra, Javier Richard, Pablo Scagliola, Fernando Revelles, Alejandro Michelena, Centro Municipal de Fotografía, Juan Profumo, Pablo Cortazzo, Galería Cocodrilo, Martín Vecino, Julio de Sosa y Ariel Colmegna.

Mi gratitud y recuerdo para Jorge Abbondanza, Enrique Benech y León Biriotti, quienes apoyaron con gran entusiasmo esta retrospectiva desde el primer momento.



ÓSCAR LARROCA (Montevideo, 1962). Sostiene actividades desde 1981 como artista visual, ilustrador, docente y ensayista. Expuso de forma individual en New York, París, Viena y Barcelona. Obtuvo una docena de primeros premios en salones nacionales y dos primeros premios en salones internacionales periféricos (Premio Ville de Gillette en el 9.º Gran Premio Internacional de Artes Plásticas de Niza, Francia, 1997; Primer Premio a la Obra Gráfica Contemporánea, IV Saló Internacional d'Arts Plàstiques Acea's Barcelona, 1999). Es Académico Correspondiente de la Academia Greci-Marino de las Letras, Artes y Ciencias, Novara, Italia. En 2011 obtuvo el Premio Figari a la trayectoria (BCU-MEC). En 2004 publicó el libro *La mirada de Eros* (H Editores; finalista en los Premios Bartolomé Hidalgo) y en 2007 *La suspensión del tiempo: acercamiento a la filosofía de Manuel Espínola Gómez* (Cisplatina; 1.a Mención en los Premios Literarios del MEC). Ese mismo año su nombre fue propuesto por un grupo de académicos uruguayos para la obtención de la Beca Guggenheim. Desde 2008 es director, junto con Gerardo Mantero, de la revista *La Pupila* (Premio Morosoli en 2010 y Reconocimiento de la Cámara Uruguaya del Libro por su "Contribución a la Cultura", en 2015). En el año 2013 fue curador general de la X Bienal de Salto y en 2015 de la Colección de bocetos de vestuario y escenografía del Sodre, 1940-1989, organizada por la musicóloga Adriana Santos Melgarejo. En 2013 publicó *Luego existen: 13 intelectuales uruguayos* (Cisplatina). En 2016 editó *Bisagras y simulacros: ensayos escogidos*, 1997-2015 (HUM). En 2018 presentó *Gráfica ilustrada* (Ed. De La Plaza, que obtuvo el Premio al Mérito Gráfico de la Cámara Uruguaya del Libro). En el año 2019 publicó *El día que Pink Floyd (no) se cruzó con Peter Greenaway* (Taurus/RHM) y en 2020, *100 sobre 100: ilustraciones para cien filmes del siglo XX* (Ed. De La Plaza). En el mismo año fue invitado a escribir en la Edición homenaje a Isidore Lucien Ducasse, en el 150º aniversario de su muerte, y fue designado Miembro de la Comisión Nacional de Cultura de Uruguay para la UNESCO (COMINAL). En 2021 fue el editor de la obra *Después del estreno*, compilación de textos críticos de Jorge Abbondanza (Ed. De La Plaza). Es coeditor de la revista digital y Fundación Académica (en curso) *Extramuros*. Sobre su obra artística han escrito, entre otros, Jorge Abbondanza, Riccardo Boglione, Alma Bolón, Miguel Carbajal, Roberto de Espada, Nelson Di Maggio, Manuel Espínola Gómez, Hugo García Robles, Alicia Haber, Amir Hamed, Ángel Kalenberg, Sandino Núñez, Carlos Rehermann, Emma Sanguinetti, Pablo Thiago Rocca, Alfredo Torres y Raúl Zaffaroni.

Índice

Elogio de la exuberancia
Pablo da Silveira 8

Hombre Universal
Mariana Wainstein 9

De vértigos y asombros
Enrique Aguerre 10

Manuel Espínola Gómez
Óscar Larroca 12

EVOCACIONES 17

ENTREVISTAS 49

Textos referidos a la polémica por la solicitud de desmantelamiento de la obra del Palacio Estévez 65

Obras (en orden cronológico) 79

De bolígrafos y reproducciones mecánicas 166

ANEXO 1: El polifocalismo 179

ANEXO 2: MEG en catorce facetas 195

ANEXO 3: La Fundación Manuel Espínola Gómez 289

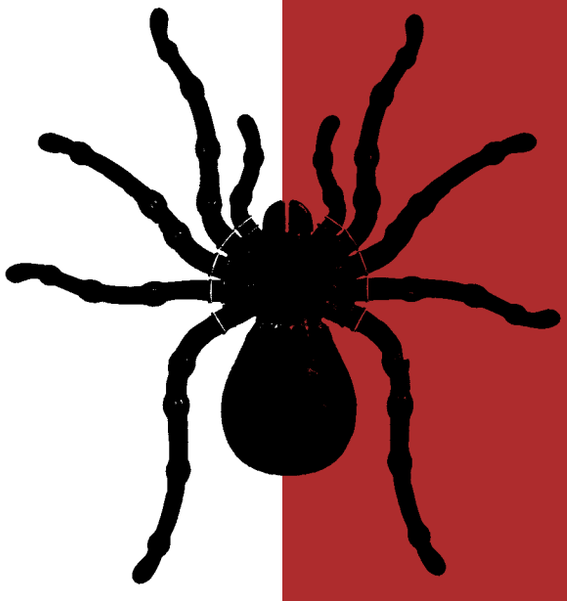
MEG visto por otros artistas uruguayos 293

Currículum Vitae completo 304

Bibliografía 313

Versão Portuguesa 321

English Version 361





Catálogo de la muestra
"El mirador cavante"
Manuel Espínola Gómez
17 de agosto al 14 de noviembre de 2021

Retoque fotográfico, restauración y recuperación gráfica en algunas reproducciones de originales; diseño de montaje, investigación, entrevistas y curaduría: **Óscar Larroca.**

Todos los textos pertenecen a **Ó. Larroca**, salvo los debidamente identificados. Algunos tramos de la presente obra están transcriptos, reconsiderados y actualizados del libro *La suspensión del tiempo: acercamiento a la filosofía de Manuel Espínola Gómez*, Cisplatina, Montevideo, 2007.

Diseño Gráfico: (Línea de tiempo, gráfica de salas, matasello y catálogo): **Rodolfo Fuentes/NAO**

Montaje: **Nicolás Infanzón.**

Realización de cartelería: **Poch**

Fotografía de obra y montaje: **Rafael Lejtreger.**

Fotografías del Edificio Jose G. Artigas (Palacio Estévez) y la Escuela Armenia: **Rodolfo Fuentes**

Diseño de isotipo conmemorativo: **Fernando Álvarez Cozzi.**

Construcción de marioneta: **Fernando Revelles.**

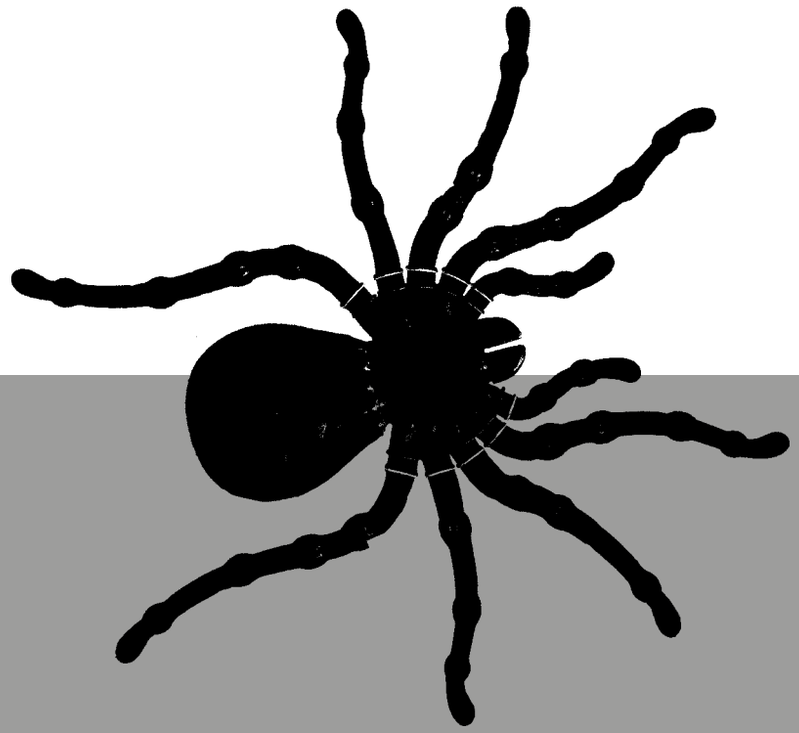
Programación de los Códigos QR: **Santiago Jaer.**

Locución: **Pedro Rodríguez Quiroga y Leticia Pais.**

Créditos fotográficos: Jean Mandello: 15. / Mario Schettini: 15, 302. / O. Larroca: 19, 98 (b), 252, 290, 306 (b). / José Luis Samandú: 33, 59, 224, 298. / Rafael Lejtreger: 43, 81, 82, 83, 85, 87, 88 (a), 89, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 98 (a), 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 126, 129, 130, 131, 132, 135, 136, 138, 139, 140, 143, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 176, 177, 191, 193, 244. / Archivo Sorocabana: 60. / Julio Testoni: 63, 223, 235 (c y d), 251 (a), 301. / Rodolfo Fuentes: 69, 250, 278, 279. / Juan Carlos Salzamendi: 210 / Ariel Colmegna: 218. / Alfredo Testoni: 226, 242, 306 (b), 308 (d), 310 (b). / Mario Schettini: 234, 309 (c y d). / Pincho Casanova: 248. / Leo Barizzoni: 248. / José Pampín: 286, 300. / Magalí Sánchez: 287. / Diego Velazco: 303 (a y b). / Robert Yabeck. 303 (c). / Roberto Cadenas: 308 (c). / Héctor Devia: 309 (a). / Juan Profumo: 309 (b).
Sin información de datos del autor y/o fechas: 11, 25, 38, 40, 198, 206, 211, 212, 214, 235 (a), 246, 251 (b), 254, 272, 276, 306 (b), 307 (a, b y c), 310 (a).
Documentación general: archivo de Magalí Sánchez Vera.
Documentación parcial: archivo de Oscar Larroca y archivo del Círculo de Bellas Artes.

Fundación
"UT UNUM SINT"

GALERIA LATINA



Versão portuguesa

El mirador cavante

Manuel Espínola Gómez
(1921-2021)

Curadoria: Óscar Larroca

A Jorge Abbondanza, Enrique Benech e León Biriotti: in memoriam

Elogio à exuberância

Pablo da Silveira

Ministro da Educação e Cultura

Exuberante.

Exuberante o personagem e exuberante a obra.

Manuel Espínola Gómez percorreu as artes visuais, o *design* gráfico, a vida sindical, a comunicação política, o desenho de interiores, a construção de instituições, a elaboração de políticas públicas e vários outros assuntos. Sempre pareceu fazer o que queria e nunca pareceu ter medo de nada. Podia usar a paleta mais baixa, carregada de cinzas quase fúnebres, ou fazer uso intenso da cor. Podia fazer arte para os conhecedores ou comunicarse com o público maciço. Desenhou e pintou a vida inteira, mas voltouse para as três dimensões quando teve a oportunidade de fazêlo.

Mudou de opinião e de filiações partidárias várias vezes, sem nunca deixar de ser quem era. E Espínola Gómez era uma pessoa que não se parecia com quase ninguém. É por isso que deixou sua pegada em cada lugar por onde andou.

Ao olhar de uma distância que começa a crescer, surpreende sua incrível mão de desenhista e sua expressividade de pintor. Também seu empenho permanente para ir ao encontro da sensibilidade do público. Na sua obra há muita técnica, não rara vez disfarçada por trás da mensagem. Espínola tem coisas para nos dizer, para sacudirnos eventualmente, para nos mudar, se possível.

A riqueza cultural das sociedades, entre outros fatores, medese pela sua capacidade de gerar individualidades criadoras, afastadas do previsível e dos alinhamentos automáticos. Assim era Manuel Espínola Gómez, e assim é a obra que nos deixou. É por isso que temos de sergratos e estar felizes de tê-lo tido entre nós.

Homem Universal

Mariana Wainstein

Diretora Nacional de Cultura

É uma grande honra para a Direção Nacional de Cultura, através do Museu Nacional de Artes Visuais, prestar homenagem a Manuel Espínola Gómez no ano do seu centenário, um grande artista, que de certa forma honrou aquele conceito renascentista do homem universal. Alguém que se interessou em tudo quanto é humano. Aqueles que tiveram a oportunidade de conhecê-lo nos trazem comentários interessantes sobre sua técnica como artista visual, sobre seus caminhos na política, sobre suas múltiplas atividades e também sobre sua presença na cidade, andando ou sentado na mesa de um café. Alicia Haber descobre e decodifica seu mundo em vários textos de grande profundidade e clareza: "Oscila e pendula entre a paixão e a serenidade. Ele é, simultaneamente, um homem sensual e voluptuoso, e um ser calmo e reflexivo". Ele é sem dúvida um caso especial no nosso acervo que, além da transcendência como artista e de tudo quanto nos deixa, soube observar e ouvir e talvez por isso tenha sido um mentor que deixou sua marca.

Tomara seja sempre possível manter um espaço nos nossos museus para celebrar aniversários importantes e homenagear aqueles que forjaram capítulos transcendentes da nossa história, e que essas celebrações incluam reflexões e releituras como forma de entender nosso presente e como desafio para sermos melhores.

De vertigens e assombros

Enrique Aguerre

Diretor do Museu Nacional de Artes Visuais

Para o Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) é um verdadeiro acontecimento apresentar a exposição El mirador cavante. Manuel Espínola Gómez (1921-2003), no âmbito das comemorações do centenário do nascimento do artista. O MNAV estava em dívida com Espínola, pois ele nunca tivera uma exposição individual no museu e, embora tenham sido várias as retrospectivas que lhe foram consagradas, a que celebramos nesta ocasião é com certeza testemunha fiel de uma trajetória vertiginosa e impressionante, surpreendente pela sua singularidade.

Espínola está muito bem representado no acervo do MNAV com um corpus que compreende trezentas peças –na maioria pinturas e desenhos– que nos permitem conhecer suas diferentes opções plásticas ao longo do tempo. Desde suas pinturas a óleo sobre tela ou madeira, têmpera, tintas e grafites, o universo de Espínola oscila entre uma figuração contida em seus primórdios até uma abstração lúdica nas suas últimas obras.

El mirador cavante. Manuel Espínola Gómez (1921-2003) tem a curadoria de Óscar Larroca, quem foi responsável pela pesquisa, as entrevistas e a coordenação geral, para arredondar uma proposta tão requintada quanto necessária. Larroca contou com a amizade de Espínola e conhece extremamente bem sua obra, além de não ser esta a primeira vez que reflete criticamente sobre o trabalho de um artista maior como é Espínola. Talvez uma das muitas conquistas desta exposição seja encenar esse tipo de tensão entre a tradição e as vanguardas que o artista resolvia partindo de uma visão pessoal que se impunha sobre qualquer moda.

Até agora, Espínola era um artista de culto entre artistas de diferentes gerações com uma obra pouco conhecida, uma vez que ele não abria mão facilmente do seu trabalho e suas mostras foram espaçadas ao longo do tempo. Queremos que a partir da exibição de *El mirador cavante. Manuel Espínola Gómez (1921-2003)* todos os cidadãos visitem, conheçam e dialoguem com um rico legado artístico de um artista fundamental na arte produzida no nosso país e de clara projeção internacional. Enfim, é nosso desejo que Espínola, no centenário do seu nascimento, volte a ocupar o lugar que ele merece: o de um artista único e incontornável.

Manuel Espínola Gómez

Óscar Larroca

I

Manuel Espínola Gómez nasceu há cem anos em Solís de Mataojo, no departamento de Lavalleja. Seu vilarejo natal sempre constituiu um "lugar de passagem alheio", segundo se depreendia das suas palavras. Os longos fiapos prateados de sua cabeleira emaranhada lhe valeram o apelido de Peludo, dado por alguns de seus colegas em meados da década de 60, embora também fosse chamado de Manolo ou Manolín por outros, e simplesmente Espínola, por todos. Cheguei a nomeá-lo de quase todas essas formas, porém, escolher entre um desses apelativos foi, sem dúvida, bastante menos complexo do que me aproximar da pessoa que os abrangia.

Fiquei sabendo da existência de Espínola em fevereiro de 1981, lendo o regulamento de um concurso de artes visuais organizado pela Cinemateca Uruguaia. Reparei na sua verdadeira importância alguns meses depois, ao observar com detalhadamento um desenho a tinta de Jorge Satut titulado *A dama do vestido amarelo: boceto para memorizar uma lembrança*. Nele, num amassado jornal que fazia as vezes de embrulho para um quadro, representavase o retrato de Espínola numa crônica que informava sobre sua retrospectiva na Galería Latina. Cinco anos mais tarde, a censura explícita a uma exposição de minha autoria, decretada pelo prefeito municipal Jorge Luis Elizalde, acabou nos tornando protagonistas involuntários de um fato político inesperado[1].

1 No mês de março do ano 1986, o Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de Montevidéu convidou-me para realizar uma exposição individual no seu Salão de Exposições da rua Soriano. Manuel Espínola Gómez era o assessor em Artes Plásticas, enquanto Thomas Lowy e Alejandro Bluth eram os diretores. A mostra, titulada espelhos... às vezes não chegou a se exibir por conta da proibição explícita do prefeito municipal, Jorge Luis Elizalde. A sentença: as obras aludidas agrediam a sensibilidade e a "moral média" dos espectadores. Políticos de todos os partidos (Reinaldo Gargano, Francisco Rodríguez Camusso, Juan Raúl Ferreira, Raumar Jude e Héctor Sturla, entre outros) aprovaram de forma incondicional o prefeito. As consequências foram múltiplas: desde a demissão de Espínola Gómez como assessor do Departamento de Cultura até a interveção que ganhou a réplica do David de Miguel Ângelo na esplanada da prefeitura da capital. A obra finalmente foi exibida em outubro daquele ano na Sala José Pedro Varela da Biblioteca Nacional, graças ao

No ano de 2007 foi publicado o livro *La suspensión del tiempo: acercamiento a la filosofía de Manuel Espínola Gómez* [*A suspensão do tempo: aproximação à filosofia de de Manuel Espínola Gómez*], com textos de minha autoria. O desafiante propósito (e talvez atingido apenas parcialmente) era o de aproximar o pensamento de Manolo a todos aqueles que só lembram o afável personagem de exorbitante volume que se alimentava como um selvagem e que vestia desleixadamente. Outros lembram o projetista do revestimento pictural do gasômetro, o controvertido autor da remodelação interior do Edifício Independencia, ou o indivíduo irreverente e romântico cujas concepções do mundo (levadas por uma exaltação lírica que o identificava) deviam ser interpretadas a partir da sua pessoa.

Transgressor, demiurgo, desconfiado e loquaz, meigo e agressivo, boêmio impenitente, um caipira arredio, um iconoclasta extravagante, um universalista ciumento da sua intimidade, um humanista cativante apesar do seu autoritarismo... Adjetivações variadas, que mal atravessam o pesado casacão de veludo que o agasalhava e que ofuscam, talvez, o que foi sua preocupação perene: seu compromisso último com a cultura, em todas suas manifestações possíveis.

"*Aqui quase sempre se confundiu cultura com ilustração. A cultura, que significa elabora*ção intestina e *original, ainda apesar das inevitáveis e necessárias transmissões e retransmissões experientes, quer dizer, daquilo propriamente 'hereditário' ou herencial, viu-se menoscabada, sem dúvida, em prol da ilustração que é, apenas, o afã informativo e memorioso –nada mais–, um mero auxiliar soprado de outras bocas, ao que se outorgou, com muita inadvertência, certo valor substantivo*" [...][2].

2

Espínola considerava que no campo da arte era possível se aventurar em qualquer estilo, corrente ou movimento estético, porém, nunca impostos, senão que realmente elaborados do nosso âmago como resultado da uma mastigação, uma "*digest*ão *lenta*" das nossas pulsões individuais:

"*Dizer que o que nós fazemos está esgotado é o mesmo que dizer que aqueles que lançam* mão de uma *estética germinada em outras latitudes não* têm nada a ver com sua identidade". [...] *Nada está 'esgotado'; alguns podem buscar dentro da América précolombiana, outros dentro do expressionismo alemão, outros dentro do realismo; mas TODOS — entenda-se bem— através de si mesmos*". [...] "*Não se deve viver na de*pendência da novidade técnica. Deve*se levar em conta, mas* não como *se isso fosse realmente o mais recente e as outras coisas estivessem um pouco mais atrás, ou outras ainda mais atrás*". [...] "*Cada país tem seu tempo, suas preocupa*ções, seus *problemas*". [...] "*Não convém 'marcar passo' em nenhuma direção pré-estabelecida — chame-se 'estar na vanguarda' ou 'estar na retaguarda', e assim por diante — apenas para coincidir com os parâmetros de quem tenta impor tais enunciados*". Uma razão a mais, então, para dessacralizar os atrasos culturais atribuídos aos países da periferia: "*Temos que estar cônscios de isso tudo e esquecer esse tão mencionado 'atraso de trinta ou quarenta anos' que sempre vem à baila, como se tudo o que se faz na Europa fosse válido, mas nem tudo o que aqui se faz. Como se o que se faz aqui — e às vezes isso acontece — fosse um simples eco do que acontece lá*"[3], argumentava.

Embora seja possível lançar mão "*de una estética germinada em outras latitudes*", o pintor igualmente afirmava que não são necessárias "*emprestadas vocês veiculares*" para que os ingredientes gráficos da nossa nacionalidade possam ser projetados. Espínola foi, em suma, um pintor que buscava elementos simbólicos oriundos das raízes:

"*Afinal, se o que é nosso está transcendido por uma muito motivada qualidade interior, e inclusive, em íntima correspondência com determinadas características de índole regional, isso acaba se impondo inevitavelmente*". [...] "*Nosso país, pela exiguidade de seu perímetro físico e pelo descaso incultíssimo de suas classes dirigentes, sempre foi 'grama seca' que ardeu de qualquer maneira pela ação permanente dos 'fogos movediços' originados em outras latitudes, e n*ão conseguiu — *por falta de convic*ção autóctone e, sem dúvida, de clareza intelectual — *proteger o que era seu, e que tinha o mesmo direito de viver que aquilo advindo sucessivamente. Um território cultural, portanto, desguarnecido, que ainda estaria apto para alimentar rebeliões inconfundíveis e fiéis*"[4].

Igualmente, ele reduzia as oposições anacrônico/da época, caduco/vigente e os conceitos piramidais a uma valoração horizontal e cíclica: "*As vanguardas e as retaguardas, no que tem a ver com a expressão do homem, não existem. Se olharmos hoje o que foi considerado vanguarda há trinta anos, perceberemos que a diferença entro isso e o anterior que parecia se combater, e com relação ao que representou uma espécie de reação, marca uma diferença mínima, não radical, não profunda*".

Por conseguinte, para Espínola: "*Não* é possível se chegar a uma única conclusão *dentro das possibilidades que o homem tem pela frente, no que diz respeito a essa análise continuada, que possa considerar-se definitiva. Não existem as obras definitivamente 'descartadas' ou 'desacreditadas'*" [...] "*que não possam mais brilhar*". Até Marcel Duchamp lembrava que o veredicto proferido sobre a arte nunca é concludente e sempre está sujeito a revisão, a uma possível apreciação póstuma: "*quando a posteridade* [...] às vezes, *reabilita artistas esquecidos*"[5], assinalava o artista francês.

3

Espínola associava e experimentava sensações sinestésicas em toda manifestação artística ou de natureza biológica: a espessura física na obra *Os penhascos em Étretat após a tempestade*, de Gustave Courbet (1870), o peso do tecido na vestimenta tubular de *Quatro apóstolos* de Durero (1526), a música barroca nas aquarelas de Cabrerita, o som crepuscular na paleta de Van Gogh, o aroma numa composição musical de Fabini, o "*canto redondo e lamuriento*" da pomba do morro, o peso ("*algo assim como a impressão que se recebe quando se sacode uma coberta ou uma capa de couro*") no sobrenome de Bruckner[6], a "*sonoridade panada ou arredondada*" no apelativo de Wagner, certo perfume nessa medida do tempo que são os séculos, a cor e a temperatura numa palavra. Toda uma combinação de características que ele sustentava com a paixão de quem inspeciona a realidade com grande entrega sensitiva.

Quando da sua visita ao Coliseu em Roma, este revelou-se "*como uma espécie de vacum gigantesco apodrecendo ao sol*". Seu relacionamento excessivo e meramente biológico com o alimento ou a comida (mais que com a gastronomia) conduzia-o a visualizar pães nas nuvens e "*cachos de macroscópicas laranjas*" nas luas das paisagens noturnas de José Cuneo, ou certa "*capacidade bolacheira*" no manuseio das figuras de Jean Fautrier ("*A matéria* é para mim uma gulodice, sou um pasteleiro"[7], falava com regozijo). Descrevia "*mulheres e homens lâmpadas*" em não poucas obras renascentistas e maneiristas[8] (Lucas Cranach, Fra Angelico, Filippo Lippi, Jean Fouquet, Escola de Fontainebleau, Bronzino, Piero di Cosimo, Giovanni Lanfranco), "*recheios secretos*" em tapetes, cobertas de cama, borlas e cabos bélicos na obra de Juan Manuel Blanes, "*locomotivas quietas*" (novamente a questão do "movimento suspenso") nas matas da nossa geografia territorial, "*folhagens aéreas*" nas formações de nuvens, a "*corrida do sangue pelas veias e artérias*" em algumas cenas em câmara rápida do documentário *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1983).

Seu olhar, aliás, podia se comover com a disposição das ferramentas de trabalho e os utensílios numa chácara rural, ou com uma máquina de gerar energia elétrica, não se contentava apenas com a experimentação de sensações sinestésicas ou com as vinculações do tipo simbólico ("*A percep*ção, a concepção e o sentimento se misturam e influenciam", exprime Nelson Goodman). Examinava também a razão, as propriedades e a própria existência dos elementos da natureza. Sobre a representação da luz aplicada às artes visuais, escreveu: "*... a luz que viajou pelo espaço pousando nos corpos que encontra na sua passagem e que tem, portanto, caráter eventual, somente se percebe em Rembrandt*", e a luz como agente exterior ao objeto por ela incidido "*— o qual, em si mesmo, é obscuro ou mais obscuro do que se percebe* — é possível apreciar em As meninas *de Velázquez*", como se se tivesse pintado o ar que rodeia os personagens. "*Mesma coisa podese dizer de Clever Lara, quem, notadamente em suas grandes telas, consegue transmitir o fenômeno lumínico... como 'agente' estritamente externo*". Outro caso é o de Rembrandt, sendo que "*a epiderme dos seus personagens se encontra na fronteira exata entre a luz proveniente do exterior e um fogo interior que acende o retratado e que vem de suas próprias entranhas... Aqui, ambas as fontes de luz geram uma tensão* única *na história da pintura universal*"[9].

4

Enquanto foi funcionário numa repartição de arquitetura de uma entidade governamental (Ancap), Espínola eludiu o mercado e suas exigências encarnadas em estereótipos e tendências financeiras: "*Sempre gostei de que o mais profundo da gente ficasse a salvo de deveres contraídos por interesses que não são os meus. Evitei isso sempre. Primeiro que nada, porque o que fazemos tem uma forte conotação científica.* É como se pretendêssemos nos dedicar a questões que tivessem a ver com doenças, a analisar as possibilidades *de uma vacina, e fazer um negócio com a vacina*". No entanto, o galerista estadunidense Alex Rosenberg considera que atacar o mercado da arte (o *wall power*, no jargão dos investidores) é atacar o artista, dado que este fica desprotegido do ponto de vista trabalhista. Para interromper este círculo perverso, Espínola explicitava que as galerias podiam abastecerse de obras dignas ou de mediana qualidade, e que não achava mácula em que o artista fizesse, simultaneamente, "*outras coisas para viver, desde que no âmbito da expressão e de sua validade autobiográfica, testemunhal, cientificista, fique a salvo das imposições econômicas*".

"*Deve-se produzir... de forma independente do gosto dos outros, porque se trata de prolongações individuais ou grupais e, portanto, são testemunhos, documentos de serviço público... sim, mas fundamentalmente destinados* à auto*definição* pessoal, *num processo incessante de tensões intelectuais e morais!* ", alertava Espínola. "*Se o público os aceita... seria bom, e se o* público não os aceita... *seria bom também, dado que tanto uma possibilidade quanto outra não são inamovíveis e eternas*".

---

apoio oferecido por Espínola e à ministra da Educação e Cultura da época, Dra. Adela Reta.

2 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, Ed. Galería Latina, Montevidéu, 1991. [Versão em português da tradutora].

3 Ibidem.

4 Ibidem.

5 Palestra de Marcel Duchamp em Houston (Texas), na Convenção da Federação Americana das Artes, 1957. Foi publicada na *Art News*, vol. 56, n.° 4, 1957. [Versão em português da tradutora].

6 Poderíamos acrescentar que a palabra 'Bruckner', associada ao som que se "desprende quando alguém sacode uma cobertura de couro", tem conotações onomatopaicas (o "som surdo" da primeira sílaba batendo contra a "dureza" das letras cê e ká). Já os outros vocábulos como Brahms, eram vivenciados como "firme, descarregado ou precipitado", ou o de Mendelssohn que lhe sugeria "sensações muito claras de estrutura exageradamente 'arejada' por dentro, e que fica ecoando pelo espaço aéreo, um pouco 'arqueada' ou como sem perfurantes amolações. E sua música tem características muito parecidas com isto, talvez um pouco mais 'festiva' ou 'regozijadora'. Também estabeleceu "influências fonéticas" (entre os apelativos e o estilo musical dos seus autores) com os sobrenomes de Bach, Haendel, Vivaldi, Mozart, Haydn, Berlioz, Ravel, Stravinsky, Respighi e Britten.

7 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, op. cit.

8 Os "homens lâmpada e as mulheres lâmpada" não são necessariamente figuras de pele esbranquiçada (embora efetivamente algumas peguem essa cor por causa do paulatino desaparecimento dos pigmentos originais). Na verdade, fazse alusão ao fato de que a luz parece surgir do interior dos corpos das figuras e não como um elemento proveniente do exterior ("corpos luminosos" em vez de "corpos iluminados"). De todo jeito, para Espínola tratava-se de um resultado que não desmerecia a obra. Inclusive ele podia chegar a celebrar esse achado voluntário ou involuntário: "O anjo presta uma homenagem formidável ao nascimento de Jesus (na obra O retábulo de Isenheim, de Matthias Grünewald, 1512–1516) é um momento especial da história da pintura universal. Não sei como tem gente capaz de acender um ser humano até esse ponto. É praticamente um anjo transformado em lâmpada".

9 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, op. cit.

O anterior mantém indireta relação com o significado da "propriedade privada" que vislumbraba Espínola como consequência da aquisição de uma obra: "*Acredito que isso tem que beneficiar o maior número de pessoas possível. E a melhor maneira é fazer com que vá parar num local público como* é um museu qualquer. *Una obra que ingressa no âmbito famíliar é vista apenas por essa família e por alguns amigos. E se a pintura tem um enraizamento de carácter científico, acho que não condiz muito com essa raiz o fato de ela ingressar num âmbito restrito*". [...] "*Uma obra plástica de caráter profundamente testemunhal, alojada no alvéolo domiciliário, representa um capital formidable de natureza cultural, mental e psíquica desperdiçado. O que faz essa obra num imóvel, ignorada pelos seus próprios donos? Acaba por não ser vista. Num museu é diferente, porque quem vai a um museu vai para ver, e fatalmente essa obra vai ser contemplada*".

No que diz respeito a sua formação, Espínola fez apenas o ensino fundamental, mas isso não representou um empecilho para se tornar um "raciocinador autodidata". Essa qualidade (de sujeito mais intuitivo que letrado), circunscrita ao cultivo de uma reflexão contínua sobre a existência humana, permitiu-lhe derribar algumas fronteiras entre ciências de diversa natureza cognitiva. Nunca teve um pensamento articulado, motivo pelo qual sempre navegou entre uma postura heroica e uma orientação intelectual romântica com certos toques de anacronismo. Jamais se identificou com os cânones mumificados da academia formalista (com suas homilias sobre o quadro de cavalete) nem com os postulados hegemônicos das vanguardas (com suas lengalengas rupturistas a favor da arte institucional). A propósito disso, Julio María Sanguinetti afirma que "*nunca esteve embarcado na moda: chegou antes ou chegou depois*"[10].

Esperamos que esta mostra retrospectiva no Museu Nacional de Artes Visuais lance um pouco de luz sobre esta comarca ondulada tão dele, e anime colegas e amadores nesta azul-celeste — e por vezes amarga — senda iluminada "*pelas douradas luas de Cúneo e suas nuvens como cachos de macroscópicas laranjas*".

Evocações

O corpanzil que pintava

Jorge Abbondanza

Aquele parto não foi fácil. Às 23h30 do dia 5 de julho de 1921, num barraco localizado na saída de *Solís de Mataojo*, o doutor Delfino teve que recorrer ao fórceps para que Evarista Gómez pudesse dar à luz seu filho. Tratavase de um processo complicado pelo ataque de icterícia da parturiente, mas também era um caso de maternidade postergada: vários anos antes, a mulher sofrera um aborto natural e deveu ser submetida a terríveis raspagens, negandose a engravidar novamente. No entanto, dá para ver que o filho foi mais forte que os temores ou a vontade da mãe, e assim nasceu Manuel Miguel Espínola Gómez. Veio a este mundo num lugarejo solitário e foi um filho único que começaria a viver sem amigos nem vizinhos, permitindo que o isolamento afastasse toda interferência e atuasse a partir daí como um acumulador de energia.

Esse vigor ficaria visível debaixo da indolência juvenil, como uma fonte subterrânea de determinação, a partir do momento em que Manuel resolveu dedicarse à pintura sob a influência iluminadora de Eduardo Fabini. A energia estará presente no seu trabalho artístico desde as obras da adolescência: o jeito de manchar seus retratos masculinos, o brio com que desliza o pincel, a explosão solar que banha sua tenda do circo ao meiodia. Essa energia foi o instrumento secreto que viajou com ele rumo a Montevidéu e o amparou ao se instalar na capital: enquanto buscava a linguagem para se exprimir através de uma obra plástica que evolucionaria velozmente, moldava um comportamento pessoal que teve seu próprio vigor no relacionamento com os outros, na forma direta para manifestar certas convicções, no arrebatamento para explorar as ideias e tirar delas conclusões frequentemente insólitas, na intuição com que esse autodidata amenizou as carências decorrentes de uma formação precária que não lhe permitiu ir além do ensino fundamental.

A pessoa

Conhecer Espínola era um acontecimento de valor semelhante àquele advindo de conhecer sua obra. Em pessoa, ele era tão sedutor, tão poderoso e até tão invasor quanto a sua pintura, coisa singular num território como o das artes visuais, em que os autores famosos costumam ser bastante menos interessantes que sua obra, mais descoloridos, previsíveis e insignificantes que ela. Postumamente, podese afirmar que o ímã Espínola Gómez emanava em porções quase idênticas dos seus trabalhos e sua presença física, da área da sua sensibilidade votada à produção pictórica e do campo do seu autoritarismo manifesto num caráter indomável, por vezes bravio, sempre eloquente, que lhe prestava ao falar um magnetismo quase irresistível. Alto e pesado, o gigante de 1,85m de estatura e 120 quilos de humanidade, ressoava ao andar e ao opinar com idêntica sonoridade. O artista e o personagem rivalizavam no exercício de cativar –ou desconcertar, ou intrigar, ou espantar– o interlocutor.

Outro traço inaudito: abriuse com igual predisposição a todos os focos de incitação da cultura. Além da arte plástica, deixouse impregnar como espectador (e ainda como estudioso) pelo fascínio da música, a coreografia, a arquitetura, a literatura, da cinematografia e do teatro, vasculhando em cada um desses terrenos com parecida avidez e com curiosidade inexaurível. Escutálo julgar um filme que acabava de ver ou o concerto que ouvira era uma vivência contagiosa, porque suas conclusões podiam ser discutíveis e até mesmo extravagantes, porém, em todas elas colocava um fogo arrasador e uma argumentação rara vez desprovida de engenhosidade e perspicácia, arvorando a acuidade natural do seu olho e seus ouvidos para questionar, admirar, repudiar e discrepar. Poucos ouvintes foram capazes de influir naqueles pontos de vista, que tinham a mesma solidez esmagadora da su anatomia.

As irregularidades da sua vida tiveram o correspondente espelho na sua produção. Os passageiros vínculos amorosos com várias mulheres, no decorrer às vezes espasmódico de bom número de laços de amizade e as frequentes mudanças no rumo de suas opções ideológicas foram reveladores de sua natureza e refletiramse pontualmente na pintura. Nela, Espínola adotou, para depois abandonar, várias modalidades expressivas entre as quais seria difícil estabelecer parentescos ou continuidades: a linguagem do artista foi tão mutante quanto seu comportamento e talvez por isso em duas ou três etapas resultou tão inesperada e deslumbradora. No meio de uma conversa, Espínola podia afirmar aquilo que menos esperava ouvir seu interlocutor e, da mesma forma, no meio de sua trajetória artística teve guinadas próprias de um espírito renovador rutilante, como aconteceu com sua fase informalista no começo da década de 60, seus retratos de início dos anos 70 ou o paisagismo surrealista de meados desse decênio.

A época

Se confrontarmos a obra de Espínola com a de seus contemporâneos Ventayol ou Barcala, estes atestam um desenvolvimento unitário e gradual, uma maturidade que avança aos poucos até atingir a plenitude: uma evolução tão serena quanto a do conhecimento profundo e tão discreta quanto ele. Já em Espínola, acontecem capotagens, interrupções, tombos e alternativas repentinas, quiçá com efervescência semelhante à de um caráter mais curtido por fora do que por dentro, um estado de perpétua combustão, uma atitude de busca obstinada através da qual se evidenciou uma instabilidade juvenil que envelheceu apenas exteriormente. Ao invés de ser um caminho lineal para o horizonte, o de Espínola foi uma cordilheira por cujas encostas e ladeiras andou seu ânimo –aos pulos, teimosamente– como sua pintura. Prova desse itinerário acidentado, um belo dia (há dezoito anos) deixou de pintar, sem por isso abandonar o sigiloso plano de debruçarse numa uma fileira de obras de grande porte sobre fantasias e lembranças da infância que nunca realizou. Apenas uma série de desenhos feitos com caneta esferográfica, que depois ele ampliou por meios digitais, alteraram há três ou quatro anos o longo silêncio final.

Assim como todos os indivíduos sanguíneos, este criador absorveu que nem uma esponja os vaivéns da realidade. O Uruguai que começou a estalar no final dos anos 50 o afetou de múltiplas maneiras; alguns entusiasmos políticos e uma militância sindical dobraram seu protagonismo até ele se tornar na cabeça visível da União de Artistas Plásticos Contemporâneos e no líder de lendárias medidas de luta empreendidas por essa organização. Uma realidade tumultuada e um panorama de crise não apenas econômica, mas imediatamente social e institucional paralisaram por um momento seu impulso artístico, permitindo, no entanto, que seu individualismo desabrochasse numa atitude participativa capaz de imprimir sua chancela em todo um ambiente. No meio dessas turbulências, teve lugar o período de esplendor da sua carreira, o qual tem início com um rol de premiações (o Primeiro Prêmio e o Grande Prêmio do Salão Nacional em 19611962) e conclui em 1963 com o Prêmio Blanes.

A obra

Essa etapa é a das têmperas em branco, cinza e preto, uma opção abstrata na qual o pintor aplica uma fatura vibrante, transparências muito dinâmicas, golpes de espátula pretos que quadriculam o fundo ou enquadram um leque de linhas, conservando o nervosismo do traço e um ritmo apressado. Segundo confissões pessoais, tais propostas tinham sua origem numa improvisação muito livre, em que as coisas saíam quase sempre por acaso, embora fosse necessário ficar alerta para descobrilas, controlálas e parar no no momento exato, quando um efeito se concretiza na superfície por onde vinha crescendo. Nesse período, as riquezas são percebidas através de uma observação meticulosa, porque para embrenharse nessa linguagem é necessário atravessar diferentes níveis. Há um nível sensorial, onde o impulso físico depositado pelo óleo ou a têmpera é gravado e faz as vezes de guia epitelial: revela graus de energia ou de cautela conforme as áreas, documentando a velocidade com que se moveu a mão ou a pressão feita pelo braço, e deixando uma marca física do exercício aplicado na obra, enquanto abre canais para imaginar a presença corpórea do artista diante do suporte sobre o qual ele opera.

Há outro nível que é uma entrelinha, onde o ânimo do pintor se reflete numa sintaxe mais retraída: é o plano emocional do uso da cor e da luz, da dramaticidade dos sinais que ele inscreve, do alcance que cada um destes adquire no plano, da tensão que eles transmitem. E há ainda um terceiro nível, que jaz no fundo desses diagramas e que parece difícil de atribuir completamente à vontade do artista: é a margem hipnótica que vem impregnar certas obras em que as formas realistas não prevalecem e que o espectador atento reconhece como algo próprio, quase íntimo. Isso só acontece quando o interesse visual da composição vai se aprofundando até provocar sugestões familiares, como acontece quando a mestria de um relato literário tecido sobre um assunto qualquer atinge uma sugestão universal por conta do calibre dos seus significados, autorizando no leitor um espírito de apropriação. Nas têmperas informalistas de Espínola, esse transluzimento atua duplamente: permite ao contemplador realizar reconhecimentos que são pessoais e intransferíveis, tão invioláveis quanto o mundo que ali se abre, mas também permite um último acesso ao reduto privado do pintor, à suspeita de que nesse fundo descansa o rasto de um comportamento governado por centros mais longínquos que a consciência para inscrever certos gestos de exaltação, certas ondas apaziguadas, certos surtos de violência, certas guinadas de ação, como se o punção subjetivo mantivesse aberta uma trama profunda.

Pouco depois, na série Interrupções (mais conhecida como "As persianas de Espínola") uma sequência em que as barras pretas cortam o branco espetacular do fundo outorga ao resultado um impacto visual e uma sedução nada fácil de desvendar. São sinais que obscurecem a luz, uma interferência no espaço radiante que os contém, e como recurso óptico têm uma qualidade magnetizada, enquanto um translúcido véu horizontal permite que cada traço pareça desvanecerse com o seguinte. Mas além disso, também assumem uma escala enigmática que ao teclar vai assaltando o espectador, como se ocultassem uma chave que se retrai com cada faixa. "As persianas" seriam a máscara de um olhar cujo piscar atrai duplamente por estar refugiado atrás da cortina que o pintor desceu, enquanto descia outras cortinas igualmente divisórias na sua vida pública e privada. Essa série foi um feito semelhante ao do falso fundo, como em certos números camuflados numa

10 Julio María Sanguinetti, em Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, op. cit. De fato, seu óleo *Sifão* foi pintado em 1954, vários anos antes de *Três figuras em um quarto*, de Francis Bacon, que data de 1964.

ostentação de estilo sob o qual o mecanismo da técnica explica o truque do ato mágico. Todavia, "as persianas" muito bem poderiam zombar de tudo e, em vez disso, serem telhados, transposições de uma imagem mais real: a chapa ondulada que cobria a casa de Espínola na sua mocidade, a do telhado fumê das lojas dos ferreiros que ele visitava e que recuperam assim uma presença quase material. A referência fica envolta na mesma margem de ambiguidade que têm as lembranças pessoais quando são convocadas através da poesia e cuja fórmula só admite identificações relativas.

O legado

As Interrupções ficaram, a partir daí, como o vértice de uma trajetória que talvez nunca atingirá novamente esse encontro entre o despojado e o colossal, entre a ostensão e a leitura subjugada. Enquanto o Uruguai se estilhaça, Espínola deixa de pintar, e só uma década depois voltará para a fileira de retratos de celebridades, onde o desenho percorre uma orografia de vincos e sulcos, como se estes narrassem uma história que em cada rosto (Clara Silva, María Carmen Portela, Zum Felde, Jesualdo) se abre que nem uma foz sobre as têmporas, ao redor das bocas, através das testas, colorindose apenas em algumas áreas como se perfumando, e abrindo para o observador a prodigiosa sensibilidade com que Espínola registrou os seres queridos, mas também o olho impiedoso com que ele reteve aquelas fisionomias, através das quais o lápis navegou com rumo glorioso. Depois viria a alternativa do polifocalismo, com sua explosão de policromia para esmaltar paisagens subjetivas, e mais tarde (após outras fileiras de desenhos, as Bugigangas e as Escadas) viria o recolhimento, esse tipo de grandeza detida sobre cujo curso a atmosfera local –tão retraída, interiorana, esquecidiça– pode pesar como se fosse cúmplice do silêncio de um criador.

Agora, com Espínola Gómez já morto, sua obra descansa em grande parte na casa onde ele morava no centro de Montevidéu. Ali ficou guardada, esperando o andamento de um projeto complexo que, na melhor das hipóteses, poderia transformar aquele prédio num museu para exposição dos seus trabalhos. Enquanto isso, este país de patrimônios soterrados e inacessíveis nem se importa em saber onde as pinturas de Ventayol, as de Pareja ou as de Améndola ainda estão armazenadas, fora do alcance de tantos contempladores ávidos, negando-lhes o prazer de olhá-las e impedindo o estabelecimento de uma ponte de reconhecimento e gozo entre um notável patrimônio artístico e o povo a quem essa riqueza está destinada. É de se esperar que Espínola tenha melhor sorte póstuma e que um dia, não muito distante, seu trabalho volte a ver a luz.

O pintor Manuel Espínola Gómez faleceu em Montevidéu no sábado 10 de maio, aos 81 anos de idade.

Matéria publicada no jornal *El País*, em 5 de junho de 2003.

Hoje-Despedida-Hoje
O Circo foi embora
Arotxa

Manuel Espínola Gómez foi o mais parecido, no melhor dos sentidos, com um "Enorme circo de outra época". Um circo imponente, com números de alto gabarito. Foi a tenda colorida e gigantesca que, uma vez montada, desdobrava sob sua lona uma série inimaginável de atos surpreendentes, com a mais variada excentricidade. Era um tigredebengala e um domador grandioso de cartola com forma de boina. Um elefante da Índia trazido de Mumbai e um rato branco andando de patinete. Um cavalinho de carrossel vivo com uma mulher estonteante em pé, no topo. Manolo tinha a capacidade de fascinar com sua obra e sua modalidade, como os grandes equilibristas e trapezistas mais afinados na sua arte.

Era um mágico como Fu Man Chu, um mestre. Pintou seu circo ao meio-dia. Provocava risos e espanto, como os anões e palhaços mais exóticos e fantásticos jamais imaginados. Era uma arquibancada com todas as crianças que levava no seu âmago sem ele perceber. Foi o conjunto de jatos multicoloridos de águas dançantes, que subiam até o infinito com a música de Bach. Era imprevisível e terminante. Marcava sua presença um perfil cheio de surpresas, com luzes e sombras. Com um quarto dos fundos que escondia e protegia zelosamente. Ele me permitiu entrar naquele universo íntimo para ver e compreender alguns dos segredos do seu ofício e da sua labiríntica sensibilidade. Sabiase livre. Quando lhe dava na telha, desmontava sua barraca e se mandava, deixando na gente uma saudade aparentemente meiga, uma mágoa de quem é carente e uma imagem tão entranhável e complexa quanto inesquecível.

Texto publicado no jornal *El País* por ocasião do falecimento de Espínola Gómez, 18 de maio de 2003.

Quadros sinfônicos
León Biriotti

Manolo eu conheci uns cinco ou seis anos antes da sua morte, provavelmente em 1998, mas já na hora a gente "se viu" perfeitamente. Foi muito esquisito tudo. Naquela época eu tocava muito com a pianista Jessie de Bellis (que tinha sido solista da Orquestra Filarmônica Nacional Russa). Uma noite, Jessie e eu estávamos num bar que fica na proa que faz a rua 21 de Setiembre com Bulevar Artigas. Numa mesa vizinha estava Manuel Espínola. Eles já se conheciam e Jessie me apresentou. Ficamos lá, batendo papo, um bom tempo. Manuel revelou-se uma pessoa muito cordial, afável, calorosa... [...] Aí, no meio da conversa, Jessie sugeriu fazer uma exposição dos seus quadros, com um pequeno recital de piano no qual ela poderia interpretar *Quadros de uma Exposição,* de Modest Mussorgsky. Então, pensei fazer uma mudança nessa proposta: *que tal compor uma obra original baseada na obra de Espínola e estrear para essa exposição?* Eles gostaram muito da ideia.

Algum tempo depois, Jessie deixou o Uruguai; ela fez uma brilhante carreira em Marbella e Bruxelas... Manuel e eu ficamos em contato e nos reuníamos em diferentes bares: tanto ele quanto eu gostávamos muito de frequentar botecos e até "brigávamos" por pagar a conta! Fomos nos conhecendo e logo ficamos muito amigos. Em síntese, foi assim que nasceu *Sinfonia IX*, a partir das oito pinturas polifocais. Comecei a obra em 2000 e acabei em 2001. A estreia foi em 4 de maio de 2002, pela Ossodre, sob a batuta de Fernando Condon. É uma peça extensa para grande orquestra e coro, em cinco movimentos. Naquele então, o presidente do Sodre era o arquiteto Roberto Falco, um ótimo violinista nos seus inícios. [...] Tinhase pensado em projetar as obras polifocais na estreia, mas não foi possível devido ao arco do proscênio do palco. Quando a Sinfonia acabou, Manuel se mostrou muito emocionado. Para mim, foi uma situação entranhável. [...]

Deu muita tristeza vêlo no hospital nos últimos dias antes da sua partida. Ele estava inconsciente. Eu segurava sua mão e tinha a impressão de ele que apertava um pouco, mas não tenho certeza... Logo depois do falecimento integrei o grupo dos inventariantes da sua obra, juntamente com Magalí Sánchez, Mariano Arana, Ximena Oyanedel e Hugo Giovanetti Viola. Meu apoio foi moral, pois não tinha nem os meios nem a capacidade de administrar nada. Magalí foi a ponta de lança e batalhou imensamente para tornar realidade o museu da rua Paraguay. [...]

Entrevista feita por Ó. L. para este catálogo, setembro de 2020.

Uma carnalidade muscular
Miguel Ángel Campodónico

Um artista e um homem prezado e prezável, mas sempre escorregadio. Com uma extraordinária voracidade existencial e cultural, foi protagonista e testemunha dos anos dourados da sociedade montevideana. Nada lhe era alheio: pintura, com certeza; mas também teatro, dança, música, conferências, futebol, bilhar, longas conversas nos cafés, sem preterir sua atividade política e sindical. Desenhou cartazes, logomarcas e cenários para atos massivos, foi *designer* de interiores para o Palacio Estévez (ele impôs uma estrutura barroca à simplicidade espartana do prédio), escritor e dissertador em rádios, opinando sobre os mais variados tópicos. Controverso, sempre. Arbitrário também. Ele viajou em três ocasiões à Europa, fazendo longas estadas, que mais tarde comentaria em rodas de amigos e em palestras.

Retratos, paisagens, abstrações e suas variações, abandonados e retomados em diferentes períodos, desde seu início e depois, foram os assuntos que o aproximaram das vanguardas históricas sem pertencer a nenhuma. A obra de Espínola Gómez caracterizase pela constante barroca em modo expressionista, atravessada pelo erotismo: ele sente prazer na tinta a óleo espalhada em grossas camadas, com pinceladas generosas, excessivas, frenéticas, intimamente trabalhadas com pincel ou espátula. O ato de pintar tornase um gesto temporário que captura todo o seu organismo e esse organismo é predominantemente sexual, embora a sexualidade não esteja inscrita no registro de representação, mas no registro simbólico da estrutura formal. A liberação da matéria, os traços disparados em múltiplas direções, firmes e enérgicos, com a tensão de um arqueiro mirando num alvo desconhecido, a irrupção dos planos cortantes e agudos, a sensualidade das curvas e linhas, a dramática condição dos contrastes de pretos e brancos ou a explosão cromática são sempre a emergência, a transferência, obscuramente revelada, da fixação da libido, num jogo de pulsões antagônicas e complementares (ErosTânatos). Há uma voluptuosidade, uma carnalidade muscular em cada pincelada ou desenho, um gozo quase sempre agônico ou uma angústia rouca, que aponta para uma engenharia da afetividade, para um mecanismo de apropriação com força intimidadora, quase de violência ontológica numa luta doméstica do inconsciente privado, obediente, por outro lado, aos cânones mais prestigiados da arte ocidental. Uma pintura fálica, por momentos explícita e sempre implícita.

Resenha em *Maldoror*, n. º 24, maio de 2006.

A aranha enorme
Rimer Cardillo

Íamos subindo num ônibus da linha 121 com Celina Rolleri López. Tínhamos acabado de participar de uma das suas aulas noturnas nas salas geladas da Escola Nacional de Belas Artes. De repente, um passageiro, um gigante de boina, bem enroupado, pega amavelmente Celina pelo braço e lhe diz: "*Vamos tomar um café*". Depois de recusar com gentileza, ela falou, sorrindo: "*Era Espínola Gómez*". Já o admirávamos muito, tinha recebido o Prêmio Blanes.

Numa exposição coletiva na Biblioteca Nacional, fui testemunha de um diálogo entre Manolo e seu grande amigo, o Gordo Améndola. Era uma discussão acalorada. O Gordo Améndola saliva um dos seus dedos, o desliza por um dos seus quadros e mostra depois, coberto de poeira: "*Você acha que essa é maneira tratar uma obra de arte?*". Manolo balançava os braços, tirava e punha sua boina basca, pronunciando todo tipo de impropério. Geralmente, ele fazia girar repetidamente a boina basca na sua cabeça, como acompanhando a rotação da Terra.

No meu artigo sobre *A Imagem Gráfica* para a exposição na Fundación Unión (2013), apontei: "*É*

notável a forte presença de um artista que domina a imagem gráfica de uma forma poderosa neste cenário político. Espínola Gómez desenhou cartazes, logomarcas (que viraram símbolos de mudança, como o logo da Frente Ampla), o desenho de palanques monumentais (nesse movimento e mais tarde no Partido Colorado) e a extraordinária remodelação da casa de governo na Plaza Independencia". Acrescento agora que Espínola trabalhou com a família Vázquez, pai e filho, excelentes carpinteiros com uma enorme oficina-galpão nos arredores da ponte do rio Santa Lucía. Ali pude ver como as gigantescas estruturas de madeira eram projetadas para sustentar e esticar os panos coloridos que constituíam o fundo dos estrados de volumétricas formas abstratas. Guardo a mais cálida lembrança desse sítio e sua família acolhedora, num ensolarado domingo de inverno, com aromas de cozinha e madeira...

Com o passar do tempo, construímos uma profunda amizade. Participamos da tentativa de salvar o antigo Mercado Central e mantivemos longas conversas através dos anos, em improvisados escritórios montados em diferentes bares em Montevidéu. Ele sempre passava na minha o meu ateliê da rua Luis A. Surraco (exLeandro Gómez) para ver minhas últimas criações. E falava sempre, insistindo: "*Não pare nunca com isso, você tem de continuar*".

Seu apartamento na avenida Brasil tinha sido originariamente a sede do Grupo Sáez. Ali ele desenhou um esplêndido aposento de madeira, como um camarote de teatro, encostado na parede com confortáveis almofadas. Naquela morada pude ver o paulatino acúmulo das suas paixões, adquiridas em leilões. Sentado numa frágil espreguiçadeira (nunca entendi como conseguia sustentar aquele corpanzil), ele explicava suas obras enquanto nos ajeitávamos no chão ou nos agachávamos em algum espaço livre. Com o passar do tempo, não ficava mais espaço e apenas resistia um desfiladeiro entre a montanha de objetos que atingiam o teto. Esse desfiladeiro levava ao banheiro e ao dormitório, passando por uma fresta sob a qual se amontoavam, que nem torre de babel, centenas de rolos de papel higiênico de papelão, coletados ao longo dos anos. Afinal, sentamos no único espaço livre: sua cama. O anfitrião procedeu a levantar um feltro cinza, misturado com a poeira acumulada de trinta e poucos anos, que cobria a mesa de cabeceira e tirou um pequeno caderno e um lápis. Aí, ele começou a explicar seu projeto para um Museu Lunar. Ele queria montar cenografias onde as luas de Cuneo aparecessem iluminadas e surgindo por trás das suas paisagens.

Fomos escalados para participar num evento chamado Punta del Este Arena, na Comissão de Fomento da península. Vivenciei todo o desenvolvimento da criação da enorme aranha. Ele criou um pequeno modelo tridimensional da figura, com cartolina, e o expôs a vários ângulos de luz para verificar as sombras lançadas pelas patas. Mostrandome o trabalho em andamento, disse que estava desanimado e cansado de pintar tantas patas. Um dia, enquanto inspecionava no meu ateliê, encontrou um ovo de tubarão seco. Ficou fascinado com a forma e me perguntou o que era. Quando expliquei sua origem, ele me pediu para usá-lo como modelo e incorporar ao quadro. Por minha vez, apresentei a série de Formas Vertebradas.

Manolo acompanhava muito de perto meus desenhos em grafite dos pequenos insetos que eu estudava sob o microscópio eletrônico do entomologista Carlos Carbonell. Sempre se animava com os detalhes e a versatilidade do material utilizado. Ele já tinha vários retratos em grafite, então ele propôs fazer uma exposição chamada Grafitata, que foi inaugurada na Galería Latina em 1986. Manolo concebeu toda a ideia (ninguém poderia contradizê-lo) sobre a montagem da exposição: ele projetou os suportes de madeira para a exposição e os pendurou com cordas de algodão trançado. Desenhou um pôster com nossos retratos e nós posamos conforme sua vontade. Trabalhamos com empenho e só havia uma pausa para comer um ensopado de cordeiro na casa da minha mãe. A exposição parecia muito poderosa com todas as obras nos seus diferentes suportes, e as cordas nos lembravam as velas dos navios do passado.

Nosso último encontro aconteceu por acaso. Uma noite, perto do Mercado de la Abundancia, vi de longe sua figura inconfundível. Era Manolo, entrando no Palacio de las Papas Fritas. Eu estava com Laurie, minha companheira. Fomos até sua mesa, ele me reconhece e me abraça, quase chorando. Passamos um momento de grande afeto e, depois de contar-lhe as novidades que trazia de Nova Iorque, começou a filosofar, deixando clara sua eterna admiração por Paolo Uccello. Aproveitamos o batepapo e os petiscos. Nos despedimos com emoção, mas minha mulher percebeu que Manolo não estava muito bem... Alguns meses depois, lá no Norte, recebi a terrível notícia da sua morte.

Texto solicitado por Ó. L. para este catálogo, novembro de 2020.

Um fértil bisel criativo

Roberto de Espada

Estou pensando antes que nada nos dois polos que caracterizam sua figura no ambiente deste Uruguai, duas constantes que podem ser observadas no seu trabalho e na sua vida: a desmesura e a criatividade, ou melhor, a desmesura na criatividade deste homem volumoso, este comedor *rabelaisiano*. Porque, a despeito de sua obra pictórica não ser numerosa ao longo dos cinquenta e tantos anos que leva trabalhando, esses dois polos fluem através de outras linguagens que não são as pictóricas: por exemplo, os textos que ele escreveu para o catálogo de várias exposições, repletos de achados linguísticos e neologísticos. Pareceria que ele se rodeia de dicionários para ignorálos. Nesse campo, ninguém pode negarlhe um bisel criativo tão fértil quanto a matéria das suas pinturas, com o qual chega a criações que importam mais pelo som do que pelo sentido.

Espínola registra um selo de personalidade desde o início, a criação começa muito cedo a correr junto com a originalidade. Sua obra é tão concisa que os períodos podem ser contados com dois ou três traços definidores, e no primeiro destes períodos (depois do retrato de Fabini) está o *Retrato de um homem alto*, absolutamente velazquenho, que tanto se assemelha ao *CondeDuque de Olivares* que há no Museu de São Paulo: a figura é composta da mesma forma, como um losango em perspectiva para o alto com seu grande centro na cintura do personagem, que no *CondeDuque* é a obesidade incipiente e no homem alto é a mão segurando o cigarro entre os dedos.

No polifocalismo há uma ousadia muito singular para um artista americano: a ousadia de encontrar a terceira dimensão no plano, de postular diferentes formas de olhar, determinadas por uma octogonalidade que dispersa os pontos de atenção. Na *Aranha*, que fez parte da exposição Arena e viajou com remessas de arte uruguaia para a Europa, ele nos confronta com o que poderia ser uma máquina de destruição, uma máquina ou um falo gigantesco prestes a explodir como uma granada, um falo reptante que engendra e ao mesmo tempo destrói. Porque claramente a criatividade tem muito a ver com a capacidade de engendrar e com seu exercício mais trivial, que é a genitalidade. Por isso ele quebra a retangularidade, por isso ele procura inventar novos espaços, por isso ele propõe um novo olhar, por isso mesmo realiza originalíssimas montagens de exposições, onde obriga o espectador a contorções e giros inesperados que estão postulando uma fisiologia do ato de ver, na qual está envolvido o corpo todo, o homem todo.

De Espínola não ouvi apenas comentários valiosos sobre pintura e pintores, mas também coisas muito interessantes sobre música, por exemplo, com uma intuição absolutamente original: depois de ouvir uma sonata de Mozart tocada por Ingrid Hablig, lembro que ele me disse: "*Você viu como aquela mulher vai abrindo portas na melodia, para espaços misteriosos?*".

Texto solicitado por Jorge Abbondanza para o livro biográfico sobre *Manuel Espínola Gómez*, op. cit.

A violência da subjetividade

Nelson Di Maggio

Aquele quem não lembra a trajetória artística de Manuel Espínola Gómez pode se admirar com a aparente reviravolta na sua expressão atual: oito retratos protegidos sob o título Exercícios Testemunhais alternando com três obras conhecidas do ano 1950 reunidas sob o nome de Ressonâncias Livres. Esse visitante distraído provavelmente leve uma baita surpresa e, dependendo da ideologia e estética que professe ou alimente, denunciará a vitória ou a traição do pintor. Provavelmente, como é lógico, ele guarde a lembrança dos últimos anos de MEG, de outras ressonâncias livres no campo da abstração, aliás, da pseudoabstração, e tenha conservado nas dobras da memória os entranháveis *Retrato raso*, 1942, *Retrato sombrio*, 1944, *Retrato raso*, 1945, *Figura ensaboada*, 1949, e a posterior série de Os Gordos, variações sobre seu amigo Guiscardo Améndola, companheiro de inquietações estéticas,

Isso significa que ele sempre foi um militante da temática concreta, mostrando seu enorme, caloroso e animado fervor pelos seres e coisas deste mundo. Inclusive nos períodos menos figurativos, naqueles em que faz irrupção a violência da subjetividade, podese perceber o ruidoso estrépito das cavalgaduras terrestres. E não apenas a matéria e a sensualidade, a influência inequívoca do mundo circundante sobre o artista, esse pescadortradutor de emoções, de tendências coletivas, num subconsciente que vai além da sua própria realidade concreta, pode ser detectada. Há, acima de tudo, um deixar em liberdade as planícies douradas do erotismo crescendo sobre a vegetação da memória.

Assim como antes espalhava a plena pasta sobre tela, agora com o giz de cera e o grafite ele convoca imagens provocadoramente ambíguas, com um traço soberano e desdenhosamente solto, com uma força que se apropria de qualquer facilidade. Soberbo, teimoso e petulante, mostra imagens de uma riqueza literária sem comparação na pintura nacional, porém, com uma crua precisão que produz, pode produzir, duas alternativas: adesão ou rejeição. Em todo caso, a insurgência permanente. Se na série Ressonâncias Livres ele utiliza ambiguidade formal e temática, atravessada pelo som e pela fúria do sexo, nos retratos de 1972 emerge um equilíbrio instável, sem dúvida, exasperado por ser tão procurado, exasperante por ser tão perigoso. Porque estes perfis são, querem ser, uma homenagem múltipla aos modelos que lhe serviram de pretexto, mas são ao mesmo tempo uma feroz radiografia. São rostos solitáríssimos, mas claramente caracterizados: Alberto Zum Felde, um desenho fechado, refletindo sobre si mesmo, com campos geometrizados, de submissão intelectual; Jesualdo, o fervor e o dinamismo, a dura introspecção que se detém em fragmentos de um soturno, luxurioso colorido; Pombo, na captação do movimento, o próprio ato de se exprimir, afetivo e transbordante, com uma enorme flor sobre têmpora; Clara Silva, um viés de calmosa reflexão sob um olho protetor; María Carmen Portela, uma saudosa visão, distante e sereníssima; Andrés Castillo, uma visão sépia com referências cinematográficas; Nadales, analítico e objetivo. Mas sobre todos eles cai o manto do barroco esplendor, um domínio magistral do traço aberto e desembestado e do contorno robusto, cingido e vital, concebido com uma quase irritante confiança, com o uso de uma paleta de verdes, vermelhos, pretos, azuis e laranjas opulentos e sonoros, que transmitem uma inquestionável alegria do ato de criar.

Publicado no jornal *Última Hora*, novembro de 1972, a propósito da exposição de MEG na Galería Losada.

O transrealismo
A paralogia de Espínola Gómez

Ángel Kalenberg

Em 1975, após doze anos de inatividade, MEG irrompeu com uma nova série de oito pinturas, estreando o que o autor denomina "o polifocalismo". Desde já, quero avançar que o artista corporifica ali uma linguagem plástica pessoal, povoada com imagens significativas, num estilo que tomo a liberdade de chamar transrealista, atingindo com ele os mais altos níveis da sua produção e, ainda, os da própria arte nacional.

A luz das suas pinturas é branca. Branca era também a de De Simone. Mas a deste era luz-matéria, enquanto que a de MEG é, além disso, "luz interior", aquela que confere a condição de sonho a tudo quanto ilumina (Leonardo já tinha apontado no seu *Diário* que nos sonhos vemos as coisas de forma bem mais clara do que quando estamos acordados). Luz branca/sombra negra, a luz da pintura italiana, cujo cânone remonta à escola florentina, ao Giotto. Luz que incide sobre os objetos em ângulo de 45 graus, e os recorta de forma categórica e rotunda. As formas de MEG são também concretas, apreensíveis, exercícios virtuais de *trompe-l'œil*. Entretanto, e a despeito de ele estar interessado, como os primitivos do *Quattrocento* toscanos, na corporeidade da forma, as suas são feitas da descontinuidade dos pontos e, por isso mesmo, desmaterializadas, não obstante a maciça densidade da sua aparência. Assim, as arestas nítidas ensejam contornos *flou*, o que na fotografia seria caracterizado como falta de definição: os objetos representados por MEG estão imersos numa atmosfera memoriosa, entre Figari e Felisberto Hernández. Porém, nunca numa atmosfera impressionista. Pelo contrário, MEG procura que seus objetos plásticos sejam tangíveis. E isso fica evidente desde o início: MEG não aplana as figuras, como teria feito Barradas, que cogitava um rigoroso jogo plástico. No *Retrato de um homem alto* (1947), MEG formula uma espécie de "*close up*" à altura do cinto do retratado e alonga para cima e para baixo. MEG visualiza em três dimensões e deforma à maneira dos maneiristas.

Esta vontade de produzir formas escultóricas sobre duas dimensões do plano em pleno século xx significa que a pintura de MEG foi imune ao cubismo (entendase, no nosso país, imune a Torres García) e a vários outros ismos. É assim como MEG elude o mero esteticismo, resiste a fazer concessões. Ele pinta a partir da *tabula rasa*, como se jamais se houvesse pintado. Não foi indiferente, contudo, ao planismo da matéria: nem ao da matéria depositada de De Simone nem ao gesto do traço que imprime sua marca na matéria, mas ancorado na mesma matéria.

André Breton escreveu que os manequins eram para os surrealistas o que as ruínas para os românticos, um *leitmotiv*. Seres impessoais, desprovidos de vida interior, os manequins são a fiel representação do homem alienado, mecanizado. Os manequins de MEG são, por outra parte, personagens ambíguos: manequins orgânicos, geometrizados. Robotizados. Manequins com vontade. Nos chapéus dos bonecos de *Enlutários da meiatarde* experimentamos a sensualidade dos Borsalino, mas são bonecos insensíveis que os portam. As coisas são e não são.

O mundo de MEG é um mundo perturbador, como o das aparições, como o dos pesadelos: ele convoca o medo e, concomitantemente, a ternura, a melancolia. Uma aranha é transmudada em aranha mecânica; uma procissão de manequins, entidades inanimadas por definição, integram um cortejo fúnebre, inexorável oclusão existencial; o pescoço de um galo pode ser transformado em um tubo helicoidal, secionado; dois jogadores de pelota basca são reduzidos, logo mais, aos dois braços que jogam; mais uma vez, o elemento que executa a ação.

Os objetos referemse, por sua vez, a outros objetos, outros tempos, outros lugares. O espaço MEG é duplamente ilusório: é também uma encruzilhada. Sem futuro, sem desvanecerse completamente; contradição entre fantasia e realidade, entre magia e pavor, tensão de opostos.

Através do polifocalismo, essa invenção de MEG leva a que as formas sejam opticamente privilegiadas em três ou quatro pontos de forma sincrônica, permanecendo isoladas, separadas de um contexto temporal e existencial. Paralisia do tempo. Tempo sem duração. Este quietismo que MEG atinge, num espaço e num tempo altamente acelerados, nada mais é do que um alerta, um alarido niilista, contraditor da banalizada glorificação que, desde os futuristas para frente, formulou a arte aderindo a este mundo industrial e afluente. MEG consegue instaurar assim um mundo, o da transrealidade.

Como na pintura renascentista, uma pintura de MEG é uma *summa*. Não é acessível unicamente pela via plástica nem através de nenhum dos sentidos em particular. MEG convoca a totalidade dos sentidos, propõe uma experiência multissensorial ao homem unidimensional de hoje. Faz um apelo ao nível verbal (os títulos de seus quadros, em vez de ancorar um sentido, acrescentam ambiguidade), ao nível auditivo, ao cinestésico. Penetrar nesta reserva privada exige o olhar, o tato e o aparelho reflexivo; o ouvido e o sexo.

A pintura de MEG está longe de ser um refúgio seguro e escapista. É um ato de exorcismo que conjura sua mitologia pessoal e, quem sabe, intransferível. Que esconde mais do que declara. Estas atmosferas desumanas não são descritivas nem naturalistas, mas enigmáticas. Como De Chirico, MEG poderia inscrever num futuro e inimaginável autorretrato: *Et quid amabo nisi quod aenigma est?* E o que devo amar senão o enigma?

Fragmento da resenha para o catálogo da retrospectiva de MEG na Galería Latina, Montevidéu, julho de 1980.

Retrato de pintor à mesa de café

Alejandro Michelena

Muitos recordam-no bem, nos últimos anos da sua vida, sentado horas a fio atrás da janela de algum café no centro de Montevidéu. Ele costumava ficar concentrado; lendo, desenhando, ou fazendo palavras cruzadas sem fim. Quase sempre só, mas quando tinha companhia, sua voz ecoava potente por todos os cantos do lugar. Seus temas eram variados, porém, de uma forma ou de outra sempre concluía aludindo aos problemas e desafios da arte.

Nos anos sessenta, foi intensamente marcado pela abstração. No entanto, poderia se aventurar que ele foi, acima de tudo, um mergulhador solitário, sempre nadando em águas desconhecidas. Tanto é assim que, à beira dos anos oitenta, voltaria à representação através das suas enormes pinturas octogonais, evocativas dos costumes e personagens do Solís de Mataojo da sua juventude. Fomos advertidos nos últimos anos –por críticos, pesquisadores e artistas– do crescente fenômeno da comercialização da arte. Espínola Gómez foi, nesse sentido, um daqueles renomados criadores que no Río de la Plata recusaramse a transar com modas em questões pictóricas. Ele perseverou no seu trabalho pessoal, destacandose sua obra pela enfática ousadia das suas propostas. Esteve sempre aberto à multidisciplinaridade e a trabalhar sobre as possíveis variantes da relação entre arte e sociedade.

Seu afeto aos cafés era proverbial. Talvez tivesse origem na sua maravilhada descoberta juvenil do Tupi-Nambá, nos anos quarenta. Mas foi também um *habitué* do velho Sorocabana durante muitos anos. Num momento dado, ele decidiu por autoimposição não frequentar os locais do lado norte da avenida 18 de Julio... E cumpriu rigorosamente durante alguns anos, até que um dia considerou que bem podia violar seu próprio código cafeteico, e a partir daí foi visto indistintamente numa ou outra calçada da principal avenida de Montevidéu.

Polemista e polêmico. Ele soube debater extensa e vagarosamente (por escrito, na rádio e, com certeza, à mesa de um café) sobre a novidade das vanguardas, a solidez das permanências artísticas, a vacuidade do mais recente pós-modernismo e até –*last but not least*– as vantagens de tirar um cochilo em barracos rurais de adobe e telhado de palha...

"*Manuel Espínola Gómez: retrato de pintor en la mesa de café*", artigo na publicação mensal *Periscopio*, fevereiro de 2003.

O amigo que olhava longe

Ricardo Pascale

No início dos anos 90 fui à casa Castells ver as obras que eles iam ter no próximo leilão. Havia algumas, na minha opinião, muito boas. No meu percurso visual, um trabalho chamou poderosamente minha atenção. Era uma pintura a óleo de Juan Ventayol. Conforme me disseram, ninguém tinha sequer levado em conta, menos ainda perguntado por um valor estimado. No dia do leilão, fui o único que ofertou.

Manuel Espínola Gómez costumava se interessar pelas obras nos leilões, especialmente naquelas dos seus amigos. Foi assim que fiquei sabendo que ele tinha perguntado pelo comprador da obra. Eu o conhecia e admirava como um mestre da pintura, mas não tinha amizade nenhuma com ele naquela época. Quem sabe essa obra nos aproximou, e pouco a pouco começamos a desenvolver um afeto que duraria até sua morte.

No início de 2004, meu mestre Nelson Ramos incentivoume a fazer uma exposição na Aliança Cultural UruguaiEstados Unidos. Eu precisava tirar minha "carteira de identidade", disse Ramos, porque essa seria minha primeira exposição individual. Mas, ao mesmo tempo, acontecem coisas...

Em abril de 2005, assumi a presidência do Banco Central del Uruguay pela segunda vez. Já empossado no cargo, os administradores da sala de exposições da Aliança me lembraram que a mostra estava agendada para o mês de maio. Eu tinha apagado esse evento, por conta da tarefa que o banco me exigia. Fui falar com o Presidente Sanguinetti, conteilhe sobre a situação fora do comum e pedi sua opinião: era um caso raro e poderia ter algumas repercussões públicas. O presidente me apoiou imediatamente. Dois textos foram redigidos para essa exposição. O primeiro, para o catálogo, com a escrita fluente de Jorge Abbondanza. O outro texto foi Manolo quem escreveu e pediu para eu colocar num cavalete, na entrada da exposição. Em algumas passagens, ele apontou:

Numa das casas de leilão mais tradicionais de Montevidéu, dentre outras obras "planas" de autores uruguaios "reconhecidos", havia uma que mostrava toda sua superfície coberta de cinza claro e rosa claro, aproximadamente, e, sobre ela, quatro ou cinco linhas pretas bastante grossas que, com uma certa curvatura intencional, transformavam essa coloração em "sintéticos peixes estivados". Pensei: quem comprar esta valiosa peça provará ter olhos muito mais "perspicazes" que o comum dos mortais, cuja sensibilidade mal poderá atingir essas arestas testemunhais. A pintura "parecia amarfanhada ou comprimida", simples ao extremo, carente

do "atrativo" geralmente procurado nas galerias do ramo. Mais tarde fiquei sabendo que quem adquirira o mencionado óleo, o qual correspondia, de forma inequívoca, ao singularíssimo domínio técnico do genuíno Juan Ventayol, era o contador Ricardo Pascale. Eu, confrontado a suas concorrências formais, sobre a base de recortes de madeira, apenas coloridas pela função que tiveram anteriormente e, além disso, pela passagem do tempo, verifiquei o "instinto certeiro" do "medroso colega consulente". Evidenciavam-se insinuações "figurativas", mas, sem dúvida, ali se encontrava estabelecido um certo "viés" de "abstração" em andamento nada desdenhável. De certa maneira eu o tinha "empurrado" um pouco para essa obtenção acertada e o resultado foi assaz qualificado.

A amizade foi posteriormente se cultivando e enriquecendo em frutíferas conversas sobre arte, política, problemas sociais e assuntos variados da atualidade. Frequentemente isso acontecia na mesa que ele sempre tinha reservada no Café Montevideo, localizado na rua San José esquina com a rua Yaguarón.

Um de seus tópicos prediletos de conversa era o conceito do termo "arte". A conversa corria e terminava no seu tradicional conceito de pesquisa científica. Era tal seu interesse que decidimos escrever um opúsculo sobre o assunto. E, de fato, escrevemolo. Já estávamos na fase de refinar os conceitos e o estilo expositivo, mas no meio desse processo Manolo faleceu e não me pareceu apropriado publicá-lo sem os últimos detalhes definidos por ambos. Ficou no meu arquivo. Foram trocas de impressões muito férteis que manifestaram, a todo momento –até nas discrepâncias normais que tínhamos sobre questões delicadas e complexas– um conhecimento epistemológico inusual, para alguém que, pelo menos formalmente, não cultivou a ciência.

Mas nossa amizade tornouse muito intensa depois de um episódio fortuito. Um cliente meu, um italiano abastado, me fez uma consulta profissional. No meio de tanta tarefa, achei apropriado não cobrar os honorários. Vários dias depois, a campainha tocou na minha casa (morávamos num apartamento na rua Alejandro Chucarro e a Gabriel Pereira): vinham me entregar uma obra de arte. Mais tarde, fico sabendo que meu amigo italiano tinha percorrido as galerias de Montevidéu para encontrar uma obra que pudesse me interessar. Logo lhe sugeriram uma obra de Manolo. Tratavase de um retrato a óleo de Eduardo Fabini, executado com superior mestria.

Com o correspondente reconhecimento a meu amigo italiano, o quadro foi colocado num lugar adequado na casa. Manolo foi informado da venda do "seu" Fabini e perguntou quem o tinha. Disseram-lhe que estava nas minhas mãos e –ao que parece– isso o sossegou. Alguns dias depois recebi um telefonema dele e aproveitei a oportunidade para convidá-lo para ver sua obra. Seu rosto esbanjava complacência e indisfarçável emoção. Narrou alguma história corriqueira com Fabini, enquanto falava sobre pintura. Num momento dado, começamos a perceber que a obra era como um desprendimento da sua própria pessoa, e senti a necessidade de dizerlhe: "*Mestre, o trabalho é seu. Vai ser melhor que fique com o senhor do que com a gente*". Em face da minha insistência, ele disse: "*O senhor está falando sério?* "*Sim, é claro*", respondi.

Ele não esperava aquele oferecimento e eu também não esperava a satisfação de entregar aquela pintura ao homem que a tinha criado. Ele me disse enfaticamente: "*Mas tem uma condição: passe por onde eu moro, e eu 'permuto' por aquela que o senhor gostar*". Foi extremamente generoso, mas era impossível escolher uma obra sua, então respondi: "*O senhor escolhe a obra que achar conveniente*". Algumas das pinturas que estão sendo exibidas nesta retrospectiva fizeram parte do que aconteceu naquele dia.

Este episódio mudou para sempre o tom –já muito cordial– da nossa amizade. Entrou num terreno de confiança e de aceitação de pensar diferente um do outro e, por outro lado, muito diferente do que muitas pessoas supunham que era sua maneira de ser. Depois começou um período em que teríamos reuniões em casa, intermináveis churrascadas ou jantares com receitas italianas. Às vezes Pablo, meu filho, preparava o antepasto com *insalata di pasta fredda*, que Manolo adorava. Nessas noitadas também estava presente Alfredo Testoni e, ocasionalmente, Nelson Ramos, meu mestre.

Era frequente Manolo passar em casa o primeiro dia do ano. Pablo ia buscá-lo ao Hotel Cervantes, sua última residência. As tertúlias começavamem em plena festa gastronômica, e esta acabava quando o convidado pedia para Martha trazer sua sobremesa preferida: peras ao vinho tinto.

Manolo era um homem que valorizava muito os artistas uruguaios. Lembro que uma noite ele começou a falar sobre José Cuneo e suas luas. Com franca convicção, salientou que, na história da arte universal, não havia nenhum outro artista que tivesse se lançado nesse tema e tratado com tanto talento. Outra noite, abordou a questão da perspectiva. E aí ele se deteve na pintura de Piero della Francesca, *A flagelação de Cristo*, que está no Museu de Rimini. Sua explicação foi de uma erudição inusual. Enfim, nunca faltava tema, faltava tempo.

Mas acima de tudo, no que Manolo insistia era em que eu devia perder meu medo de correr riscos, que não adotasse uma posição "raquítica" na arte, que criasse "com liberdade". Quando a questão eram as formas, ele colocava o caso de Richard Serra com sua estratégia de imaginá-las, para depois comparálo com a destreza de Jeff Koons. Se o assunto virava para a cor e o valor, a conversa iniciava com Kandinsky e terminava com Rothko.

O que me admirava nele era que sempre olhava longe, muito longe. Ramos, por sua vez, exibia seu refinamento artístico (o que ele tentou que seus discípulos tivéssemos) e essa capacidade de deixarnos voar. Ele apenas retificava o rumo errado. Frequentemente, se debruçava sobre artistas da Escola de Nova Iorque, como Jasper Johns e Barnett Newman.

Numa ocasião, Manolo me perguntou se eu não tinha um bom papel para desenhar. E acrescentou: "*E lápis de grafite, desde os mais duros até os mais macios, e se tiver lápis de cor, melhor ainda*". E com esses materiais ele começava a desenhar, e rasgar o que não gostava, até ficar satisfeito com seu trabalho. Entre tantos desenhos que conservamos como tesouros, há um retrato meu que ele desenhou numa dessas tardes, e que faz parte desta fantástica exposição no Museu Nacional de Artes Visuais.

Foi numa noite do ano 2003 quando Manolo enfiou sua jaqueta azul e sua boina antes de sair de casa. Ia fazer uma cirurgia no coração; uma cirurgia importante. Foi a última vez que falei com ele, não a última vez que o vi. Sua partida nos deixou consternados. O tempo faria seu trabalho, e essa dor –que nunca vai embora– se transforma numa abstração de ensinamentos, de saudade, de revalorização do privilégio da sua amizade, o que o faz com que ele esteja presente com aquele pedido: "*Me diga uma coisa, será que o senhor não teria um bom papel para desenhar?*".

Texto solicitado por Ó. L. para este catálogo, fevereiro de 2021.

Um homem livre e sem pressa

Georgette Pereira

Em 1959, o Centro de Artes y Letras do jornal *El País* trouxe a Montevidéu a coleção Torcuato di Tella de Buenos Aires, o que constituiu um acontecimento memorável para nós, que conhecíamos as obras dos mestres da arte contemporânea apenas por meio de reproduções. Mas não era simplesmente a oportunidade para admirar e discutir as obras de Renoir, Hartung ou de Tàpies, ensejava também uma ocasião para nos encontrar, conhecer, aproximarnos dos artistas e estudiosos que passavam por aquele excepcional ponto de encontro. Num atardecer, estávamos lá, nas poltronas da entrada, tentando escrever brevíssimos poemas nos minúsculos azulejos do chão quando, já de costas, alguém passou com uma presença tão forte que ainda assim, sem rosto, chamava a atenção. Era uma silhueta de homem, alta, sólida, com um largo casaco de veludo marrom e lá no alto uma cabeça de longos cabelos, pretos.

Eu não consegui dormir naquela noite, tampouco nas noites do longo fim de semana seguinte, mas os dias passavam e eu continuava com planos delirantes para encontrar uma maneira de ver o rosto daquele desconhecido, um rosto que refletia uma alma que possuía todas as qualidades.

Tanto procurei que finalmente tive a ideia de criar um programa de televisão no qual seria apresentada a pintura nacional. Em 1959, a televisão uruguaia era incipiente e eu nem sei dizer se havia um aparelho de televisão na casa de meus pais. Meu plano não tinha nenhum propósito prático, nem sequer cultural: o único que eu queria era ver muitos pintores até encontrar o homem com o casaco de veludo marrom. Falei seriamente com María Luisa Torrens, que dirigia o Centro de Artes y Letras, e ela me deu uma lista com os nomes e endereços de uns trezentos pintores.

Visitei ateliês, me apresentei em galerias e museus, falei, ouvi, discuti, e se bem que não tivesse perdido de vista meu objetivo, acabei acreditando no meu próprio projeto e fazendo amizades que iriam durar muitos anos. Penso agora, sorrindo, com quanta inocente generosidade todo mundo me recebeu e me pergunto o que aquela adolescente paralisada pela timidez que eu era à época poderia dizer para se fazer ouvir respeitosamente. Muitos meses se passaram e todos os pintores tinham uma coisa em comum: eles não eram "o" pintor. Ficavam uns poucos nomes na lista e, dentre eles, havia um endereço em Paysandú, aonde eu estava disposta a ir, sem levar em conta que não tinha dinheiro nem permissão dos meus pais, que nem de longe sonhavam o que eu andava maquinando e, com certeza, deviam imaginarme na universidade ou na biblioteca.

Numa tarde de chuva torrencial daquele inverno convidei um amigo para tentar ver no dia seguinte o próximo na lista, um certo Manuel Espínola Gómez, na avenida Brasil. Quando tocamos a campainha, estava chovendo e deixamos uma poça na frente da porta. Ninguém abriu, mas do apartamento vizinho saiu uma mulher, uma mulher bonita, e falou: "*Esse rapaz trabalha na Ancap. Vão lá, ele deve estar agora.*".

"*Ele é desenhista. Trabalha na sala dos desenhistas, no 6º andar*", falaram na entrada. As imensas salas de granito preto me faziam pensar num mausoléu luxuoso, mas aí, naquele grande saguão vazio, apareceu o homem do casacão de veludo e encheu todo o espaço de energia, de eletricidade boa: era tudo o que eu havia pressentido quando o vi passar pela primeira vez. Ele falou, falou longamente sobre pintura, música, educação, com uma inteligência que não tinha nada de sentimental ou esquemático. Nos anos seguintes, eu o acompanhei de longe, com uma capacidade de admiração, de devoção que as novas gerações perderam. Graças à televisão, as pessoas pensam que podem conhecer os grandes homens sem se mexer da poltrona da sala.

Não fomos amigos. Entre ele e eu havia uma distância olímpica, não cabia a menor familiaridade. Nunca soube nada sobre sua vida privada, nem tentei saber. Os anos foram passando, me tornei adulta e escrevi crítica de arte em *Época, Verdad, De Frente* e outros jornais que naqueles tempos eram mal conceituados, mas eu nunca tinha jornal quando Manolo fazia uma exposição.

Apesar de nunca ter publicado nada sobre ele, achava evidente que seu trabalho era o mais real, o mais coerente, o mais arrojado no cenário plástico uruguaio desde a década de 50. E de certa forma, profundamente nacional, uma obra mais sólida, mais profunda do que as vanguardas dos anos 60, que não abriam caminhos porque eram copiadas de movimentos internacionais com dez anos de atraso. Torres Agüero fala que "*não é possível se abstrair do abstrato porque é empobrecedor. Abstrai-se do real, que é a única maneira de que o abstrato seja uma condensação de vida*".

Era o fim da pré-ditadura, meus jornais já não mais existiam, no entanto, encontrei uma publicação estudantil judaica que me concedeu meia página e lá coloquei tudo o que tinha guardado durante muito tempo (sobre uma exposição dele na Losada). Deixei o recorte na galeria e algum tempo depois nos encontramos por acaso. Manolo comentou o artigo e me disse coisas que, para mim, ainda hoje, têm o valor de um diploma.

Eram meus últimos meses em Montevidéu, almoçamos juntos alguma vez com Pombo e Olga Montero; dava a impressão de que começavam a tecerse os fios de uma amizade que devia ter sido. Ficaria para o retorno da minha viagem à Europa, mas não voltei. A vida me reteve em Paris, desfazendo cuidadosamente o caminho andado. Só agora voltei, no final de 1994. Depareime com ele miraculosamente, como a materialização de uma prece. Não vi sua pintura dos últimos vinte anos, não refrescamos lembranças, apenas folheei na Galería Latina o livro que lhe dedicara Jorge Abbondanza.

De regresso em Paris, tudo me parece anêmico, agonizante de uma modernidade inconstante, alimentado pelo apoio oficial. A obra dos jovens não tem tempo para amadurecer, eles têm que produzir e mostrar para não cair no esquecimento, para receber do funcionário de plantão um punhado de migalhas, para serem convidados pela televisão onipresente e dar sua opinião sobre a guerra da Bósnia ou sobre a última rainha de beleza. Neste mundo vazio de sentido onde as mãos vão mais rápido do que o pensamento, a realização de uma obra essencial e rigorosa é dificilmente imaginável.

Dizem que tempo vale ouro; todos ao meu redor reclamam não terem tempo. A conclusão óbvia é que vivemos num mundo de pobres, em que os chamados ricos são espoliados, frustrados do que desejam, em que os verdadeiros pobres são negados a si mesmos.

Manolo falava alguns dias atrás: "*Por que tanta pressa? Temos a vida toda pela frente*". Esse posicionamento quanto ao tempo faz ele preterir as trivialidades anedóticas, dá uma serena grandeza ao artista e à sua obra. Nesse Montevidéu que, passados vinte anos, encontrei envelhecido sem maturidade, entendi por que, saindo da minha adolescência, eu o escolhi como meu mestre: porque Manuel Espínola Gómez, mais que um mestre de percepção, de curiosidade, é, acima de tudo, um homem livre.

Texto publicado na revista *Fundación*, Montevidéu, julho de 1995.

Um clima de assombro, um vento de silêncio

Luis Eduardo Pombo

O Salão Municipal do ano de 1939 exibiu de Manuel Espínola Gómez uma tela tão violenta quanto um grito, com a insolência de um adolescente que trazia o meiodia nos olhos talvez mais que na sua paleta, onde colocara o impulso sadio e instintivo de reproduzilo.

O efeito do seu *Circo* na hora meridiana o revelou como um ser vocacional, antes que nada, fazendo sua entrada na pintura com ousadia resoluta. Era preciso admirar e esperar também. Teria sido cedo demais para fazê-lo sentir que "a pintura é coisa mental" e, portanto, uma longa paciência. O que foi relevante daquelas primeiras obras, entretanto, foi a descoberta de uma visão, seu sentido da visão, já próprio, já buscando entre consciente e subconscientemente forma e matéria para se exprimir.

Entendo que foi o pai quem iniciou o menino, com o desenho de estranhos rostos humanos, de contornos sucessivos, no sortilégio que houve de enfeitiçálo para sempre. Tanto é assim, que aqui o constatamos persistindo em desvendar o mistério de um realismo que ele maneja com elementos de inegável medula pictórica, para imporlhe outra subrealidade decantada, onde se esboça um halo de abstração, ainda mais sensorial do que estritamente plástica no seu arcabouço. Brusco imaginativo, sua visão própria, repito, está conduzindoo rumo a esse espaço sideral.

A concentrada gama dos seus tons baixos e tensos desta vez, com ternura pela espátula, dá a suas telas um clima de assombro e de imprevista miragem. Um vento de silêncio percorre algumas dentre elas, desenhando-as e transferindo-as para um plano cerebral.

Texto do catálogo da exposição do Grupo Sáez, 1949.

As forças últimas da realidade

Celina Rolleri López

Não lhe basta atribuir uma configuração a linguagems já admitidas e reconhecidas: ele precisa pôr em execução um mundo com suas formas e suas leis próprias. Deste modo, sua criação faz sem hesitação todo o percurso da invenção. Então, se com sua obra ele contesta a aparência, não é por estar em desacordo com cada conformação e com o que ela significa: é porque não lhe interessam as manifestações exteriores do real, mas sim a circulação interna das forças que o conduzem. Mais que anexarse ao mundo subjetivandoo, transformandoo numa imagem similar, ele aspira a desvendálo na sua condição essencial: essa condição que não é por conseguinte visível e também não pode ser explicada por formas conhecidas. Durante um grande período da sua criação anterior, ele considerava suficiente essa busca expressionista que perseguia a conduta mais extrema das formas aparentes. Agora, pelo contrário, parece sentir que a verdade do real só pode ser comunicada em abordagens formais que sejam ao mesmo tempo suficientemente abertas e dinâmicas para projetar aquele sentido motivador, eruptivo que ele dá como sintoma do vital, e cristalizadas o suficiente para indicar o sentido durável da sua presença.

As duas séries de obras que ele reúne hoje são justamente duas linguagens que tentam escancarar essas forças últimas da realidade. Nos desenhos, essa busca se manifesta como uma interrogação explícita, pois esses eixos curvos e diagonais irrompem com violência meteórica, deixando nas margens suas marcas mais descontinuadas e fugazes, para se espessar e concentrar de uma forma rotunta e culminante. Esse feixe de traços sublinhados no início são apenas direção ou caminho, porém, em seguida perdem seu caráter diversificado e furtivo, para finalmente parar e resolverse numa configuração definida. Esses traços mudam de consistência e de movimento a cada composição e são às vezes uma aparição aérea e faiscante; em outras, uma imagem pesada e quase visceral; em outras, a cerca vegetal de uma distância panorâmica; em outras, o movimento radiante de um fogo vizinho. São mais do que sinais dramáticos: são símbolos de uma visão que indaga sobre a realidade.

Com eles, pretende convocar ou desencadear metáforas que exprimam, pelo menos em parte, essa verdade que a lógica das aparências esconde, mas se delata no movimento. Porque para ele a realidade é, antes que nada, o animado. Realidade e vida são, portanto, na sua interpretação, termos afins. A série dos Divertimentos nostálgicos busca em outro estilo uma relação diferente com essa força essencial do real. Se nos desenhos o ponto de partida é o movimento mais livremente impulsivo para finalmente alcançar uma forma em que possa acontecer uma situação duradoura, já nas pinturas a óleo, o ponto de partida é a aplicação retida da cor e a estrita divisão das superfícies para chegar a surpreender um tremor secreto, uma inquietação, o indubitável desvario.

É uma nova maneira de mostrar essa condição ambígua de vida, que mistura duração e circunstância, insegurança e enraizamento, medo e impulso, e exprime essa ambiguidade pictórica opondo força a movimento. Por isso na sua obra, qualquer que seja a linguagem que ele eventualmente utilize, perecebese essa contrariedade íntima, resolvida num acréscimo expressivo entre a vocação de permanência da forma e o caráter fugitivo e efêmero das suas mudanças. Os Divertimentos são visualmente menos atraentes, menos diretos na sua eloquência. O procedimento mostra uma extrema severidade que voluntariamente exclui qualquer percurso improvisado, qualquer arranque intempestivo, qualquer atitude desprevenida. A pasta é espalhada em pinceladas paralelas que distribuem a cor numa apurada gradação da sombra para a luz, a superfície se fragmenta em planos definidos; mas neste plano rigoroso, intervém de uma maneira inusitada, penosa, o desequilíbrio, ou seja, o movimento.

Basta um acento, apenas um acento insólito, uma luz excessivamente brilhante, uma textura áspera demais, um contorno abrupto, um triângulo tremelicante que nem uma crista ou penetrante como uma cunha dentada, uma forma que se projeta numa réplica sombria, um vinco ou uma fenda. Apenas isso. Então essa estrutura rígida começa a se sentir viva e palpitante, dramaticamente desalinhada. Mais uma vez a dualidade contraditória: a forma cristalizada, quase definitiva, e o impulso inevitável que a puxa para fora de si, a perturba e a altera. O tempo marcando a existência. Ele não se situa como um adversário da realidade, senão que tenta desvendar sua verdadeira natureza. E se rejeita as aparências, se não quer mais descrever o visível, é porque acredita que seu verdadeiro sentido está detrás: ali onde a necessidade de duração do vital entra em pugna com o tempo.

Sobre a mostra de MEG na Galería Americana, 1961.

Um ser global

Magalí Sánchez

O que sempre me cativou nele é algo global, começando pela maneira como ele vê as coisas. Ensinoume a ver o que a temos ao nosso redor. Aprendi a conhecer a música, mas também me ensinou a desfrutar das coisas: das árvores, do sol, de ter dinheiro, de não ter dinheiro. Nunca consegui vêlo como um ser compartimentado, mas sim como um ser global, que às vezes pinta e às vezes faz outras coisas, enquanto se alegra com o que os outros fazem como se fosse algo próprio.

Nele, a pintura ocupa um lugar entre muitos outros interesses. Penso até que se ele tivesse tido a possibilidade de se dedicar a projetos maiores, não teria pintado. Muitas vezes vialo mais animado com projetos de cenografia do que planejando um quadro, mas em qualquer uma dessas áreas ele tem um obcecado afã de perfeição: lembro que uma vez ele enviou uma moldura de volta para o carpinteiro porque havia meio centímetro de desvio, e ele pode passar um mês preparando essa moldura até ela ficar como tem que ficar.

Os afetos são importantes na sua vida, tenho certeza, mas não os cultiva, e no seu relacionamento com as mulheres acho que ele tem sentido pavor de ser abandonado. Perdeu sua mãe sendo muito jovem, aos cinco anos de idade, e ficou com o medo de perder outras. Talvez esse temor seja tão grande por estar atrelado a essa lembrança, que é a lembrança da morte, e quem sabe por isso também seu próprio medo da morte fosse enorme, paralisante. Só nestes últimos tempos parece ter aceitado mais naturalmente o fato de estar doente, estar em perigo, mas não assim antes. E da mesma forma que ele não cultiva seus afetos tão regularmente como outros, ele não aceita ajuda de outros, não lhe é natural, nem acha natural entregarse pessoalmente a outrem.

Algumas carências nele andam de mãos dadas com certos excessos: um dia levei um pudim inglês caseiro que minha mãe tinha feito, ele comeu inteiro. Outra vez, comprou um monte de uvas na rua, bem mais do que um quilo, e foi comendo enquanto caminhava comigo. Ele acha o melhor ser autossuficiente em tudo, mesmo se estiver morrendo.

Foi no ano 1977 quando o conheci; ele tinha 55 anos e eu, dezenove. Durante uma exposição de Nantes, vários tapeceiros nos aproximamos e conversamos com ele e pedimos para nos dar algumas palestras sobre arte. Numa dessas palestras ele falou que a arte não existe, que é simplesmente uma obra de reacomodação: as linhas de um quadro já existem e são admiráveis na própria natureza.

E em face de um tapete ou de qualquer outra obra alheia que lhe interesse, fica animado como se a realização fosse sua. Tive mestres incapazes de disfarçar sua inveja diante de um aluno que consegue algo que eles não podem fazer. Eles não conseguem tolerar isso. Mas Espínola celebra o achado de outrem mais que o seu próprio autor. Deve ser por isso que deixar de pintar não o preocupa. Há catorze anos me descreveu as pinturas da sua seguinte série, aquela que ainda hoje não pintou. Pretende retornar ao que era seu vilarejo, ao que ele via quando era criança. Os trabalhos que fez em outros períodos me comovem enormemente, como o enterro, e isso me leva a pensar que a gente não pode imaginar sua obra sem ele estar vivo, porque quando digo que ele é o artista número um, quero dizer o conjunto todo: a obra e ele.

Texto solicitado por Jorge Abbondanza para o livro biográfico sobre *Manuel Espínola Gómez*, op. cit.

Interrupções da memória

Emma Sanguinetti

Os mais próximos chamavam-no de Manolo, os íntimos, o Peludo; porém, em casa o chamávamos o Mestre. Simplesmente assim, com toda a rotunda sonoridade que flui de um substantivo que os séculos reservaram para os escolhidos. Em raras ocasiões, acrescentávamos o primeiro sobrenome e ele passava a ser o Mestre Espínola. Assim, tudo junto, como uma única entidade biológica, núcleo e periferia, substância artística.

Agora, refletindo à distância sobre aquela fórmula, assumida por nós com a naturalidade da evidência e uma pitada de complacência da sua parte, percebo que os limites semânticos encaixavam perfeitamente na sua personalidade irredutível. Porque o Mestre (desculpe, Manuel Espínola Gómez) era um ser complexo e temperamental feito de bordas de talentos diversos e de intransigências várias, desobediente como todo aquele que se alimenta de utopias e se condena à perene insatisfação da rebeldia.

Seu caminho criativo é prova dessa libérrima condição e, a guisa de exemplo, apenas dois apontamentos bastam. Um: a cadência rítmica de vertigen e repouso à que submeteu sua pintura, aquelas permanentes intermitências que o afastavam dos pincéis durante anos, como se o tempo de latência –que era gestação da mudança– tornasse a inatividade em obra em gerúndio. Dois: a condição multifacetada do seu afã totalizador e totalizante, onde o pintor dos requintados empastos, o das manchaspontos dos polifocais e o das linhas sinuosas de grafite, fosse apenas um detalhe incômodo, mais uma aresta de uma figura geométrica nascida para algo maior, um algo hiperbólico.

Assim ele pintava, assim falava e escrevia, convidando o mitológico, pensando com sua própria fábrica de palavras como se as limitações que a realidade impõe a nós mortais –incluindo nelas as da linguagem– fossem simples e irrelevantes curiosidades prosaicas. E caso estas, temerariamente, ousassem não se sujeitar a sua convicção, então, tanto pior para elas e para aqueles que o avisavam. Assim ele transitou, possuído por uma energia ciclópica que invadia e dominava, deixando a seu passo um rasto de argúcia e talento, de perplexidade e confusão. Porque esse gigante que era massa e volume, que era cabelo branco e sobrancelhas circunflexas, vestia casaco, boina e cachecol –fosse inverno ou verão– como se se tratasse de uma armadura do eu, extravagante e natural ao mesmo tempo, e ele olhava para você com aqueles olhos carregados de humor para proferir algum neologismo da sua invenção e, nas suas melhores palavras, deixar você "pedalando".

Foi excessivo e exagerado, teimoso e prepotente como uma ópera de Wagner, e talvez por isso aconteceu o que aconteceu com sua obra no Palacio Estévez. Num país quieto e pouco afeto ao assombro, a ostentação com que se lançou estava mais do que predestinada para a tosa. Foi tão descabelado quanto transformar um prédio híbrido e espacialmente desarticulado em um vulcão de artifício que esparrama formas, geometrias e cores como as vozes coordenadas de uma polifonia plástica, escultórica, decorativa e arquitetônica. Madeiras que se tornam cortinas, túneis que transportam para outra dimensão, protuberâncias geométricas que se engastam e evadem o plano; uma concepção formal e cromática que –juízos à parte–repele a indiferença. E ouso dizer que isto é suficiente; afinal de contas, ele sempre chegou a tudo antes que os outros, e como diz o provérbio, a verdade é a filha do tempo.

Entretanto, e além desse espírito teatral e cênico, seu ímpeto não era geralmente determinado pela dimensão do projeto, e essa dualidade tão contraditória e sedutora que oscilava entre o instintivo e o reflexivo aplicava com igual rigor e compromisso à escolha da cor de uma parede, ao desenho de um cardápio ou a um simples pombal. É, um pombal, aquele que vi nascer como se a busca da forma ideal do objeto fosse uma prodigiosa oportunidade para mostrar aos pombos a alma imutável da geometria de Piero della Francesca, quase como se acreditasse que os futuros moradores do octógono –pelo que optou finalmente– iriam ser capazes de distinguir poliedros de polígonos.

Como é sabido, ele transitou por todas as linguagens e embora não venha ao caso destas interrupções da memória, não posso deixar de mencionar uma vivência que, por conta da sua intensidade, justifica o deslize pessoal. Refere-se a uma obra em particular, uma peça com a qual coabitei numa das paredes da minha casa durante minha adolescência e juventude. Era uma parede esquisita e até provocadora; um Damiani equilibrado e harmonioso, um Ramos de prístinos brancos e cortes sutis, um Pailós de pequenos símbolos e fundo alaranjado, e no meio daquela exibição de equilíbrios e austeridades nacionais o *Porquipeixe* do Mestre irrompia como uma força tectônica. Uma estranha entidade orgânica que a meio caminho entre o abstrato e a insinuação figurativa flutuava sem gravidade no espaço com traço aberto e gesto impetuoso. Cheguei a detestar aquele "bicho" intimidador que derrubava, que nem violento cataclismo, a maravilhosa ordem harmônica de Damiani e o sofisticado despojamento de Ramos. Até que um dia, de tanto têlo na mira, surpreendime penetrando naquela carcaça de linhas de irritante segurança, para entrar no tecido interno daquela coisa, e entender que aquele cruzamento biológico de incompatíveis era algo mais do que uma invenção, porque cada linha era fantasia e humor, angústia e medo e muitas outras coisas. Pense nisso por um segundo, experimente, imagine o fecundo acasalamento de um porco e um peixe e você verá que na sua mente a ternura e o horror se unem. Talvez seja por isso que às vezes penso que todos nós, de uma forma ou de outra, temos um "Porquipeixe" à espreita porque, afinal, todos nós somos capazes de iluminar nosso próprio cruzamento de impossibilidades.

Raramente o artista é um com sua obra e o Mestre era dessa rara linhagem. Ele e sua obra constituíam uma estranha fusão, mistura de instinto, impostura e intransigência. Ele se sabia único e em extinção. Vaidoso? Sim, com certeza; mas ele tinha com quê.

Texto solicitado por Ó. L. para este catálogo, novembro de 2020.

Um livro octogonal

Elder Silva

O encontro da pintura de Manuel Espínola Gómez com a poesia do poeta Juan Carlos Macedo fez um percurso singular a partir da exposição que o pintor realizou na Galería Losada, em Montevidéu, no ano de 1975 sob o título *Primeiros exercícios universais emergentes do polifocalismo*. Macedo, poeta, médico, tinha publicado naquele então um breve livro intitulado *Durar* (Aquí Poesía, 1974), enquanto Espínola tinha atrás de si uma obra tão vertiginosa quanto extensa, tão ampla quanto prestigiosa, e ia pela sétima exposição individual. Ambos oriundos de uma infância rural: Espínola do ambiente mágico de Solís de Mataojo, Macedo das solidões do norte de Arroyo Blanco, e talvez por isso, esse encontro cresceu da cor das telas carregadas de conceitos para a poesia reflexiva que nelas se abebera. A mesma mostra de Espínola já tinha inspirado o músico León Biriotti na sua obra sinfônica *Quadros de outra exposição* quando na quietude de Migues, onde o médico e poeta residia na época, começaram a aparecer os poemas sobre os oito quadros apresentados. Ambos os artistas se animaram e os poemas foram incluídos no livro *Durar III* de Macedo, editado por Arca Editorial para sua coleção *Maremágnum,* em 1976. E aventouse a possibilidade de uma edição conjunta de quadros e poemas.

Ninguém recorda muito bem em que momento, nem em que mesa de café (com certeza) se concluiu que a edição do livro era algo tangível. O fato é que o assunto gerou uma espécie de tertúlia deliciosa e mágica que durou anos, e na qual "*incrivelmente eles nunca falavam do livro*", conforme lembra a crítica Ana Inés Larre Borges. Esses encontros aconteciam na casa de Alberto Oreggioni (o diretor da Arca e mais tarde da Cal y Canto) e de Ana Inés. O anfitrião sempre se encarregava de cozinhar. Peixe, cordeiro, massas. E de juntar-se como palestrante para discutir os tópicos circunstanciais que surgiam, que tinham como poderosos animadores os coautores do ignoto livro. Eles se reuniam uma quarta-feira por mês, pontualmente e com um bom apetite.

Entre tantas conversas, Larre Borges lembra que um dia Espínola deslizou uma notícia de passagem, que o livro seria octogonal como suas pinturas. "*O que o senhor desenhar vai ficar bem*", disse Oreggioni, e continuaram com a conversa do momento. Curiosamente, salienta o Dr. Antonio Turnes, nenhum dos três viu o livro impresso. Oreggioni morre em 2001, Macedo em 2002 e Espínola em 2003. No entanto, o magnífico trabalho já estava quase pronto e foi editado com o apoio do Sindicato Médico e de algumas empresas privadas, além do especial cuidado do referido Dr. Turnes.

O livro *Ocho poesías de Juan Carlos Macedo sobre ocho cuadros de Manuel Espínola Gómez* reproduz as oito pinturas do artista de Solís de Mataojo, precedidos pelos oito poemas inspirados nas referidas obras, ao que se acrescenta um texto inicial intitulado "Propósitos" e o longo poema que encerra o livro: *"Bases de acuerdo: fragmentos"*.

Propósitos

Cómo viven los pájaros la conciencia de

a ratos

de que viven

nada explican los cuadros.

(Es simple), henos aquí,

el mismo movimiento.

O poema a seguir está dedicado a essa obra portentosa que Espínola intitulou *Alborada en las gargantas*, esse galo de crista vermelha que inspira Macedo a dizer:

O el primer encantamiento / roto cuando

la anécdota no le basta al color / y abre su

texto.

O texto que acompanha essa outra obra com galinhas e galos, *Sonorosos cochilos longínquos*, leva o poeta de volta à sua infância do Norte e fala sobre "*ambos os lados do cachorro da memória*", "*de Arroyo Blanco cochilando*", sombra das viagens e do movimento. Os poemas de Macedo se encontram e dialogam com os quadros octogonais de Espínola; é como se o pintor tivesse colocado essas paisagens e esses temas para que seu amigo poeta os desenvolvesse a partir de outra linguagem, também despojada e reflexiva.

Inclusive perante trabalhos obras como a famosa *Sereníssima paisagem encabeçada*, com aquele homem circunspecto, de olhos fechados crescendo junto a essas espécies de álamos tremedores e pinheiros, Macedo dispensa a imensa brincadeira da obra e mergulha seu olhar em aspectos que o pintor parece terlhe colocado com esse fim:

La figura del hombre

se eleva entre las mallas de vínculos lejanos.

Diz no início.

E o encerra magistralmente com:

Tampoco sobra entonces la sorpresa.

Son hombres en silencio

en sus lugares.

O livro teve uma difusão muito limitada, quase exclusivamente entre os membros do Sindicato Médico e amigos dos autores, e é possível que ninguém tenha se ocupado dele nesta década que se passou desde sua publicação. Mas o registro gráfico, muito cuidado pelo próprio Espínola, o desenho de cada uma das páginas testemunha um encontro destes dois criadores, necessários, justos.

Resenha publicada na revista *La Pupila*, n.º 28, agosto de 2013.

Crítico e filósofo
Carlos Ximénez Bruno

Eu o conheci de jovem, quando Eduardo Fabini vinha conversar com o pai dele. Foi criado por uma tia numa casa que ainda existe, que fica em frente ao clube Solís. Quando eu estava na 5ª e na 6ª série, por volta de 1948, vinha vê-lo. Pouco tempo depois, dediqueime à atuação (digamos que sou um dramaturgo amador) e a pintar. Manolito me falava: "*Carlos, você não é um artista. Seu trabalho não é superior ao do sapateiro, do carpinteiro ou pedreiro*". Mas foi Eduardo quem o apoiou muitíssimo. Um dia lhe disse: "*Vou arranjar um emprego para você em Montevidéu...*" Aí ele conseguiu um emprego na divisão de Arquitetura da Ancap.

Com o tempo, foi possível de todo jeito seguir seus passos, porque Abbondanza sempre fazia as críticas... e, como dá para ver, eu guardava tudo. Mais tarde fui convidado para organizar uma Comissão de Residentes de Solís em Montevidéu. Tinha toda a turma das famílias da idade de Espínola: a *Nena* Chalar, a Tita Geiro, que ainda está viva, Gladys Alzamendi; tinha Nenucho Capagorry, Manuelito, a primeira fotógrafa que trabalhou no jornal *El Día*. Naquele então a gente se reunia no clube da OSE que ficava na rua Magallanes esquina com a rua Constituyente. Toda segunda-feira! Já imaginou? O Manolo, o Nenucho... Acabava a reunião e a gente se mandava pro boteco que ficava em frente ao clube, até duas ou três horas da madrugada. De manhã eu ia ao porto, trabalhar, morrendo de sono. Mas essas noitadas, ninguém podia tirar de mim! Nessas alturas, Manolito tinha virado um filósofo –desculpe a expressão– bom pra caralho!

Uma prima dele era bedel do colégio, Alicia Hernández Espínola, professora de espanhol. Ela era casada com um senhor que era filho do homem que trouxe o primeiro avião para o Uruguai, Ángel Salvador Adami. Lá íamos com Manolito à casa da sua prima, no seu apartamento na avenida 8 de Octubre, em frente ao Hospital Militar. Adami (filho) nos esperava com o piano. Alicia musicalizava seus poemas, eu recitava versos de Lorca, e Manolito... nos criticava!

Frequentei Espínola até me aposentar em 2001 e vim morar aqui de novo (Solís de Mataojo), porém, às vezes o encontrava quando ia à Casa de Galicia, mas nem sempre.

Entrevista de Ó. L. para este catálogo, dezembro de 2020.

Resumo dos últimos decênios de pintura
Raúl Zaffaroni

... a curta trajetória da nossa pintura tem os antecedentes suficientes para demonstrar, com obra feita, que essa realidade de assimilação, que aparece como inapreensível, não é tal. Existe e pode existir hoje uma pintura nossa. Chega de capas de revistas, de bisbilhotar vanguardas alheias! E não há necessidade de adjetivos laudatórios para afirmá-lo, nem mentiras nem exageros. Basta voltar ao passado recente. Porque há dois passos para dar: primeiro, descobrir a realidade latinoamericana e dentro dela, a nossa; depois, encontrar sua linguagem. E esses passos já foram dados. O que nos caracteriza não é um tema, é a forma de dar, de dizer esse tema.

E ouso colocar Espínola Gómez como um exemplo de que esse resumo do que é nosso, da atualidade e da tradição herdada, pode ser feito ainda hoje. Espínola pintor, Espínola criador, cuja biografia é presidida pela curiosidade e a assimilação. Perante ela, as palavras sobram. Sua última obra é uma afirmação de integração visual e conceitual, demonstração irrefutável de como e quando uma obra pode ser do mundo e, ao mesmo tempo, nossa. Tudo tem de estar conjugado na gente, nesse ser inserido no meio ambiente, no ser social que o artista é. Por ocasião da sua ampla exposição do ano oitenta, eu já disse: ...adiro a esta longa história de meditação do homem sobre o homem, que é a história da arte. Espínola se propõe entregar seu ser, ou seja, inquirir acerca do seu destino, da sua relação com o destino das coisas, para prestarnos conta disso. Ele sabe que é necessário mergulhar no mais fundo da tradição para chegar ao conhecimento de si mesmo. Então ele quer firmar fora de si, dar testemunho, atestar o que ele é; entregarnos o recôndito, esse depósito de verdades que todo homem contém e que ele soube encontrar. Espínola luta pela permanência da sua condição; luta contra a fugacidade, contra o que desaparece e se perde. E tudo nos é comunicado... Assim, ele consegue pintar para a compreensão, para a lucidez e a surpresa. Atendendo para o último período das obras de Espínola, descobrimos que há um momento e há um lugar estacionado na sua formação. O momento é sua juventude, pródiga em vivências formadoras; a juventude de alguém que, voltando-se para o mais profundo do seu acervo cultural, indaga e se interroga, incansavelmente. O lugar é o campo nosso e sua luz, mas não a paisagem do umbuzeiro e do aparente, senão a profunda sensação que o campo pode deixar em alguém que, harmonizando as raízes da latinidade, saiu do âmago daquele campo, com segurança no seu poder de dicção. Porque Espínola dá de si o que se tornou natureza nele, e ele o dá como uma realidade, esta que estamos vendo, fulgurante de cores e formas sólidas.

Quanto à sua linguagem, num processo criador de caráter conceitual, consciente, Espínola aceita a experiência visual e a orquestração musical dos valores. A condição física, a corporeidade das formas criadas, sua relação com a dimensão total do quadro outorgam uma proporção monumental à obra. A cor violenta, repentina e requintada ao mesmo tempo, estrutura uma composição de luz, sombra, massa, cálidos e frios, que supõe uma soma e uma conjunção de todas as tendências do último século. Assim, quando no campo da pintura tradicional se pensa que tudo já foi dito, Espínola aparece com uma palavra nova, com uma expressão conjugada. Reduzindo linguagens e criando formas, sua obra constituise num resumo dos últimos decênios de pintura.

Texto publicado no hebdomadário *Jaque*, 12 de agosto de 1987.

Entrevistas

María Luisa Torrens

Você realiza uma dupla tarefa nesta série de retratos: literária, através dos títulos –que são verdadeiros poemas– e plástica, do desenho em si. Há um propósito deliberado de desenvolver a criação numa dupla vertente?

Deixeime animar pela ideia de apreender gráfica e literariamente os "modelos", ou seja, de articular uma espécie de pinça definitória, "extratora", sempre do meu ponto de vista pessoal, é claro. Iam aparecendo, através do diálogo mais ou menos explícito, certos aspectos da personalidade espreitada, e eu me limitava a capturá-los quando vinham à tona. Quanto a serem verdadeiros poemas, acho que isso afigurase um exagero; mal atingem a entidade de uma simples tentativa fixadora e mais nada.

Existe uma nãoformulada intenção caricatural em retratos como o de Pombo, onde você toma um certo caráter, exagerando-o sobremaneira?

Não, acho que não. Pombo, quando fala, adquire uma vida singularíssima no seu rosto. Há uma verdadeira congestibilidade dinâmica de sulcos, de vincos –praticamente uma rede– em ambas as têmporas. Fui atraído a "entrar" naquela zona de máxima "transformação" com o fim de reinventá-la plasticamente, de representála, embora não de forma absoluta, é claro. De alguma maneira

ficava aí uma "sobreposição" de energia concentrada, algo como um "motor fisionômico", se nos permitem a expressão.

É sempre o modelo que lhe impõe as soluções?

Até certo ponto, sim –o natural é uma jazida inesgotável de "reitorias"–, embora nunca pretenda me ater de forma estrita ao "real" –supondo que tentasse levantar um documento mais ou menos "objetivo"– contingência esta difícil ou impossível cúmulo, no que diz respeito à fidelidade.

Como você definiria a distância que há entre uma caricatura e um retrato como o de Pombo?

A caricatura quase sempre exagera num único sentido, no sentido do plano. Aqui, pelo contrário, o exagero –se assim for considerado–seria no sentido perpendicular ao plano, que dizer, em relação muito estreita com a ilusão do relevo propriamente dita.

Dentro da pintura uruguaia, sente que está em dívida com algum pintor em particular?

Se eu tivesse que escolher um pesquisador plástico "nosso", como exemplo, como ponto de referência mais ou menos permanente, chegaria à conclusão de que o único obrador, talvez, que tenha dado uma visão "nacional", motivadora e poderosa, é José Cuneo, com seu célebre período lunar.

Fragmento da entrevista feita para o jornal *El País*, 1973.

José Laurino

Os pintores desceram da sua torre de marfim ou continuam inacessíveis?

Nunca fui a favor ou contra a torre de marfim, porque qualquer pessoa que realiza uma atividade científica tem todo o direito de fazê-lo. Os pesquisadores médicos o fazem, ficam trancafiados nos seus laboratórios e não aparecem publicamente. O músico, o pintor, o poeta, tem direito a fazer o mesmo. E ainda encerrandose na sua torre de marfim, eles igualmente chegarão ao público, pelo seu produto, que não se perderá, a menos que triturem sua obra.

Quando é que um pintor envelhece?

Quando começa a transformar o que antes era uma pretensão de interpretação fiel dos seus próprios depósitos interiores num fenômeno puramente formulista. Quando passa da necessidade profunda à repetição de si mesmo, das suas próprias formas anteriores. Quando tudo não é mais que casca, quando começa a faltar aquela coisa inexprimível que tem a ver com a melhor profundidade de um pesquisador expressivo. Viuse, por exemplo, no caso do francês Dubuffet, que teve um formidável sentido dramático e acabou se repetindo, ficando no efeito que uma vez teve impacto...

O que você experimenta com a passagem de um cortejo fúnebre?

Na cidade, é como um chamado de atenção, porque às vezes a gente tem tendência a esquecer que esse é o fim que nos espera... No meu vilarejo era diferente. Sempre tive a impressão de que aqueles que iam adiante, com a cabeça descoberta, pareciam estar à mercê das mandíbulas do espaço, das grandes distâncias, da luz impiedosa. Como uma espécie de exercício muito particular, com uma forte fisionomia de prévítima.

Qual figura internacional interpretou melhor o povo soberano?

Não é possível estabelecer uma avaliação de uma única pessoa. São muitas. Digamos, Jesus. Em termos gerais, Artigas, seu Pepe Batlle, Gandhi, um homem como Martin Luther King, Ho Chi Min. De uma forma ou de outra, o esforço de cada um sintetizouse num forte desejo de redenção do homem, a defesa dos direitos fundamentais dos despossuídos...

Qual é a cor que mais agrada a seu coração: o céu azul, os olhos da mãe ou a bandeira tricolor?

O elemento da existência que tem um valor fundamental para mim é o espaço. E raciocinando sobre o formidável tino da natureza, o fato de vermos o céu da cor azul em que o vemos, levame a concluir que é a cor menos cansativa.

Fragmento da entrevista feita para o jornal *El Día*, 6 de maio de 1984.

Tatiana Oroño

Documento ou denúncia? Qual é a definição da mostra?

Se uma exposição desta natureza se faz para mostrar, presumivelmente, o que "deveria ter sido e não foi", isso pressupõe que está se apontando para algo que poderia ser qualificado como "deficiência ambiental" além do exemplo pessoal, é claro, pelo simples fato de que não ocorreu essa espécie de conexão interna entre as diferentes disciplinas expressivas que, aliás, é o que acontece em continentes ou países com uma história cultural mais firme e imaginativa, como é o caso da Europa. Lá, aos artistas plásticos residentes foi dada participação hierarquizada na solução de problemas cenográficos e ainda arquitetônicos ou urbanísticos.

..."olhos e ouvidos que é necessário manter bem abertos e apurados", segundo o catálogo, para efetivamente, incorporarse à cultura como coisa de todos... é a única que você admite como legítima, como defensável?

Sim, contra aquela pretensa e ilusória "cultura de compartimentos estanques" que prevalece há muito tempo. Aqui, neste país, há uma crise de liderança intelectual faz muitíssimos anos. A maioria dos políticos crioulos, por exemplo, são moderadamente esclarecidos, mas geralmente incultos. E dos profissionais universitários em geral, salvo honrosas exceções, nem falar. A Universidade vem formando, com o dinheiro do povo todo, profissionais capitalistas, mas não pesquisadores com "vocação" de serviço. Antes de 1950, existiam artistas plásticos como Guillermo Laborde –por exemplo– cujos serviços eram às vezes solicitados pelo Sodre, bem como Fayol, Severino "el Viejo", e assim por diante, participantes ativos nos problemas cenográficos da época. Poderíamos incluir outros nomes como Halty, Echave, Améndola... A época que me coube viver –aos da minha geração– foi totalmente fechada. Até as bolsas do Estado foram suspensas.

Por que você a dedica "àqueles que se mantiveram firmes, de costas para a fronteira"?

O que me interessa, acima de tudo, é o sujeito que ficou aqui e que viu, dia a dia, a deterioração constante do país, sofrendoa na própria carne. Os homens, em síntese, que deitaram e se ergueram num *ghetto*, num fosso, no fundo de um poço, vamos dizer. E estou percebendo que há uma certa tendência a "botar fermento" naqueles que não resistiram à tentação de partir. Quero deixar claro que não estou me referindo aos que tinham motivos suficientes. Como forma de tomar posição, então, eu presto homenagem aos "de dentro". [...] Além disso, há muito exagero com esse motivo: fazendo alusão permanentemente à saudade dilacerante dos "de fora". E eu pergunto: e os "de dentro", não temos também saudade? Porque nessas alturas, por conta de algumas manifestações desmedidas, dá a impressão de que os que ficamos aqui fomos uns "bundasmoles".

Fragmento da entrevista feita a propósito de *Lo que no fue*, no âmbito do Primeira Mostra Internacional de Teatro. Hebdomadário *Jaque*, 1º de junho de 1984.

Juan Pedro Carbajal

O que é o tema? O que significa "tema" na pintura?

O tema chega a ter, geralmente, importância capital; quer ele mostre seu longo nariz desde o início ou mostre mais tarde. É o grande DESENCADEANTE de todas as potências interiores ou intelectivas. Há muito tempo que acreditamos que quando se elabora a cor –por exemplo, mediante o "recurso" analógico ou verdadeiramente evocativo, e assim por diante– é quando essa cor assume UM SIGNIFICADO e atinge, então, um alto grau de SUBLIMAÇÃO. Se pretendermos desenvolver a especulação física pura e seca, acreditamos que não haverá realização nenhuma. Deveríamos saber já que, ao colocar um amarelo, por exemplo, a "pressão" influente ou "coativa" de outros amarelos anteriores depositados dentro de nós mesmos é, em grande parte, o que determina e o que depura. Este ponto de referência não deve ser ignorado haja vista que qualquer cor, esse amarelo entre outros, não é nada e nada significa "por si só". Sem mediar uma experiência sensitiva e vital para nos orientar e à qual adaptar nossas manipulações extravertentes, nossas exigências, o resultado será sempre escasso.

O refinamento técnico limita ou apoia a criatividade?

Não existe uma garantia total em matéria de procedimentos. Eventualmente, tudo pode ser ou não "perigoso" (visto que disso se trata, conforme sua pergunta). Depende da clarividência íntegra e integral evidenciada por cada obrador e, portanto, da sua persistente fidelidade consigo mesmo, do fato de que uns modos ou outros resultem ser ou "aliados" ou o contrário.

O erotismo está ou não intimamente ligado à criação artística? Ou acaso uma obra de arte tem de ser casta?

Supomos que há sempre uma forte proporção de erotismo, de sensualidade, de voluptuosidade no que a gente faz, especialmente se for de "natureza ou alcance manual". E até mesmo sem sêlo –visto que de "materialidades" se trata–, pois a memória trabalha exclusivamente com formas mais ou menos concretas, com superfícies derivadas ou refletidas, sendo aí, talvez, onde a "faísca erótica" surge.

Linguagem "polimatérica", com materiais físicos fixados na tela ou madeira queimada, velhos casacos esfiapados e assim por diante, como elementos próprios da pintura, ou como óleo, pincel, escrita?

Não acreditamos que nessas alturas da história tenha alguém que pretenda selecionar compulsivamente os materiais expressivos do obrador, ensejando uma espécie de "censura textural" completamente indesejável e absurda. Todos os meios e todas as abordagens são bons em si mesmos.

O senhor é um pintor afastado dos circuitos da notoriedade e distante dos meios de comunicação massivos; acredita que a criação é um ato de solidão, que as obras amadurecem em períodos de introversão espiritual e que o artista só se consagra pelo juízo das gerações vindouras?

Tudo o que significa "ligação enfaticamente mundana" é secundário. Dado que resulta inevitável a projeção popular ou coletiva do que a gente faz, a preocupação com estas singularidades tem muito pouca importância, em se tratando dos nossos trabalhos testemunhais. Buscar explicações esclarecedoras do que a gente faz é uma coisa, mas estar "debruçado na sacada" o dia todo, grande parte do dia ou com muita frequência, é outra coisa.

Fragmento da entrevista feita para a revista *Imágenes*. Montevidéu, novembro de 1980.

Gérard-Georges Lemaire, Nelson Di Maggio

G-G. L.: Em que época o senhor começou a frequentar os cafés de Montevidéu?

Aproximadamente quando tinha vinte e sete anos, em 1948, quando cheguei à capital.

G-G. L.: Posso então deduzir que não é oriundo desta cidade?

Não, nasci num pequeno povoado chamado Solís de Mataojo, no departamento de Lavalleja. Meu pai era de uma região limítrofe, entre os departamentos de Lavalleja e Maldonado. Quanto ao meu avô paterno, ele era oriundo das Ilhas Canárias.

G-G. L.: Do que vivia seu pai?

Ele se desempenhava em muitas tarefas diferentes, todas relacionadas à vida no campo. Foi lavrador e pastor, conduzia rebanhos de suínos. Inclusive vendia pastelaria caseira da minha avó (pastelaria que todo mundo elogiava).

N. D. M.: Conte-nos algo sobre Fabini, seu grande amigo...

Fabini foi o músico nacionalista por excelência. Ele introduziu no Uruguai a noção de música regional juntamente com Alfonso Brocqua, que eu não conheci e que residiu maior parte da sua vida em Paris, onde morreu. Fabini e Brocqua estudaram no Conservatório de Música de Bruxelas. Naquela época seus mestres foram Thompson e Eugenio Isai, um célebre violinista belga. Suponho que Manolo Quiroga foi condiscípulo de Fabini. Eram muito amigos. Quando Quiroga veio ao Uruguai pela primeira vez, ele quis que Fabini o acompanhasse no piano na execução do *Concerto para Duplo Violino*, de Johann Sebastian Bach. No início, Fabini recusou o convite, mas pela insistência de Quiroga, acabou aceitando o desafio. A fotografia de Quiroga foi publicada nos jornais. Inspirei-me nela para fazer o retrato e depois o enviei a Fabini. Meu relacionamento com ele data daquela época. E nossa amizade continuou até sua morte, em 1950. Seu apoio foi essencial para mim; ele era um homem muito fino, um amigo muito caloroso, que me ajudou muito, encorajando e ajudando a disciplinarme. Eu não tinha muito enraizado o senso da ordem e da disciplina. Também não estava acostumado a trabalhar de forma organizada e constante. Fabini tomou a iniciativa de apresentar um de meus quadros (do qual eu não gostava muito) num salão oficial. Era *Circo ao meiodia*, que levou um prêmio naquela ocasião. [...] Entendi que não podia continuar morando no interior, já que minhas possibilidades de desenvolvimento intelectual e artístico eram bastante relativas. Também queria estar mais bem informado sobre o que acontecia em Montevidéu. Quando pude passar cinco meses na capital, em 1940, tive a sorte de visitar a exposição *De David aos nossos dias*, na qual era possível apreciar pinturas de Gustave Courbet, Dominique Ingres e Eugène Delacroix. Foi uma das exposições mais importantes que chegou ao nosso país. Por outro lado, coincidiu com a turnê do grande balé de Kurt Jooss, que representou *A mesa verde* e *Pavana para uma infanta defunta*.

G-G. L.: Como o senhor entrou no microcosmo dos cafés literários?

O primeiro café que visitei foi o Tupi Nambá na avenida 18 de Julio. Era um lugar belíssimo, tinha uma decoração inspirada na cultura chinesa feita pelo *designer* italiano Enrique Albertazzi. Era como um grande túnel escuro, um lugar delicioso; infelizmente desapareceu, como os outros. Era muito diferente do Tupi velho. [...] Lá não havia necessidade de marcar encontro: os intelectuais começavam a chegar entre as dezenove e as vinte horas.

G-G. L.: Como aconteciam essas reuniões nos cafés?

A gente se reunia regularmente com outros artistas para constituir o Grupo Sáez. Mais tarde tive a intenção de ampliar o círculo. Entrei em contato com o pintor Luis Alberto Solari, que então morava em Fray Bentos. No início éramos quatro: Barcala, Ventayol, Solari e eu. Não havia afinidade ideológica ou estética entre nós. [...] Uma vez por semana instalavam-se longas mesas diante das quais se sentavam o pintor Germán Cabrera e sua mulher, que era historiadora de arte, o escultor Gervasio Furest, o fotógrafo Humberto Frangella, Nicolás Cúparo, que era ao mesmo tempo cabeleireiro e gravador, María del Carmen Portela, Jesualdo... O escritor Carlos Amorim às vezes vinha de Salto. Ele não pertencia ao nosso grupo, mas costumava sentar-se na companhia das lideraças do Partido Nacional. Lembro-me de tê-lo visto com Eduardo Víctor Haedo.

G-G. L.: Como era o relacionamento de vocês com os homens de letras? Eram relacionamentos distantes ou, pelo contrário, tentavam aproximá-los das suas posições?

No final de 1963, tentamos uma integração com eles através das associações sindicais. Mas muito antes dessa data já havia sido criada a AIAPE, uma associação que reunia intelectuais, artistas, escritores e jornalistas. Tinha uma forte orientação política de esquerda. Sua origem remonta à Guerra Civil espanhola, para ajudar os republicanos: eles organizavam noitadas, espetáculos de marionetes, palestras e outras coisas. Quando cheguei a Montevidéu, esse grupo estava em vias de dissolução. Cabe dizer que não tinha caráter gremial, senão que estava integrado por individualidades. Em 1963, fundaramse a União de Plásticos Contemporâneos e a Sociedade de Escritores do Uruguai. Fazia um tempo já que existia a Federação Uruguaia de Teatros Independentes... Os músicos também começavam a organizarse. Os artistas plásticos queríamos que essas coletividades se reunissem no mesmo lugar, no terceiro andar do Teatro Artigas. Aí foram acondicionadas salas especiais e houve reuniões pontuais, até o golpe de Estado de 1973.

G-G. L.: Os cafés eram frequentados por grupo de outras searas?

Assistiam muitos membros da Comédia Nacional. Lembro deles quando a Comédia Francesa veio a Montevidéu, com Louis Jouvet, JeanLouis Barrault. No que diz respeito aos políticos, vinham principalmente do Partido Nacional, os *blancos*. Mas tinha também um dos maiores arquitetos uruguaios, o grande Vilamajó. Amiúde vinha acompanhado pelo escultor Pena, que trabalhava com ele... O escritor José Pedro Díaz foi um dos mais assíduos frequentadores e conhece a história desses velhos cafés de dentro para fora.

G-G. L.: Além do Tupi Nambá, quais outros cafés marcaram a história cultural de Montevidéu?

Antes do Tupi Nambá, houve outro bar famoso, o Polo Bamba. Quem frequentava muito era Alberto Zum Felde, um dos primeiros críticos literários uruguaios. Dizem que ele foi o primeiro em aplicar o método analítico ao estudo dos textos. Um dos seus *habitués* também foi o poeta Ángel Falco. Havia muitos anarquistas... Tem uma anedota muito interessante. Quando o poeta modernista Julio Herrera y Reissig morreu, Zum Felde foi encarregado de proferir o discurso de despedida no cemitério. Na sua alocução, ele apostrofou todos os assistentes, acusando-os de ter martirizado Herrera. Para encerrar seu discurso, declarou que Herrera não iria ficar menos só no cemitério do que tinha ficado em vida. Essas ousadas palavras provocaram um escândalo no círculo literário da época que frequentava o Polo Bamba. [...] A esposa de Zum Felde, a poetisa Clara Silva, assistia acompanhada por uma amiga... mas Zum Felde não gostava muito de ir ao café, ele preferia ficar em casa... Mas voltando ao Tupi Nambá, nos fundos tinha bicheiros e turfistas. A gente podia ter certeza de encontrar sempre as mesmas pessoas. Nosso grupo sempre realizava suas reuniões lá, e quem quisesse podia nos encontrar no café qualquer dia da semana... O único que às vezes faltava ao encontro era Luis Solari, que morava no interior.

G-G. L.: Foi a ditadura militar que provocou o eclipse desse café?

Não, desapareceu antes, por volta de 1970. Durante esse período, continuamos as reuniões no café sem problema. Mas não tínhamos mais a certeza de encontrar nossos colegas e amigos. Durante a ditadura, a fim de evitar a morte da vida cultural, tive a ideia de promover cinco ou seis exposições de jovens artistas talentosos, a quem ajudei na preparação do catálogo e na montagem das obras. Tinha quem pensasse que toda atividade artística devia parar, como protesto contra a ditadura. Para mim, o essencial era ficar afastado do poder. A União de Plásticos boicotou os salões oficiais durante todo este período. Ninguém jamais transgrediu esse princípio...

N. D. M.: A Aliança Francesa foi o principal centro cultural em Montevidéu durante a ditadura.

G-G. L.: Algo semelhante aconteceu com os Institutos Franceses em Barcelona durante o franquismo e em Budapeste, no final do período comunista.

[...] Também frequentei o Café La Cosechera, que ficava na avenida 18 de Julio esquina com a rua Rio Branco... ou a rua Convención. Lá conheci o escritor Yamandú Rodríguez. Tinha um grupo de dentistas e médicos interessados em entrar em contato com a Sociedade dos Rosacruzes. Existia outro café em Pocitos, o Chamadoira, na esquina de Benito Blanco com Martí. Era frequentado principalmente para comer. Você podia ver Humberto Zarrilli, Paulina Medeiros... Eu ia de vez em quando, mais ou menos uma vez por semana. Havia também cafés onde os jogadores de xadrez marcavam encontro, como El Antequera, na esquina da rua Juncal com a Plaza Independencia. Quem frequentava muito era Luis Roux, campeão nacional da especialidade. Finalmente, tinha o Café Británico, também frequentado por jogadores de xadrez. Ah! Esqueci o café ao que costumavam ir a mãe de Nilda Müller, o grupo 741 e o grupo Paul Cézanne, ao que pertencia Ventayol. Temos que mencionar também o Café Ateneo, frente à Plaza Cagancha.

N. D. M.: Tinha uma orquestra no segundo Tupi Nambá?

Tinha. Sim senhor.

N. D. M.: Uma orquestra feminina?

Não. Orquestra de senhoritas tinha no Café Armonía, embaixo do Palacio Salvo. Eram quatro ou cinco mulheres vestidas de preto que tocavam no primeiro andar. Os transeuntes paravam frente à porta de entrada para ouvi-las. Era incrível!

G-G. L.: A música não podia faltar naquelas noitadas daqueles cafés?

O Café Montevideo, na esquina da 18 de Julio com a rua Yaguarón, em frente ao jornal *El Día*, foi um ponto de encontro para os diretores dessa publicação e contava com uma boa orquestra. O Café Ateneo também.

G-G. L.: Nelson Di Maggio definiu o senhor como "uma pessoa que vive nos cafés". O que acha atraente nisso?

O que mais me atrai? Ver as pessoas, vê-las viver, sentadas, dialogando. É um sinal de vida, de presença, de vibração. Quando pequenos grupos de amigos se formam ao redor de uma mesa, a gente acaba se familiarizando com certas fisionomias. E pouco a pouco começa a criar uma espécie de vizinhança ocasional que se torna quase permanente na intimidade do café.

Fragmento da entrevista no Café Montevideo (rua Yaguarón esquina com a rua San José) com Gérard-Georges Lemaire e Nelson Di Maggio, 22 de abril de 1998. Publicado no catálogo *Los cafés literarios*, 1998.

Manuel Neves

Como é o dia de Manuel Espínola Gómez?

Como o de qualquer outra pessoa. Não acho que contenha nada de excepcional, embora isso dependa das preocupações que a gente tem. Às vezes todo esse processo preocupacional se intensifica ou perde volume, ou intervêm outros fatores que desviam a gente de um trajeto possível.

Faz tempo que esse conjunto de exposições vinha sendo planejado?

Já faz um tempo, mas não muito. O que acontece é que agora dá a impressão de ser uma acumulação explosiva que não é tal, porque há duas exposições e aparece uma terceira que teria lugar dois meses depois, mas isso já tinha acontecido outras vezes. Depois da retrospectiva que se fez nos anos oitenta, pouco tempo depois também houve outra exposição.

Ver suas obras juntas numa mostra o leva necessariamente a uma reflexão sobre sua vida?

É claro. Inevitavelmente a gente reflete e tira conclusões. O que me preocupa, por exemplo, é o nível de desempenho que tive ao longo de tantos anos; ver se desde as primeiras obras até as últimas houve uma queda no nível de desempenho. Digamos que a partir de uma retrospectiva é possível detectar fraquezas ou o início da decadência; ou pelo contrário, verificar um processo de superação. Mas isso não é fácil de se ver. No meu caso, tem sido gratificante ver o conjunto pendurado na mostra, porque apesar de ter as obras em casa, elas estão voltadas para a parede, não as vejo. Numa oportunidade como esta, então, com o caráter retrospectivo que tem esta mostra, o qual não é comum, é possível tirar uma conclusão pessoal. Neste caso, percebi que o nível de desempenho em todas essas etapas é bastante uniforme. Não quero dizer que seja extraordinário nem esplêndido, nem nada parecido, mas bastante uniforme, e não porque eu tenha a tendência a me enganar, porque assim como em outros períodos eu destruí obras que não me satisfaziam, também agora posso perceber que existem alguns desnivelamentos que me incomodam. No entanto, é muito agradável me deparar com a obra reunida e, além disso, estabelecendo contrastes de época.

Por que parou de pintar em vários períodos?

Sempre que trabalhei elaborando obras de natureza expressiva tive um teto e depois sobrevieram períodos de inatividade, além do mais, nunca fui muito disciplinado. Também pesa o fato de eu nunca ter dado muita importância ao que fazia e ao que faço; sempre achei que tinha de sentir este trabalho como uma coisa natural, como quando, por exemplo, vivendo no meu vilarejo amiúde eu gostava de ir pescar ao riacho. Um dia parei de ir... é que não dava nenhuma importância ao ato de pescar, é só uma forma de passar ou de fazer passar o tempo sem grandes novidades nem dramas. E ao ato de pintar também não dou a transcendência que outras pessoas dão. E nisto sou absolutamente franco: nunca lhe dei a magnitude que talvez tenha o ato de dedicarse a engenhar elementos de expressão representativa, em nível de formulação plástica, musical ou literária. De repente, passa-se um mês, passam dois anos... E num momento determinado da minha vida, passaramse dez ou doze anos antes de eu ter tomado consciência de que não estava pintando. E o que chamo de "trabalhar" é fazer uma série de trabalhos, não um trabalho isolado e depois outro no ano seguinte. Isso não é pintar, não responde a um plano de dar vida a uma sequência expressiva composta de vários exemplares. Por outro lado, nunca me desliguei mentalmente do que tinha feito e do que tinha o propósito de fazer mais tarde.

Fragmento da entrevista publicada na revista *Posdata*, 23 de junho de 2000.

Eduardo Espina

Há artistas que definiram sua obra, ainda morrendo muito jovens, como Egon Schiele. Outros, como Picasso, continuaram pintando até os 90 anos de idade. O aprimoramento acontece com o passar do tempo ou a idade não tem influência?

Depende das características do personagem. No caso do pintor uruguaio Carlos Federico Sáez, que morreu com vinte e dois anos de idade, em 1901, mesmo ano em que morreu Blanes, sua estada na Europa, o aprendizado que fez e o contato que teve com as grandes obras de todas as épocas ajudaramno a desenvolver todo seu potencial. Não creio que se ele tivesse continuado a viver, teria deixado uma imagem mais penetrante. Com essa idade, ele já havia dado tudo o que podia, que foi muitíssimo. Ele é o pintor que tem uma obra com características que você poderia dizer "aristocráticas", no sentido mais afinado do termo. Coisas parecidas você pode dizer para o caso de Mozart. Há personagens que, já numa certa idade da juventude, atingiram todos os seus objetivos.

Quando o senhor olha para trás e vê toda sua obra no desenvolvimento do tempo, o que vê do ponto de vista da sua identidade como artista, como autor?

É muito difícil para mim ver a obra que fiz com olhos alheios. Se eu tivesse que me identificar com uma das tantas abordagens que tive e tirar a conclusão de qual me representa mais com relação a outra, seria impossível.

Mas –cabe imaginar– talvez o senhor se reconheça mais com um determinado período do que com outro.

Quando utilizo muita pasta, acho que responde a minha natureza mais profunda. Este é o caso da série Os Gordos. Ali me encontro como "mais agasalhado" pela obra. Ela me resulta bem mais substanciosa. Por conta da quantidade de material utilizado, é um regozijo fazêla. Acontece que é um trabalho próximo da tarefa de um bolacheiro, que se alegra com a abundância da matéria que trata, quer seja a massa, o merengue, tiram as gemas e por aí vai. Mas também tenho uma parte da minha obra que obedece a uma disposição muito fria e controlada. Porém, essa não me proporciona o enorme regozijo que me dá empastar.

Essa deleitação na abundância estaria próxima do prazer da dobra barroca?

Acho que não. Porque você também pode ser barroco ao manusear formas extremamente controladas. Há algumas coisas que se relacionam com outras. É como a imagem do bolacheiro. Uma vez vi um documentário sobre o pintor francês Jean Fautrier, que trabalhava sobre uma mesa de forma tal que ele parecia estar preparando um pãodeló ou uma coisa assim. Não parecia um pintor, parecia alguém dedicado à pastelaria.

Diante do espelho do seu trabalho, o senhor alguma vez disse "é original, vai ficar"?

Eu não teria coragem de falar isso de nenhum "cristão", salvo dos renascentistas, porque eles são inatingíveis. Seria impossível para mim dizer se minha obra tem potencialmente possibilidades de vencer a passagem do tempo. Eu não sei se essa obra permanecerá cinquenta ou cem anos, no juízo dos pesquisadores e das pessoas. Se pensarmos que alguém situado lá em cima, como Johann Sebastian Bach, passou sumido cerca de cem anos depois da fama que teve, até que veio Mendelssohn e o levou ao topo, o que podemos dizer sobre os outros? Quem sabe se daqui a cem anos Bach voltará a cair na obscuridade. É impossível predizer.

Fragmento da entrevista publicada no jornal *El Observador*, 13 de junho de 2000.

Textos relativos à polêmica sobre o pedido de desmantelamento da obra do Palacio Estévez

Um editorial não assinado

Jornal *El País*, 16 de abril de 1990

Uma restauração discutível

Desde 1º de março passado, com mais insistência, uma vez que ali são realizados numerosos eventos com grande número de público, e ainda antes, com maior discrição já que as atividades que ali aconteceram foram mais limitadas, temos conversado em diferentes ambientes sobre o escopo, a entidade e o próprio valor estético dos trabalhos de reparo efetuados no velho e tradicional Palacio Estévez na Plaza Independencia.

O arquiteto César J. Loustau, historiador honesto e documentado da arquitetura nacional, lembra, num dos seus interessantes trabalhos, que foi inaugurada como Casa do Governo em maio de 1890 pelo Dr. Julio Herrera y Obes, a quem correspondeu ocupála na sua qualidade de Presidente da República. Cento e cinco anos depois, em 1985, o primeiro governo democrático que sucedeu o regime de fato decidiu transferir a sede do Poder Executivo para o novíssimo Edificio Libertad, uma importante estrutura que havia sido inicialmente planejada como a sede do Ministério da Defesa Nacional e ao que as novas autoridades consideraram simbolicamente mais apropriado conferir um destino civil.

Na época, fomos avessos a essa transferência, por motivos longamente expostos, mas essa não é a razão deste editorial. O que queremos fazer hoje é levar a conhecimento do público e atuar como caixa de ressonância da perplexidade da maioria das pessoas que tiveram oportunidade de visitar a antiga Casa do Governo ultimamente e ficaram alarmadas com o tom, a dimensão e o alcance da restauração realizada no interior do prédio.

Lançando mão do próprio Loustau, podemos situar o leitor na história do tradicional prédio da Plaza Independencia, lembrando que seu Francisco Estévez, um abastado comerciante da época, adquiriu o terreno da viúva do general Venancio Flores em 1872, que o edifício foi projetado pelo

capitão de engenheiros do exército francês, Eduardo Manuel de Castel, que chegara a Montevidéu após a morte do imperador Maximiliano no México, e que foi inaugurado em 1875, passando para as mãos do Estado três anos depois.

Faz parte de outra história a arbitragem à qual foi submetida a cobrança de honorários por trabalhos adicionais encomendados, a aquisição do prédio, ordenada pelo coronel Latorre e seu ministro de Governo, José María Montero, no cumprimento de uma execução hipotecária, e o próprio final de seu Pacheco Estevez, uma figura muito interessante do Uruguai do final de século. O que importa resgatar hoje é como Latorre encomendou ao conhecido engenheiro Juan Alberto Capurro as obras de adequação do prédio ao novo destino, acrescentando o frontão triangular da fachada, ampliando o acesso e a majestosa escadaria, removendo as divisórias, para configurar uma obra que, conforme lembra o Prof. Juan Giuria, tem pontos de contato com os palácios italianos de Vicenza e os trabalhos de Palladio.

Pacificamente aceita durante mais de um século para o destino que lhe foi conferido, sucederam-se nela vinte presidentes da República, mais ou menos legítimos, civis e militares, mais vinte e sete conselheiros governamentais, no período de governo colegiado, havendose realizado naturalmente inúmeros reparos, restaurações e modificações internas, mas sempre respeitando a estrutura e o diagrama originais.

O que foi feito no último período, pelo contrário, vai além dessa concepção, chegando a modificar substancialmente partes do prédio, derrubando paredes divisórias, especialmente no setor que dá para a rua San José, a colocação de madeiras escuras e opressivas na entrada, que fazem perder a majestuosidade original da escadaria, e sobretudo, especialmente sobretudo, tendo aplicado pinturas de parede azulturquesa, mais apropriadas para certas casas no Chuí do que para a sede oficial. Um atônito visitante comentou que alguns ambientes pareciam mais com um restaurante chinês do que com uma Casa do Governo, e que de qualquer luneta (que também existem), podem emergir de repente os típicos "rolinhos primavera".

Além do resultado a que se chegar com a solicitação de relatório ao Ministério dos Transportes feita pelo deputado Javier Barrios Anza, com o objetivo de conhecer o custo dos reparos, sua descrição, o estado atual dos trabalhos, a empresa que os realizou, se o trabalho foi entregue, se foram encontrados defeitos e qual a repartição do Estado encarregada do seu controle, a verdade é que os trabalhos em si são discutíveis.

A restauração de um prédio público, que tem sua história e que permaneceu em pé durante tantas vicissitudes do nosso acontecer nacional, só é justificada e pertinente se as linhas originais forem mantidas, sem nunca fazer mudanças substanciais, que não são mais que o produto dos ordenadores de pagamento de passagem. Se a cada nova autoridade der na veneta modificar os prédios públicos de acordo com seu gosto, o país se tornará um caos e uma sucessão de demolições. O único permanente e estável é a linha original, princípio que tem sido respeitado quase sempre no mundo civilizado e do qual André Malraux é o maior expoente, com sua recuperação de Paris durante quase dez anos à sombra (ou à luz?) do general de Gaulle.

Será tão difícil voltar ao anterior quanto tolerar o existente. Além das determinações que vierem a se adotar, a verdade é que a restauração disposta ficará na nossa pequena história como uma restauração discutível. É mais suave do que catalogá-la como uma restauração cafona, que é como alguns se precipitaram em defini-la.

Texto anônimo, publicado na página editorial mencionada acima (testemunhas ocasionais afirmam que a crítica foi escrita por um arquiteto da capital).

Restauração discutível
Arq. Enrique Benech
Jornal *El País*, 20 de abril de 1990

Senhores Diretores:

Na edição de 16 de abril de 1990, o seu jornal ocupase editorialmente das obras de reciclagem e restauração do Edificio Independencia da Casa do Governo. Tratase de uma etapa dos trabalhos realizados entre os anos 1987 e 1989 e incluem o *hall* de acesso ao edifício no térreo e todo o 2º pavimento, incluindo infraestrutura de acondicionamentos.

Os trabalhos foram realizados de forma pública, sendo visitados durante sua execução por pessoas da mais alta hierarquia intelectual, dentre elas os membros da Comissão Nacional do Patrimônio Histórico, aos que foram apresentados os documentos probatórios correspondentes. Tive a honrosa responsabilidade técnica de dirigir esses trabalhos, integrando uma equipe com o mestre Manuel Espínola Gómez, nos aspectos plásticosdecorativos um dos maiores artistas uruguaios, e o arquiteto Nelson Colet, do Ministério dos Transportes e Obras Públicas, em cujo Departamento de Obras pela Administração da Direção Nacional de Arquitetura colaboraram qualificados trabalhadores e artesãos nacionais. Nesta qualidade, gostaria de salientar:

1. O prédio da Casa do Governo, com uma aparência exterior inalterada, ao longo dos anos passou por múltiplas alterações no seu interior, que distorceram sua situação original, em particular a realizada no período 19521955, que o adequou às exigências de um órgão com nove Conselheiros, nove Secretarias e seus serviços, desvirtuando sua estrutura original.

Nessa instâcia do seu processo de mudanças é que se realiza em concreto armado, e sem os recursos de sua decoração original, o Setor Central do prédio em todos os seus níveis, desde a Plaza Independencia até a rua San José, incluindo a atual escadaria, dois elevadores, os vestíbulos e seus salões centrais. Mantinhamse apenas duas salas originais do prédio no 2º pavimento –as chamadas Sala de Honor e Sala de Acordos–sendo por volta de 1955 elas e suas quatro fachadas praticamente o único vestígio do importante trabalho de adaptação realizado pelo engenheiro Juan A. Capurro em 1880.

Afetado por anos de uso pelos escritórios administrativos, seu estado de conservação era deficiente. Uma vez transferidos os escritórios presidenciais ao Edifício Libertad, um novo destino foi definido para o antigo edifício da Plaza Independencia, com atividades protocolares e comissões especiais.

Para tanto, era mister acrescentar às existentes uma importante sala de recepções e um gabinete adequado para o trabalho pessoal do senhor presidente e seus serviços de apoio. Não existia unidade no 2º andar –pavimento reservado para as cerimônias oficiais– e alguns espaços, especialmente a entrada, exibiam uma pobreza decorativa que em nada correspondia aos estilos italianos mencionados como fonte de inspiração.

2. Os trabalhos foram projetados de acordo com o critério de restaurar os espaços que se mantinham na sua atmosfera tradicional, enriquecendo e valorizandoa, enquanto que o novo salão definiase com critérios contemporâneos, conforme práticas amplamente reconhecidas no mundo, onde estas incorporações não repetem as soluções originais para não cair na imitação falsificada, mas respondem às tendências atuais. Da discutida pirâmide do Louvre para trás, estamos cheios de tais exemplos ao longo de toda a história da arquitetura.

3. A ornamentação de madeira da entrada, que o editorialista considera opressiva, pretende enriquecer um acesso que parecia desprovido de qualquer solenidade, com vigas de arestas retas e pilares facetados de mármore que agrediam diretamente o conceito do prédio. No nosso parecer, reconhecendo que é uma questão opinável, entendemos que a concepção estilística do mestre Espínola Gómez valoriza enormemente o mencionado espaço, utilizando molduras, materiais e acabamentos incorporados em outros setores do prédio.

4. As cores que nós utilizamos são vivas, acreditamos que correspondem muito mais à época do edifício do que as cores tristes usadas depois, numa atitude que tinha empobrecido o conjunto. A cor "azulturquesa" de que se fala, diretamente não existe, exceto na opinião do editorialista, talvez letrado, mas visivelmente não acostumado às cores e à observação arquitetônica.

5. A reminiscência chinesa atribuída ao Salão de Recepção é tão válida como atribuíla ao Cinema Metro ou a qualquer obra de estilo *art deco*. É notório que hoje, as correntes arquitetônicas, quando reagem contra a frieza racionalista e revalorizam elementos figurativos contidos na história da arquitetura, às vezes produzem essa impressão. Por isso, no recéminaugurado Parlamento chileno, falase de templo egípcio e em alguns prédios norteamericanos de pagode chinês ou de templo romano.

Essas são as subjetividades daqueles que, sem elementos racionais para julgar, recorrem à vulgaridade. Porque, isso podemos afirmar, em nenhum lugar da China encontrarão nenhuma sala do tipo da antiga Casa do Governo.

Finalmente, refletimos sobre o tom do editorial. É natural que sobre um assunto desta natureza haja discrepâncias.

Há sempre uma abordagem inovadora e outra conservadora que se enfrentam, e as cidades europeias experimentam essas discussões todos os dias. Mas com seriedade, conhecimento de causa e respeito. Não aceitamos que seja desvalorizado um trabalho profissional sério.

Fugaz debate Camnitzer–Larroca

Primeira nota:
Um mundo seco
(carta aberta aos cidadãos)

3 de julho de 2009, hebdomadário *Brecha*

Óscar Larroca

Nas últimas semanas, um portavoz ministerial do Governo anunciou a disposição do Poder Executivo de desafetar, desmantelar e –eventualmente– transladar a intervenção realizada pelo artista Manuel Espínola Gómez (1921-2003) no Edificio Independencia (antigo Palacio Estévez). O mestre trabalhou juntamente com o arquiteto Enrique Benech e teve o apoio especializado de marceneiros do Ministério dos Transportes e Obras Públicas que operavam sob a direção do arquiteto Nelson Colet. Tratase de uma série de obras em madeira que remodelam boa parte do prédio e incluem: a remodelação total do *hall* de entrada (na forma de "abas" ou "cortinados", nas palavras do autor), o caixilho do brasão nacional localizado no primeiro patamar da escadaria, os camarotes laterais desse brasão, o corredor do segundo pavimento, o marco da porta da passagem presidencial, a passagem para a Sala Vermelha e os revestimentos nas aberturas da Sala Azul. Substituiramse algumas molduras (que não eram as originais), recuperouse a claraboia sobre a escada central e a cor foi ajustada em salas que não sofreram nenhuma modificação "devido –aqui sim– a seu interesse ornamental"[11]. Cabe salientar que, em razão do seu caráter de funcionários contratados, nem Espínola nem Benech receberam qualquer remuneração por esse trabalho. As obras começaram em 1987 (durante a presidência de Julio María Sanguinetti) e acabaram dois anos mais tarde.

O resultado é uma obra importante e arrojada de um dos artistas mais valiosos de que a cultura uruguaia temse beneficiado. Rimer Cardillo diz: "*... o que foi feito nessa Casa do Governo é o trabalho onde a arte plástica e a arquitetura adquirem uma imbricação no nosso país; um exemplo único no qual todas as categorias técnicas estão reunidas em um único fato cultural. E como tal, o que foi feito ali é um dos trabalhos que mais contribui para dar uma imagem do sentido universalista da nossa cultura*"[12]. Nem tudo são elogios, é claro. Vítima dos augúrios de seu próprio autor ("*Nossa classe política é profundamente inculta e não tem escrúpulos em tornar prescindível a arte produzida neste país*"), a obra sofreu várias desqualificações baseadas no gosto, a tal ponto que o destino da intervenção poderia estar sujeito ao agrado ou desagrado que ela provoca. Outros, com a loquacidade que os acompanha, argumentam sobre a inconveniência de uma obra que afeta parte da arquitetura edilícia original. Como é possível se observar, essas desabridas reprovações não estão à altura dos argumentos estéticos utilizados por Espínola para o mencionado trabalho, mas infelizmente estão sendo esgrimidas para reforçar algumas evidências sobre as lacunas legais ou patrimoniais que, sem dúvida, o rodeiam. Ou seja, não houve oportunamente uma convocação para concurso de provas e títulos, nem existe mandado de segurança aplicável à inamovibilidade do que foi construído.

Sobre o conteúdo do estilo original do prédio, podemse arrolar centenas de exemplos no mundo relacionados à participação, ao contraste ou à dialética de estilos que coabitam no mesmo espaço. No que diz respeito à decisão de Julio María Sanguinetti de não facultar os mecanismos para uma convocação aberta, também poderia se afirmar que a obra transcende infinitamente o uso ou desuso –apropriado ou inapropriado– de normas mais ou menos sacramentadas pela convivência democrática. Aqui também saberíamos especificar incontáveis exemplos históricos que se destacam devido a seu valor ecumênico, passando por cima das potestades, misérias ou virtudes daqueles que ensejaram essas manifestações. E sobre o gosto de cada um... o que poderia se acrescentar a uma discussão que deveria escapar à incapacidade do burocrata medíocre que não percebe o caráter profundamente testemunhal do que ele ataca nem o senso destrutivo de sua arremetida, se esta fosse a lei já não apenas em matéria de arte?... Ou do arrogante que, incapaz de contribuir para o desenvolvimento da cultura, ávido por deixar sua marca em sua passagem fugaz pelo poder, faz e desfaz como lhe apraz? Sigmund Freud disse a este respeito: "É próprio da natureza humana a propensão a considerar incorreta uma coisa que não lhe agrada e depois é fácil encontrar argumentos contra ela. O desagradável então passa a ser incorreto sustentando objeções na forma de preconceitos, agora, contra qu*alquer tentativa de contestação*"[13]. Se falarmos em gostos, poderíamos começar por indagar a simbologia subjacente ao hino nacional, a relativa contribuição literária da *Leyenda Patria* de Zorrilla de San Martín, o valor plástico do *Desembarco de los Treinta y Tres* de Juan Manuel Blanes, assim como muitos outros fatos culturais. Entretanto, não podemos deixar de reconhecer que estes registros fazem parte (alguns mais diretamente do que outros) da construção da nossa cultura e memória coletiva.

No imediato, queremos acreditar duas coisas: que a decisão de desmantelar a obra de Manuel Espínola Gómez no Edificio Independencia não obedece a um apetite obstinado de aniquilar o que ergueu na esfera cultural a administração Sanguinetti. A generosidade de Espínola não procede apenas de ter encontrado uma voz para ecoar suas personalíssimas criações, senão de se entregar de corpo e espírito para dar o melhor do seu trabalho (quantos gestores incompetentes tem por aí que atuam ao abrigo de uma forma decrépita de fazer política!). Em segundo lugar, queremos acreditar que a obra ainda mantém seu aspecto original e que ninguém perpetrou a mínima modificação nela. E se fosse constatada a vontade de remoção desse legado, estaríamos testemunhando a fundação de um procedimento executor com base no gosto ou desagrado da autoridade de plantão. Existe acaso uma atitude mais autoritária de quem –baseado na sua investidura hierárquica e na sutileza de um eventual decreto– promove um melhor destino para a obra em apreço quando na realidade a está ferindo mortalmente?

Não reivindicamos grandeza para que a decisão do Poder Executivo seja reconsiderada; mas sentimonos com o legítimo direito de exigir a mais estrita justiça e que a questão receba um laudo favorável da Comissão Nacional do Patrimônio alicerçado na perenidade indeclinável das produções simbólicas: "*... o resultado final pode ter um grau de convicção e de justificação se, obviamente, cumprir com finalidade histórica documental e testemunhal da cultura do homem*", frisava Espínola.

Para encerrar, recorremos às palavras do mestre Guillermo Fernández[14]: "*O que ele realizou no Palácio Estévez é uma coisa interessante e valiosa.Tratavave de um prédio com peças interiores sem estilo ao que se outorgou um selo do século XIX, suntuoso, requintado. Ganhou luz e cor, algo muito lindo dentro desse contexto no qual estava. Era um prédio parcialmente desvirtuado e sem caráter, e que agora contém em si uma contribuição muito atraente, que revela um olhar inteligente, increvendose nesta cultura onde a tradição e a participação rara vez andam de mãos dadas*".

Acompanham esta carta aberta:

Arq. Carlos Rehermann, Arq[a]. Juliana Rosales, Arq[a]. Rosario Domínguez, Arq. César Rodríguez Musmanno, Ernesto Vila, Manuel Esmoris, Jaime Clara, Psic. Juan O. Barcia, Antr. Mario Consens, Joseph Vechtas, Carlos Musso, Marcelo Legrand, Eduardo Mernies, Fernando Álvarez Cozzi, Carlos Capelán, Mariana Martínez Montero, Tabaré Rivero, Jorge Bonaldi, Diego Recoba, Gabriel Lema, Pablo Uribe, Bel. Pedro da Cruz, Nora Kimelman, Jorge Sosa Campiglia, Gerardo Mantero, Gladys Afamado, Marcelo Urtiaga, Pilar González, Roberto Coppola, Carlos Tonelli, Eduardo Espino, Bel[a]. Inés Moreno, Riccardo Boglione, Diego Masi, Flabia Fuentes, Analía Sandleris, Mario Schettini, Prof[a]. Verónica Panella, Prof[a]. Ana Inés Zeballos, Nelson Romero, Rodrigo Fló, Gerardo Ruiz, Soc. Arthur Perschak, Diego Alfonso Mas, Yvonne D'Acosta, Prof. Juan Mastromatteo, Federico Arnaud, Raquel Orzuj, Pedro Seoane, Ximena Oyanedel, Aramis Tavares, Miguel Ángel Campodónico, Ema Delgado, Horacio *Hogue* Guerriero, Juan Carlos González, Martín Albanell, Lita Deus, Gustavo Alamón, Ana Berardo, Daniel Benoit, Iris Arnoletti Yanes, Marisa Raymundo, Clelia B. de Mattei, José Trujillo, Santiago Tavella, Joaquín Aroztegui, Pincho Casanova, Fabián Perciante, Mario Giacoya, Víctor Gómez, Alejandro Lasso, Noelia Varela, Edina Otondo (seguem assinaturas).

Segunda nota:
Desinstalar (ou não)

10 de julho de 2009, revista hebdomadária *Brecha*

Luis Camnitzer

À "carta aberta" de Larroca foi posteriormente acrescentado o artigo que o artista e crítico Luis Camnitzer enviou ao nosso semanário, contribuindo para um debate que envolveu a Plaza Independencia e seu entorno.

Imaginemos que Tabaré Vázquez, num ato de abuso de poder, encomenda a Menchi Sábat desenhar caricaturas sobre os rostos dos *33 Orientales* na pintura de Blanes. Bem, vamos imaginar também que Sábat aceita fazê-lo. Concluído o ato e alguns anos depois, o que se faz? Sábat é incontestavelmente o caricaturista mais importante da história do Uruguai. Blanes e sua obra, com todo respeito, são mais difíceis de qualificar, mas têm, no entanto, uma posição histórica e o valor de símbolo nacional. Haverá quem diga que foi feito um ato de blasfêmia e vandalismo, outros, que o quadro de Blanes "sabatificado" fica muito melhor. Outros se perguntariam por que fizeram de forma permanente e não reversível. Qual destas posições seria a vencedora na história não é possível vaticinar.

Quando os poderes de plantão renovaram as igrejas românicas com impasto barroco tinham a convicção de estar limpando e atualizando espaços anacrônicos. Claro que anacronismo aqui também significava que os espaços já não eram dignos como representação das autoridades que encomendaram a renovação. Hoje alguns de nós lamentamos o empastamento, porém, outros ainda o aplaudem.

11 Informações e textos extraídos do livro Manuel Espínola Gómez, escrito por Jorge Abbondanza, op. cit., 224 pp.

12 Ibidem.

13 Sigmund Freud, *Conferências introdutórias à psicanálise (Introdução à primeira conferência)*, Universidade de Viena, 16 de outubro de 1915. [Versão em português da tradutora].

14 Ibidem.

Não conheço a história precisa de como surgiu o projeto de Espínola no Palacio Estévez, e se eu me enganar, peço desculpas. Mas pareceria que Sanguinetti, aproveitando sua presidência de transição e num estranho ato de megalomania, encarregou Manolo Espínola de fazer o que quisesse com o prédio. E Manolo, em outro ato de megalomania, aceitou. O binômio exemplar para isso foi o que formaram o papa Júlio II e Miguel Ângelo. Deve-se notar que na Capela Sistina o empreendimento foi um pouco mais bemsucedido e que os tempos eram outros.

Não sei o que passou pela cabeça de Sanguinetti na época. É possível que sendo apenas um Julio María e não um Júlio II, ele pensasse que pelo menos poderia entrar na história uruguaia como um grande mecenas. Por outro lado, a escolha de Manolo como artista não foi tão ruim assim. Depois da morte de Cuneo, ele ficou como o artista nacional mais importante e, além disso, com imaginação suficiente para encarar o projeto.

Quanto a Manolo, só posso assumir que ele não pensou muito além do desafio artístico e, talvez, um pouco na posteridade. Miguel Ângelo pelo menos fez seu trabalho com relutância porque suspeitou que estava fazendo apenas um monumento em homenagem ao papa. Conhecendo Manolo, se ele tivesse pensado nessas coisas, acho que teria recusado a comissão. Mas não foi assim. E tudo poderia ter sido bem mais simples se, em vez de utilizar um prédio público e simbólico, Sanguinetti tivesse escolhido sua residência privada. O mecenato teria sido o mesmo, o desafio espacial também, mas a megalomania, menor, e as consequências, limitadas ao usufruto familiar.

A questão é que uma vez que o fardo está onde está, não se sabe bem o que fazer com ele e não creio que exista uma solução clara para o problema. Numa carta aberta muito eloquente e que me levou a escrever isto, Óscar Larroca invoca precedentes históricos de decisões unilaterais, de contrastes estilísticos e de transcendência de obras que triunfam passando por cima das mesquinharias e os erros que as geraram. A despeito de ser verdade que hoje lembramos melhor Miguel Ângelo que Júlio II e que, salvando as distâncias, algo semelhante acontecerá com os equivalentes na história uruguaia, creio que está se partindo de várias coisas subjacentes que convém analisar separadamente.

1) Há erros na história que produziram coisas boas. 2) A autoria do bom artista é mais importante que o serviço que ele satisfaz. 3) Uma vez que uma obra existe, qualquer tipo de manipulação constitui vandalismo ou censura. 4) Todo objeto produzido é um documento cultural.

1) É verdade que historicamente há erros férteis (a penicilina, a impressão *offset* e o papel matabornão, entre eles), mas isso não justifica erros como metodologia. Sua existência pode pedir, no máximo, que você se maravilhe com cada incidente singularmente, já que cada um deles é uma espécie de milagre. No caso de Manolo, sabemos que sua instalação foi o produto de um erro, mas ainda não sabemos se ocorreu um milagre. Sabemos que seu experimento aconteceu graças a um abuso de poder, num lugar inapropriado e de forma mal planejada. Uma instalação efêmera ou simplesmente reversível no Palacio Estévez, ou uma permanente em outro lugar não público, teria sido a coisa certa a fazer. Sem endossar aqui o desmantelamento da obra, a ferida mortal que Larroca atribui a seu possível desaparecimento hoje já foi infligida durante sua concepção vinte anos atrás.

2) O sistema mercantilista capitalista nos levou a transformar o objeto artístico e sua autoria em fetiches. Esse ritual representa nossa cultura e aparentemente também protege nossa liberdade de expressão artística. Mas também constitui uma ressaca animista que nos impede perceber corretamente como o poder é distribuído e agir em conformidade. A arte pública tradicional tem a característica de "inevitável" e de invadir a percepção cotidiana. É por isso que a maioria dos monumentos públicos pretende representar a ideologia do poder que os promove e financia, e não a do artista. O que é excepcional no caso Sanguinetti/Espínola é que foi expressão de uma megalomania esteticamente progressista.

3) É verdade que uma vez que uma obra existe, ela tem o direito de ser vista e de existir inalterada. Mas isso cria responsabilidades tanto para o receptor quanto para o produtor. Do lado do receptor, lembro-me da censura puritana que sofreram os desenhos eróticos do próprio Larroca, ou a renovação ignorante da estátua do *David* quando alguém encomendou passar uma camada de tinta preta. Mas, por sua vez, pelo lado do artista, existe a oportunidade de criar uma chantagem. O fetichismo artístico nos leva a acreditar que tudo o que sai da mão do artista é arte e, portanto, tornase intocável e sagrado. Isso deveria criar no artista a responsabilidade de permitir que somente saiam coisas que valham a pena e mereçam ser intocáveis e sagradas. Poucos artistas pensam nisso, e é uma questão que Manolo deveria ter mastigado antes de fazer a obra. Dentro da sua trajetória, a instalação no Palacio Estévez não é um ponto culminante da sua carreira artística, mas apenas um "vemos ver o que acontece", uma busca experimental. Se a história futura determinar que artisticamente é importante o suficiente para ser declarado patrimônio nacional, ainda assim, o risco público incorrido parece excessivo. Isso sem sequer começar a considerar se houve um atropelo contra o Palacio Estévez.

4) Pois é. Tudo o que fazemos acaba sendo um documento cultural. No entanto, isso não significa que absolutamente tudo tenha de se guardar para a posteridade. É provavelmente nesse ponto que seria necessário decidir se a instalação de Manolo deve sobreviver ou não. É o problema que por um lado criaram os monumentos nazistas, estalinistas, de Saddam Hussein ou o Mausoléu de Artigas depois das respectivas ditaduras. São símbolos de um passado que queremos esquecer e devemos apagá-los, são símbolos de um passado que há de se manter vivo para que não volte a acontecer e temos que cuidar deles, são exemplos artísticos tão ruins que são úteis para ridicularizar os abusos de poder e temos que manter o escárnio. Às vezes, como no fascismo italiano, muitos são importantes porque revelam que a arte pode ter sua própria dinâmica, apesar da ideologia que a gera. É o problema que por outro lado se apresenta em situações de ideologias relativamente neutras, como no Palácio das Nações em Genebra, onde uma geração futura terá que decidir o que fazer com o teto que Miquel Barceló vem de finalizar.

No nosso caso, temos uma situação bastante clara com o Mausoléu de Artigas. A encenação fascista do mausoléu, somada à censura ideológica perpetrada contra seu ideário para a ocasião, parecem ter sido desenhadas para injuriar sua memória, não para exaltá-la. Tenho certeza de que seus restos mortais não irão protestar por um enterro melhor. Mas eu manteria o mausoléu para fazer um museu da ditadura. Artigas no topo proclamando sua liberdade e a nossa. A questão de Manolo é um pouco mais complicada. Se for verdade que a instalação será transferida para outro local sem ser destruída, pode não ser uma ideia tão ruim. Seria conservada prevendo uma decisão futura sobre uma possível reinstalação no Estévez. Com o tempo, a obra poderia ser reavaliada sem a contaminação das ambições pessoais que a geraram, e seria a oportunidade para uma perspectiva mais clara com relação a sua verdadeira importância artística. Isso poderia até ser exigido como cláusula num decreto. Enquanto isso, o Palacio Estévez ficaria livre do vandalismo que por bem ou por o mal vem sofrendo nos últimos vinte anos. Afinal, é um prédio que, além de sua discutível qualidade arquitetônica, faz parte da simbologia nacional e merece sua independência. É discutível se realmente existiu um diálogo entre o prédio e a obra. Pessoalmente, quando a visitei, pareceume mais uma invasão do que uma conversação.

Na minha opinião e por enquanto, a instalação é uma excentricidade que ainda não conquistou o lugar que lhe é de direito. Isso não significa que não vá conseguilo. Quando eu era estudante, o Palacio Pittamiglio era algo ridículo e desprezível. Hoje eu iria à guerra para defendêlo. Mas também há coisas esquisitas que vão ficando sem esperança de justificação, como o chamado monumento aos cornos, que Fresnedo Siri fez, um claro fracasso na carreira de um arquiteto renomado. A verdadeira verdade? A arte é uma loteria.

Terceira nota:
Sobre o artigo "Desinstalar (ou não)", de Luis Camnitzer
17 de julho de 2009, hebdomadário *Brecha*
Óscar Larroca

O Uruguai assinou a Convenção de Berna para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas de 9 de setembro de 1886, ratificada por nosso país pelo DecretoLei N.º 14.910 de 19 de julho de 1979, cujo regulamento abrange os "*direitos morais do autor*". Daí inferese o direito de reivindicar a autoria da obra e o direito de se opor a qualquer mutilação, deformação ou outra alteração, ou outras ações que provoquem dano ou possam ser prejudiciais à honra ou ao prestígio do autor. Não é urgente, entretanto, "judicializar" o eventual desmantelamento da intervenção feita por Manuel Espínola Gómez no Edificio Independencia[15], pois já haverá algum emissário do Governo que encontrará nas letras pequenas da norma acima mencionada uma interpretação que permita esse ato de barbárie. A questão então é "problematizar" o assunto. Ou seja: ordenar as fichas que Luis Camnitzer ocupouse em desordenar, e reiterar uma e outra vez que a decisão desta devastação escapa a qualquer opinião leviana ou gosto do funcionário público de plantão. Não há duas pessoas neste planeta que coincidam nesta matéria, e é por isso que não vou aprofundar mais no assunto. Porém, mais importante que isso, Camnitzer expôs alguns outros conceitos no seu artigo de sextafeira passada[16], aos quais gostaria de responder.

1) O exemplo da intervenção das caricaturas de Sábat na pintura de Blanes é "leve" de toda leveza. Ainda assim, não é supérfluo especificar que Menchi não é Manuel Espínola Gómez, nem Sanguinetti é Vázquez, nem a obra de Blanes é o Estévez, e não estamos em 1987. Tampouco Camnitzer é dono da verdade, nem Espínola é Miguel Ângelo, porém, na humilde escala desta comarca, bem poderia ter sido.

2) Acusar Espínola de megalômano não é necessariamente bom ou ruim; é um argumento *ad hominem* típico daqueles que desconhecem quem estão atacando. Tratase de um argumento sorrateiro que geralmente aparece no lugar da razão, da verdade ou do sentido. Neste caso, tenta corroer a qualidade do trabalho por meio do descrédito moral. Por outro lado, Espínola era extremamente respeitoso com o trabalho dos outros e era absolutamente avesso a qualquer intervenção capaz de afetar o estilo original do produto de outras mãos. Era de público conhecimento seu desvelo pro-

15 O Palacio Estévez (o mais antigo local de trabalho do presidente da República Oriental do Uruguai que permanece intato) foi projetado pelo engenheiro militar espanhol Manoel de Castel e construído entre 187374 para propriedade de Francisco Estévez e sua família. Mais tarde foi reformado pelo engenheiro Juan A. Capurro, até ser adquirido pelo Governo uruguaio durante a Presidência do Coronel Lorenzo Latorre em 1880, sendo estabelecido como local de trabalho do presidente dez anos mais tarde. Durante a ditadura da década de 70, o Conselho Nacional de Governo funcionou lá até a restauração democrática, em 1985. A fim de tornar o edifício funcional, foram colocadas alvenarias e divisórias inadequadas; tinhase transformado numa espécie de cova, ficando oculta grande parte do estilo original. Além disso, a remodelação foi feita porque a casa precisava de uma sala de atos, que não existia. (Dados extraídos de várias fontes).

16 "Desinstalar (o no)", Luis Camnitzer, *Brecha*, 10 de julho de 2009.

fundo e respeito reverencial por todas as manifestações expressivas, e era capaz de defender cada árvore da cidade diante do silêncio cúmplice daqueles que hoje usurpam sua memória.

3) A politização do assunto: Sanguinetti representa para Camnitzer uma figura ignóbil que pensava entrar na história do Uruguai como um grande mecenas. (Observe, aliás, como a ideia "*a escolha de Manolo como artista não foi tão ruim assim*" supõe um tépido apoio à capacidade de Espínola pela negativa: "*não foi* tão ruim", em vez de "foi bastante boa"). Camnitzer nos instrui sobre inimigos ideológicos, no entanto, num país como o Uruguai, onde tudo, desde a gripe até a colocação de um semáforo, é politizado, seu raciocínio leva o leitor a reprovar uma obra concebida à luz das arrevezadas e imprudentes intenções dos seus protagonistas. Até o momento, tanto o trabalho teórico de Espínola quanto seu legado artístico não tiveram a possibilidade de serem julgados isoladamente do cordão paternalista do boêmio, menos ainda de sua correspondência transitoriamente laboral e afetiva com Sanguinetti.

4) Quando meu interpelante sustenta que eu invoco (direta ou indiretamente, tanto faz) "*... precedentes históricos de decisões unilaterais, de contrastes estilísticos e de transcendência de obras que triunfam passando por cima das mesquinharias e os erros que as geraram*", não estou dizendo –como parece que ele tem necessidade de colocar no meu pensamento– que eu justifique o erro como metodologia. Falei algo muito diferente: "*o resultado da obra transcende infinitamente o uso ou desuso –apropriado ou inapropriado– de normas mais ou menos sacramentadas pela convivência democrática...* (e)*... passando por cima das potestades, misérias ou virtudes daqueles que ensejaram essas manifestações.*". Não é a mesma coisa dizer "*nasce a partir de*" que dizer "*transcende o motivo que lhe deu origem*".

5) Continuando com a ênfase colocada nos erros, ele escreve: "*No caso de Manolo, sabemos que sua instalação foi o produto de um erro...*". Quem são esses que "sabemos"? Como já foi demonstrado, nem eu nem muitos outros nos sentimos envolvidos na convicção de que se trata de "um erro". Teria sido bom que Camnitzer tivesse falado isso oportunamente. No entanto, ele permaneceu calado até agora porque efetivamente o que ele parece "saber" é que ele tem o apoio tácito do poder, não mais para fazer o que quiser –como ele imagina que o ex-presidente disse a Espínola– senão para declarar o que é necessário no momento certo e assim preservar uma funcionalidade e um *status quo* desse mesmo poder. Da mesma forma, Camnitzer ignora parte dos pormenores sobre essa questão daqueles que atualmente ocupam cargos oficiais: quando Tabaré Vázquez explica que "*eles não requereram autorização de ninguém*" (os militares, para transladar os restos mortais de Artigas), está exercendo o mesmo autoritarismo que afirma denunciar. Ou seja, Camnitzer desprestigia as ações de Sanguinetti, mas, por outro lado, ele cria "novos argumentos" que permitem acreditar que a intenção de Vázquez é de natureza radicalmente diferente[17].

6) Sobre os supostos quinze minutos de glória da obra, ele sustenta: "*Seu possível desaparecimento hoje* já foi efetuado *durante sua concepção vinte anos atrás*". Isto é o mesmo que insinuar que a obra nasceu extinta como consequência do ambiente político ou devido à incapacidade do autor de se expressar e/ou executar (ele não esclarece). Se fosse isto último, Espínola estaria possuído pela pulsão de morte no momento da criação, e não pela indomável exigência (vital) que o identificava. Considero desnecessário sequer comentar esta afirmação temerária e imprudente.

7) "*O que é excepcional no caso Sanguinetti/Espínola é que foi expressão de uma megalomania* (outra vez o termo) *esteticamente progressista*". Acontece que, no início do artigo, o autor "*não conhecia a história precisa*" que envolvia o assunto; ele tinha uma vaga impressão: "*pareceu-lhe*". Mas neste ponto da escrita ele não está mais lidando com conjecturas, do que "*poderia ter sido*", mas com o que realmente "*agora é*". (Por outro lado, duvido seriamente que a megalomania tenha uma estética).

8) "*Poucos artistas pensam nisso* (a responsabilidade de permitir que saiam coisas que só valham a pena) *e é uma questão que Manolo deveria ter mastigado antes de fazer a obra*". (Eu gostaria tanto que Espínola estivesse vivo para ouvir e responder ele mesmo a esta espécie de cominação paternalista!). Como efetivamente sabemos aqueles que o conhecemos e como já assinalei acima, Espínola era um sujeito com um olhar apurado que cultivava a reflexão profunda, embora talvez ele não cogitasse na mesma direção que reclama Camnitzer.

9) Razão lhe assiste quando escreve que nem toda obra merece ser protegida ou preservada para a posteridade, mas suas conclusões se amortecem –numa certa medida–dado que o autor destas palavras é um cruzado defensor "*da ideia e não da caligrafia*"[18].

10) Quando ele ilustra suas reflexões com o exemplo do Palácio das Nações em Genebra, aponta para "*ideologias relativamente neutras*"[19]. Pela via de ideias ligadas pela sutil e nem sempre confiável contiguidade (megalomania - relativismo da obra - conivência - conspiração - Stalin - Hitler), seu discurso pretende lançar um novo manto de suspeita sobre as intenções do permissionário e seu permissor.

11) Mais adiante, afirma acreditar que "*se a instalação será transferida para outro local sem ser destruída, pode não ser uma ideia* tão ruim". Será que ele imagina que tamanha obra possa ser totalmente reinstalada num local para o qual não foi concebida? Deveria supor que a referida obra terminará seus dias destruída e abandonada num galpão do Estado, local onde ninguém poderá participar do diálogo estético (com o prédio original) que o autor pretendia no início.

12) Depois ele afirma: "*Com o tempo, a obra poderia ser reavaliada sem a contaminação das ambições pessoais que a geraram, e seria a oportunidade para uma perspectiva mais clara com relação a sua verdadeira importância artística. Isso* [e aí vem uma frase relevante] *poderia até ser exigido como uma cláusula num decreto.* Em outras palavras: "tirem daí, mas antes digamos num decreto se é ruim, lindo ou feio". Uma insignificância que me isenta de qualquer comentário.

13) "*É discutível se houve realmente um diálogo entre o prédio e a obra*". Isso é verdade; é discutível, e quase qualquer opinião nesse sentido é respeitável. Entretanto, outros intelectuais, artistas e arquitetos pensam muito diferente, e seus apoios à não desafetação da obra[20] são tão legítimos quanto os de quem pontifica a partir de uma realidade alheia à deste pequeno país (com seus "atrasos" e demoras próprias).

14) "*A obra de Manolo ainda não conquistou o lugar que lhe é de direito*", manifesta Camnitzer. Quem vai lhe conceder esse direito? Não seria, pelo que parece, a perspectiva histórica. Tabaré Vázquez? Algum arquiteto do Ministério dos Transportes? Um burocrata bajulador? Camnitzer?

15) Já terminando o artigo, ele escreve que com o desmantelamento da obra "*o Palacio Estévez ficaria livre do vandalismo que por bem ou por mal vem sofrendo nos últimos vinte anos*". Se da ambiguidade dessas expressões escolhêssemos "vandalismo por mal", o objetivo de Espínola estaria sujeito à seguinte definição do termo vandalismo: "*... hostilidade às artes, à literatura ou aos bens alheios, indo até a deterioração ou destruição voluntária de monumentos; comportamento que se diz ser próprio dos vândalos em seus ataques contra o Império Romano* (...)". Em resumo: Espínola, um vândalo, um bandido, um bandoleiro[21].

Meus argumentos não vão na esteira do discurso crítico dominante, nem da política partidária, nem das ideologias às quais Camnitzer parece subscrever. No final de contas, suas palavras são as de um homem que se dá ao luxo de atribuir uma série de razões caprichosas sob os holofotes da reputação que possui, além de aventar e recodificar os fatos para atender a seus próprios interesses. Para Camnitzer –tal como ele exprime no seu artigo– a arte "é uma loteria". Também somos muitos os que temos a irreversível convicção de que não é. E tanto faz quem está certo ou errado: o estarrecedor é que, além disso, parece ser ele quem possui todos os bilhetes.

Postscriptum

Maio de 2015

Uma semana depois (24.7.09), houve uma segunda resposta pública de Camnitzer. Ignorou completamente o fato de eu ter deixado em evidência algumas das suas primeiras acusações repletas de comentários desvalorizadores ("chantagem", "fetichismo", "atropelo", "fardo"), bem como alguns conceitos escarnecedores sobre Espínola (Manolo fez esse trabalho para "*ver o que acontece*", sobram "*exemplos de monumentos fascistas*", e outras coisas).

Ele comparou a obra do pintor solisense com uma caricatura, e seguidamente a confrontou com a pintura de Miguel Ângelo. Assim, ele desenhou um largo leque de autores apenas para escolher aqueles que se situam, na valoração do imaginário popular, nos antípodas. Vejase que esta comparação pretendia induzir o leitor e ganhar seu apoio, dado que ninguém aceitaria uma intervenção caricatural sobre um quadro de Juan Manuel Blanes, e ninguém, no seu perfeito juízo, compararia a obra de Espínola com os afrescos de Michelangelo Buonarroti. Camnitzer fez destes artifícios o principal subsídio para fortalecer, através de atalhos, um pensamento poroso.

As fissuras argumentativas, porém, não escondem a acepção negativa que Camnitzer passa por baixo do pano contra um gênero como a caricatura, nem disfarçam um conceito secular da arte que, entretanto, em outro parágrafo do seu artigo ele se encarrega de desmistificar. Seus julgamentos –em parte maniqueístas e em parte esfarrapados e voltos a suturar com sofismas– cativam um leitor pouco acostumado a diferenciar a reflexão das acrobacias retóricas.

Posso admitir que o ponto em que Espínola e Camnitzer se cruzam é o de uma lei que admite duas verdades opostas; entre um ressentimento cuja essência é a pose libertária, e uma intervenção cuja natureza é o risco de exercer um diálogo arquitetônico complexo. Em todo caso, as objeções do primeiro o identificam como um iconoclasta radical em busca de refinamento, e como um guerrilheiro na luta entre os iluminados e os ágrafos: "*Manolo não pensou*", "[A arte tem] *um vestígio animista que nos impede perceber corretamente como o poder é distribuído e agir em conformidade*". Sob o

17 Menciono o episódio do translado dos restos mortais de Artigas porque está diretamente ligado ao desmantelamento da obra de Espínola. Com isso, o presidente da República Tabaré Vázquez omite os mecanismos de objeção correspondentes, tomando decisões –em princípio– inconsultas.

18 Comentário expresso pelo teórico em mais de uma ocasião. O conceito que Camnitzer coloca a favor do efêmero e contra a transcendência não só vai de mãos dadas com a teoria do fim dos metarrelatos, mas também tem a ver com uma sociedade de consumo, na qual todos os produtos culturais são rapidamente fagocitados e depois destruídos (do latim consumere: para destruir, extinguir). Isso não seria ruim se a obra confinada dentro dos limites do efêmero fosse estudada à luz da sublimação, a denúncia ou ressignificação das relações de poder, um assunto que deveria ser examinado com maior rigorosidade.

19 Uma das definições de *ideologia* sustenta que ela é uma forma de memória coletiva e um conjunto –nunca neutro– de questões para analisar e construir o mundo.

20 Os assinantes apresentados na nota anterior.

21 Definição extraída da Wikipédia, à qual deve ser acrescentada a definição do dicionário de Joan Corominas: "A palabra vandalismo (do francês *Vandalisme*) foi cunhada em 1794 pelo bispo republicano Grégoire para vitupério dos destruidores de tesouros religiosos em memória do povo germânico dos Vândalos, que saqueou Roma em 455 e devastou Espanha e outros países romanos. Deriv: vandálico, bandidagem, bandoleiro". [Versão em portugués da tradutora].

vocabulário doutrinário desta imputação, somente é possível demonstrar que a única verdade é a que Camnitzer desdobra.

Visto que essa segunda resposta de Camnitzer (o quarto artigo publicado em *Brecha*) não lançou mais luz sobre o assunto em tela, considerei que devia dar por finalizada a troca. Além destas ninharias –que com certeza encobrem meus mecanismos básicos de defesa– o importante foi que o leitor teve a oportunidade de comparar, de forma imparcial, ambas as posições com relação a um problema que ainda hoje paira no ar: a remoção (ou não) da obra de Manuel Espínola Gómez do Palacio Estévez.

(Nota de agosto de 2020: É pertinente assinalar que Camnitzer não está só nas suas ponderações sobre esta obra: no ano de 2006 o arquiteto Mariano Arana comentou, ao solicitarlhe escrever um prólogo para meu livro *La suspensión del tiempo*, que achava toda a intervenção feita no Palacio Estévez "*própria de um trem fantasma ou de um puteiro chinês*").

De esferográficas e reproduções mecânicas

Com relação a sua série Boligrafías [*Esferografias*] Espínola sempre considerou que os "originais" poderiam ser as mesmas "reproduções" em grandes dimensões e não o trabalho feito à mão no verso de notas fiscais ou em guardanapos de papel. A reprodução mecânica não desqualificou suas convicções nesse sentido. E ele sugeria um exemplo: "*Se uma fundição italiana tivesse o ilimitado privilégio de reproduzir, por decalco direto (isto é, pelo usa da tesselação tradicional), a estátua de Moisés pertencente a Miguel Ângelo, ou qualquer outra maravilha emanada do engenho humano, seria esse ato criticável, especialmente no caso de se observar, com relação ao original, a mais absoluta ou acurada rigurosidade de 'réplica'?*"[22]. Sobre este assunto, reparese no esclarecimento sobre a condição que deveria cumprir o ilimitado privilégio dessa reprodução: "através de cinzelamento tradicional". Isso significa que, em princípio, deixaria fora de sua apreciação a cópia industrial (por exemplo, mediante um torno sofisticado ou de um entalhe produzido por *laser* computadorizado). Finalmente, tanto para a cópia quanto para a seriação, emerge, nestes argumentos, o amparo incondicional da "*pesquisa eminentemente científica*" cujo propósito sublimaria a barreira ética da propriedade intelectual da obra.

Esferografias
Jorge Soto

Minha primeira aproximação ao trabalho de MEG aconteceu na já lendária Galería Losada. Um dia, Ernesto Aroztegui falou: "*Vamos ver uma exposição de um dos melhores pintores uruguaios*"... Descemos àquele porão na rua Colonia e enfrentamonos com os Exercícios testemunhais esses retratos, serenos, de tensos e velhos rostos que nos interrogam em silêncio. Algo semelhante experimentei novamente quando vi seus últimos trabalhos. Feitos como despedida, talvez? Como trânsito para aquele outro lugar que Espínola, como ninguém, tinha fixado nos rostos de Clara Silva, Luis Eduardo Pombo, Zum Felde, Jesualdo Sosa, María Carmen Portela, Luis Nadales e Andrés Castillo.

Já sei que não era a morte o foco principal dessas obras, senão a obsessão espinoliana de fixar, ou de parar no tempo, o olhar dessas figuras emblemáticas, integrantes do seu círculo íntimo ou pessoal e, ao mesmo tempo, representantes de uma cultura nacional que ia desaparecendo. E aí, nesses olhares, nesses rostos transformados em paisagens, paira a presença da morte e a dor da perda. As obras batizadas por MEG Boligrafías [Esferografias] têm um caráter totalmente diferente: são uma celebração da vida; são, provavelmente, a obra mais brincalhona e até "humorística" se me permitem dizê-lo, do autor. Toda a dor, toda a paixão, toda a raiva são sutilmente buriladas, mantendo intata a marca de sempre. Contundência na realização, exaustiva pesquisa mental da obra, sereno barroquismo, segurança da técnica e estudo do suporte.

Claro que Espínola é um raro exemplo na pintura nacional, onde o humor ou talvez a argúcia do homem do campo estão presentes em diferentes épocas e por diferentes razões. Alguns exemplos são *Sifón* [*Sifão*] 1954, *Gordo N.º 1* e *2*, 1961, e em *Mojigaterías* [*Melindrices*] de 1978, entre outros. O humor destas obras em miniatura é mais abstrato, bem como abstratas eram as preocupações do autor lá pelo início da década de 50, e elas derivam, creio entrever, do prazer de brincar seriamente, sabendo com o que está se brincando e aonde se quer chegar.

Num primeiro momento, MEG pensou batizar essas obras de "divertimentos", porém, não no sentido mais banal ou passatempista do termo. Cabe salientar que sua série mais prezada que começa com a obra *Adherencias* [*Aderências*], de 1961, e continua nos quatro *Divertimentos Nostálgicos*, de 1961, permite compreender o conceito de *divertimento* a que faz referência Espínola, aqui, ligado ao âmbito da musica.

Canetas azuis, vermelhas ou pretas já apareciam em todos seus esboços ou projetos desde os anos 70, mas não nas suas obras. Outro tema que lembro de uma conversa distante, ao que ele tentou restar importância com sua teatral falsa modéstia, foi que andava fazendo umas pesquisas com esferográficas... Claro que, para bom entendedor, "pesquisar" no jargão espinoliano significava que ele estava realmente empolgado com a pesquisa. O resultado pude ver realmente, e com toda sua potência, em 2003, após sua morte (salvo quando da entrega parcial das ampliações exibidas no ano 2000). Espínola agia pela saturação dos espaços físicos que habitava; é por isso que esta obra na sua totalidade foi executada, como todos os seus escritos e poesias, numa mesa de bar. Ninguém, acho eu, tinha coragem de interromper aquele centro de energia concentrada que MEG criava quando escrevia ou desenhava, no mais íntimo espaço de recolhimento imaginável que alguém poderia instaurar num lugar público. Será que ele estava assim unindo suas duas grandes paixões: a obra pessoal e sua função ou destino social?

Aqui está o gesto, ou hipertexto, gerado com sua atitude. O maior acervo destas Esferografias foi feito durante a noite, despois de jantar no bar La Mostaza do nosso terminal rodoviário Tres Cruces. Um "não lugar" por excelência. Território de trânsito de chegadas e partidas, despedidas ou reencontros, onde todos vêm ou vão para algum lugar... Espínola ficava de costas para o terminal, absorto e em solidão, com o murmúrio, a deambulação noctâmbula dos passageiros e a voz impessoal dos altosfalantes anunciando chegadas e partidas. Vislumbro, sem medo de errar, que estas obras são uma profunda e reveladora cerimônia de despedida... Se é que a morte existe tanto como a arte... Confiro, além disso, com alegria, que essas pesquisas fixativas transformaramse numa série que ultrapassa longamente as cento e cinquenta obras, sem perder a força, o brilho e a potência do autor. Daí a singularidade, que eu mencionava no início desta apresentação, dentro da produção limitada de MEG.

Fragmento do texto do catálogo *MEG Mata/Ojo. Boligrafías originales*, Galería KÁ, 2008.

Anexo 1:

O polifocalismo

PREFÁCIO
Sobre o tempo e o movimento

Cada artista visualiza, muitas vezes de forma involuntária, os fragmentos em constante movimento do inconsciente coletivo. Como a consciência humana age inevitavelmente sobre a história e desempenha nela um papel causal, o artista dará forma a uma obra ecumênica que passará a ser o testemunho daquele momento da realidade. Agora, para apreender essa realidade, seria necessário capturar, fora de si, o que o homem contém num estado de fugacidade incessante, "*em estado de indefinição incessante*", sustentava Espínola. Uma fixação, portanto, não apenas a serviço da apreensão da realidade (como produto de um ato de cunho investigativo), mas também a serviço da transcendência da obra. Uma transcendência que, admitia Espínola, "*nasce da nossa arrogância de não querer desaparecer um dia para sempre*". Ele argumentava o procedimento da seguinte forma:

"*Para que esse estado de definição seja cumprido de forma cabal, o homem tem que conseguir fixar um instante desse caminhar interior, desse curso interior, que não tem fim, que não tem sossego, que se transforma continuamente, todos os dias; e se não radicalmente, parcialmente ou até certo ponto*". [...] "*A tal ponto que algumas das imagens que formam nosso reservatório interno desaparecem com o tempo*". [...] "*Essa tarefa deveria ter como propósito imobilizar fora de nós mesmos, do nosso 'perímetro psíquico', o que levamos dentro em permanente estado de ebulição e de perda potencial*"[23].

Esses processos em movimento encerrariam parte das chaves da nossa existência. William Faulkner dizia: "*A vida é movimento e o que faz mover o homem é a ambição, o poder, o prazer. E a finalidade do artista é deter esse movimento, que é a vida, por meios artificiais, e mantêlo fixo, de modo tal que, cem anos depois, quando um estranho o contemple, ele se mova novamente*". Pela mesma razão, Espínola dava grande importância à sua "detenção" e à sua "fixação externa":

"*O que se reveste de maior interesse está ligado apenas ao particular, ao distintivo mundo interior que cada feitor deixa imobilizado para sempre* [através da sua obra artística, musical ou literária]*, e que representa um muito complexo instante do 'universo sentidual'*". [...] "*Os processos interiores são difusos. Ao 'imobilizálos' fora de nós, estamos em melhores condições para analisálos de uma forma minuciosa*". [...]

22 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez,* op. cit.

23 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez,* op. cit.

"*E é aí quando a imaginação do homem entra em tensão e desperta nele uma sede insaciável de tirar dessa obra o máximo possível, quanto a seu secretíssimo repertório de pistas, de enigmas mais ou menos pessoais, grupais ou epocais*". [...] "*O que eu tenho chamado às vezes capacidade do homem para imobilizar imagens, isso nenhum outro ser vivo tem*"[24]. Em resumo: paralisar (e com a maior fidelidade pessoal possível) o movimento interno.

O movimento só pode ter deslocamento (e isso não supõe um pleonasmo, pois pode haver movimento –vibratório, por exemplo– sem deslocamento aparente) no tempo e no espaço (para suspender o movimento seria mister suspender o tempo, e viceversa). Para Espínola, "*se o ser humano quisesse deter o curso da sensação de 'tempo presente', da energia, de existência cósmica, isso escaparia a suas possibilidades reais; o que, por outro lado, se fosse possível, constituiria simplesmente um ato absurdo, embora a possibilidade em si mesma desmentiria tal conclusão*". Com efeito, a temporalidade é um constituinte do indivíduo, pois este se encontra instalado nas três dimensões do tempo (passado, presente e futuro). Mas Espínola especifica: "*No entanto... ao homem só é 'permitido', pelo contrário, ter acesso à representação inanimada de tamanha projeção*".

Para o feitor uruguaio, a suspensão do movimento não era apenas a evocação por meios artificiais dos dinâmicos processos do "mundo interior" do homem. Isso pode se compreender facilmente se considerarmos que qualquer obra (sobre qualquer temática, técnica ou corrente expressiva) pode chegar a cumprir com o objetivo meramente testemunhal. Por outro lado, como Ernst Gombrich e Rudolf Arnheim observaram, da mesma forma em que a música e a poesia não são artes tão exclusivamente temporais, tampouco a pintura e a escultura são artes de movimento detido, senão que denotam –através da linha, da forma, da composição– uma carga semelhante de "termos dinâmicos". Isso explica a sedução que exercia sobre o pintor uruguaio o "*propriamente imóvel, com uma quantidade enorme, infinita de elementos a serem revelados com o tempo*".

Leonardo da Vinci escrevia que uma figura carente de movimento estará "*duplamente morta, pois já estava morta por ser uma ficção, e novamente morta quando não mostra movimento nem da mente nem do corpo*"[25]. Espínola discordava desta afirmação do mestre renascentista. Seu apoio à "imobilidade" não implica necessariamente que as formas devam ser hieráticas ou "duras", como algumas figuras da arte sagrada bizantina, ou padecer de uma rigidez como resultado do desconhecimento das formas humanas (ainda sendo "duras", elas podem evocar movimento ou a sensação deste, apesar de Gombrich ter salientado que uma forma estática só pode representar um momento estático, nunca instantes imersos no tempo). No seu raciocínio, os personagens pintados podiam abrigar a "*sensação de vida*" e, simultaneamente, "*permanecer imóveis*", deixando "*a impressão de que até aquele preciso momento eles se moveram*". Isso esclarecido, ele considerava que a máxima realização de um pintor é "*o desdobramento de uma determinada cena na qual os corpos humanos obtêm um 'repouso absoluto' (seja sua presença descansada ou expectante) deixando a estranha sensação do tempo detido*"[26].

Na sua série de obras intitulada Interrupções (1963), Espínola "para" o deslizamento da matéria lançando mão de uma espátula larga, atenuando a espessura da pintura ao pressionar essa ferramenta sobre o suporte. Não seria também uma forma inconsciente de "brecar o tempo", paralisando a dinâmica do gesto? A esta pergunta ele respondia com uma negativa, para reafirmar imediatamente depois que a obtenção de tal resultado não seria possível "*sem mediar uma clara ilusão tridimensional e realista*"[27]. Em termos gerais, seu pedido de *tridimensionalidade* está subordinado à dificuldade que supõe deter uma árvore com suas próprias luzes e sombras, enquanto que o *realista* acarreta um efeito de suspensão cativante e inverossímil (conceitualmente, "menos realista"): a valorização da segunda condição ocorre sob o alarde virtuoso da primeira.

Quando lhe solicitavam o nome de um artista e sua obra para exemplificar essas palavras, ele mencionava *Alegoria sagrada* de Giovanni Bellini (1490-1500), *Triunfo de Battista Sforza* de Piero della Francesca (1465), *Amor sacro e amor profano* de Ticiano (1514-1516), *A adoração do cordeiro místico* (1432) e *O casal Arnolfini* (1434) por Jan Van Eyck, *O Mediterrâneo* (1911) de Pierre Bonnard, ou as paisagens costeiras e rurais de Carlos de Santiago, dentre outros.

À luz destas valorações e do objetivo perseguido por Espínola, podemos inferir a razão pela qual ele não aprovava as esculturas que tentavam transmitir "ações" de índole variada, nem o tom parcialmente lúdico do dadaísmo, nem a aspiração dos futuristas de registrar a sensação de movimento, nem os móbiles de Calder ("*pequenas aranhinhas que mudam de posição de forma intranscendente... Do ponto de vista das nossas exigências significativamente humanas, isso representa muito pouco*"), nem os dínamos luminosos de Heinz Mack, nem as instalações que incorporam o trânsito visível de fluidos, nem a *op-art* com suas imagens palpitantes, nem a pintura cinética de Alexander Archipenko, nem a "arte participativa" fundada por Le Parc: "*Isso não é participação*" –argumentava–, "*a gente pode participar ativamente com a imaginação e a apreensão pupilar diante de uma obra absolutamente estática, e o mais provável é que a maior participação do homem aconteça, precisamente, quando o que ele contempla é uma obra imóvel*". [...] "*Mas se é a obra que tem movimento, tende a paralisar a imaginação do homem, porque ele deve atentar para o constante devir dessa obra*"[28].

Em suma, no que diz respeito ao tempo e ao movimento, é possível que Espínola tenha percebido uma íntima relação entre três estados do "ser" e "estar" humanos, a saber: o repouso, a apreensão e o exercício reflexivo. O repouso da obra evitaria a distração dos sentidos. Se uma obra é móvel (com mudanças de luz, som, movimentos –aleatórios ou sincronizados– produzidos pelo equilíbrio de seus componentes físicos ou por dispositivos elétricos e/ou mecânicos), a varredura ocular consciente e inconsciente estaria subordinada ao devir incessante dessas exigências.

O polifocalismo

O sufixo "ismo" [do gr. -ismós, pelo lat. -ismus, "pertencente a"] foi cunhado definitivamente no século xviii e serviu para diferenciar os distintos movimentos literários, arquitetônicos e artísticos ulteriores ao Rococó. Alguns artistas, dentre os quais Espínola, eram avessos aos prefixos e sufixos reducionistas. Apesar disso, no ano de 1975, o pintor inaugurou, na Galería Losada de Montevideo, uma exposição intitulada Os primeiros exercícios universais emergentes do polifocalismo: uma nova abordagem óptica e expressiva idealizada pelo autor.

Para o crítico Fernando García Esteban, Espínola também furtavase a toda precisão nominalista: "*... é reconfortante encontrar um artista que, qualquer for o ponto de vista do qual é* analisado, *não admita ser etiquetado como 'ista' de algum gênero, embora até certo ponto isso desanime aqueles que apenas procuram rotular, para suas análises de aparência inutilmente cientificista, essa velharia*".

O autor explica as razões que o levaram à elaboração de sua ambiciosa obra: "*Sempre fui um espectador 'cavante', de olhar errático, veloz, talvez como de 'estreia planetária'. O que eu procurava com tudo isso? E o que ainda estou procurando? Entre outras coisas,* [...] *a restituição – de uma parte, pelo menos– do 'mistério original', de uma certa forma perdido ou preterido*"[29]. Com o polifocalismo, Espínola abrigava uma aspiração não menor: fazer ingressar o Uruguai no "*concerto de círculos metropolitanos que tem contribuído com tendências ou enfoques altamente genéricos e, pelo mesmo motivo, 'genesíacos', a serviço da cultura humana*".

"*Percebese que ele tinha aí* [na obra polifocalista] *uma evidente necessidade de situações calmas, ele não podia continuar 'pagando tributo' ao dinamismo da nossa época*"[30]. Em contraste com a necessidade de John Lennon, que aspirava a viver em Nova Iorque "*porque é a cidade mais rápida do mundo*", Espínola entendia que o mero dinamismo das metrópoles não aproximava necessariamente o homem ao conhecimento do complexo tecido cultural da sociedade humana. Décadas antes do surgimento da filosofia do *slow life*, Espínol afirmava:

"*... Qualquer um de nós que morasse na Europa, poderia tender a dispersarse, desviarse*". [...] "*Nenhum gênero ou padrão de vida é garantia de nada, nenhum tipo de convívio social assegura um resultado. Quando eu estava na Documenta de Kassel, onde as obras vinham dos países mais ricos, dava para ver que se apostava mais no efeitismo do que num conteúdo real*"[31].

Em outras palavras, a vertigem que a civilização urbana entroniza impediria uma análise suficientemente detida da realidade. Seria possível argumentar, da maneira oposta, que os tempos destes territórios são cansativamente vagarosos, mas ao invocar essa fundamentação, o que se toma como parâmetro são os tempos de territórios alheios, com certeza mais velozes do que o nosso. Nada prova que o "tempo urbano" tenha uma influência frutífera na apreensão da realidade, observava Espínola. Pelo contrário, o fato de habitar regiões menos dinâmicas e vertiginosas implicaria uma análise –voluntária ou involuntária– das características da realidade. Colocada esta hipótese, um homem que leva uma vida de repouso e recolhimento estaria em melhores condições para perceber aspectos universais e em harmonia com seu próprio cosmos interior.

[Consequentemente] "Tomei então, assim como no meu comportamento físico, a determinação de me rodear em Montevidéu do 'tempo interiorano', sem permitir que fosse alterado pelo 'tempo metropolitano'. Senti a necessidade de me serenar definitivamente, coisa que poderia ter sido influenciada por algumas obras do Renascimento, durante minhas visitas à Europa, e também por aquele filme de Stanley Kubrick 2001: Uma Odisseia no Espaço, que contribuiu para corporificar a determinação aludida. A ideia de transferir a limpidez da atmosfera era uma velha aspiração: vinha viajando dentro de mim até consubstanciarse desse modo"32. Cabe acrescentar que ele não menciona os pintores naïfs croatas da Escola de Hlebine, Ivan Rabuzin e Ivan Generalic, que na década de 40 trabalharam com uma série de paisagens bem semelhantes às que pintara Espínola para esta série.

No polifocalismo (que ele também denominava de focalismo composto) se cruzam os caminhos ópticos-perceptivos mais relevantes transitados por Espínola ao longo da sua vida:

a) a captura da luz uruguaia (caminho identitário);

b) o cuidado da construção sem interrupções (caminho especificamente estético);

24 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, op. cit.

25 Da Vinci, Leonardo: *Tratado de la pintura*, 1651. Coleção de notas extraídas dos seus manuscritos e compiladas postumamente (cerca de 1550) por autor anônimo. [Versão em português da tradutora].

26 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, op. cit.

27 Ibidem.

28 Haber, Alicia: *Manuel Espínola Gómez: entre la entraña y el límite*, Doble Emme, Montevidéu, 2000. [Versão em português da tradutora].

29 Do texto para o catálogo da exposição *Los primeros ejercicios universales emergentes del polifocalismo: nuevo enfoque óptico-expresivo ideado por el autor*, Galería Losada, Montevidéu, 1975. [Versão em português da tradutora].

30 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, op. cit.

31 Haber, Alicia: *Manuel Espínola Gómez: entre la entraña y el límite*, op. cit.

32 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, op. cit.

c) a necessidade de fixar um estado de serenidade (caminho reflexivo "a serviço da análise da cultura humana");

d) a busca da sensação do tempo detido (caminho científico a serviço da análise da realidade).

Para tentar alcançar esses objetivos, o pintor solisense trabalhou em quatro eixos estéticos e dois eixos técnicos: o espaço e a apreensão visual, a luz, a cor, o focalismo propriamente dito, o recurso do pincel percutido na superfície e a forma octogonal dos bastidores.

Eixo 1: Espaço e apreensão visual

Espínola foi um *erudito autodidata* na problemática da percepção visual. Nela, ele se propôs "pintar o próprio olhar" e estudar os problemas relativos às moscas volantes que habitam o humor vítreo (células microscópicas em forma de ameba que se destacam da retina e da superfície interna do globo ocular) e "a decomposição arco-írica da luz na borda dos cílios do observador". A capacidade de apreensão sinestésica lhe ofereceu a ferramenta para estudar a densidade dos elementos físicos da natureza e sua posterior resolução, concertada pela justaposição de diferentes técnicas de representação: maneirismo, metafísica e "transrealismo", nas palavras de Ángel Kalenberg.

Guillermo Fernández dizia que Espínola conservava uma clareza de linguagem pictórica e engenho ornamental típico de uma capacidade imaginativa barroca: "*logicamente, tratase do seu barroco e não o barroco histórico*"[33], esclarecia Fernández.

Eixo 2: A luz

A "aproximação a determinadas características da pintura renascentista" e a limpidez "da luz oblíqua universal", por conta da sensação de espaço imaculado que experimentou na maioria das cenas do filme *2001: Uma Odisseia no Espaço* (entre outras, o deslocamento do transbordador com o fundo musical do *Danúbio Azul*, de Johann Strauss e a cena do astronauta idoso no dormitório asséptico e atemporal), foram os objetivos atmosféricos perseguidos à luz de seu procurado retorno a um estado de serenidade. A luz utilizada por Espínola é mais francesa do que italiana (mais próxima de Nicolas Poussin que de Paolo Veronese), o que provoca que os elementos que aparecem nesta série de obras sejam menos "brancos" e mais "amarelos". Tomando, em maior ou menor grau, essas referências, o que se transfere do filme de Stanley Kubrick e dos artistas renascentistas para o feitor do polifocalismo (pela via direta ou através de Blanes) é uma tentativa de plasmar "*a pureza regional da formulação metafísica*" essencial para refletir certas condições da pureza atmosférica existentes nesta parte do globo.

Nestas latitudes, o ar dá ao céu um tom bem mais rico, pois a menor quantidade de partículas de poeira ou umidade denota uma menor dispersão das ondas mais longas de luz. Em palavras de Da Vinci, "*a clareza e a escuridão formam a cor azul, esta é a cor que tem o ar, mais ou menos clara quanto maior ou menor seja a umidade que recebe*"[34].

Eixo 3: A cor

"A cor é a qualidade fundamental de qualquer elemento físico observável. A tal ponto que é ainda mais importante que o volume", sustentava Espínola. Mas era também o aspecto mais importante com relação ao tema de uma obra; ou seja, a concentração de uma parte do relato sobre a cor como tal e as relações de proximidade que este cromatismo apresenta:

"É o homem que facilita *a 'chave correspondente'... Sem ele, a cor jamais se manifestaria. Portanto, é o ser humano quem 'acrescentar coisas enumerativas e qualificadoras*". [...] "*Então, o que é específico do homem é a consciência, aquilo inerente à sua justificação presencial, como são outras qualidades, por sua vez, referidas* às outras entidades existentes, cada uma das quais tem, como o homem, *'uma determinada função que cumprir'. Tal é o nobilíssimo destino que nos obriga sem exceções, dentro do qual as cores são um pequeno acidente que convém continuar analisando sob retículas estimativas menos imprevisíveis*"[35].

O uso de cores brilhantes, primárias –acesas por uma certa luz francesa, como observamos no Eixo 2– afasta Espínola da paleta melancólica que caracteriza seus contemporâneos (Vicente Martín, Jorge Damiani), e o aproxima um pouco mais dos planistas dos anos 1920 (Andrés Etchebarne Bidart, Petrona Viera, Domingo Bazurro).

Eixo 4: O foco único

No *Retrato de um homem alto* (1947), ele quis materializar a experiência contempladora através do retrato do seu pai "*cujo centro ou foco panorâmico tinhase fixado no extremo nasal, e o resto*, à medida que se afastava daquele ponto, *iria perdendo os contornos afiados, precisos e a intensidade da superfície*"[36]. Esta experiência focalista não o satisfaz plenamente, porém, ele resgata "*a sensação de que* [o pai] *pesa uma tonelada*". Anos mais tarde, nos seus retratos a grafite e giz de cera de 1972, Paisagens Faciais, ele enfatizou um único foco dentro da obra (pálpebras, pupilas, rugas). Em todos os casos apontados, ele tentava traçar um percurso visual relativamente preestabelecido.

"O comportamento dos meus olhos em face da realidade circundante verificavase em não menos de dois ou três e não mais de cinco ou seis 'golpes de vistar enérgicos, vitais [movimentos sacádicos[37]], *com as correspondentes exceções. No final, a tensão ocular, a intenção preensora perdia subitamente seu vigor para passar, durante alguns segundos ou frações de segundo, a um estado de descanso, de distração, seja baixando o olhar, seja piscando, etc.*"[38]. O fato de pintar o próprio olhar (Eixo 1) expõe a pesquisa espinoliana sobre os diferentes tipos de movimentos que os olhos realizam. Por sua vez, esses movimentos ópticos são acompanhados do movimento físico e do movimento perceptivo, aos quais devemse acrescentar os fatores sinestésicos, que por si só "*podem produzir a sensação de movimento em determinadas condições, por exemplo, na vertigem*", como observou Arnheim.

Com base nestas características derivadas do exame da sua própria percepção, Espínola tentava privilegiar, no seu "focalismo composto", três ou quatro focos, de modo sincrônico: "*Tal vivacidade de funcionamento deveria circunscreverse forçosamente aos 'fragmentos' mais interessantes ou atraentes do que fora observado*"[39].

Nunca é possível olhar todo um quadro com a máxima nitidez de uma só vez: ao contemplar uma obra de arte, ela é sempre inspecionada por partes. Isso foi demonstrado em estudos realizados pela pesquisadora americana Margaret Livingstone, quem criou um dispositivo chamado *remote eye tracker*. (Figura X). No entanto, pelo menos na teoria, é possível alterar o "estado de descanso, de distração" do percurso ocular através de focos com peso equivalente.

Eixo 5: A técnica

O autor utilizava um pincel grosso, de cabeça ovóide, com o qual ele aplicava ritmados e controlados golpes, perpendiculares à tela. Aplicando uma pressão semelhante a cada golpe, conseguia uma retícula parcialmente pontilhada. Neste caso, "parcialmente" devese ao fato de que, contrariamente à técnica divisionista adotada por Seurat, quem deixava áreas livres entre um ponto e outro, Espínola não deixava espaços sem pigmento entre um e outro golpe, o que determina que suas figuras sejam bem menos etéreas que as do impressionista francês. Essas figuras, aparentemente densas (manequins, braços, árvores, muros, aves), apagam, ao mesmo tempo, suas bordas, mas à maneira dos renascentistas: enquanto estes trabalhavam com o pincel "arrastado", o pintor uruguaio lançava mão da técnica do pincel percutido, como já foi dito, para diluir levemente os contornos dos objetos.

A matéria oleosa acompanha o movimento da ferramenta, e o ponto (de uns três centímetros de diâmetro) conforma pequenos prismas nacarados. Para Ángel Kalenberg, essa superfície nacarada recria "*o que acontece com a pureza da luz uruguaia, essa reverberação do sol sobre as formas*"[40]. Uma técnica, então, a serviço da corporeidade levemente desmaterializada dos objetos, além de preservar a pureza da cor com a consequente serenidade da atmosfera.

Eixo 6: Forma do bastidor

Este eixo está estreitamente ligado à percepção visual do espaço (Eixo 1), já que o pintor aplicava as leis da observação às margens do plano. Um plano originalmente pensado para ser ovóide, com o propósito de simular a forma do olho humano e o campo geral de percepção (correspondido, por sua vez, dentro do retângulo áureo), mas por conta de empecilhos na execução do corte da madeira e da vareta, ele finalmente optou por uma forma octogonal.

O tamanho generoso dessas obras ("*O gigantesco cartão postal*", descrevia) foi premeditado, com o desejo de cobrir uma grande parte do campo visual. (Espínola afirmava que o cinema podia satisfazer uma porção importante dessa cobertura espacial. No entanto, é absolutamente impossível olhar a delimitação do nosso campo visual como uma borda recortada precisa. Se fosse possível respeitar essa fronteira, estaríamos olhando para o plano contíguo ao mesmo tempo, razão pela qual essa delimitação seria desmentida por nosso percurso ocular).

É comum a comparação entre uma câmara fotográfica e o olho humano, porém, no no filme

33 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, op. cit.

34 Da Vinci, Leonardo: *Tratado de la pintura*, 1651. Coleção de notas extraídas de seus manuscritos e compiladas postumamente (cerca de 1550) por autor anônimo. [Versão em português da tradutora].

35 Do catálogo da retrospectiva *Manuel Espínola Gómez*, Galería Latina, Montevidéu, 1980. [Versão em português da tradutora].

36 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, op. cit.

37 Sacádico [do francês, *saccader*: movimento brusco]. "O sistema sacádico gera movimentos oculares rápidos [duram geralmente menos de 50 milissegundos], tais como sacadas de busca (olhando a hora no relógio, olhando na direção de um ruído inesperado, analisando os detalhes de uma pintura), os movimentos de refinamento, a fase rápida do nistagmo vestibular e optocinético, e movimentos oculares rápidos que ocorrem durante a fase REM do sono.
"A 'sacada' (sacudida) é um movimento ocular rápido, cujo objetivo é colocar sobre a fóvea a imagem do objeto motivo de interesse, o que geralmente já foi registrado pela retina periférica. A sacada pode ser:
"*Reflexa*, gerada pelo aparecimento súbito de um objeto na retina periférica, ou de um ruído no ambiente circundante. *Voluntária*, produzida com a finalidade de colocar sobre a fóvea um objeto que tenha sido capturado pela retina periférica. *Espontânea*, gerada sem um propósito definido durante o desenvolvimento de outra atividade motora (por exemplo, a fala). *Antisacada*, também involuntária, mas na direção oposta à de um objeto que aparece na retina periférica". Pebet, Matías: 'Anatomía–fisiología del sistema oculomotor', em *Movimientos oculares*, Universidad de la República, Facultad de Medicina, Montevidéu, 2003. [Versão em português da tradutora].

38 Do texto para o catálogo da exposição *Los primeros ejercicios universales emergentes del polifocalismo: nuevo enfoque óptico–expresivo ideado por el autor*, op. cit.

39 Ibidem.

40 Kalenberg, Ángel: Do texto para o catálogo da retrospectiva de MEG na Galería Latina, Montevidéu, julho de 1980. [Versão em português da tradutora].

fotográfico a superfície toda é igualmente sensível à luz, não há áreas de grão mais fino ou grão mais grosso. Já na retina há uma área central (a fóvea) na qual as células mais sensíveis (os cones) estão muito apertadas, mas sua densidade diminui para a periferia. Em cada olho temos uma parte central com o máximo poder separador, rodeada de um campo de poder separador médio. E este, por sua vez, está cercado de um campo de poder separador pobre. A acuidade piora à medida que nos afastamos desse centro. Por esta razão, nunca podemos estar em dois espaços simultaneamente (aquele que olhamos colocando a mira na fóvea e aquele que se encontra na periferia). Em qualquer caso, podemos falar de esfumado subjetivo, uma vez que ele nem sequer é visível ou transitável por nossa visão[41]. No aspecto bidimensional, uma porção extraída da realidade exterior só será viável dentro de uma área recortada (retangular, circular, irregular, etc.), salvo no caso de pintar na superfície de uma montanha, como fizeram os celtas na Inglaterra e os nazcas no Peru; ou numa caverna, como fez o homem pré-histórico, ou nas intervenções da paisagem, como fizeram Christo Javacheff e Jeanne-Claude. A pintura de cavalete, o mural de grande formato, a fotografia e o cinema, geralmente utilizam o formato retangular (nestes dois últimos, o de 35 mm é mais ajustado ao retângulo áureo) para encerrar suas imagens. E assim como é impossível estar ciente do limite de nosso campo visual (um contrassenso), também não é possível criar um espaço artificial sem limite aparente.

Espínola admitiu que a solução à que apontava com o polifocalismo resultou "medianamente realizada", conseguindo "*uma certa sensação de 'tempo semidetido'*". [...] *"Eu deveria ter intensificado a luz ou a cor, mas não o fiz"*[42], refletiu mais tarde. Dentro dessa produção, a obra que menos revela a sensação de tempo demorado é *Cresponarios de la media tarde* [*Enlutários da meiatarde*] (1975), pois instala o ponto de fuga praticamente no centro do plano octogonal. Se bem que a simetria bilateral seja desmentida pelo manejo da luz e a consequente projeção de sombra das árvores da esquerda, as linhas que convergem para o ponto de fuga, e sobre as quais se situam os familiares (que acompanham em ziguezague a carroça fúnebre) configuram um cone perspectivo que gera certa sensação de "deslocamento" (do primeiro plano para o horizonte).

Roberto de Espada escrevia: "*Podemos sentirnos seduzidos pelos* flous *tersos e nacarados que MEG obtêm, pelas texturas sutis, pelos diáfanos e aveludados planos numa atmosfera de semissono, de semivigília, comparável a muitas das páginas que relatam o estado descrito por santa Teresa como o de seus últimos anos*"[43].

Uma retina virtual

Carlos Rehermann

O que quis dizer Espínola com "polifocalismo"? Estava ele imerso em profundas elaborações filosóficas sobre o significado da arte ou quis atrair a atenção de potenciais compradores com um termo cujo sufixo "ismo" poderia passar a ideia de que tinham aí um lote valioso?

O discurso verbal de Espínola era geralmente impreciso, muitas vezes extravagante e sempre dotado de um caráter arborescente quanto à sintaxe e neblinoso quanto à semântica. Embora seja difícil encontrar o sentido reto no uso que o artista conferiu ao termo, é possível analisar a palavra na tentativa de iluminar o sentido do que vemos ao olhar as obras. A chave está no termo "foco", substantivo que dá origem ao adjetivo "focal".

A atenção dada a um ponto da composição é fundamental na concepção de Espínola. E foco, o fogo, tem uma forte ligação com a atenção prestada a um ponto. A ruptura chave do sistema renascentista de perspectiva cônica, no qual o foco é um conceito central, ocorreu com o cubismo de Braque e Picasso. Mas as pinturas polifocalistas são construídas com o método tradicional da perspectiva cônica. Espínola já havia experimentado variantes próximas do cubismo (por exemplo, em *Sifão,* de 1954), de modo que a ruptura da perspectiva tradicional era um caminho pelo qual já tinha transitado anos atrás.

Focos são os pontos que, no traçado de uma perspectiva, parecem irradiar as linhas de fuga, da mesma forma que um farol irradia luz. Um desenhista de perspectivas interrogado sobre o significado de "polifocal" sem dar qualquer indicação adicional, pensaria no seu próprio trabalho, no qual é mais comum trabalhar com dois focos, mas ele poderia usar sem problema três focos, e ainda quatro se for suficientemente ousado. Nenhuma dessas questões apresentaria uma dificuldade teórica. As primeiras pinturas renascentistas que aplicaram o método da perspectiva cônica tinham apenas um foco. Posteriormente começaramse a pintar quadros com dois focos, e com o barroco os focos ultrapassariam os limites do enquadramento. Mas Espínola não falava em polifocalismo para referirse à multiplicidade de pontos de fuga ou focos de uma perspectiva.

Os artistas visuais que, como Espínola, se preocupam com a composição (ou seja, a organização do visível dentro do enquadramento dos seus trabalhos) tentam criar zonas que recebem a máxima atenção do espectador. O olho age diante de uma nova configuração com uma estratégia balística: estabelece um mapa do campo visual e determina um alvo; lança imediatamente a atenção do olhar –movendo o globo ocular– como se fosse uma bala, até o ponto do campo previamente escolhido, o alvo. Para Espínola, as sacadas (os movimentos bruscos e precisos do olho) organizamse de acordo com o que ele chama de "focos", e daí sua tentativa de organizar a pintura de forma a controlar os centros de atenção. Entretanto, e eis aqui um dos nossos problemas para a identificação do que ele queria dizer com "polifocalismo", isso devia ocorrer numa composição de rigorosa perspectiva cônica; caso contrário, seria simplesmente o mesmo que as primeiras tentativas de Cézanne ou do cubismo de Braque, ou, sem necessidade de entrar no campo da arte, o que uma criança faz quando desenha uma mesa ou um quadrúpede: como ela sabe que tem quatro patas, ela as desenha todas, sendo que se estivesse observando o objeto, haveria alguma que não poderia ver. Isso seria parecido com um múltiplo ponto de vista: eu traço no mesmo desenho o que vejo do ponto A e também o que vejo quando estou no ponto B.

Espínola havia trabalhado nesses campos no passado; ele entendeu que devia manter a perspectiva cônica sem distorcê-la, e tentar sua multiplicidade de focos num outro sentido, para o qual o significado de foco num sentido fotográfico lhe foi útil.

Os quadros polifocalistas têm um tratamento de textura que Espínola relacionava com a nitidez. Aqui 'foco' está ligado a 'enfocar', palavra nascida no século xx, referida a um dos problemas da fotografia: criar placas nítidas, "em foco", ou seja, colocadas à distância exata para que um ponto de luz passando através da lente seja projetado nitidamente sobre a placa.

Espínola observou que quando a gente olha para um ponto vê apenas uma pequena área de nitidez ao seu redor, cercada por um campo progressivamente menos preciso, o qual tem a ver com a densidade de células fotossensíveis do olho, que é maior na mácula, a área da retina que está no eixo óptico do olho. Espínola relaciona corretamente atenção com nitidez, e fala em foco referindo-se ao lugar onde colocamos nosso olhar. O que ele faz, então, é produzir, por meio de uma certa técnica de pincel, uma obra com uma nitidez uniforme na superfície pintada.

Haverá quem diga que isso é o que sempre acontece numa pintura: toda a superfície é igualmente nítida. A ideia de Espínola é que, quando a gente olha o mundo (e não suas obras) tem um foco de atenção nítido e uma periferia desfocada; quando a gente olha um dos seus quadros polifocalistas, qualquer for o ponto no qual fixe o olhar, terá o mesmo grau de nitidez, que não é a do eixo óptico, senão algo menos rígido, nem focalizado nem fora de foco, como se para encontrar nitidez fosse necessário buscar freneticamente o foco do campo visual (o ponto de máxima nitidez) em alguma parte do quadro. Esta é a estratégia de Espínola para construir uma retina virtual na qual não há pontos com maior nitidez que outros. Não há um foco, senão ausência de muitos focos.

Logicamente, Espínola falhou, como Seurat falhou quando quis produzir uma síntese aditiva de cor com seu pontilhismo. No entanto, nesse caminho complexo de profunda exploração, o que nos deixou Espínola é um convite para refletir sobre nossos modos de ver.

Anexo 2:

MEG em catorze facetas

É impossível deixar de observar que existem vasos comunicantes diretos entre um crítico, um curador, um pensador, ou entre um *designer* de interiores, um inventor e um cenógrafo. As seguintes divisões correm o risco de parecer arbitrárias ou insuficientes, mas seu objetivo básico é ordenar as múltiplas atividades do seu protagonista.

1 o pensador

2 o palestrante, o escriba

3 o artista

4 o crítico

5 o curador

6 o designer gráfico

7 o cenógrafo

8 o inventor

9 o poeta, o jogador de bilhar

10 o militante

41 Assim, é impossível "capturar" o instante preciso em que o ser humano passa da vigília ao sono (do relaxamento ao NREM, conforme os padrões de medição do eletroencefalograma). Troquei com Espínola algumas modestas informações sobre esse assunto, utilizando como campo de pesquisa nossas próprias experiências sensoriais.

42 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, op. cit., 1991.

43 Ibidem.

11 o assessor

12 o espectador, o aficionado dos esportes

13 o sibarita

14 o colecionador heterodoxo

1
O pensador

O objeto exterior

O diálogo que ocorre entre o objeto exterior e nossa alma determina, ao longo de um lapso que pode variar na sua extensão, não apenas conforme os casos, uma série de reações de caráter interno capaz de moldar, na sua diária ginástica rumo ao hábito, uma sociedade dife*rente, pela unidade e permanência desse fenômeno. Quando o homem que tem uma sensibilidade apurada para a linguagem das formas, qualquer que seja sua natureza, tenta valerse delas com o estranho propósito de levar os nobres viciosos, necessitados de tais estimulantes, para o campo da sua própria experiência como um feitor semidivino, está na esteira daqueles que desejam provocar estados de consciência, perseguindo a realização do crescente refinamento na percepção, não do que o ser humano faz, o que seria em si mesmo da maior importância, mas do que advém com uma certa anterioridade a ele e que o acompanha em plenitude de essencialidades da mesma natureza. É nesta comunhão renovada, aprofundada, que pode ser verificado o complexo processo de sublimação do homem; ou seja, nesta tênue aproximação de duas entidades equivalentes: as próprias feridas invioláveis que se abrem e fecham a cada dia e as eternas rosas materiais que, a cada dia, também perdem seu perfumado mistério.*

Se, tanto nos planos de direção geral quanto nos pequenos círculos individuais, negligenciarmos a vigilância, o modo, a orientação de tais ofícios, estaremos desperdiçando as datas temporárias mais propícias para iniciar o movimento histórico que traga a este país, sem tradições elaboradas, o maná do seu feito universal, inteiro e único. Sua contribuição diferente, naqueles espaços sem fim que borbulham tantos e tantos vazios silenciosos e desertos esperando por algo prometido, justificará um pouco mais nossa passagem pela Terra. Este papel que nos cabe, malfadado, de consumidores sem exigências mínimas, condicionantes, se acaso, de consumidores deformadores, nos atira para beira do caminho por onde transitam, sem pausa, as nações mais preocupadas do orbe. *Recolhemos os sobejos de qualquer tentativa. O essencial, o navio para o costeiro avarento, que não penetramos e refazemos o suficiente, nos escapa como as miragens do deserto.* É que não estamos preparados para isso; seu rosto gesticulante *assoma por cima das nossas cabeças, como as luas alaranjadas do estio, sem podermos conservar outra coisa que sua luz indecifrável. E assim para toda a eternidade. Mas em nós deve estar a semente de um tempo futuro, livre de imprecisões e de oscilações incômodas e asfixiantes. Vamos fazê-la germinar o mais rápido possível, porque hoje a terra está regada e úmida. Esperar por outros dias pode significar a perda, sem resgate, de uma única ocasião para ir ao encontro de achegas saudáveis, o que põe em jogo o car*áter mais ou menos definitivo do *nosso povo.*

Antes que os deuses, pacientes de mais, que habitam, com sua vigilância risonha, nos sagrados limites de todas as coisas, se cansem de certas demoras... e alcem voo rumo às eternidades luminosas, livres, enfim, de pactos fracassados[44].

O texto acima evidencia o pensamento crítico e a apreensão da realidade levada adiante pelo seu autor. Espínola era relutante em aceitar qualquer conclusão como inapelável pelo simples fato de ser apresentada por um pretenso erudito reconhecido pelo *mainstream*. Considerando seu fraseio intrincado, também seria possível admitir que a intencionalidade do pintor uruguaio era louvável, mas que a ausência de rigor epistemológico (devido a sua falta de precisão acadêmica) poderia conduzilo a becos sem saída ou à elaboração de conceitos contraditórios, nos quais o relativismo acrítico é moeda corrente. Seria simples demais catalogar Espínola como "relativista", no entanto, o que me interessa enfatizar é seu predicamento a propósito de uma reflexão permanente sobre figuras retóricas, dogmas ou manifestos na moda, em oposição àqueles que apenas os reproduzem. Adversário declarado de uma crítica epidérmica, Espínola foi uma presença desconfortável no cenário das artes visuais locais. Um pensador que parecia ter saído diretamente de Kant ou de Gombrich e que operou como se Arthur Danto ou Jacques Derrida nunca tivessem existido. Em resumo: além de seus erros e acertos, ele era um sujeito insurgente que parecia dinamitar o que se entende por conceitos preclaros, e um intransigente no mundo do imediatismo, que não outorgava nenhuma concessão a "verdades sussurradas ao ouvido".

Como disseminador cultural, ele realizou um programa de rádio durante vários meses, ministrou palestras, redigiu regulamentos para concursos e desenhou atris –fora dos princípios conhecidos e estabelecidos– para apresentar obras próprias e alheias. Ao longo da sua vida, escreveu sobre urbanismo e patrimônio entendidos com rigor, a ecologia exercida como licença heroica, a identidade, as vanguardas, a arte efêmera, o epigonismo, a sinestesia, o tema, a cor, a arte nacional, a cultura local, o mercado, o tempo e o movimento, a percepção visual, a mimese e a realidade e sua representação.

44 Vários autores: *Pormenores políticos y afines. Gráfica política de los años 60 y 70*, Montevidéu, 2009. [Versão em português da tradutora].

Tempo e espaço

Quando começou o tempo e onde termina o espaço?

Rainer Maria Rilke, *Elegias de Duíno*, 1922

Espínola sustentava que "*cada elemento componente da natureza é influenciado por todas as substâncias e 'microsidades' que integram a generalidade desses elementos, variando unicamente a proporção daquelas em cada um, de modo que as funções derivadas (por setor) sejam distintas e/ou complementares umas às outras*"[45]. Observando esta análise, podemos apreciar concordâncias com teorias científicas a propósito da vibração molecular e outros aspectos relativos à continuação e às mudanças físicas da matéria. Uma análise que lhe permitia alicerçar seus argumentos sobre a "continuidade sem interrupções", como se verá mais adiante.

Para Kant, espaço e tempo pertencem à realidade apenas como parte da mente, como intuições com as quais as percepções são mensuráveis e legitimadas. Os raciocínios de Espínola sobre o tempo tiveram certo paralelismo com o que manifestara o pensador alemão e ocuparam grande parte da sua vida. Quanto ao homem e ao tempo, formulava o seguinte:

"*Não sabemos se ao dar como certo que o intelecto do homem trabalha unicamente entre o 'passado impulsor' e o 'futuro aspirador', o 'presente', sem cabimento aqui, só tenha existência fora dos domínios do ser humano, e que esta é, na verdade, a razão pela qual o* homo sapiens *tem essa tantas vezes mencionada sensação de 'tempo PRESENTE'.*" "*Os propósitos do homem são sempre referidos ao futuro mediato ou imediato, jamais ao presente, porque o impulso que trazem vem de um 'ontem', longínquo ou adjacente, apontando para um 'amanhã' mais ou menos próximo. Se o 'presente' realmente existisse, o homem planejaria para o 'presente', e sua concretização estaria referida a ele, logicamente. Entretanto, nunca é assim... embora possa parecer que sim*"[46].

Dado que o presente nos escapa de forma incessante (num tempo surgido no mesmo momento que o universo), Espínola colocava seu valor na "*sensação de tempo suspenso*" evocada em determinadas obras artísticas.

Imagem e conceito

Espínola não colocava a disjunção "imagem/conceito" em clara oposição ao caminho teórico iniciado por Duchamp. O pintor uruguaio considerava que uma obra não pode descansar sobre a mera caligrafia e ao mesmo tempo estar divorciada da ideia. E quanto ao fato de que poderiam "se sobrepor", ele não acreditava que a caligrafia do artista –como forma de identificálo– ofuscasse o que o artista poderia estar dizendo: caligrafia e mensagem eram, nas suas palavras, "praticamente a mesma coisa":

"Não conheço sequer uma obra pertencente ao ser humano que, de alguma forma, não represente um jogo de conceitos". Tudo é conceitual: uma obra bizantina é conceitual, uma obra dos gregos ou dos egípcios é sem dúvida uma obra conceitual, e fazse necessário um conjunto de conceitos prévios para poder alcançar um plano de formulação passível de conter uma quantidade xis, mais ou menos limitada, de coisas que respondam a uma determinada tendência e a intenções determinadas de quem lida precisamente com esses elementos". [...] Uma obra de arte vai muito além de ser uma simples depositária ideológica das reflexões de seu autor, porém, "*a primeira coisa que sempre aparece é o conceito*".

Arte contemporânea

Espínola considerava necessário salientar que, além da capacidade interpretativa do espectador no âmbito da sua dinâmica apreensiva e da cultura na qual se insere, nas manifestações expressivas não existem as estéticas perimidas marcadas pela linearidade histórica, senão uma circularidade manifesta. Chegar "tarde", chegar "antes", chegar "em uníssono", só adquirem importância do ponto de vista competitivo, não do ponto de vista do frescor nem do anacronismo: "*Quem iria sustentar, por exemplo, que após cogitar sobre os problemas informais que o pintor europeu ponderou, haveria um regresso, em algum momento, a uma espécie de decurso renascentista, como* é o hiperrealismo, que *acarreta a frieza específica da fotografia, coisa que nada tem a ver com os problemas colocados pelos prérenascentistas e os renascentinstas, e nem sequer pela pintura acadêmica?*"[47], argumentava.

Mesma coisa podese falar da escultura. Ninguém imaginava que depois de Brancusi, Moore, ou inclusive do hiperrealismo clássico de Duane Hanson (considerado absolutamente ultrapassado

45 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, op. cit.

46 Campodónico, Miguel Ángel: *Reportaje a Manuel Espínola Gómez*, revista *Maldoror*, n.º 24, Montevidéu, maio de 2006. [Versão em português da tradutora].

47 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, op. cit.

quanto a seu enfoque), numa reviralvolta sobre si mesma a escultura retornaria à representação naturalista da mão de Ron Mueck, entre outros realizadores contemporâneos. Embora seja necessário esclarecer que várias estéticas tentaram paralisar a história, ancorando-a no passado, não é menos verdade que é no mínimo injusto estender a discussão sobre a legitimidade da arte aos temas, aos materiais utilizados e à volta ao passado. E embora qualquer obra de qualquer gênero e época poderia caducar por conta da sua falta de profundidade testemunhal (sempre houve e haverá obras intranscendentes, insignificantes), vale dizer que, no âmago da questão sobre o velho, o novo, o obsoleto ou o perene, só caberiam pressupostos menos fechados e absolutistas.

Os sentidos e a memória

Anteriormente observouse a relevância que supõe a sinestesia para a apreensão cognitiva de objetos físicos e sucessos de origem diversa. Esse conhecimento, com o auxílio dos sentidos, pode ser prolongado (ou continuado, com ou sem interrupções) mediante uma memória que possui a faculdade de amplificar ou neutralizar as lembranças pela via da expansão ou do recolhimento. Toda pessoa que faça exercício das suas reminiscências aplicadas a sua própria infância sabe que o tamanho dos quartos da casa que as viu nascer ou a fachada e o pátio de recreio da escola que frequentaram (para mencionar apenas estes exemplos) não condiz como aquele que guarda na sua memória. Geralmente, todos nos espantamos pelo seu tamanho reduzido quando, passados vários anos, entramos novamente em contato com eles. Sobre o assunto, disse o pintor uruguaio:

"*Quando, depois de um dilatado afastamento, deparamonos com um amigo, uma de cujas características* físicas *era e ainda é a obesidade, ele nos parece então mais magro do que antes –mesmo sem sêlo–, pois é evidente que esse nosso amigo 'continuou engordando' nos 'meandros' da imaginação que nos ilumina, assistida, é claro, pela memória, de forma tal que o 'reencontro' o faz aparecer, por contraste, um pouco mais enxuto*". [...] "*Tudo o que é vital tende a se expandir, e quando atinge determinados ou predeterminados 'limites genéricos' o impulso interno não tende a declinar, mas persiste, embora não consiga estendêlos. A memória e a imaginação humanas, por conseguinte, também ostentam a mesma chancela*"[48].

Estética

Como Espínola não acreditava na existência da arte, ele definia a estética afastada de várias definições polarizadas. Consideravaas desnecessárias e perturbadoras para a natureza real do problema. Aqui seria possível insinuar um conceito difuso, pois sua ideia de uma "arte sublime" se ajusta à definição surgida com a filosofia do Século das Luzes. Em qualquer caso, essa ciência cognitiva chamada *estética* foi –para o pintor– o fruto "*tangivelmente visual*" da ilimitada análise da realidade do universo levada a cabo pelo homem. Esse universo, que configuraria uma "*cenografia certamente excessiva*", é "*o verdadeiro problema a ser desentranhado*". Era, ainda, nas suas próprias palavras o conceito, "*mais ligado à nossa existência*", sendo a astronomia a ferramenta mais adequada para elevar nosso ser rumo a uma expansão cósmica. Num diálogo com Alicia Haber[49], o pintor descrevia que, durante as solitárias e reflexivas noites na sua cidadezinha natal, produziase "*uma ligação intensa entre o Eu e o espaço; ... eu recebia como se fosse um funil e o espaço entrasse em mim*".

"*Durante minha estada permanente no vilarejo onde nasci, já pensava... que o próprio fato de 'disparar' a pupila para as 'constelações noturnas' elevaria o nível ético e social do homem, fazendo-o perder a 'candência mesquinha' que os assuntos terrestres assumem quando o olhar 'é curto'. Observar essa luxuosíssima, suntuosa 'vitrine', inabrangível por si mesma, purifica sem sabêlo, e restitui ao homem sua verdadeira escala, deformada ou perdida nos recôncavos da cidade. Se a humanidade estendesse os olhos e refletisse sobre o infinito desse espaço, mostraria, no longo prazo, uma tendência mais de acordo com a perfeição sideral*"[50].

O universo, constitutivo da realidade, e que é "*fonte absoluta de toda vida e de toda verdade*" [...] "*esteve e estará a vida toda. Ou, em outras palavras: vibrou e alentou e vibrará e alentará 'sempre'*".

Como é possível perceber, Espínola resumia o valor da pausa dentro da continuidade da vida, o que explica sua rejeição à suspensão do movimento dos objetos materiais "fuzilados" pelas designações "do discorrer cósmico". Numa primeira leitura, isto admite uma contradição, já que se ele aceitava a transformação molecular da matéria, é lógico supor a inexistência de uma rejeição. Entretanto, essa rejeição fundamentavase na perda material das características reconhecidas no objeto. Ou seja, ele compreendia a futura conversão molecular dos componentes orgânicos presentes na *Mona Lisa*, mas "não conseguia convencerse" do desaparecimento da sua forma original registrada na ocasião pela retina. Ainda, custava a aceitar a cessação das funções vitais como consequência da morte.

48 Ibidem.

49 *Entre la entraña y el límite*. Conversações com Alicia Haber para o catálogo da exposição, op. cit., p. 40.

50 Ibidem.

Voltando à "*infinitude da realidade dentro da faixa vivida*" –como observa o pintor uruguaio–, é dentro desta "*quando o homem realiza uma árdua tarefa de investigação, através da qual poderia chegar a conclusões aparentemente definitivas, mas que serão sempre transitórias*".

Assentimentos e discordâncias com algumas correntes filosóficas

Ao igual que o escritor Felisberto Hernández (por quem professava grande admiração), Espínola celebrava a obra literária de Carlos Vaz Ferreira, particularmente sua obra *Fermentario* (1938). O sentido filosófico da "lógica viva" de Vaz Ferreira lhe permitiu sustentar uma interpretação da realidade relativizada na arte, uma vez que ela passa, *a posteriori*, a ser conscientemente aceita como apropriação cultural. Espínola não teria desautorizado os pensadores racionalistas, porém, suas afirmações estavam mais em sintonia com aqueles conhecimentos adquiridos pelos fatos da experiência (o saber que deriva da razão) do que aqueles que têm a ver com o apriorismo:

"*Ao imobilizar fora de nosso contorno físico, do nosso perímetro psíquico, o que carregamos dentro de nós em permanente estado de 'ebulição', de 'indefinição', de 'perda potencial', criamos uma situação 'excludente'... Isso nos permite dominar melhor o que fazia parte de nosso comportamento anímico, com o qual concretizamos uma identidade que nos habilita para entender um pouco melhor o fenômeno existencial*".

Outro aspecto do pensamento de Espínola poderia situarse dentro do agnosticismo: uma postura que o levava à conclusão da inexistência de um "*Criador Supremo", deixando o homem "como uma entidade orgânica e até mesmo 'abstrata', 'a sós' com suas responsabilidades materiais e morais proporcionadas por seu embasamento planetário e sua própria continuidade como espécie. Nunca acreditei na existência de Deus. Acredito, pelo contrário, que o mundo não tem origem e não tem fim, tanto físico quanto temporal. Deus seria simplesmente, se existisse, um 'gerente geral' do Universo. Porque o 'tino' da natureza, que é a representação mais perfeita do que se denomina senso prático, consistiu em avançar e evoluir lentamente até desembocar no homem, em seu cérebro prodigioso, e então, que sentido teria essa custosíssima e imisericordiosa evolução se houvesse um Deus que criou o Universo desde o início?*". Entretanto –e sem cair em interpretações forçadas que poderiam desviarse para doutrinas de fé ou ocultistas–, o insondável Espínola permitiu uma certa abertura para o incognoscível ou para o "além": "*Quantas vezes, ao perceber sensibilíssimos acertos próprios, experimentei ser uma complexa 'ferramenta' manipulada, dirseia, pela ignota natureza!*"[51]. Cabe perguntarse então se não é essa "ignota natureza", separada do tempo e do espaço (conceitos apenas mensuráveis em escala e percepção humanas), não é a "criadora suprema", por assim dizer, do universo todo. Uma incerteza metafísica que o pintor aceitava discutir com seus interlocutores e que não se contradiz com outras definições suas.

Posto isso, vale a pena assinalar que Espínola se sentia livre o suficiente para não se escudar atrás de nenhuma corrente de pensamento ou de alegações postuladas como um bem canônico. Dado que não era um esteta, *stricto sensu*, clarificava que "*conclusões contundentes e fanaticamente excludentes*" sempre lhe provocaram "*calafrio*".

O fim da arte?

Embora a arte posterior à década de 1960 incorpore o que até então havia sido considerado extraestético e passe a apropriarse dos contextos (através das estratégias de criação de significados), é absolutamente improvável que qualquer forma de arte possa morrer antes que a necessidade do indivíduo de verse refletido nela. Lembremos que Espínola trocava o termo *arte* pelo conceito de "*ciência enfaticamente expressiva e testemunhal*", cuja tarefa é "*construir um mundo de acordo com as necessidades do gênero humano*". (Gombrich acrescentava: "*... não há motivos para temer que os artistas algum dia tenham que deixar de nos revelar novas facetas desta experiência inesgotável*"[52]). Portanto, é difícil que o homem abandone a profunda pesquisa que faz sobre si mesmo, pois só deixará de fazêlo se renunciar a sua necessidade de resposta existencial. Ao mesmo tempo, em relação à afirmação de que todas as artes são mortais, vimos que, para Espínola, "*não existem as obras definitivamente 'desconsideradas' ou desqualificadas*".

Em resumo, vale dizer que, independentemente das cantigas que prognosticam ou proclamam essa divisa lapidar, a necessidade expressivatestemunhal em geral e a pintura de cavalete em particular não morrerão simplesmente porque se pretenda matálas. Por outro lado, se aplicamos o mesmo rigor para dizer que Hippolyte Taine ou Konrad Fiedler foram portavozes de uma filosofia enquadrada na Ilustração (com a finalidade de desqualificar seus pronunciamentos supostamente obsoletos sobre a estética), com o mesmo critério podemos argumentar que existem conceitos que já foram ultrapassados pelas demonstrações empíricas de Ernst Gombrich, Nelson Goodman ou Rudolf

51 Abbondanza, Jorge: Manuel Espínola Gómez, op. cit.

52 Gombrich, Ernst: *La imagen y el ojo*, Alianza Editorial, Madrid, 1982. [Versão em português da tradutora].

Arnheim. Este "revisionismo dinâmico" em forma de espiral só estaria confirmando a contínua evaporação de toda afirmação imperativa, assim como aconteceu com cada uma das grandes teorias da arte (formalismo, voluntarismo, emocionalismo, intelectualismo, organicismo), que pretenderam ser a verdadeira teoria por ter formulado corretamente a natureza da arte numa definição real, além de qualificar as outras como falsas. Para Espínola, então: "*Não há, não existem valores absolutos, indiscutíveis. Podem ser, em qualquer caso, transitoriamente indiscutíveis. Pode ocorrer, de alguma forma, que a própria época permita que certos achados analíticos sejam vistos como transitoriamente indiscutíveis, especialmente se todo mundo coincide nisso. Mas, temos certeza de que essa qualidade de coisa indiscutível irá se projetar no tempo e será capaz de desafiar épocas futuras, e até imediatas?*"[53].

Fizemos a revisão das objeções do pintor solisense a respeito de sentenças categóricas, rotulagem dos ofícios, valoração da técnica, criação, mimese e espacialidade excludente. Objeções que ele também aplicava em debates sobre o matiz, cor e tom, ruptura com as formas anteriores, a denominada pintura-pintura (uma "excrescência conceitual", declarava), a arte efêmera, a "arte pela arte" (frase cunhada pelo filósofo francês Victor Cousin, derivada das teses de Kant, segundo as quais a arte tinha sua própria razão de ser), o artesanato, a arquitetura meramente funcional, o *design* utilitário, o estilo, os ismos, escolas e movimentos artísticos fechados; a identidade encarnada em receitas territoriais ou consanguíneas e a manipulação arbitrária do vocábulo "anacrônica". A despeito de consentir uma certa abertura à originalidade, Espínola desqualificava a novidade como tal. Desconfiava sobremodo das palavras efeitismo, contextualismo, gestualismo, olhar transversal, arte emergente e várias denominações pósavantgarde (a *new abstraction*, o *neo-geo*, a escultura *commodity*, o nãoarte, a "arte oficialista" e outras), em benefício do mero subterfúgio conceitual e não de uma busca legítima.

Contrariamente, alguns artistas e curadores pósmodernos argumentam que "as novas tendências diferenciamse das anteriores porque as novas tendências não trabalham a partir da nostalgia ou da expressão, mas trabalham sobre a pesquisa plástica". Espínola se perguntava novamente que outra coisa teriam sido as manifestações expressivas desde suas origens mais remotas senão um permanente caminho de "pesquisa plástica". Como mencionei antes, acreditava profundamente na eventual validade presente ou futura de absolutamente tudo o que a consciência humana expressa, mas não no vale tudo como um sofisma epidérmico e demagógico. *Epidérmico*, porque esse "relativismo" não aprofunda na complexidade do fenômeno; e *demagógico*, porque provoca efeitos contraditórios com a equidade que propõe.

Ele também detraía os compartimentos *pintura* e *desenho*, pois considerava "*infantil ou ingênuo*" erguer antinomias somente por causa da composição do meio utilizado para a aglutinação dos pigmentos (óleos, ceras, colas, argilas e outras coisas). Integrava os diferentes materiais resultantes da sua constituição química dentro de um "*continuum* técnico", afirmando que: "*Não acreditamos em tais separações. Sempre dissemos que quem quisesse definir especificamente o que* é desenho e o que é pintura *e assim por diante não seria capaz de oferecer uma definição correta e satisfatória de uma das duas –ou mais– realidades expressivas que não 'servisse' integralmente para a outra ou outras. Para que, então, o empenho em separá-las por meio de uma tentativa inútil e injustificada e depois falar sobre elas como se já estivessem escindidas?*"[54].

Suas valorações para as manifestações expressivas poderiam ser resumidas nos nove pontos seguintes:

> 1) continuidade do tempo e do espaço (negação do que "morre" ou culmina de forma irrevogável);
>
> 2) continuidade da realidade (alegado em favor de uma única realidade, conformada pela realidade física e a experiência mental);
>
> 3) continuidade temporal do trabalho físico (negação da "arte efêmera");
>
> 4) continuidade da pesquisa (negação dos limites determinados pela historicidade em relação a todo testemunho produzido pelo homem de qualquer época e cultura);
>
> 5) continuidade dos ofícios (valorização horizontal de todas as atividades humanas);
>
> 6) continuidade espacial (negação das características fechadas e absolutas de uma dimensão espacial em oposição a outra);
>
> 7) continuidade técnica (negação de terminologia de acordo com os materiais utilizados –que estabelecem categorias excludentes– e a vigência, portanto, de qualquer tipo de caligrafia);
>
> 8) continuidade sem interrupções (apreciação da obra além do gesto e do "estilo");
>
> 9) continuidade e aprofundamento da percepção óptica (negação da caducidade imposta pela academia pós-modernista sobre o olhar estético. Agrupa, ainda, os pontos 3, 5, 6, 7 e 8).

Por outro lado, a estimação da detenção ou "suspensão do movimento" –que algumas obras pictóricas atingem– não pressupõe um empecilho para o conceito de continuidade (ou seja, imobilidade *versus* movimento), uma vez que "o que é propriamente imóvel" só pode ser valorado com a presença do tempo. Isso significa prolongamento, continuidade sobre a qual se desloca e incrementea nossa análise do mundo circundante.

53 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, op. cit.

54 Ibidem.

(Quase) tudo é relativo

O relativismo em que Espínola pode ter incorrido, havida conta da manifesta inexistência de fronteiras entre aspectos físicos e abstratos ou entre questões de natureza ontológica, fez ele apagar (à luz de certos consensos éticos) várias normas acordadas pelo *corpus* da sociedade. Ele não apenas tentou derrubar várias convenções no âmbito da estética, como, por exemplo, a validade de copiar uma obra pertencente a outro autor (entendida essa cópia como "*o privilégio ilimitado de reproduzir, por decalco direto* [isto é, pelo uso da tesselação tradicional]*, a estátua de Moisés pertencente a Miguel Ângelo, ou qualquer outra maravilha emanada do engenho humano*"[55]). Proclamou, também, conceitos certamente intransferíveis sobre a sexualidade, a maternidade, a relação conjugal, a amizade, a vaidade, o transbordamento de comportamentos patológicos, a prostituição, a pornografia, o rompimento de preceitos, leis e valores, as doenças herdadas geneticamente e as alterações de comportamentos psicológicos singulares. Não acreditava na ética encarnada no compromisso militante (à margem da sua participação transitória pelos diferentes partidos políticos, considerava que "*o homem tem um compromisso consigo mesmo, fundamentalmente, e responde a suas necessidades particulares com uma consciência mais ou menos desenvolvida das suas relações com o ambiente*"), rejeitava profundamente a responsabilidade políticoideológica do autor ("artistas da esquerda" em oposição a "artistas da direita") e negava a comunicação social das manifestações expressivas em detrimento do propósito investigativo (acreditava que a comunicação era, em qualquer caso, um processo que acontecia por acréscimo).

Estendendonos sobre este último ponto, podemos salientar que Espínola relativizava a mensagem implícita em toda obra de caráter ideológico. Como exprime Donald Kuspit, a arte deve estar comprometida, em primeiro lugar, com sua própria feitura: "*Se um autor quiser fazer algo político, ele deverá produzir algo artisticamente interessante. É através da arte que essa obra vai ter um impacto e não por causa da mensagem que deseja propagar. Sempre existiu a arte política; as imagens de Velázquez de Felipe IV. Hoje vemos essas pinturas e o que nos importa é a arte do seu autor, não a figura de Felipe IV. Houve uma transformação imaginativa das realidades políticas do século XVII que as tornou obsoletas, mas ainda admiramos Velázquez como pintor*"[56].

Para Espínola, apenas dois aspectos permaneciam fora desses relativismos: a defesa incondicional da "*fidelidade às necessidades expressivas do autor*", e a implacável rejeição à falta de proteção, à alteração ou à eliminação (voluntária ou involuntária), por negligência ou imperícia, de todo testemunho físico produzido pelo homem (para tanto, Espínola manteve uma feroz reivindicação dos espaços urbanísticos, em face das demolições ou o descaso com o patrimônio arquitetônico).

No que diz respeito à destruição sistemática como consequência de proclamações ideológicas ou manifestos, afirmava: "*O recente episódio do atentado à* Pietà *de Miguel Ângelo, no Vaticano, não apresenta dificuldades de categorização. Por exemplo, acontece que é* [aqui] *bem maior, mais grave o atentado a um bem cultural que pertence* [ou pertencia] *a todas as gerações passadas, parcialmente presentes e futuras da humanidade*"[57]. De fato, em 1972, vinte e seis artistas conceitualistas solicitaram aos organizadores da Bienal de Veneza daquele ano que concedessem "o grande prêmio de escultura" a László Toth, preso em Roma por ter tentado aniquilar a escultura *Pietà* (14981500) de Miguel Ângelo. O que esses requerentes não entenderam foi que essa ação destrutiva –que pugnava por desmantelar ingenuamente o mito do gênio–configurava uma atitude fascista, querendo eliminar o testemunho escultórico de um artista alheio à cultura deste censor contemporâneo. Seguindo o raciocínio ético de Espínola, se o que Toth queria era destruir o passado, devia têlo feito através da elaboração de uma obra própria (uma réplica daquela escultura, por exemplo), gerando uma verdadeira dialética, não através de um ato absolutista e predatório.

Sua posição não era nem amortecedora (nos termos sociopolíticos que prevaleceram no Uruguai a partir da década de 1920) nem transgressora (nos termos expostos pelo pósmodernismo): era um discurso emancipatório com fulcro na sua convicção sobre o propósito investigativo baseado na tradição do que é sensorial. Em qualquer caso, tentou amortecer os limites aos quais foi empurrada essa ciência enfaticamente expressiva e testemunhal chamada *arte* diante do avanço dos códigos visuais impostos pela *mass media*, sendo ao mesmo tempo transgressor como consequência da defesa incondicional das suas ideias. E se analisarmos sua convicção sobre o propósito investigativo, Espínola foi, em certa medida, um homem "renascentista". Isto elucida, lateralmente, sua permeabilidade à pintura do *Quattrocento* e sua consequente oposição ao anacronismo. A ambição última da Espínola era, através da pesquisa, encontrar uma unidade e uma lógica interna no funcionamento de todos os componentes da natureza. Esta experiência está alicerçada na suposição científica de que o mundo exterior corresponde à imagem que dele nos dão nossos sentidos:

> *"Pensamos que as distâncias espaciais existentes entre o homem e as formas ao seu redor (formas 'fechadas', energizadas, com suas próprias 'galáxias microscópicas') foram a principal causa de seu desenvolvimento cognoscitivo, pois, o fato de 'ter que se aproximar' delas para tentar ver e saber o que eram, em que consistia seu 'oferecimento', de que forma podiam ser 'utilizadas', e assim por diante, foi colocandoo num curioso plano de 'exercitação penetrativa'."*[58].

55 Em conversações com Óscar Larroca, 1986.

56 Kuspit, Donald: *El fin del arte*, Akal, Madrid, 2004. [Versão em português da tradutora].

57 Espínola Gómez, em sua coluna de opinião intitulada "Conversando com la pintura", no programa de rádio *Concierto* (Radio Centenario, 1982).

58 Abbondanza, Jorge: Manuel Espínola Gómez, op. cit.

Na esteira de Umberto Eco, alguns realizadores contemporâneos não concedem à imagem a capacidade de ampliar nossa compreensão da realidade através do significado que veicula. Para eles, a arte só cria uma percepção particular do objeto exterior, na medida em que essa imagem descreve esse objeto como se fosse visto pela primeira vez. Espínola não encontrou, apesar do antes exposto, uma distância intransponível entre essas duas visões:

"*O diálogo que ocorre entre o objeto exterior e nossa alma determina, ao longo de um decurso que pode variar na sua extensão, uma série de rea*ções de caráter interno, capaz *de moldar uma sociedade diferente, pela unidade e constância desse fenômeno*". [...] "É nesta comunhão renovada, aprofundada, que pode ser verificado o complexo processo de sublimação do homem; ou seja, nesta tênue aproximação de duas entidades equivalentes: as próprias feridas invioláveis que se abrem e fecham a cada dia e as eternas rosas materiais que, a cada dia, também perdem seu perfumado mistério. [Essa aproximação] *completa e única, justificará um pouco mais nossa passagem pela Terra*" [...].

[Portanto] "*Tudo se reduz a uma única possibilidade, implícita no gênero humano desde seu início confuso: PESQUISAR, e através da pesquisa, CONHECER, e através do conhecimento fazer ou formar consciência, que é, afinal, a característica mais distintiva do homem. A natureza 'extranominal', evidentemente, não pode realizar esta última tarefa, embora, para ser mais precisos, deveríamos nos referir à natureza 'extracerebral'* [incluída a do homem], *uma vez que o cérebro do homem parece ser a víscera privilegiada para a realização de tão estranha aventura. Tudo isso traz no seu bojo o surgimento de estados sintomáticos e, consequentemente, também o estabelecimento de estados ou situações que poderíamos chamar testemumunhais, que visam ilustrar acerca do destino que informa nossa caminhada de caráter inquestionavelmente universal*"[59].

2
O palestrante, o escriba

Em palestras, mesasredondas, entrevistas e outras reuniões, sua presença foi cativante, como se depreende de todos os testemunhos coletados para este catálogo. Suas opiniões foram ouvidas com intensa deferência, independentemente das óbvias divergências ou as eventuais concordâncias. Nos anos 40, participou de reuniões amigáveis com Felipe Amorín Sánchez, Francisco Gilmet e Mariano Calvis na casa do dentista Labandeira Macedo. No final dos anos 50, reuniase com Jorge Páez, Pivel Devoto, Carlos Brandi, o espanhol José Bergamín, Nerses Ounanian e Graciela Saralegui na livraria Salamanca, cujos proprietários eram Rafael Quartino e Adolfo Linardi. No café Tupí Nambá, em frente ao Teatro Solís, reuniase com Germán Cabrera, Blanca Traversoni, Gervasio Furest e Humberto Frangella. Alguns anos mais tarde, participou dos saraus organizados pelo artista Luis Alberto Fayol e sua esposa, Josefina Bentos Pereira (Fifina), na sua casa de Palmas e Ombúes. O arqueólogo Raúl Campá Soler, o escritor Francisco *Paco* Espínola e o Peludo foram alguns dos *habitués* dessas tertúlias que, em geral, aconteciam aos domingos. Tempo depois Iván Kmaid, Ida Vitale, Enrique Fierro e o General Óscar Baliñas juntaramse a essas reuniões.

Durante os últimos trinta anos da sua vida, Espínola passou mais tempo em bares e cafés do que na sua própria casa. Um homem que não bebia nem um pingo de álcool e que deixava as horas passarem naqueles estabelecimentos entre xicrinhas de expresso ou xícaras de café com leite. Ocupava durante várias horas do dia uma mesa, mas quase sempre com um parceiro (ou vários) para o consolo dos donos dos bares. Nesse sentido, e que nem "Maomés" em periódica peregrinação aos botecos que ele frequentava, alguns dentre nós nos aproximamos voluntariamente àquele "homem montanha" que era o Peludo. Eduardo Mernies, Hugo Nantes, Gerardo Ruiz, Marcelo Legrand, Alfredo Testoni, Enrique Benech, Raúl Butler, Ismael Samandú e quem isto escreve costumávamos visitálo no bar El Picotín, na rua San José esquina com a rua Yí, onde cultivava seu persistente "passatempismo".

Quando Espínola exprimia suas convicções por escrito, seu abuso da gramática e das ferramentas da linguagem (sentenças repletas de hipérboles e neologismos, maiúsculas, itálicas em negrito, parênteses, reticências) eram como o *horror vacui* levado à prosa. A miúde, esse abuso podia se tornar um catálogo de tudo o que deve ser evitado a fim de preservar o acordo implícito que chamamos de regra sintática. Quem quiser abordar qualquer texto de Espínola poderá sentirse agoniado por uma musicalidade forçada e obstinada, por uma escrita isenta de métricas ou aliterações, ou por fonemas que não são poupados de aspas ou pontos de exclamação. (Quanto ao ponto de exclamação, Espínola o ponderava além da sua utilidade para interjeições ou vocativos: considerava que era essencial para carregar a ênfase, a certeza e o juízo indiscutível dos seus enunciados. No desenho do primeiro isotipo que fez para a CNT, ele escolheu precisamente este símbolo, que desenhou numa tecla de máquina de escrever: representava as "*associações de intelectuais*").

Diante dessa catedral de palavras (cujo aumento no uso de neologismos começara nos anos 60), o leitor fica inerme como quem enfrenta um gigante que impõe sua linguagem escrita pela via de um barroquismo estafante. Alguns psicolinguistas dizem que a língua falada e a língua escrita são duas línguas diferentes. Pouco importam os chavões e as correções: revelam que quem coloca seus pensamentos na palavra falada está procurando encontrar a expressão exata. Sabido é que essas correções não se levam ao papel, embora Espínola não renunciava a deixá-las completamente de lado.

Jorge Abbondanza o descrevia assim: "*Verbalmente era um prazer, porque Espínola Gómez não só falava bem, mas a clareza de seu discurso tinha o sustento de uma voz penetrante e uma pronúncia aberta onde certas letras estalavam, como se buscasse fortalecer o significado de uma frase com sua sonoridade. Então o rastro das ideias também era amplificado no ouvido alheio, porque a veemência conseguia implantálas ainda antes que o interlocutor processasse seu conteúdo*. [...] *Por escrito, o assunto era diferente. A eloquência se engasgava no papel até embrenharse no matagal de uma prosa onde ele despejava tantas aspas, tantas maiúsculas, tantos sublinhados e reticências, que o leitor se emaranhava com o texto em vez de navegar nele. É provável que Espínola desconfiasse da escrita como cifra do pensamento e por isso obrigasse os outros a um exercício que não era uma leitura, mas uma decodificação*"[60].

Laura Alonzo, a sobrinhaneta de Josefina Bentos Pereira, lembra que, no início de 1980, Espínola lhe pedira que o ajudasse a procurar no Dicionário da Real Academia Espanhola alguns significados de várias palavras de acordo com os contextos em que elas apareciam. Seu propósito era, na hora de deixar por escrito suas reflexões e comentários, convidar o leitor "*a pesquisar os conteúdos do que fora exposto além da letra fria de um único termo ou vocábulo corriqueiro*". [...] "*A expressão escrita, no meu caso*" –falava– "*adquire uma justeza maior do que dirigindome concretamente ao questionador. É mais preciosista talvez, mas também é muito mais fiel a mim mesmo do que o que sai da outra maneira*"[61]. Talvez, por trás destas justificativas, escondiase a expectativa inconfessa –e contraditória– de ser compreendido. Uma aspiração que ele encobria sob suas aparentes certezas: "*O homem está inevitavelmente 'condenado'* –dirseia deliciosamente condenado– *a ser compreendido, aquém ou além da sua incidência temporal*"[62].

3
O artista

Acerca das influências legítimas em obras pertencentes a um período histórico alheio, Espínola explicava que "*no que tem a ver com a expressão do homem e suas mais verdadeiras e profundas necessidades, não há atraso nem progresso*". E sobre sua própria obra: "[Não tive] *influências concretas de ninguém em particular". Com certeza, o que fazemos está impregnado de essências universais e locais de autores e períodos diversos. O que importa, em qualquer caso, é o alto grau de assimilação que levamos a cabo*"[63].

Espínola não se preocupava em absoluto com a polissemia da palavra "arte", razão pela qual conseguiu contornar suas acepções laudatórias. Pelo contexto em que evidenciou publicamente essa rejeição, esta não supunha um álibi escapista frente à controvérsia: muito antes de entrar em contato com as várias acepçõs do consabido vocábulo, já havia processado sua análise através daquela sensação de *continuum* que produziam nele todas as atividades do gênero humano. A arte, para Espínola, não era "definível" (George Dickie, 1984) nem "indefinível" (Morris Weitz, 1956). Simplesmente não existia:

"*A arte não existe nem existiu nunca como tal, pois suas possibilidades são de simples cifragem, imobilização e prostração das investigações e os estados de índole analítica e visionária do protagonista social que a 'engendra'. Acreditamos que é bem mais profunda uma visão tendente a darlhe um valor testemunhal, revelacional, a tudo o que é expressão humana do que ir ladeira abaixo rumo a uma espécie de 'torneio gratuito', por mais refinado e formoso que seja"*. [Portanto] *"A ausência total de 'fermento significante'* [da palavra arte] *e, sobretudo, sua validade, de certa maneira 'segregativa' que a separa, de fato, das outras atividades especializadas do ser humano, bem como seu aparente destino para ser preenchida por outra acepções até desaparecer nesse pequeno 'tumulto gramatical', nos predispõe a rejeitá-la*"[64].

Na própria origem da palavra *tékhné* (que se refere a qualquer atividade humana, quer seja escrever versos, decorar vasos, cinzelar metais, fabricar móveis ou governar), fala-se dessa valoração horizontal que –em boa medida– Espínola fortalece para ofuscar e recusar o termo "arte". Daí, certamente, o respeito que ele tinha por todas as atividades de trabalho. Nunca conseguiu dar ao ofício de "pintor" a importância e a afetação que lhe é socialmente atribuída, apesar de ter sustentado, em alguma oportunidade, uma certa diferença ao apontar que: "*O simples fato de constituir, seja como for, entidades documentais e, portanto, históricas, exige eleuá-las ao plano mais alto, mais 'encumeado', menos pedestre, da portentosa atividade humana*". Isso a despeito de ter dedicado grande parte da sua vida a reiterar, uma e outra vez, sua desconfiança absoluta acerca do caráter privilegiado das tarefas próprias do espírito. O convívio no seu Solís de Mataojo natal com carpinteiros, alfaiates, ferreiros, padeiros, pescadores, fez com que ele visse "*tudo em concórdia, em convivência, numa espécie de simultaneidade vital muito rica e muito significativa*". [...] "*Eu podia passar horas a fio vendo um ferreiro continuamente malhar no ferro em brasa*". [Seu trabalho] "*representava uma série de problemas para resolver e um acúmulo, portanto, de dificuldades superadas, uma vez terminada a operação. Porque o ferreiro, o carpinteiro, tratavam seu trabalho com uma capacidade enorme de carinho, com uma alta temperatura, que talvez pudesse configurar uma espécie de amizade, de caráter bastante indecifrável entre o homem e a matéria*". [...] "*E aí comecei a amar os ofícios e a perceber que o que eu fazia, afinal,* não era *mais importante. Meu trabalho podia ter, em qualquer caso, maior* ênfase expressiva em termos de *estemunho pessoal, mas não tinha mais importância que aquilo*"[65].

59 Ibidem.

60 Texto para o prefácio do livro *La suspensión del tiempo, acercamiento a la filosofía de Manuel Espínola Gómez*. Óscar Larroca, Cisplatina, Montevidéu, 2007. [Versão em português da tradutora].

61 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, op. cit.

62 Ibidem.

63 Observando a obra pictórica de Espínola, alguns dos artistas que o influenciaram (em maior ou menor grau, e consciente e/ou inconscientemente) são os seguintes: Pablo Picasso (período preto, branco e cinza), Henri-Georges Adam, a Escola Hlebine (pintores *naïves* croatas), Manabu Nabe, Karel Appel, René Magritte e os pintores renascentistas (quanto ao tratamento atmosférico, como ele admite quando explica sua obra polifocalista).

64 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, op. cit.

65 Ibidem.

Esse conceito de "unitário", "inteiro", era utilizado por Espínola para conter, ainda, todas as disciplinas técnicas (dos ceramistas, tapeceiros, fotógrafos, entalhadores, grafiteiros, pintores, escultores, vidreiros e outros) dentro da mesma categoria: *obra*. Uma definição o necessariamente genérica e asséptica que procurava derrubar "*as divisões internas dos 'diversos' gêneros tradicionais, 'escravizados' ou 'condicionados'*". E lembrava: "*Quando a União dos Artistas Plásticos Contemporâneos (U.A.P.C.) foi fundada em 1963, pude trabalhar pela igualdade das diferentes categorias existentes, ficando todos os expressivistas plásticos incluídos no mesmo gênero*". Ele lamentava o divórcio entre as diferentes disciplinas ou espaços de um país que estivera rigidamente quadriculado com "*uma desconexão evidente entre 'arquitetos' e 'artistas plásticos', entre 'artistas plásticos' e 'músicos', entre 'teatristas' e 'artistas plásticos', entre 'arquitetos' e 'teatristas', entre 'teatristas' e 'cinematografistas', e assim por diante*"[66].

Devese esclarecer que Espínola não entendia o conceito de "gênero único" como a "obra de arte total" (*Gesamtkunstwerk*) promovida desde meados dos anos 50 como uma recuperação das teorias de Wagner. Pode-se pensar também que esta eliminação de fronteiras encontra sua afirmação na perspectiva iconoclasta e ideal de Duchamp: "*a destruição da instituição da arte*", da arte como uma entidade objetiva. No entanto, nada mais longe do posicionamento de Espínola, uma vez que, apesar de sua tendência a apagar distintas fronteiras interdisciplinares para pensar numa mesma categoria ou gênero (a esse respeito, podemos assinalar a obra que realizou no Edificio Independencia, 1987; ou os desenhos para *Iglesia*, 1955; e os esboços para *Ciudad aérea*, 1958), não é menos verdade que ele recusava categoricamente as definições paralisantes do termo acima mencionado, seja em seu caráter parcial ou totalizador.

Como é possível observar, a convicção da "ausência de definição" é uma definição em si mesma, e a ela se referia Espínola. Para ele, a pretendida tarefa artística (uma "*ciência enfaticamente expressiva e testemunhal*"), à semelhança do trabalho de um seleiro ou de um cientista, não seria mais do que a tomada de consciência do homem acerca das coisas, mediante o conhecimento ativo e passivo (prático e teórico) a fim de "*construir um mundo de acordo com suas próprias necessidades*".

A "continuidade sem interrupções"

Para Espínola, a construção –seja ela qual for e em qualquer espaço– implica continuidade sem interrupções de uma superfície. Os exemplos de continuidade, porém, nem sempre são notórios nem podem cristalizarse unicamente naquelas obras em que exista deliberadamente um deslocamento contínuo da matéria ou do traço sobre o suporte. Toda pintura que apresente interrupções –deixando pequenos abismos ou saltos entre pincelada e pincelada– ou é uma obra desprovida do desejo de um preenchimento mais completo, ou é uma obra que não requer a continuidade do gesto para, de todo jeito, ser considerada concluída. Por isso, a descontinuidade também não é percebida pela simples pincelada desfiada (por exemplo, na superfície do fundo do retrato da *Madame Recamier* de Jacques Louis David, 1800), nem numa pincelada aberta que nos permite ver a trama da tela, nem em obras em cujos espaços o pintor deixou, cientemente, traços mais livrados ao acaso (em várias obras do período rosa de Picasso, em algumas obras expressionistas, etc.). Uma desfiadura, por sinal, que começaria com Velázquez: a partir do pintor espanhol, "*a pintura começa a esfriarse e a 'gaseificarse' um pouco*", descreve Espínola.

Os pintores flamengos do final do século XIV ocultavam os traços da pincelada, mas isso não basta para falar em "continuidade sem interrupções", pois, além da homogeneidade na aplicação dos recursos utilizados, existia um divórcio ou uma descontinuidade atmosférica entre os elementos. Isso, até certo ponto, devido a certas durezas produzidas por conta de um claro-escuro "artificial" e de elementos que se recortam rigidamente uns aos outros. Leonardo da Vinci resolveu em grande parte esta situação utilizando um esbatimento nas bordas entre plano e plano, entre objeto e objeto ou entre luz e sombra, chamada *sfumato*. Em 1483, ele o adaptou com sua pintura *A Virgem dos Rochedos*.

Para o feitor uruguaio, a "continuidade sem interrupções" –possuidora também de "*charme anímico*"– pode se observar claramente na *Anunciação* (1475) e na *Mona Lisa* (1503-1505) de Da Vinci; na *Mulher velada* (1513) de Rafael e no *Papa Inocêncio x* (1649-1650) de Velázquez. Isso pressupõe que, além da ocultação da pincelada, o fator decisivo –embora menos pronunciado em Velázquez– foi esse *sfumato* nas bordas.

Consequentemente, "*é possível alcançar um efeito determinado, qualquer tipo de efeito num trabalho meticuloso que não negligencie nem um milímetro da estrutura plana da construção da obra. Mas conseguir o efeito negligenciando a estrutura e a construção da obra faz com que a obra surta o efeito que o autor deseja apenas à distância. De perto, esse efeito se destrói e o trabalho aparece como uma produção frágil*". [...] "*O quadro é como uma espécie de adição de pequenas excelências, até chegar a se configurar uma grande excelência*"[67]. Vale dizer que "continuidade sem interrupções" denota não apenas um certo grau de regularidade técnica, pressão e ritmo constantes na mesma direção do plano, mas também um envolvimento atmosférico homogêneo (apreciável de uma distância mais aproximada ou mais afastada), utilizado ou não o *sfumato*.

Além de Da Vinci, Raphael e Velázquez, os artistas que, nas observações de Espínola, teriam conseguido essa "continuidade sem interrupções" (embora não na totalidade de sua produção pictórica) são: Giotto, el Bosco, Pieter Brueghel, Alberto Durero, Hans Baldung, Miguel Ângelo, Paolo Ucello, Matthias Grünewald, Andrea Mantegna, Francesco del Cossa, Giuseppe Arcimboldo, Diego Velázquez, Rembrandt, Jan Vermeer, Jean-Baptiste Chardin, Honoré Daumier, Jean Vuillard, Oskar Kokoschka, Giorgio Morandi, Otto Dix, George Grosz, Hans Bellmer, Pierre Alechinsky, Karel Appel, René Magritte, Francis Bacon, Amédée Ozenfant, Henri-Georges Adam e Wilhelm Leibl.

Sobre sua obra

Quase sempre plasmava esboços auxiliares das produções mais complexas. Durante a execução da obra original ele se abstraía totalmente do entorno material e humano, pintando como um obsessivo e sem mais vestimenta que seus pincéis e uma paleta. "*Eu o vi pintar a famosa aranha gigante um dia que apareci lá no ateliê. Para meu espanto, ele estava quase alienado e pintava completamente nu, suando como num ato de gestação*", lembrava o político do Partido Colorado, Luis Barrios Tassano[68].

Como outros artistas visuais, as viradas no seu estilo pictórico –desde a figuração até o informalismo– obedecem menos à filosofia existencialista (bastante renomada em meados do século passado) do que a uma adesão imediata a qualquer forma de pesquisa.

"O *branco, o cinza e o preto nunca me convenceram quando Torres García os utilizava. Pareciam cores convalescentes, carentes de frescor, secas, às vezes tratadas com a "esperteza" de se aproximar da pátina do tempo. Mas quando vi o* Guernica *em São Paulo, que praticamente engoliu a Bienal como se fosse um par de mandíbulas famintas, decidi mudar a coloração e durante nove anos, até 1963, com alguns intervalos de coloração diferente* (Os Gordos, os Divertimentos Nostálgicos e Abstratos) *usei apenas o branco, o cinza e o preto. Os intervalos mostram que é possível andar por caminhos mais ou menos paralelos e "simultâneos", uma vez que a gente não é indivisível. Eu tenho, por um lado, uma personalidade profundamente apaixonada no manuseio de tintas a óleo: sinto a pasta de óleo quase como um cobertor com o qual "me agasalhar". Mas eu tenho outra postura extremamente severa e fria, que também produz o que lhe é próprio. Por um lado, então, posso "esfriarme" a ponto de usar compasso e régua T, e por outro lado sou capaz de me "apaixonar", embora com cautela: se eu desloco meu braço numa expressão gestual, nunca é um braço levado pela "loucura", mas um braço com seu breque. A racionalidade está sempre presente no que faço, e quando acelero o ritmo, a razão também o faz, não fica para trás*"[69].

4
O crítico

Quem conheceu Espínola costuma lembrálo como um indivíduo saudoso ou queixumeiro (segundo a vara com que se meça) que, no entanto, fundamentava com rigor crítico todas suas diferenças visavis às ações humanas que solapam a memória coletiva. Sempre incitava amigos e colegas a visitar o maior número possível de exposições e depois, a deixar por escrito no papel suas sensações, emoções e reflexões (sejam elas quais forem), com o objetivo de compartilhá-las com outros observadores e aprofundar nos critérios de pesquisa. Foi muito exigente na hora de pedir um parecer, assim como foi exigente com sua obra e nas reclamações aos governantes que tinham nas mãos a gestão das políticas públicas culturais.

Por solicitação da direção da revista *Arte & diseño*, Espínola escreveu, no final de 1996, seu último artigo de opinião, intitulado *Negro marfil*. Sem aprofundar nas causas gerais da deterioração cultural e patrimonial que assola o Uruguai, o texto mantém, igualmente, uma validade estonteante. Se uma testemunha do nosso presente viajasse ao passado numa máquina do tempo e dissesse ao autor dessas reflexões que um quarto de século mais tarde o edifício Assimakos, por descaso, iria ser demolido ou –com celebração incluída– seria implodido o Cilindro Municipal (dentre outros bens patrimoniais), aquele denunciante teria corroborado suas suspeitas com profunda angústia.

66 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, op. cit.

67 Em conversações com Óscar Larroca, 1986–1987.

68 Luis Barrios Tassano, en Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, op. cit.

69 Ibidem.

Negro marfim (fragmento)

Manuel Espínola Gómez

Como vemos Montevidéu e o Uruguai diante das portas abertas do ano 2000 e ainda mais para frente?

*Bem, vamos começar pelo chão do planeta Terra, a doca correspondente. As ruas da capital estão todas esburacadas e, pelo que se viu e ainda se vê, continuarão assim. Os semáforos estão quase todos dessincronizados e, pelo que se viu e ainda se vê, continuarão assim. As praças est*ão quase todas escuras e, *pelo que se viu e ainda se vê, continuarão assim.* [...]

*A limpeza metropolitana "prima pela ausência" e, pelo que se viu e ainda se vê, continuará ausente. Os encarregados dos "carrinhos de catadores", mais outros "menos assistidos tecnicamente", estão sempre contribuindo para desmanchar as embalagens do lixo, espalhando seu conteúdo e, pelo que se viu e ainda se vê, continuarão contribuindo. O "anteparo de proteção" dos táxis, na prática, só traz como consequência o desconforto e o até perigo –já comprovado em alguns acidentes de trânsito– para os passageiros confiantes e, pelo que se viu e ainda se vê, estes continuar*ão expostos. *As fachadas de muitas casas, extremamente valiosas por seu estilo e mão-de-obra, sofrem, junto com outras talvez menos valiosas, mas igualmente defensáveis, reformas degradantes e, pelo que se viu e ainda se vê, continuarão sofrendo. A coloração absurda à qual muitas fachadas de qualidade indiscutível são arbitrariamente submetidas nunca é controlada como deveria ser e, pelo que se viu e ainda se vê, isso continuará acontecendo. Fala-se em remover os banners de publicidade na avenida 18 de Julio, mas sem levar em conta que não há ninguém para restaurar, com a mínima capacidade profissional, o que está estragado debaixo e, pelo que se viu e ainda se vê, tampouco não haverá ninguém no futuro imediato. As demolições de residências esplêndidas continuam seu processo "tenebroso" e, pelo que se viu e ainda se vê, sem dúvida elas continuarão nessa marcha sem piedade. Acabamos de ver a queda definitiva do castelete lateral de tijolos da mansão "mirabolante" do arquiteto Pittamiglio, que constituía por si mesma uma referência interessante, diferente e ineludível, e que também fazia as vezes de companheiro ciclópico da* Vitória de Samotrácia *pittamigliana.*

E nem falar, indo agora alguns anos para atrás, sobre a transformação intrusiva –ferozmente maleducada– de La Madrileña, um prédio muito interessante projetado nada menos que por seu Julio Vilamajó, cujas vitrines sobre a avenida principal contavamse entre as mais belas do mundo. Inclusive já é possível ver que o que está sendo construído em cima do requintado edifício comercial que pertenceu à firma Fontana, cuja autoria também foi de Vilamajó, será de arquiduvidosa qualidade conceitual. É claro que a iniciação impetuosa de tal catástrofe fisionômica ocorreu quando do tristemente famoso "boom da construção" (ou destruição?) sob a égide criminosa do régulo Rachetti, período em que não se sentiu a presença protestativa *da Sociedade de Arquitetos do Uruguai, e a propósito, também é preciso declarar então os "arquitetos colaboracionistas" da mencionada destruição. Força é dizer, por*ém, *que nunca faltam as exceções que confirmam a regra. Ou seja, de uma Universidade inculta e insensível –e não apenas por isto– em extremo.*

Tudo isso conspira contra a definição e a "consolidação" de uma possível identidade territorial [...], *o que nos fez pensar na possibilidade de instituir uma lei sobre "propriedade visual coletiva", orientada a definir como "bem público concreto" o que é visualmente público, desde que cabível conceitualmente, evitando assim o desaparecimento injustificado e não rara vez gratuito de um conjunto de referências nada desprezíveis. Mas o assunto não acaba aqui. Os monumentos da nossa capital, as estátuas, as estelas, as placas comemorativas e outras coisas exibem todo tipo de devas*tação *e até mutilações ou cerceios de diverso tipo e, pelo que se viu e ainda se vê, continuarão exibindo.*

O monumento a Varela *mostra, talvez entre outros acidentes provocados em parte pelo empenho "alpinista" de moleques sem a indispensável e rigorosa orientação familiar, uma criança de mármore com uma perna grosseiramente "ortopédica", fruto de horrorosos critérios que levariam, com certeza, a colocar à* Vênus de Milo *os dois braços perdidos, caso estivesse aqui. A egrégia figura bronzínea do* David, *obra de Miguel Ângelo (cujo original Buonarroti corporizou utilizando mármore de Carrara), recebeu o castigo de sucessivas pátinas negroides que a transformam, ocasionalmente, num "nego" qualquer do bairro Palermo, observandose nas coxas, talvez entre outras áreas do seu porte anatômico, borrões dessa pátina que conspiram abertamente contra a pureza formal da obra michelangelesca. A estátua de* Artigas, *obra de Zanelli, continua com seu embasamento desequilibrado, sem que ninguém se importe em centralizá-la como deveria, sendo como é, uma das estátuas equestres mais bonitas do mundo.*

Na verdade, acreditamos que seria mais que saudável cercar todos os volumes comemorativos ao ar livre... com muros consistentes que os cubram por completo, explicando mais tarde que uma medida tão radical se deve simplesmente ao fato de que a sociedade atual, por falta de um sistema educacional adequado, NÃO OS MERECE! Mas, claro está, a audácia gestual dos nossos governos não é uma característica que os identifique em grande medida. E enquanto isso, as obras dos muito bons escultores nacionais e estrangeiros continuarão expostas à devastação dos vândalos. Mas além disso, levando em conta a tradição escultórica de "bom cunho" que FALA, o Estado nunca fez questão, nas últimas décadas –tampouco agora, logicamente– de que a nobre modelagem acadêmica continuasse enriquecendo –com a necessária intervenção dos *nossos europeus– os escultores aprendizes, voltando assim à estaca zero, acontecendo mais ou menos a mesma coisa com a gravura e, pelo que se viu e ainda se vê, isso continuará sem variações, resultado de uma cegueira cultural assustadora. Muitas vezes temos falado sobre a quantidade de máscaras de homens famosos que existem no país, tanto públicas quanto privadas, todas elas de gesso, com o consequente risco de quebra ou deterioração típica de um material tão frágil, sugerindo que fossem passadas ao bronze, com o intuito de libertá-las definitivamente dos eventuais descuidos que as circundam, mas parece que ninguém se importa com nada, e assim, pouco a pouco, elas acabar*ão num dos *típicos depósitos de lixo, para vergonha de um Estado brutalizado que não tem compaixão por "ninharias" como a que aqui se descrevem.* [...]

Em qualquer país mais ou menos "acordado" ou evoluído, os trens de passageiros funcionam bem e são um negócio, mas aqui eles cogitam transformar a Estação Central –copiando mecanicamente, que nem macacos, determinada antecedência parisiense– num museu ou Centro de atividades culturais e, pelo que se viu e ainda se vê, a teimosia do Poder Executivo já tomou a forma do absolutismo mais indiferente. Fala-se em ecologia. Se há um país no qual a preocupação ecológica sincera e enraizada não existe, *é este aqui.* [...]. *Continuase praticando a sangria do rio Cuareim por parte dos brasileiros "finórios", enquanto a famosa chuva ácida da Candiota continua, continua e continua caindo sobre nosso território indefeso.* [...]

As casas de leilão vendem ao melhor oferente (leia-se brasileiros, argentinos, europeus e ianques) guaiacas, fivelas de prata, estribos, bridas, esporas, chimarrões requintadas, esvaziando o país de elementos típicos ligados a nossa cultura rural (sem contar outros objetos de origem europeia ou americana: objetos de estilo com suas famosas marcas distintivas, móveis de ilustre prosápia, estatuetas importantes, quadros de Siqueiros, de Pettoruti, de Portinari, de Courbet, de Le Sidaner, de Bracque, de Picasso, de Mondrian, de Cuneo, de Torres García, de Sáez) de tal forma que quem quiser observar, algum dia, existências dessa linhagem, terá de deslocarse ao exterior –se puder– porque o Estado nosso e a distraída Comissão do Patrimônio padecem desde sempre de um estranho mal: o "tônemaí congênito".

*Enfim, para encerrar, se há algo que Montevidéu não merecia, por tudo o que aqui foi dito e o que resta por dizer, é ser declarada "Capital Cultural Iberoamericana". Mas os quadrumanos culturais absolutistas –ou cesaristas?– que vêm conduzindo a realidade nacional a seu belprazer, levaram-na à atual e trágica encruzilhada. O Uruguai que ignorou Barradas, cuja sorte no solo espanhol dependeu economicamente de oportunas intervenções do seu amigo poeta Julio Casal; o Uruguai que condenou o infeliz De Simone a "comer o pão que o diabo amassou", tendo que oferecer, em certas circunstâncias alguns dos seus deliciosos cartões espatulados para poder beber, nem que fosse apenas um mísero café com leite; o Uruguai que, através das suas organiz*ações culturosas e politiqueiras, *virou as costas a Cabrerita, dandose ao luxo de não pesquisar se aquele que já tinha quadros em museus e em coleções particulares e até presidenciais, estava realmente louco, se "merecia" ou não sumir confinado num deplorável ou infernal hospício, é o mesmo, exatamente o mesmo, DE HOJE. Não soube reter –não quis– gravadores como Frasconi, como Cardillo, como Molinari, tapeceiras como Magalí Sánchez, pintores como Barcala, etc. Como podem, então, falar em problemas culturais e programações em cascata sobre o mesmo tema os responsáveis diretos ou indiretos daquela prova de indiferença pelos nossos mais brilhantes expoentes atuais no campo da pesquisa plástica? Isso já está no limiar do desvario.* [...]

*(Por sinal, agora chegou a vez do tango, depois de tê-lo dado de presente aos portenhos, por quem –*é justo dizer– ele é conhecido e praticado *no mundo todo, a ponto tal que os próprios finlandeses, lá, e os próprios japoneses lá também, carcterizamse por serem mais fiéis do que nós a essa forma popular de música, nascida de ambas as margens do rio como mar). Mas sem ir tão longe ou tão fundo: o simbólico prédio do jornal El Día* [...], *transformado numa loja, poderíamos dizer, comum e corrente –nada vamos dizer do sítio de Piedras Blancas–, reflete com fidelidade inquestionável a extrema e brutal decadência: um manequim esfrega, com suas nádegas de papelão ou plástico, a bochecha direita do ilustre perfilado –que eles escondem por alguma razão–* seu *Pepe Batlle.*

Em resumo: como vemos Montevidéu e o Uruguai face ao século *XXI, sem contar a questão econômica e financeira que não dominamos de forma alguma?*

NEGRO MARFIM!

O cubismo

A primeira divergência de Espínola com o cubismo estava referida ao fato de que o plano e o volume estariam sujeitos a uma subjetiva sensação do espaço e às leis físicas da distância, razão pela qual as presunções sobre a dimensão espacial que abonam o cubismo não seriam outra coisa que argumentos precipitados no âmbito ortodoxo das vanguardas. Em qualquer caso, o pintor solisense apontava que "*a frontalidade ou a bidimensionalidade absoluta só poderia ser alcançada utilizando uma única cor de caráter uniforme, o que inclusive não parece muito claro como pretensão e menos ainda como consecução...*".

Sobre os fenômenos de espacialidade, acrescentava: "*E coloco como exemplo concreto, para ser ainda mais claro, o caso da chamada 'escultura'. Tem se falado que esta* é, fundamentalmente, um fenômeno *espacial. Eu pergunto: o que* É que *não poderia ser definido como um fenômeno ESPACIAL? Desde uma simples galinha até um piolho, desde qualquer 'quadro' até um prédio, configuram, de fato, fenômenos espaciais. Mas vamos continuar com a 'escultura': o que veríamos primeiro se uma 'escultura' fosse colocada à respeitável distância de cinco quilômetros de nós mesmos, cujo tamanho logicamente permitisse 'escamotear' o espaço intermédio? Veríamos uma espécie de silhueta aparentemente sem volume (vamos tirar daquele vocábulo a orçada concorrência da contraluz), mas sobretudo, veríamos a cor dessa silhueta*"[70]. [...] Com efeito, além dos 500 metros, a visão de um objeto tridimensional percebido por um olho é quase idêntica àquela percebida pelo outro. A essa distância, o ângulo formado entre os olhos e o objeto é tão pequeno que o efeito estereoscópico começa a se perder, e os objetos localizados além desse ponto se veem aplanados[71].

70 Ibidem.

71 *"A parte esquerda de cada retina projetase sobre el hemisfério cerebral esquerdo e a parte direita sobre o hemisfério direito (apenas inicialmente se apresenta diante de um único hemisfério; além dos 15 metros, a informação alcança os dois hemisférios)".* Kosslyn, Stephen M.: em *Imagen*

Espínola continua: "*Vale salientar que a cor é a qualidade fundamental de qualquer coisa, inclusive de 'uma escultura'. Se nos aproximarmos com lentidão ou rapidez, na sua mesma direção, veremos a cor e uma 'insinuação crescente' do seu volume. Quando estivermos a dez metros dela, veremos, em pé de igualdade, a cor e o volume correspondentes, já que a 'escultura', como as outras presenças, mais do que um objeto de 'projeção tátil', é um objeto de 'projeção visual'. Ninguém vê a qualidade (ou a condição) de uma 'escultura' com as mãos, senão com a visão, incluindo o próprio feitor*".

Sua segunda divergência com o cubismo e com as vanguardas em geral, ele exprimiu concluindo:

"*Ninguém rompe com nada. Quando se diz que o cubismo rompeu com a estratégia renascentista, não é verdade: são exageros. Tudo vai se acrescentando, acrescentando ao que já existe. Uma certa terminologia pode levar a incorrer em tropeções de índole conceituais, como essa que fala de rupturas num sentido figurado e perigoso. O que acontece é que são acrescentadas coisas parecidas, embora um pouco diferentes das anteriores*".

Certas áreas do discurso social dominante têm nos acostumado a pensar que o que é rupturista está associado à inovação, e dado que a vanguarda é inovadora, então ela é rupturista. Espínola conclui: "É que o homem gosta de *protagonizar uma mudança: Beethoven, por exemplo, teve o privilégio de 'torcer' o curso da música, mas esse curso continuou, não é possível dizer que tenha quebrado. Em qualquer caso, Beethoven foi um Mozart dramático, não muito mais que isso*"[72].

Sobre a arte uruguaia

Sempre transmitiu um brioso empenho rebelde e um apoio invariável aos artistas nacionais, aos que defendeu até os últimos momentos da sua vida. Carlos Federico Sáez, Rafael Barradas, José Cuneo, Felipe Seade, Carlos de Santiago, Petrona Viera, Humberto Causa, Alfredo De Simone, Guiscardo Améndola, Luis Eduardo Pombo, Guillermo Laborde, Nerses Ounanian, Luis Solari, Jorge Calasso, Cristy Gava, Magalí Herrera, Héctor Sgarbi, para mencionar apenas os falecidos, são alguns dos artistas visuais uruguaios que cumpriam com a "*continuidade sem interrupções*" que Espínola solicitava e prestigiava. A maioria dos mencionados –notadamente os primeiros– "*podem concorrer perfeitamente em pé de igualdade, pelo menos, com os impressionistas, e sem dúvida com os pintores modernos europeus*".

A formação acadêmica de Juan Manuel Blanes é, em certo aspecto, devedora da pintura italiana do *Ottocento*. Por essa razão, Espínola refletia sobre a obra do Pintor da Pátria desde outro ângulo: "*Sempre nos pareceu que se Juan Manuel Blanes, numa das suas viagens ao continente europeu, tivesse conhecido seus contemporâneos franceses Gustave Courbet ou Honoré Daumier e, através de uma amizade mais ou menos estreita com eles, tivesse participado das suas preocupações e abordagens expressivas, teriam talvez aquela mesma consistência e qualidade*". O que Espínola desvalorizava como uma falta de transferência, em favor de uma estética mais "contemporânea", o crítico Fernando García Esteban justificava da seguinte maneira: "*Certamente, Blanes desinteressouse do escopo revolucionário dos impressionistas, seus contemporâneos em algumas das etapas que passara na Europa. Mas, era obrigatório? Ele soube situarse no ambiente italiano que lhe era propício e tirar partido das contribuições daquela origem que melhor se adaptavam a seu temperamento. Ninguém deve ser julgado pelo que não foi, mas pelo que realmente obteve*".

A obra de Carlos Federico Sáez ocupou um lugar substancial na escala de considerações de Espínola. Em 1949, formou o Grupo Sáez, juntamente com Washington Barcala, Luis Solari e Juan Ventayol, o que representou uma homenagem explícita à figura do jovem pintor conterrâneo. "*Esse Mozart da pintura*", chegaria a manifestar mais tarde. "[...] *Além de sua doce, sua velha 'pele lugareira', mais arquitetônica que rural, mais 'romana' que 'guarani', o modelo prestigiosíssimo de Sáez configurou um muito seguro equilíbrio entre facilidade e substância*". [...] "*É o único pintor aristocrático, com uma distinção notável, aquele que tem as melhores condições naturais deste país*"[73].

Pedro Blanes Viale, considerado em determinado momento um pintor pesado, por conta da sua pincelada fatigosa e seus planos recortados, brindava Espínola com "*a prodigiosa hora do entardecer, já quase anunciando a proximidade da noite*". [...] *Era realmente emocionante, porque até despertou em mim uma sensação de umidade, que tem a ver com um bosquete de eucaliptos que o contemplador tem na sua frente e em contraluz. Ou seja, foi possível capturar um instante, mágico diria eu, de uma hora determinada da natureza. Isso não vi em nenhum pintor impressionista* [...] *nem sequer em Monet cujas catedrais fixariam diferentes horas da tarde, segundo os teóricos.* [...] *Vi as catedrais de Monet; em nenhuma delas tive uma sensação determinada, simplesmente uma solução colorística finíssima, mas elas não me deram a hora. Porém, Blanes Viale, deu*"[74].

Joaquín Torres García foi um artista que fez escola no âmbito plástico local, no entanto, sua obra não transitou –para Espínola– os ilustres caminhos formulados pela crítica. Ele respeitava a opção de Torres pelo seu diálogo com a cosmogonia pré-hispânica do universo indoamericano e, embora reconhecesse que "*tinha algumas obras extraordinárias*", dessacralizava o cromatismo silente "*castigado pelo tempo*", sobre o qual fora construída, em certa medida, a famosa "*paleta baixa uruguaia*": "*A cor de Torres García* é doentia, mostra um decaimento da pátina; as cores ficam *engarrafadas, são cinzas convalescentes, sem frescor. Nossa cor tem a ver com Cuneo, os planistas, Sáez*". E quanto à argumentação teórica do pintor construtivista, Espínola falava: "*Eu não acho que Torres García tivesse uma grande fortaleza na sua 'textura' –digamos– filosófica. Mas de todo jeito, ele era um semeador*[75]*... embora Figari, na minha opinião, tivesse uma firmeza maior. Creio que ele era mais profundo e melhor 'apetrechado' racionalmente do que Torres, no que diz respeito a suas afirma*ções". Este pronunciamento categórico deve ser examinado à luz dos ensinamentos de Torres quando ele declarava, entre outros assuntos, que "*o geom*étrico, afastado do arremedo de coisa *e ficção (do naturalismo), é o* único caminho que pode *nos levar à verdadeira vida*". Estas asseverações, que repousam nos antípodas do pensamento do pintor solisense, explicam, em parte, a origem das objeções mencionadas acima.

A pintura de Pedro Figari lhe aparecia com um "*aveludado movimento quase perpétuo*". Uma característica oposta à "*suspensão do movimento*" elogiada pelo pintor solisense na pintura universal e que ele perseguia na sua obra polifocalista. Todavia, isso não significava um desmerecimento à produção do pintor das nossas paisagens nativistas: "*No que diz respeito a Figari, foi acaso o primeiro 'movimentista', no meio idiossincrático do fixismo nacional, com seu mundo soltamente imbricado, sinuoso e envolvente? Creio que sim, que é bem possível que o velho Figari possa ser classificado como o primeiro pintor que tentou, de alguma forma, desassossegar o que é nosso*". [...] "*Podemos dizer que em Figari e De Simone a nostalgia está presente como elemento comum e dominante. Entretanto, em Figari há uma certa sensação de movimento, e em De Simone* é totalmente *o contrário*"[76].

"*Acho que fui o primeiro que tentou romper a trilogia sagrada FigariBarradasTorres García, quando numa reportagem fiz referência a Cuneo como a figura que mais me interessava na história da criação plástica nacional. Considerava que Cuneo não só tinha encontrado a magia do tema lunar como nenhum outro pintor no mundo, também a dimensão com que se impõem esses céus e essas luas na sua obra explicase pela escala discreta do campo uruguaio, sobre cuja suavidades topográficas a lua assume precisamente uma dimensão colossal. Mas, além disso, Cuneo tem nessa série um traço único, que não pude ver em nenhum outro pintor: seus céus não param no horizonte, mas parecem continuar debaixo dele, com uma sugestão que nem sequer se dá no horizonte real. A partir dessa referência que fiz a Cuneo, percebi que alguns críticos começaram a incluílo junto à trilogia sagrada, detalhe que achei encorajador: haviase contribuído a romper publicamente com os limites de um panteão fora do qual injustamente tinha ficado não só esse pintor, mas também De Simone, por exemplo, Sáez, Blanes e tantos outros*".

"*Não foi dita a última palavra a respeito de nenhum movimento, nenhuma personalidade, nenhuma ocorrência*". [...] "*No dia em que os críticos ou teóricos aprendam a calibrar o alto gabarito de grande parte dos nossos pintores, nossos escultores, nossos entalhadores, só então perceberemos a importância que eles têm ou tiveram, os problemas que eles colocaram e foram resolvidos*"[77].

Clever Lara, Rimer Cardillo, Hilda López, Hugo Nantes, Ana Salcovsky, José Gamarra, Wifredo Díaz Valdéz, Ernesto Aroztegui, Marcelo Legrand, Rodolfo Arotxarena, Magalí Sánchez Vera e Jorge Sosa Campiglia são alguns dos artistas da geração posterior à de Espínola que –com nuances muito variadas– também eram ponderados por ele: "*Devem ser vistos, além disso e acima de tudo, como testificadores, e não, ou nem tanto, como 'prestidigitadores' ou como 'boticários' à moda antiga*"[78].

Recebemos e publicamos carta de Manuel Espínola Gómez

Montevidéu, 20 de dezembro de 1986

Senhor Diretor da Seção Cultural
do Semanario Jaque*:*

*Agora que já passou a "barulheira à toa" provocada pela insurg*ência genital de alguns grafites, *seja lá o modo em que forem vistos, inocentões (simbolistas, sim, sem dúvida, mas que a decisão liberal do Presidente da República e seu ministro da Educação e da Cultura demonstrou, no prestigioso âmbito da Biblioteca Nacional, que mereciam ser vistos pelo povo), e que a "AMNÉSIA" e a "INDIFERENÇA", essas aves mitológicas do Contra-Olimpo uruguaio, pairam novamente –como sempre– sobre a paisagem cultural da metrópole, solicitamos a publicação das seguintes considerações.*

O velho e prestigioso baixel da democracia uruguaia, pela incidência involuntária de um intrépido marinheiro chamado Oscar Larroca, foi colocado em "dique seco" –como dizem– para fins de um mais que oportuno controle técnico e, talvez, do seu conserto ulterior, para poder fazer, sem tropeços de caráter preocupante,

---

y cerebro. Resolución del debate sobre imaginería, The MIT Press, Cambridge, 1996. [Versão em português da tradutora].

72 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, op. cit.

73 Haber, Alicia: *Entre la entraña y el límite*, op. cit.

74 Ibidem.

75 Por exemplo, Espínola afirmava que *"no fundo, Joaquín Torres García era una espécie de predicador: quase sempre dava por sobreentendido o que ele sustentava, em vez de proválo. Aqui, em geral, os artistas plásticos não têm inclinação a analisar a obra em profundidade, seja a própria ou a alheia, e também não costumam tirar conclusões muito chamativas. Têm uma cultura embrionária, elemental, mas difícilmente podem chegar a estabelecer conclusões (como as de Torres, pelo menos) que provoquem uma adesão incondicional ou mínima."*

76 Haber, Alicia: Entre la entraña y el límite, op. cit.

77 Ibidem.

78 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, op. cit.

*travessias a cada vez mais esforçadas. Em sua nova posição, nos foi dado constatar que o forte casco naval, sempre tão garboso e tão altivo, estava, abaixo da linha d'*água, crivado de buracos *e perfurações. (Para dizer a verdade, "BROCAS" DE TODOS OS TAMANHOS E CORES. Grave, muito grave!). A presença daquele crustáceo debilitante e predador não havia sido claramente registrada durante a abertura navegadora (libérrima). Agora foi. E* dá para ver *que, se não se consertar o casco a tempo, o aludido baixel democrático –com os embates naturais ligados a seu problemático destino– pode ir temporariamente por água abaixo. (E sabido é que trazêlo de novo à tona, em todos os casos, é extremamente custoso. Isso a gente sabe bem!).*

*Temos a impressão de que o triplo processo político que caracterizou o período anterior a 1985 e desde 1967 de nada valeu para que algumas pessoas, bem mais das que se poderia suspeitar, aprendessem pelo menos um pouco "sobre o que mais importa" realmente. (SOBRE O QUE MAIS IMPORTOU naqueles nem tão longínquos dias!). Se, como já foi dito em tantas ocasiões, o homem é o único animal capaz de tropeçar duas vezes na mesma pedra, podemos concluir que o uruguaio é capaz de tropeçar, por conta da sua teimosia, do seu orgulho de baixinho, do seu consuetudinário emperramento, dez vezes na mesma e única pedrinha. É a naftalínica torrente paternalista, autoritária, verticalista, ditatorial e até totalitária –parcialmente pacata, falsamente puritana, ignorantona, obscurantista, anacrônica, e para cúmulo de males, maniqueísta e pedante, por que não?– que ainda respira e se prolonga no espaço histórico crioulo. Tudo isso muito bem disfarçado, até ontem pelo menos, sob o pitoresco concurso de envoltórios de mau gosto –*às vezes até com *papel de jornal– e, claro, "graciosos laços alvicelestes" selando o pacote ocasional com inveterados e sempiternos "AI DE MIM", aparentados estes por sua vez, através do acrisolado ramo materno, à famigerada linhagem das "AI, QUE FEDOR! Pessoas acostumadas, parece, a se interpor (com aquela estranha vocação interceptora que ninguém* reconhece e que, *temos certeza,* não gostaria *de sofrer na própria carne) entre o prestador cultural e o receptor cultural, arrogandose potestades ou atribuições seletivas e, portanto, substitutivas, encaminhadas a proteger este último –que desaforo!– como se este último fosse um ente incapaz de discernir e decidir por si mesmo. Atitude grosseiramente ofensiva, como poucas, sem dúvida. Tal usurpação* não é punível pela *lei, certo? Cabe dizer que durante o governo de fato, tão vituperado pela sua índole específica, e com razão, realizamos um mostra dos nossos últimos trabalhos, no ano de 1975, na já prestigiosa Galería Losada, uma mostra que foi exibida novamente para iniciar a temporada do ano seguinte com uma conferência alusiva e até um concerto de piano, na mesma sala do centro da cidade. Havia uma obra que representava o corpo de um homem deitado sobre o corpo de uma mulher... mas "em sentido contrário": a cabeça masculina vencida talvez pelo sono – leiase orgasmo – repousava sobre o sexo virtual da mulher, enquanto suas nádegas impediam de ver o rosto dela. (*É de se supor *que já havia acontecido entre os dois o "horripilante" duplo beijo genital). Um canto ao amor livre –sem preconceitos, em resumo–, realizado nos espaços da beiramar, nada menos! O governo de fato, tão vituperado pela sua índole específica, e com razão, não mexeu em nada estas exposições, apesar de terse emitido, vários meses antes, um certo decreto ou algo semelhante, contra a chamada –uma vez mais– "pornografia".*

(Dizemos "apesar de" porque "vassoura nova sempre varre bem"). Cinco anos depois, essa mesma obra foi novamente exibida, desta vez na depois prestigiosa Galería Latina –que de tal modo inaugurava suas atividades– fazendo *parte de uma retrospectiva pessoal. O governo de fato, tão vituperado pela sua índole específica, e com razão, subsistia ainda e, ainda assim, ninguém mexeu na nossa exposição. (*É de se supor que, por conta de *circunstâncias facilmente imagináveis, as hierarquias daquele regime tivessem seus informantes de confiança, que certamente deviam ter metido seu* úmido *focinho entre as grandes telas exibidas, uma vez que a posição política que nos distinguia –proscrip*ção e ficha *na polícia adicionalmente– era bem sabida deles. Não obstante...).*

Agora, o pior de toda a mencionada confusão, que o público conhece quase de cor, é que as duas obras mais questionadas da Larroca –que nós mesmos escolhemos– já haviam sido mostradas ao público adulto dentro do salão que, para esse fim, tem uma organização cinematográfica bem conhecida em Montevidéu, e isso não provocou escândalo algum. Ou seja, foram vistas por homens e mulheres. (Que ironia... esses cálculos precipitados e absurdos destes *"vulvicidas" ou "estrategistas morais" assalariados –oh! solícita sacristanaria barata– que angariamos sem sequer darnos conta, sem intenção). Não nos surpreenderia muito, pela mesma razão, que a qualquer momento, se as coisas continuarem assim, alguns medíocres presunçosos –dos que abundam, como foi possível ver por estas bandas– fabricassem um decreto proibindo ou limitando –com auxílio de inspetores métricos – o lascivo, suado e alegre rebolado, numa clara alusão ao soberano ato sexual, que as morenas pertencentes aos grupos carnavalescos do bairro de Palermo ilustram com exuberante generosidade; ao que assistem –também pudera!– homens audaciosos, mulheres irresponsáveis, jovens talvez com marcada avidez e –Deus nos livre!– inocentes crianças menores de idade. Ou seja, praticamente o coito simbólico no meio da avenida 18 de Julio, facilitado e até mesmo indiretamente distinguido –premiado, ué!– pela "municipalide portuária", pela mesma "municipalidade" até faz pouco tempo escandalizada por causa de duas obras pequeninhinhas documentárias e demonstrativas de realidades determinadas e, claro está, EXISTENTES. (Nem se fale do "fiodental", moda esta cuja homenagem à região glútea da mulher pareceria indicar, em nome das desautoridades da capital, precisamente –lapsus imperdoável, pois o aval existe– que, das três áreas femininas definitivamente excitantes, essa é, não sabemos conforme a quais critérios, a mais inofensiva. (É incrível o poder que tem a temperatura animal, virgem mãe!).*

Ficam a salvo, no entanto, do ponto de vista ético e conceitual –valha a aparente redundância – neste triste episódio (dentro do perímetro restrito que lhes correspondia, obviamente), esses dois navegantes solitários que são –ou foram– Alejandro Bluth e Thomas Lowy, a quem agradecemos ternos escolhido como assessores para a área, mais ou menos delimitada, das manifestações plásticas, assessoria à qual renunciamos desde o início mesmo do conflito, como um protesto indeclinável contra a grosseira deshierarquização especializada que emana dos broquelados e paleolíticos núcleos localizados bem acima daqueles navegadores antes mencionados. Acreditamos que as pessoas que pertencem ao campo das diversas mordentes culturais perceberão que neste episódio, sem ir muito longe, ainda estão em jogo coisas altamente importantes, que vão muito além das obras de Larroca... mas–cuidado! Também nelas. E NELE. E EM TODOS NÓS! É o perigo sempre latente de *censura prévia por questões temáticas – tanto faz se entre quatro paredes municipais que obviamente pertencem ao âmbito nacional ou eventualmente de algumas outras –de restrições seletivas futuras, de vigilância receosa mais ou menos espreitante, da intolerância convivial que frequentemente vem reclamar seus privilégios, e assim por diante. (Porque do que se trata, em definitiva e para repetilo mais uma vez, é de preservar automaticamente o direito natural e legal de cada um de julgar, por si mesmo, sem intermediários supletórios, os problemas temáticos, exceto os chamados sigilos profissionais que garantem a inviolabilidade das confidências e revelações embaraçosas ligadas à intimidade de cada indivíduo, e daqueles outros –folga dizer– próprios do mecanismo político cuja projeção social prematura pode estragar mais de uma intenção programática do Estado).*

O absurdo metafísico que pretende marcar, entre galerias privadas e galerias do Estado, uma diferença potencialmente ética que permite ou inibe, dependendo das áreas, o contato do assistente provável com as diferentes formas de expressão humana, sejam elas quais forem, é digno de Ripley. E retrata fielmente a situação. (Impossível deixar de sorrir pensando o que aconteceria se uma instituição cultural estrangeira solicitasse à sala Subte *Municipal, por exemplo, receber a exposição da chamada "arte erótica", pertencente ao também "impuro" Pablo Ruiz Picasso, que aconteceu não há muito tempo na cidade vizinha de Buenos Aires. Dizer "sim" significaria, simples e claramente, que os critérios "protetores" ter*ão de ser *esticados como chiclete segundo a magnitude da assinatura protagonista e geradora em apreço –tal é o caso imaginado–, e dizer "não"... seria equivalente a entregarse, sem escape possível –pelo mesmo motivo–, ao ridí*culo *universal. Baita problema, né? Para esses figurões ou zepelins humanos que tão facilmente fazem declarações, em escala nacional, sobre coisas que são em si mesmas delicadas e alheias a sua formação e capacidade). Seria interessante, ainda, que alguns paquidermes falocidas –rara espécie vocacional em vias de extinção– tentassem apontar publicamente, como exercício escolar, nada mais –não se pode pedir muito a eles– onde termina o que eles chamam de "arte" e onde começa o que eles chamam de "pornografia". Estamos nos referindo ao ponto preciso ou mesmo aproximado em que o divórcio entre ambos os decursos teria lugar. Se for mediante prestigiosos exemplos concretos, melhor ainda.*

Enfim. É possível que qualquer dia destes seja visto como propício para fazer uma visita o parque zoológico de Villa Dolores e perceber, mais uma vez, a pudica naturalidade dos pobres animais lá encurralados (caramba, estávamos nos esquecendo de tamanho "cerceamento habitático" e das crianças testemunhas e inquisidoras das suas "porcarias selvagens"), o que certamente nos fará sentir saudosos pela ausência de certas equivalências comportamentais mais ou menos intransferíveis que a TODOS nos concernem. Porque, sem distinção de pele ou gordura e posições mais ou menos representativas, pertencemos, à "vulgaríssima" escala zoológica, querendo ou não. Digo isso, sem ânimo de ser vulgar. Mas digo, ainda, com um escopo muito amplo e por via das dúvidas, já que a pátria (incluindas suas instalações municipais e outras) TAMBÉM É NOSSA.

Manuel Espínola Gómez

Carta publicada em *Jaque*, 21 de janeiro de 1987.

5
O curador

Espínola atuou como curador para vários de seus colegas que expuseram suas obras na Galería Latina e em outros espaços de exibição, já fazendo a montagem da mostra e/ou o prólogo do catálogo correspondente: Héctor Sgarbi, Hilda López, Germán Cabrera, Juan Storm (1981), Rubén Gary (1982), Nerses Ounanian, Octavio Podestá, Horacio Cohan (1983), Eduardo Vernazza (1985), Wifredo Díaz Valdéz (1986), Doménico Colantoni, Julio Testoni, Tomás Cacheiro (1987), Antoni Starczewski, Jaime Novinsky, Rosa Acle, Adela Neffa (1988), Lino Dinetto (1989), Anhelo Hernández, José Cuneo, Edgardo Ribeiro (1990), Carmen Garayalde, Juárez Machado, Carlos Colombino, Ricardo Migliorisi, Osvaldo Salerno (1991), Federico Moller de Berg (1992), Fendi Goldstein, Raúl Javiel Cabrera (1993), Jorge Centurión, Horacio Berta (1995), Enrique Medina (1996), Lily Salvo (1997), José Trujillo, Carmelo de Arzadun (1999), dentre outros. Também colaborou com a montagem e a supervisão de exposições individuais de Guiscardo Améndola (1962), Hugo Nantes (*circa* 1978), Marcelo Legrand, Oscar Larroca (1986 e 1987), Mario Schettini (2001), Magalí Sánchez Vera e Jorge Sosa Campliglia (2001).

Redigiu também os regulamentos para vários concursos, entre eles para a Primeira Bienal Uruguaia de Expressão Plástica (BUEP 83), o novo regulamento para o Salão Municipal de Expressão Plástica e para o Salão de Artes Plásticas do Norte.

Sobre a obra escultórica de Hugo Nantes

Agora, bom. Nantes... Talvez ele seja um de nossos "expressores", tanto no campo pictórico quanto escultural, com maiores "aptidões naturais" para levantar e resolver problemas representativos com certa prontidão ou rapidez de execução garantida. O que para outros seria "mortal", "barateando"assim o testemunho, para ele... dificilmente chegue a sêlo, embora às vezes *assomam demasiado as baratezas de propostas e formulações não carentes, porém, de "febre temperamental e pulsante". Mas eis aqui que, com o manuseio do que veio a ser chamado de sucata, composta de resíduos industriais e utensílios em momentâneo ou duradouro "recesso doméstico", o "imaginador" que mora nos seus músculos e artérias, nos seus fortes neurônios, nos entrega, à margem das interligadas elegâncias e engenhosidades de quase todo o corpo laborioso do país, a visão típica e genuína de um verdadeiro "instinto tribal" (ou simplesmente agreste, selvagem, mas de todo jeito adaptado, alterado), que não deve ser confundida com os fenômenos imitatórios mais ou menos corriqueiros. Curiosa "retomada", curiosa "transferência", curiosa "calçadeira" de algumas possibilidades reais primitivas na cabeça de um homem civilizado do momento. Ainda sabendo que, assim como a criança que fomos, os comunitários estados emergentes, de implantação primeira (aqueles que iam precavidamente em direção ao bramido indômito, de base sigilosa, farpada e que "recuavam", talvez, diante do longínquo, "nervoso", "colérico" relâmpago) não nos abandonam completamente, apesar das posteriores transformações sociais. Porque dificilmente seja possível encontrar outro caso, aqui, hoje e ontem, em que esta "linguagem"... arrepiada/ muda/ rústica/ tesa/ quase ritual/ de dura, escura, suada, gordurosa, já encardida rebelião / sem entranhas... –estoica–mas "virada sobre si mesma como sobre um abismo insondável" / de "medos concentrados" e estáticos (idolejos ou fetiches, estamparíamos "contestatários precipitantes" daquelas "nossas eternas partículas retardatárias") se materialize tão perfeitamente, tão plenamente, tão puramente como em Nantes.*

E assim como o próprio Picasso, na sua exultante ou dramática, quase "infantiloide", "esgrimida" pujança escrutadora e "atentatória"; ou Sironi, na sua passagem poeticamente escavativa, arqueológica, de presenças "ruinosas",

penumbrosas, mumificadas/ ou Marino Marini, no seu "escarificado", quase "geometral" ou "sobregeometral", sucinto arcaísmo subterrâneo/ ou Appel, na sua "criancice" violenta –"violentista"?– e agigantada/ ou Dubuffet, na *sua "criancice"* já *"avelhentada" e árida/ este uruguaio... "arranha"também, "níveis" de "rústica coalhada terráquea".*

Fragmento do texto para o catálogo, *circa* 1978.

Sobre a obra pictórica de Rubén Gary

GARY. RUBÉN GARY. Médico cirurgião, exprofessoradjunto, artista plástico –naturalmente–, *crítico "subreptício" (agudo e pitoresquíssimo crítico caseiro). Nãoconformista, ouvinte vigilante, palestrante fortuito, remador silvestre, escrupuloso leitor, "corredor de beiramar", melômano inveterado, enfim, diletante no sentido mais amplo e elevado do termo, ou seja –dado o exemplo– um diletante enraizado, não "epidérmico" (cuidado!).*

Eis aqui uma seleção retrospectiva da sua obra pictórica, de tinta, de carvão, sanguínea e grafital. Não foi fácil convencêlo desta necessidade –real e também hipotética– projetada em duas áreas: a própria, para fins de arriscar, sobre as novas ou posteriores gerações, uma carga expressiva muito particular e desconhecida; a alheia, porque com este encontro, a comunidade, ou o setor correspondente, enriquecia sua experiência de contato revelador. Na verdade, tudo começou há muito tempo, dado que *GARY vem trabalhando nos problemas da visualização testemunhal* há pelo menos q*uarenta longos anos. Ele exibiu, sim, algumas vezes. Mas esta retrospectiva haverá de ser (o número é, sempre, extremamente limitado) uma das responsáveis, suponho eu, de povoar com aprumado alceamento, em grande parte um território fantasmagórico (o território do hoje...) "campeado" por sucessivos "absenteísmos oferecentes", ou, em outras palavras, por ofertas enclenques, diminuídas, sem verdadeira emissão pungente, mordente, de presa.*

O conjunto da sua obra é denso, poderoso; imediatamente temse a impressão de que quem está por trás dela (ainda subsistindo, de forma pouco menos que isolada, "disposições ou quebraduras decorativas", poderia dizer asperamente "decorativas", se couber) não é simplesmente um frívolo, mas, com certeza, um senhor acostumado a colocar "as vísceras" em cima da mesa (influências do cirurgião, acaso?). Buscas incessantes caracterizam sua calada trajetória, desde aquele decurso "principiante" de extração neo ou pós-cubista até esse "expressionismo" (não sou a favor de tais classificações, seja por causa da duvidosa relação do termo com os destinatários, seja por causa do próprio termo) às vezes abstraidor, *e até mesmo perambulando por circuitos atravessados por uma "distorcida" desmesura congregativa, sem dúvida resultado de um contorno popular exasperado por dificuldades e desequilíbrios... ("Sismógrafo humano" finalmente, incapaz, ao que parece, de contentarse fingindo que não vê). Em todos esses trabalhos, e dependendo das circunstâncias, evidenciase já uma pasta saborosa, quase sovada, a cor trêmula ou palpitante, mas sempre visivelmente entrecortada e sobreposta, uma "grafia estriada" de fortes fissuras "insistentes" –de pincel ou de grafite– e não rara vez com agudos contrastes direcionais.*

Além do mais, na sua recortada geração de rostos talvez "turquesinos", digamos, livres como de metálicas mulheres ou senão daquele estranho tute intestino de descompaginados, "bambolinescos", mecanismos fisionômicos –imbricações e tortuosidades semipicassianas, é claro–.

Fragmento para o texto do catálogo, 1982.

Sobre a obra escultórica de Nerses Ounanian

*Fui amigo de Nerses. Lembro sempre que a propósito da sua acendrada paixão pela música sinfônica e sua fiel assistência aos concertos sabatinos da nossa maior organização orquestral, ele firmava o sedoso império de uma memória extraordinária (acho que ele podia assobiar peças inteiras, sem esquecimentos, sem extravios, sem desafinaç*ões parciais) e *do seu ouvido.*

No catálogo que foi editado, lá por 1960, para uma mostra tripartite em homenagem ao seu "guilhotinado" trânsito americano... da qual minhas novíssimas têmperas "submarinas" faziam parte –isto, juntamente com os bronzes e os arames do próprio ausentado–, escrevi: "Era um rapaz que trabalhava com profunda seriedade. Andou devagar, talvez fazendo balanços conceituais e fisionômicos periodicamente; dava a impressão de estar chegando sempre de densos campos de lavoura frescos e ocultos, que lhe comunicavam a tranquilidade dos trabalhos cumpridos sobre um solo tristonho, mas ditados de muito acima por escuros anjos permanentes".

E escrevia também: "O ferro, a pedra, o gesso, o barro vidrado, a madeira, o ácido, a tinta, a pasta colorida; ou seja, a terra toda, foram soprados, foram disseminados por todo esse tempo em cujo interior brumoso perseverou sua respiração, seu riso, apenas convulso, e ficaram mais tarde em estado de mudez, com algum isolado brilho gelado com os dependentes rumos de leves cinzas".

OS IRMÃOS

*Muitos anos se passaram ao que parece desde 1957, data anu*ária da *sua entrada no universo impessoal da evaporação. A queda de braço digitada, sim, "remanescente" herdade... de limites incomensuráveis foi passando, porém, pouco a pouco, do gesso frágil ao emperrado bronze, e não pela virtude da atenciosa intervenção dos deuses do Olimpo... ou dos príncipes do Estado... mas graças ao desvelo e à veneração de Ohannes Ounanian, seu irmão mais novo, que voltaria assim a reeditar por estas terras... tão salitrosas para o sutilíssimo cromado das celebridades vernáculas, aquela comunhão de Vincent e Theo Van Gogh, os holandeses lendários, os gauleses adotivos, enfim, enterrados sob a França movediça... lado a lado.*

O Uruguai proeminente –talvez... decadente?– não *se recorda em demasia dos seus ilustres filhos legítimos ou adotivos. Quando o fez, sempre foi de forma altamente insuficiente. Entrementes, eis aqui um resgate parcial de tais excelências escondidas, mercê, como já foi dito, à tenacidade consanguínea do pequeno Ohannes, ao persistente e rítmico martelo sapateiro do silencioso Noubar, seu irmão mais velho, à receptividade perceptiva de Pablo, tantas vezes demonstrada, e à boa vontade de alguns amigos... do extinto palpitante chamado Nerses Ounanian.*

Fragmento para o texto do catálogo, 1983.

Sobre a obra pictórica de Petrona Viera

Ela ficou impressa em mim com a força e a nitidez distintivas dos sigilos de aço, impressa nesta, minha argilosa e nem sei se frágil memória, tão estranha e tão propensa ao extravio diminuto.

Na realidade, Raquel Pereda "acarreta" cada biografia; ela acompanha de perto o personagem central, se afasta, inclusive, "da sua proximidade". Regressa a ele novamente e novamente se afasta dele, atinge o confim oposto. Demorase bastante –quase com abuso– e novamente se aproxima, não sem pouca prudência... Ela fala e faz os outros falarem por ela. Assim... até o fim. Contavame Luis Eduardo Pombo que, por ocasião de umas jornadas pictóricas, que aconteceram ao ar livre, creio, Petrona "mugia" na procura de Laborde, para que ele "desse uma olhada" nos seus trabalhos. Como não era fácil se entender com a surda-muda, ele pegava um pincel e traçava, num desses balbuciantes e já saltitantes testemunhos, uma pincelada reveladora. Uma pincelada apenas que, para a aluna, servia de alicerce, de referência mais que sensível, de reflexão.

*Pergunto-me se não teria sido tudo, tudo, tudo, uma espécie de prédespedida do grande espaço circundante, uma longa, indireta... luminicamente triste despedida subreptícia... dos seus obstáculos quase congênitos... (Obstáculos que mostram sua grave projeção nos limites precisos do indivíd*ual e do genérico, e *atenuamse lá onde a clorofila, a orla marítima, as setas aladas sobem...).*

Raquel Pereda, sem dizêlo, me induz a pensar no que aconteceria com o diretor cinematográfico que fez Frida *(aquele filme memorável que resgata a companheira inválida de Diego Rivera) se ele pegasse a existência da nossa Petrona em suas mãos, "arriscandose" INTEIRA, a semidesvalida, para o límpido e iluminado plano colorido? Sem fala, sem audição, UNICAMENTE PARA A COR VOLUNTARIZADA. PARA A COR... PARA A COR! PARA A ALTA COR DA ALTA VIDA. PARA A LUZ! O que aconteceria? Coitada afastadíssima... Neste país de "transcendentalistas", essa empreitada parece inviável. E, no entanto, a imaculada surdamuda continua a brilhar, firme, muito além dos distraídos e fantasiosos de sempre. Esperando... sem esperar, claro. Um primeiro passo importante acaba de ser dado... Tomara que...*

Fragmento do prólogo do livro *"El planismo y la obra de Petrona Viera"*, de Raquel Pereda. Galería Latina, 1987.

Sobre a obra fotográfica de Mario Schettini

Grande cabeçona frontal, de embranquecida capilaridade. Branco, cinza e preto. O rosto suavemente "estereotipado" por um sorriso que aí ficou. E ficou aí, tão somente, para se aposentar... porém AÍ.

O tempo escriturou esse rosto solitário, transformando-o numa tridimensional referência "cartográfica". Como parte superior do díptico, diversos requadros pequenos com casamentos elepê, onde o homem e a mulher quietam, pacificados...

A arquidama do fotógrafo aparece como em transe, em submissa entrega às prováveis e imperceptíveis apalpações do aeroespaço nudista, inocentíssimo, no entanto. A clarificada superfície frontispícia há de sentir sua externa sutil remodelação lumínica, claro que sim. Não existe a vontade de demonstrar vontade, mas sim de se livrar dos acostumamentos semanais, dos restos carbonários já combustados.

Planta indefesa de um pé gigantesco, em rigorosíssimo azul. Acima, outro díptico vertical, multiplicidade de pequenos requadros coloridos, como se fossem seus moradores vitalícios, indivíduos de ocupações várias, *"registrados" sob o viés padrão. Um caráter magazinesco paira no ar, em contraste com o pé de grande tamanho, monocromo, quase sombrio, onde dá início toda marcha, todo empreendimento.*

Diante do cortinado arbóreo, apenas a linha exterior luminescente de uma transparente silhueta juvenil. Fantasmagórica aparição diurna de quem sabe que garota pretérita, subtraída, sem resgate, por trás do fechamento que escamoteia qualquer fosforescência ou girândola exuberante depois de suas representações incandescentes.

Morada de deuses obscuros, de "mosquéticos" deuses mínimos –pareceria– na alta noite, onde a respiração do universo está suspensa, até que o Oriente devolva aquele grande disco caliginoso e cegante que nos visibiliza a cada doze horas.

Enfim, não há mais fotografias que mereçam *ser citadas, mas queríamos apenas dar alguns exemplos demonstrativos do estilo schettiniano. Eis aqui, então, um operador de* câmera que, toda vez que empunha *a máquina fixativa, fica naturalmente submetido, sem intenção, a um "vapor de inconfundível alcance supra-fronteiriço". A radicação terreal, lugareira, não consegue andadura. Ao autor só interessa que o assentamento aludido das suas placas visualizadoras se encontre dentro de si. Ele é... SUA PÁTRIA. A única pátria viável. E assim atinge uma dimensão planetária,* não especificamente uruguaia, não *regionalista reconhecível,* não de pitoresquismo *de bugiganga, não "bobalhona" ou "bajuladora" ou "subserviente". Não tem ponto de sossego geográfico. É como se Schettini fosse um habitante que não participa dos benefícios antiquíssimos da cobertura oxigênica que se curva com a curvatura terrenha. (Quase como os habitantes policromados da pintura flamenga). "Noctambuliza" sua trajetória física e intelectiva"alegremente". Algo assim como estar FORA DE SI, dos seus gonzos, como se o exterior, o poderoso exterior –O GRANDE EXTERNO–* lhe subtraísse *"o que é de seu"... sem sua participação voluntária.*

Fragmento para o texto do catálogo, 2001.

6
O designer gráfico

No início do século xx, e salvo poucas exceções, o *design* gráfico aplicado à divulgação proselitista uruguaia limitavase a cartazes urbanos e à disseminação através dos editoriais da imprensa (como os publicados no jornal *El Día*). Só a partir da década de 60 é possível encontrar no Uruguai publicistas, ilustradores e artistas dedicados a uma produção singular do ponto de vista estético. Um dos pioneiros foi Espínola Gómez, cuja realização de cartazes, folhetos e logotipos não teve paralelo por estas latitudes. O escritor Luis Víctor Anastasía lembra que Espínola *"desenhou centenas de cartazes e palanques de assembleias* (com a colaboração de José Campaña) *a fim de contribuir, tal como tinha feito Maiakovski, para uma tomada de consciência e para uma adesão que começariam a aumentar qualitativamente, pois havia uma mensagem mais pontual e penetrante"*[79]. Com relação aos cartazes, em geral pode-se perceber uma certa proximidade com o *design* e o conceito das colagens dadaístas (a insolência, a zombaria): o uso de diferentes tipografias à maneira de Hugo Ball e Tristan Tzara, assim como as silhuetas de diversas origens em alusão às obras de Max Ernst e Hannah Höch.

Instituições públicas e privadas, empresas, jornais, revistas, hebdomadários, organizações internacionais, sindicatos, partidos políticos e programas de rádio passaram a ter uma logomarca desenhada por Espínola (vinhetas, logotipos, isologos, imagotipos). A despeito de ter colaborado como *designer* e desenhista de cartazes da FIdeL (Frente Esquerda de Liberação), do Partido Comunista Uruguaio e do Foro Batllista, seus trabalhos gráficos mais reconhecidos e atuais continuam sendo os isotipos da coalizão Frente Ampla e da central sindical CNT.

Sobre o isotipo da CNT

"Primeiramente tracei uma serra circular (disco dentado) como possível representação da classe operária — creio que também, com igual ou parecido sentido, una roseta giratória própria dos moinhos de vento para extração de água subterrânea, vinculado isto às atividades agrárias —, e além disso o botão das teclas de uma máquina de escrever, com seu respectivo ponto de exclamação, para representar de algum modo a classe média (escriturários, intelectuais e assim por diante). Mas logo depois percebi que não havia símbolo mais condizente com a realidade de qualquer país do que aquele que assim resultou finalmente: a viva "encarnação" do que é propriamente eficaz na unidade dos diferentes grupos trabalhistas, tudo isso por meio de uma viga, quando sem sêlo ainda, unificaria a "contribuição" construtiva de três cabos de corda (classe operária, classe classe camponesa, classe média ou intelectual) no preciso início da torsão que dará ao conjunto a fortaleza imprescindível, e que de outra maneira não teria. Na prática da expressão visualizadora não creio ter sido um renovador, exceto talvez quando pintei um W.C."[80].

Fundamentação para o isotipo da FA
(fragmento)

1. Se o organismo político de data mais recente e de maior celebridade no Uruguai de 1971 é, precisamente, a FRENTE AMPLA, entendemos que suas letras devem ser utilizadas com insistência tal que, como consequência forçada, resultem no bloqueio total do limiar receptivo popular.

2. Ao utilizar as iniciais desta denominação composta é possível ver claramente que, *pela própria conformação natural das duas letras, sem violentar minimamente suas estruturas respectivas, e combinandose do modo aqui ilustrado, elas se transformam em dois elementos nitidamente simbólicos: morro e bandeira.*

3. A bandeira, representada pelo F, se estende ou se desdobra livre e decididamente no espaço, é a Frente, alicerçada ou erigida no topo de um morro, representada pelo A, cuja base evoca, por sua vez, o sustento firme: é a Amplidão. Pode-se até dizer que esse morro *é o mesmo do brasão nacional e o mesmo de Montevidéu. Uma característica distintiva do nosso entranhável território, além da sua reconhecida encarnação da força.*

4. Escolheramse as cores do pendão pátrio, azul celeste e branco, por serem as mais identificáveis com a República Oriental do Uruguai, sem esquecer, a este respeito, que as cores vermelho, azul e branco não só estão intimamente ligadas *ao artiguismo, à cruzada dos 33, mas também à França,* à *Inglaterra e a outros países do mundo, incluindo os EUA.*

5. O resultado geral deste emblema é uma clara sensação de coisa vitoriosa, pura, simples, sem mistura nem complicação nenhuma.

6. Por ser este um movimento novo, como já dissemos acima, pensamos que novos símbolos também devem ser encontrados, relacionados ao espírito pátrio.

7. O conceito que condicionou, finalmente, a escolha deste tipo de emblema está ligado à possibilidade de ser executado de forma rápida e improvisada nas paredes da cidade pelo povo, qualquer que seja seu grau de desenvolvimento. As linhas retas e simples não oferecem o menor empecilho para isso[81].

A partir do ano de 2010 a coalizão Frente Ampla tentou, pelo menos em duas ocasiões, "atualizar" o isotipo criado por Espinola mediante a alteração da tipografia e pela substituição das barras que conformam as letras, por una sequência de círculos uniformes. Alguns *designers* observam que estas variações não conservam a pujança nem o reconhecimento incontornável do desenho original, ainda remetendo diretamente a ele.

Em 1982, Espínola desenhou a capa do catálogo da mostra coletiva *Arte Contemporáneo del Uruguay (Zeitgenössische Kunst Aus Uruguay)* na qual a imagem de uma mulita (o tatu... peludo) pode ser vista em primeiro plano. O artista visual e *designer* Fernando Álvarez Cozzi pintou na carapa*ça do bicho quatro faixas coloridas*, enquanto Alfredo Testoni foi responsável de tirar a fotografia. A relação de Espínola com Alvárez Cozzi evidenciouse alguns anos depois, quando ambos empreenderam o desenho gráfico do livro editado pela Galería Latina em 1991, com textos de Jorge Abbondanza. Naquelas épocas, a montagem dos textos era feita de forma combinada (tanto a frio como mediante incipientes programas de computação). O volume, intitulado *Manuel Espínola Gómez*, destaca-se pela montagem arrojada dos textos e a inserção de barras (ministradas e desenhadas de forma semi-artesanal por um funcionário da gráfica Mosca, a pedido de Espínola). As impressões destas barras foram coladas ao suporte seguindo uma inclinação e uma ordem determinada pelo protagonista do livro. Aí, o trabalho caprichado de Alvárez Cozzi –que concebeu também uma espécie de chancela para o título e uma moldura ornamental para a série interna de retratos– foi indispensável para o refinamento buscado.

7
O cenógrafo

Projetos cenográficos para teatro

"*Eu morava ainda em Solís de Mataojo quando fiz alguns apontamentos para uma peça que exigiria um grande palco central e dois menores, laterais, que entravam e saíam com os próprios personagens, ocorrendo* ações diferentes em todos eles. Escrevi alguns diálogos *'apoteóticos'; articulados, de caráter axiomático, referidos à vida do homem e suas preocupações essenciais*"[82].

Lançar mão de alocuções ou objetos impróprios da época em que uma história acontece é um recurso expressivo associado ao anacronismo e que alguns artistas utilizam como metáfora para sublinhar certas ideias. Existem dois tipos de anacronismos: paracronismos (colocar fatos,

79 Vários autores: *Pormenores políticos y afines. Gráfica política de los años 60 y 70,* op. cit.

80 Refere-se a sua pintura a óleo *Sifão* (1954), apresentado no XV Salão Nacional e que provocou certa contrariedade em alguns membros do júri.

81 Vários autores: *Pormenores políticos y afines. Gráfica política de los años 60 y 70,* op. cit.

82 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez,* op. cit.

personagens ou elementos do passado numa época posterior) e procronismos (colocar fatos de uma época posterior numa anterior). Alguns artistas, como Espínola, cultivaram esta última forma.

"*Muito mais tarde também fiz esboços de cenografia para algumas peças:* Júlio César *de Shakespeare, consistia em três arremedos gigantescos de máquinas de escrever, com letras e tudo o mais, a modo dos degraus do Senado, aludindo ao fato de que este recinto frequentemente representa o 'blábláblá' da questão. Na casa dol próprio* César *havia colocado, entre o* âmbito interior e o público, uma sacada *para que os atores pudessem ser vistos 'no plano americano', sendo Marco Antônio o único que devia pular por cima do parapeito para entrar na casa, mostrando sua familiaridade com César. Tive outras ideias sobre essa mesma peça: uma leve mudança de luzes toda vez que um personagem entrasse ou saísse, que por alguma razão eles sempre entram ou saem, para que as luzes não fossem um suporte imutável da ação, coisa que às vezes acontece como se a iluminação não tivesse nada a ver com o que está acontecendo no palco. Também pensei que poderia haver clarões, do tipo 'flashes' fotográficos, quando Júlio César aparecesse no Senado, o que de alguma forma ligaria o assunto ao nosso tempo, assim como altofalantes para o discurso de Antônio, mas sempre sem mexer no texto*"[83].

O cineasta britânico Derek Jarman também serviuse de algumas licenças no seu filme *Caravaggio* (1986), como o uso de uma máquina de escrever, automóveis, cigarros, calculadoras, entre outros elementos próprios de épocas posteriores (procronismo) e não do tempo em que viveu o artista retratado; inclusive uma cena em que aparece um crítico de arte é uma reapropriação da pintura *A Morte de Marat* (JacquesLouis David, 1793) própria do neoclassicismo. Houve adaptações populares de peças de Shakespeare que usaram anacronismos, como nos filmes *Titus* (Julie Taymor, 1999) e *Romeu e Julieta de William Shakespeare* (Baz Luhrmann, 1996). Andrew Lloyd Webber dirigiu os musicais *Jesucristo Superstar* (1970) e *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* (1982), no qual histórias bíblicas foram adaptadas através das lentes da cultura do *rock*.

Ocasionalmente, em todas as disciplinas ou espaços artísticos é possível se ver esta ousadia expressiva, em que um ou mais elementos do conjunto intervêm de forma extemporânea na obra: podese tratar da música (no cinema e no teatro), dos diálogos (em todas as artes), dos figurinos (em todas as artes), da cenografia (no cinema e no teatro) ou da arquitetura. Espínola concebeu uma cenografia decididamente insurgente para a adaptação de *Galileu Galilei* (um arranjo de guardachuvas abertos e fechados em fileira nas laterais e nos fundos do palco), numa versão de Héctor Manuel Vidal. No entanto, o dramaturgo e o cenógrafo não conseguiram chegar a um acordo. Vidal lembrava:

"*O segundo contato* [que tive com Espínola] *foi teatral (sobre o* Galileu Galilei *de Brecht): foi ótimo, apesar de termos acabado inimizados Ele tinha feito o desenho da cenografia depois de muitas conversas, caminhadas pelo palco e enunciação de ideias. Mas, infelizmente, não chegamos a um acordo. Ele ficou com seus desenhos e a coisa não foi além disso. Foi, creio, sua terceira desavença com o teatro, depois de um concurso cenográfico na Comédia Nacional e depois do* Julio César *que Atahualpa dirigiu no Teatro Universitario*"[84].

A respeito do seu trabalho como assessor em desenho de interiores ou exposição operacional de objetos, Espínola explicava que as poucas vezes que fizera algum tipo de orientação nesse sentido foi baseado na sua visão "*como cenógrafo*". Em 1979 dirigiu, com essa certeza, a restauração do que fora o local da Sedería París, na rua Sarandí 671, que no ano seguinte passou a ser o salão de vendas e exposições da Galería Latina. Ele projetou o logotipo da galeria, a cor das colunas interiores, os carpetes, e ocupouse de várias montagens (como foi visto no item 5 deste rol). Essas montagens "cenográficas" começavam num guardanapo de bar. Segundo com Magalí Sánchez, " *a questão das cordas* [para pendurar as obras] *lhe ocorreu um dia no botequim da rua Soriano esquina com a rua Yí". A corda de que ele gostou foi encontrada numa loja na avenida 8 de Octubre, então, depois disso sempre tínhamos que ir à mesma casa. Depois tinha Cheché, o carpinteiro, ele ajudava muito nas montagens.".*

Em 1989, ocupouse também do desenho de interiores da residência de Julio María Sanguinetti e Marta Canessa, no coração do bairro Punta Carretas. Lá ele redecorou as molduras, escolheu as cores para os quartos e o *design* para a esmerilação das grandes vidraças situadas sob duas amplas arcadas interiores.

8
O inventor

Em conversas com Jorge Abbondanza, Espínola lembrava que sua tia Maria costumava falar de forma obsessiva sobre tumores malignos e, talvez por causa disso, tomava o remédio do padre Vilas para pulverizar seus cálculos biliares e eliminar a areia. Ao lado daquela mulher, o menino foi se disciplinando nas tarefas domésticas e nos cuidados da sua indumentária pessoal: ele varria, fazia sua cama, costurava suas meias e pregava botões, às vezes lavava a louça e limpava o queimador do fogão Primus, ainda assim tinha muito tempo para dedicar a seus amigos, e até inventou um pequeno jogo de bolinhas "*que consistia em traçar em solo firme o perímetro de um campo de futebol de dois metros por um metro, com uma bolão de vidro na sua linha divisória e em cada extremidade um buraco coberto com tampinhas de garrafas. Colocado nas extremidades, cada jogador tinha que lançar um bolão de aço para empurrar o outro até buraco oposto*"[85].

Mais tarde, um Espínola adolescente fabricou tacos de golfe com alguns cabos de vassoura e praticou solitariamente esse jogo, mas também dedicou sua vitalidade ao futebol (como goleiro), ao bilhar (que continuaria a praticar quase a sua vida inteira) e à pelota basca, destacandose neste último, apesar de usar apenas sua mão direita.

Em 1973, junto com Josefina Bentos Pereira (Fifina, viúva de Luis Alberto Fayol), produziu uma série de desenhos de marionetes, com a intenção de construí-las em escala média para vender. Essas obras, a meio caminho entre o brinquedo e o artesanato, poderiam ter tido algum paralelo (no que diz respeito às intenções pedagógicas) com os brinquedos educativos criados por Joaquín Torres García em 1935. Dessa série de invenções lúdicas conservamse todos os esboços para um burro, um pato, um diabo, uma borboleta, uma coruja, um gaúcho, uma mulher morena, uma versão anamórfica de Liza Minelli, um gato e uma aranha. (Com respeito à aranha, era um dos artrópodes que mais o apaixonava do reino animal: em 1967 ele a escolheu para ilustrar o quinto volume dos contos inéditos de Horacio Quiroga; em 1972 ilustrou a portada do convite para sua mostra na Galería Losada com aranhas e uma borboleta, e cinco anos mais tarde apresentaria sua *Areia assombrada [parábola silvestre]*). Espínola e Fifina chegaram a construir com sucesso um único protótipo para um dos personagens, mas o projeto não se materializou.

Entre 1978 e 1979, ele idealizóu vários desenhos relacionados a um projeto de sapato de futebol que "garante" um melhor domínio da bola, pois, conforme se depreende das suas observações, "*a chuteira convencional de futebol é inadequada porque impulsiona a bola para cima, em vez de para a frente. O objetivo é permitir que o atleta possa aplicar um pontapé com a direção certa*"[86].

Outra de suas invenções é um jogo batizado *Frontpié* [Frontpé], que compreende uma série de princípios fusionando as regras do futebol e da pelota basca.

Imaginou o Museu Lunar para abrigar as obras de Cuneo: um prédio como um planetário através de cuja abóbada apareceriam as luas do mestre; além disso, uma inovadora proposta para transformar as salas de aula das escolas em anfiteatros tipo câmaras legislativas, onde esta réplica parlamentar seria um início de educação cívica e o professor desempenharia o papel de moderador.

Considerações particulares sobre o FRONTPÉ

A)

O jogo chamado FRONTPÉ, projetado para corrigir notórias deficiências nacionais relacionadas com o domínio da bola em "arremates" de média e longa distância, consiste em fazer partidas não muito extensas com apenas dois jogadores para cada parede frontal –cuja medida, naturalmente, será a mesma de um arco de futebol regulamentar, prolongado pela cerca alambrada para o único fim de favorecer os rebotes que vão além do perímetro da parede–, esses jogadores irão impelir a bola correspondente com o pé (como fazem com a mão os praticantes de pelota basca, em que as alternativas de "vaivém" não têm repouso, seguindose os rebotes com os primeiros saques), na medida do possível sempre para a "segunda trave" –isto é para o poste lateral mais afastado do impulsor respectivo–, cujo registro numerário irá lhes outorgando, juntamente com os erros involuntários, a média desejável, sendo gratificado em cada caso o jogador vencedor, seja mediante prêmios em dinheiro vivo ou outras formas atraentes de recompensa.

B)

As partidas serão divididas em dois tempos cada uma, com a único objetivo de permitir aos jogadores mudar de posição na quadra para exercitar ambas as pernas.

C)

De acordo com o esquema anexo, as áreas mais importantes do muro, por serem as mais inalcançáveis para o goleiro (daí a conveniência de direcionar os chutes "exclusivamente" para a segunda trave de cada impulsor), são aquelas marcadas com os números 1 e 2; depois, em ordem decrescente de importância e pelo mesmo motivo com os números 3 e 4, seguindo com os números 5 e 6, e finalmente com os números 7 e 8.

D)

As áreas do muro não marcadas acarretarão –em caso de rebote nelas– pontos contra, naturalmente menos do que os pontos favoráveis minoritários, e as áreas alambradas fora do muro acarretarão –também em caso de rebotes– pontos contra maiores ou iguais, nunca menores, do que os pontos favoráveis majoritários; o valor destes pontos se ajustará ao valor que se pretenda dar a esses números, ou seja, aplicando o mesmo com sentido decrescente inverso, à sua estimativa real (*verbi gratia*: o número 1 receberá a pontuação mais alta e número 8 a pontuação mais baixa).

E)

Quando a bola acertar na faixa secionada de demarcação entre dois números, os pontos favoráveis

83 Ibidem.

84 Ibidem.

85 Ibidem.

86 Em conversações com um grupo de amigos, 1987.

correspondentes serão os do número com valor inferior, e quando ela atingir a faixa secionada de demarcação entre um número qualquer e a área não numerada, os pontos favoráveis correspondentes serão reduzidos pela metade; mesma coisa poderia acontecer, se for considerado útil, quando a bola atingir ou bater a área numerada próxima à primeira trave do impulsor, já que este não é o objetivo pré-estabelecido. Caso a bola saia da rede, impulsionada por um dos jogadores, seu adversário terá de colocá-la no jogo, situando-a no chão do seu lugar respectivo, situação que se repetiria caso algum dos jogadores não consiga devolver o rebote do outro lado.

F)

Um juiz idôneo monitorará cada partida, anunciando pelo altofalante todas as incidências, enquanto que um colaborador levará a guia correspondente atendose estritamente ao que o árbitro decidir.

G)

Em caso de empate, o problema será resolvido de acordo com os critérios sustentados pela direção técnica do plantel a seu cargo, que também poderá, se considerar necessário, aliás, essencial, introduzir certas alterações no esquema descrito, sem que isso resulte em qualquer alteração significativa do seu fundamento.

H)

É conveniente pintar os dois arcos em si, inscritos nos dois lados do muro, com sua cor habitual –ou seja, de branco– e de igual forma os números e as faixas secionadas que os separam, os sinais, no entanto, também podem ser pretos, mas não o goleiro figurativo e seu semicírculo zonal, cuja caracterização colorística terá que ser feita livremente, como convier, sendo necessário estabelecer que o chão deverá ser conformado –para os objetivos perseguidos pela mencionada Direção Técnica– com grama, pedra britada, ou qualquer outro ingrediente adequado.

I)

Bem, tudo isso ensejaria –eis sua parte motora, sua parte "mais" estimulante– verdadeiros campeonatos internos gratificadores, cujas finais se tornariam assim em acontecimentos carentes de projeções técnicas, cheios de transcendência individual e esportiva ao mesmo tempo, vinculando mais estreitamente os participantes (seu empenho seria sem dúvida maior graças ao espírito de competição) com as exigências específicas do treinamento, que normalmente é bastante árido e sem incentivos diretos suficientes.

Assinado: MANUEL ESPÍNOLA GÓMEZ

O custo aproximado que teria a utilização dos materiais requeridos por este sistema seria, de acordo com cálculos profissionais atualizados e completos, o seguinte:

Parede de concreto armado	N$ 1.500.000
Extensões alambradas do muro	N$ 500.000
TOTAL	**N$ 2.000.000**

9
O poeta e o jogador de bilhar

Nem poucos artistas visuais uruguaios fizeram incursão na poesia. Hilda López, Gustavo Wojciechowski, Ernesto Cristiani, Clemente Padín, Gladys Afamado, Juan Mastromatteo, Alejandro Casares, Claudio Burguez, Marcos Ibarra, Sergio Altesor e Santiago Tavella, dentre outros, exprimiramse (e irão se exprimir) através da palavra escrita e da imagem. Para Guillermo Fernández, as obras naturalistas de Espínola sempre tiveram uma unidade que as diferencia, considerando que estão mais próximas de um barroco "culto" do que de um naturalismo convencional: conquistas do "imaginário" que ele recolhe do seu ambiente, tanto linguístico quanto verbal. Esse requinte barroco na fala, na poesia e na escrita, ele o projeta quando pinta. *"O importante é que os recursos recebidos, que, insisto, são os que recebemos todos, sempre estão a serviço de um caráter de expressão, como quando ele realiza aquele retrato tão interessante e tão sólido de Fabini sentado sob um ombueiro, a partir de uma abordagem* [neste caso] *de corte impressionista"*[87], apontava Fernández.

Alguns anos antes da publicação do livro de poemas *Aterrizajes: 34 poemas climatizados por el barroco ventarrón matrero* (sob a tutela do escritor Hugo Giovanetti Viola, junho 2000), Espínola já havia escrito dois breves textos poéticos em 1986 para o catálogo da mostra coletiva GRAFITATA (grafites de MEG e Rimer Cardillo). A título de exemplo, transcrevese a seguir o poema dedicado às obras de Cardillo:

INSECTOS

Infinitas herramientas de magia medieval

Milenios y siglos construyéndose

Complejos mecanismos de suprema precisión

Irreales máquinas anteriores al hombre

Grafitos de íntimo laboratorio:

Secretas investigaciones

Sonidos serenos

Pulso firme

Trazo cariñoso

Tensión visual

Algunos saturados de fruición barroca

Otros aguardando metamorfosis futuras

Agigantamientos reveladores

Conceptos trocados

Deleitables o inquietantes

Imágenes sin escala

Egipcias confrontaciones

Rembrandtianas

Dureísticas señales

Escarabajos paquidérmicos

MONUMENTALIDAD

Talvez seja conveniente ressaltar que Espínola sempre brincou com as palavras e com as regras gramaticais. Desde muito jovem, reconheceu no escritor espanhol Gabriel Miró e no mexicano Ramón López Velarde suas primeiras referências, que lhe foram legadas da oralidade dos velhos servidores saraivistas que costumavam tomar chimarrão com seu pai. Assim, ele escreveu sobre as emotivas circunstâncias vivenciadas no seu vilarejo natal: a procissão de São Isidoro, o Lavrador, os crepúsculos e o canto dos sabiás com suas "*silenciosas explosiones torderiles*", ou as tempestades com seu coro prévio de rãs pedindo água, a queima da folha de palmeira abençoada que fazia seu pai para apaziguar o trovão esmagador e a chuva torrencial que caía então, "*casi como una calma líquida*".

Diz o autor, no prólogo de seu livro *Aterrizajes:* "*Há muitos, muitíssimos anos – décadas inteiras– que, além de escrever variadas reflexões sobre diferentes sugestões do que é propriamente vital e mesmo do que é hipoteticamente vívido, alguns contos avulsos, ainda carente da solidariedade autoral, textos de regulamentos destinados à atividade plástica de nosso país, prefícios analíticos para catálogos de expositores valiosos e outras coisas, me deu na venenta 'acomodar' linhas curtas, ou seja...mais ou menos fragmentadas à maneira do que fora definido como poemas ou poesias. Não sei se realmente são; só sei que o assim fiz, como a totalidade das minhas derivações simbólicas, foi por uma necessidade apenas liberada. Quanto ao valor testemunhal e, sobretudo, de formalidade que isso representaria, afastase bastante da minha natural competência, pois é muito difícil para mim ver o que, primeiro, vi "por dentro", e ver depois, como se eu fosse uma estranha testemunha. A prova concludente no sentido da insegurança ou desconfiança referida é dada pelo fato de que só agora, com setenta e três longos anos nas minhas costas, e pela intermediação persistente do inquietante escrevedor e amigo violeiro Giovanetti Viola, venho a espalhálas para que, finalmente, recebam a temível luz do sol. Ou a intempérie mais ímpia. Tanto faz. O título escolhido –*Aterrissagens*– obedece ao fato de que minhas preocupações habituais, por mais voláteis que sejam ou tenham sido, acabam sempre encostandose na grande mãe terra. E, em particular, sobre o exíguo território natal. Não rara vez, além disso –e daí também o título– orientandose na direção de um velho e conhecido pedaço do céu: o virado e bussolante 'crucifixo estelar'".*

Nessas composições literárias, seu autor depositava vivências, incertezas e esperanças. Sua impotência diante da morte, por exemplo, era evocada da seguinte forma:

[...] *Veo la vivienda —¡la veo!—, y lo que representa de desafío durabilizador,...*

al frágil vestido andante, veo,

al almacén de las certidumbres supradiarias,

al furtivo encuentro, incluso —qué sé yo—,

y no puedo convencerme

de que esto... sea "fusilado" un día...

por las sucesivas designaciones

DEL DISCURRIR CÓSMICO

como si no tuviesen nada que ver

con la transmisión herencial o evolutiva obligatoria,

como si no fueran síntoma de prolongación y fidelidad celulares,

...

87 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez,* op. cit.

Em meados dos anos 80, Espínola era assíduo visitante da Casa del Billar, no Palacio Salvo, e de um clube do ramo localizado num sobrado na rua Rondeau esquina com a rua Mercedes (onde se exibe atualmente a Coleção Engelman-Ost) e em cujo térreo funcionava a clínica de neurofisiologia do Dr. Engelman. Ele frequentou este clube, junto com o escultor Hugo Nantes, até que os proprietários decidiram fazer a reciclagem do local para transformá-lo na sede do seu acervo artístico privado. Em 1988, participou num campeonato de terceira categoria de carambola de três almofadas, organizado pela Federação Uruguaia de Bilhar; ele conquistou o primeiro lugar, saindo invicto e batendo o recorde nacional, subindo depois para a segunda categoria. Em meados dos anos 90, Espínola começou a participar como jogador do Clube Social e Desportivo Los Charrúas no bairro da Cidade Velha e, mais assiduamente, na Casa del Billar. Em 1998, em entrevista com o crítico francês GérardGeorges Lemaire, ele comentava: "*Atualmente frequento o segundo andar do Palacio Salvo, onde há uma sala de bilhar. Claro que havia bilhares no Tupí Nambá e no Café Ateneo. Lá conheci jogadores que participaram de campeonatos mundiais como Fuentes, um recordista internacional. A tradição do bilhar andou de mãos dadas com a tradição dos cafés. Ambas eram muito fortes e depois ambas desapareceram*".

Pelo "bilhar do Salvo" desfilaram numerosos personagens, como o campeão mundial de sinuca, Anselmo Berrondo, o campeão rioplatense Ruben Dos Rey, o político colorado Luis Tróccoli ou os jogadores de futebol Raúl Pini e Edelbert Di Fabio. Nesse lugar, que ele frequentava acompanhado de Nantes e Rimer Cardillo, participou de outros campeonatos organizados pela Federação[88]. Em 1995, chegou a ser vicecampeão de carambola de três almofadas, aplicando quatro das operações mais prezadas para ele: concentração, pesquisa, estratégia e motricidade. Em 1997, foi filmado neste canto do Salvo pelo escritor e psicólogo Hermes Millán Redin, por ocasião do longametragem *MontevideoProust*.

10
O militante engajado

A ocupação da sala Subte Municipal de Montevidéu

Durante os anos 60, conforme consignado por Olga Larnaudie[89], muitos artistas confiaram na possibilidade de uma ação política através da arte e, partindo da criação, contribuíram um repertório simbólico para uma luta que, supõese, é pelo poder. Trinta anos antes surgira o termo "trabalhadores da cultura" que as organizações sindicais de massa resgataram com renovada ênfase. Sindicalistas como Luis Nadales, advogados e dramaturgos como Andrés Castillo, e artistas plásticos como Guiscardo Améndola e Espínola Gómez colaboraram conjuntamente para formar uma frente comum. No entanto, o desejo de uma nova brisa emancipatória como consequência de emergências sociais e tensões políticas em todo o planeta (a guerra do Vietnã, a guerra da Argélia, o avanço da Guerra Fria) fez com que muitos protagonistas da cultura artística do Uruguai se deixassem levar pelo impulso e não necessariamente pela razão (independentemente das suas nobres intenções). A polarização ideológica foi em aumento nos últimos anos da década de 60, à medida que a crise eclipsava de incerteza o futuro. Muitos jovens burgueses bemintencionados quiseram replicar em vários pontos do globo, mediante revoltas ou rebeliões armadas, tais como o Cordobazo ou a guerrilha tupamara, as transformações sociais que a revolução castrista prometia. Infelizmente, o homem novo imaginado e glorificado por Ernesto *Che* Guevara agonizara antes de nascer por conta da ascensão global do capital financeiro e do advento das ditaduras na América Latina.

Em agosto de 1963, o Concelho Municipal de Montevidéu (sob a administração de Ledo Arroyo Torres) decidiu designar os integrantes do júri da Sala Municipal de Montevidéu sem consultar seus técnicos. A disposição não somente foi imediatamente vista como uma manifestação de abuso de poder, senão que, além disso, os candidatos designados eram o escultor José Belloni, o arquiteto Octavio de los Campos, o arquiteto Alberto Muñoz del Campo e o aquarelista Esteban Garino. Naquele então, havia uma surda polêmica entre "figurativos e abstratos", e tanto Belloni quanto Garino se encontravam na primeira e mais desacreditada das posições. O episódio provocou a mobilização de um grupo de artistas que convocaram para uma grande reunião na terçafeira, dia 20 de agosto, numa sala do Sindicato Médico do Uruguai. Delegações de instituições tradicionalmente indiferentes aos salões oficiais compareceram, dentre elas a Comunidade do Sul e a Escola Nacional de Belas Artes.

Luis Camnitzer lembra que alguém perguntou: "E então, o que vamos fazer?" "*Do fundo da sala, alguém devolveu a bola um pouco brincando:* 'E então, o que temos é que ocupar o Subte'. *Houve um silêncio de hesitação até que aconteceu a única coisa que não esperávamos. Acho que foi o próprio Cabrera quem falou*: 'Mas é claro, é isso que temos que fazer'. [...] *Decidiuse que uma delegação iria aos escritórios do Subte Municipal e expressaria oficialmente a desaprovação do sindicato, além de pedir um adiamento do prazo de entrega para negociar um novo júri*[90] [...]".

Com estas decisões, na quartafeira, dia 21 de agosto, um grupo de artistas ocupou a sala de exposições do Subte Municipal de Montevidéu.

"*Começaram as assembleias, a eleição dos portavozes oficiais e as discussões de estratégias. Apareceu Manolo Espínola como um representante da FIdeL. Junto com Cabrera e José Gamarra, ele foi designado portavoz da assembleia*", aponta Camnitzer[91].

O júri em questão, por sua vez, era apoiado por um grupo de artistas de tendências estéticas "conservadoras" (Enrique Volpe Jordán, Francisco Siniscalchi, Miguel Echauri, Vicente Guidobono, Enzo Kabregú), que encaminharam uma carta a Ledo Arroyo Torres, pedindolhe que não cedesse às pressões daqueles cultores de "*uma arte abstrata que não é aceita nem pela maioria dos homens de cultura, nem pelo povo...*".

Um jovem Espínola Gómez abriu a segunda assembleia geral da ocupação, em 22 de setembro, com as seguintes palavras: "*Companheiros de jornada: acredito que todos nós somos responsáveis pelo destino que aguarda a esta macia, durável e sofredora semente da conjunção integral, ampla e definitiva. Se o pior acontecer, apesar de tudo... isto é, se a apatia acontecer, se a ambiguidade acontecer, se a desconfiança acontecer, se a desintegração acontecer, seremos julgados, então, como crianças grandes* [...] *que, tendo nas mãos um brinquedo maravilhoso, deixamos embolorar por medo de ele estourar contra a parede, ou cair na água*"[92].

O histórico conflito consolidou, de alguma forma, uma certa estrutura que poderia sobreviver e continuar operacional depois da ocupação. Vários protagonistas lembram que os escritores decidiram organizarse depois de demonstrar solidariedade com o núcleo duro dos rebeldes que, nessas alturas, já tinha alcançado a adesão de um grupo considerável de artistas plásticos[93]. Quase dez dias depois, a ocupação era apoiada pelos escritores Ángel Rama, Ida Vitale, José Pedro Díaz, Amanda Berenguer, Nancy Bacelo, Mario Arregui, Enrique Fierro, Laura Escalante, Iván Kmaid; a Federação Ancap, a Federação de Teatros Independentes, e várias outras organizações. Por outro lado, os arquitetos Muñoz del Campo e Octavio de los Campos renunciaram a suas funções e subscreveram às reivindicações.

A integração das diferentes guildas das artes era colocada como a materialização de um imaginário da arte "*integrada às necessidades populares*" e, ao mesmo tempo, integrada em suas competências institucionais internas. Por isso, considerouse a criação de uma "*frente unida de trabalhadores da cultura*", e se aventou o projeto de um Salão Rebelde, em substituição do XV Salão Municipal, suspenso por causa do conflito. "*Cogitamos criar um salão de tipo simbólico, rebelde* [falou Espínola Gómez na mesa redonda de 5 de setembro], [que] *poderia tornar-se uma manifestação rica em significados, uma manifestação não propriamente plástica,* [já que] *os escritores poderiam ministrar palestas e os músicos, audições, e tudo isso poderia assumir as características de algo complexo e diversificado; uma concentração de manifestações artísticas que, sabido é, respondem a uma motivação comum...*"[94].

Por trás do discurso unificador e prático do somatório de forças, havia também o antigo conceito da "*dissolução de fronteiras entre os espaços artísticos*", almejada por Espínola. Uma *dissolução* semelhante à que fora esgrimida pelos intelectuais que promoveriam uma "arte total" ou arte totalizadora (como o grupo Fluxus, Guy Debord e outros[95] autores desde o final do século XIX). Ele respaldava esta união intersindical "contínua" para a socialização da arte e dos artistas, acima das doutrinas estéticas:

"*Se vemos que a característica fisionômica da nossa época, no mundo todo, é esta aproximação entre as coisas* [...]*; e que as linhas divisórias entre países, classes sociais, gêneros expressivos, tendências estéticas, vem se apagando* [...], *então, nossa luta tem de ser direcionada nesse rumo, para uma ajuda recíproca ou, se não, para uma integração pura e simples*"[96].

Sob uma perspectiva partidária das reinvindicações dos setores operários sindicalizados, a ocupação do Subte foi um ato de caráter político propício para a criação de um amplo movimento unificador. Finalmente, e após quatro meses de ocupação, os insurgentes consolidaram a União dos

88 A carambola de três almofadas ou bilhar francês é um jogo no qual as leis da física são fundamentais para alcançar certos efeitos e trajetórias parabólicas. Como os aficionados deste esporte sabem, seu propósito é usar a bola definida para entrar em contato com as outras duas bolas. O fato de a bola do jogador atingir a bola vermelha e a bola do adversário [ou na ordem inversa, a bola do outro jogador e depois a bola vermelha] constitui uma carambola. A partida inclui, em cada vez e tiro, que as três almofadas tenham sido contatadas antes de culminar a carambola. Jogase preferentemente entre dois parceiros, mas pode haver um único ou mais participantes.

89 Vários autores: *Pormenores políticos y afines. Gráfica política de los años 60 y 70*, op. cit.

90 Vários autores: *Pormenores políticos y afines. Gráfica política de los años 60 y 70*, op. cit.

91 Extraído de um texto originalmente publicado no catálogo da exposição *Cabildo ocupado: pormenores políticos y afines*, Cabildo de Montevideo, 2005. [Versão em português da tradutora].

92 Ibidem.

93 Agustín Alamán, Guiscardo Améndola, Germán Cabrera, José Pedro Costigliolo, José Cuneo, Jorge Damiani, Eugenio Darnet, Carlos Fossatti, María Freire, José Gamarra, Óscar García Reino, Leonilda González, Anhelo Hernández, Hilda López, Antonio Llorens, Vicente Martín, Andrés Montani, Américo Spósito, Teresa Vila e Amalia Polleri, dentre outros.

94 Vários autores: *Pormenores políticos y afines. Gráfica política de los años 60 y 70*, op. cit.

95 Richard Wagner, no seu ensaio A Obra de Arte do Futuro (1849) já mencionava sua ideia de Gesamtkunstwerk (ou arte total). A ideia do compositor alemão apontava contra o conceito hedonista do teatro e supunha uma combinação das artes com a filosofia e a política, na qual todos os seus elementos (arquitetura, música, poesia, dança) atingiriam a unidade dentro de uma obra de arte unitária. Eisenstein, fascinado pelo drama Wagneriano, foi influenciado pelos supostos do Gesamtkunstwerk, que resultaram nos filmes Ivan, o Terrível, e A Conspiração dos boiardos (1944, 1946). Segundo José Sebreli, Friedrich Schleiermacher definia o Estado como "a mais bela obra de arte de todos os tempos" (1819). Friedrich Schiller declarou na Carta II (1795): "A obra de arte mais perfeita de todas é a liberdade política". Por sua vez, O Estado como obra de arte foi o título do primeiro capítulo de A Cultura do Renascimento na Itália (1860) de Jacob Burckhardt (José Sebreli, em Las aventuras de la vanguardia). Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 2000). Por sua vez, Pável Florenski fez uma interpretação da liturgia ortodoxa como Gesamtkunstwerk no seu texto O ritual da Igreja como síntese das artes (1918).

96 Vários autores: *Pormenores políticos y afines. Gráfica política de los años 60 y 70*, op. cit.

Artistas Plásticos Contemporâneos (UAPC) num âmbito social decisivo para forjar o imaginário da "cultura nacional" contemporânea.

Os anos de chumbo

Antes da ocupação da sala Subte, Espínola havia participado ativamente das reuniões e eventos da Federação Ancap junto com Ángel Damián, também pintor e funcionário daquela instituição do Estado. Em 1957, ele fez uma viagem coletiva à Europa e ficou particularmente estimulado pelo ambiente social que encontrou na União Soviética. Em 1959, o Espínola proveniente da facção herrerista do Partido Nacional (seu pai era "*más blanco que hueso de bagual*") foi mudando essa convicção partidária e passou a fazer amizade com artistas simpatizantes do Partido Comunista Uruguaio, como Aramis Tavares e Virginia Castro. No entanto, a visão que naquela época alguns "quadros"[97] proeminentes do Partido tinham de Espínola era a de "*um intelectual independente, com moderado perfil esquerdista*". Com efeito, em relatório datilografado encaminhado à Direção de Assuntos Culturais do Partido Comunista, Jesualdo Sosa apontava: "*Quanto à caracterização deste artista, podese dizer* [...] *que pertence à pequena burguesia. Ele não se envolve em política partidária ativa, mas não se sindicalizou por atitudes contrárias aos movimentos progressistas.* [...]. *É um manifesto simpatizante da Revolução Cubana, no entanto, neste momento não exprimiu sua solidariedade com os artistas que rejeitaram o convite oficial do Governo para assistir a uma exposição de arte nacional em Punta del Este, por ocasião da Conferência CIES* [Conselho Econômico e Social Interamericano realizado em agosto de 1961 em Punta del Este, organizado pela Aliança para o Progresso]". "*Em sua expressão artística, filiase* à *abstracionista informal, e mantém vínculos com todos os propulsores dessa arte*"[98].

Em 1969, Espínola promoveu um encontro privado na casa da sua amiga, a escritora Olga Montero, para ouvir o testemunho da soprano Julia Albónico, quem voltara da Tchecoslováquia relatando intensamente os acontecimentos relativos à Primavera de Praga, álibi para a invasão dos exércitos do Pacto de Varsóvia (como acontecera doze anos antes com o protesto húngaro). Essa reunião "*recebeu interrupções e condenações desrespeitosas por parte de alguns militantes sectários*"[99], lembrava Espínola, apesar da exposição equânime da viajante, testemunha ocular dos fatos. Este incidente esmorece a amizade de Espínola com alguns membros da Frente Ampla em geral e com militantes do Partido Comunista em particular. Um relacionamento que vinha em declínio, pois houve um desentendimento reservado entre Espínola e Jesualdo Sosa, motivado por algumas declarações feitas no livro deste último, *Vaz Ferreira, pedagogo burgués* (1963)[100].

Mais tarde, nos últimos anos da ditadura, Espínola afirmava: "*Eu não tive o 'complexo de liberdade' como muitos uruguaios que se sentiam culpados por não terem sido presos ou por não terem sido ultrajados. Quando a gente milita que nem eu, usa todas as forças interiores de que é capaz, distanciando-se de qualquer interesse pessoal. Assim, quando a ditadura chegou, eu tinha desempenhado um papel social nada desprezível. Não tinha 'complexos' por não ter tido perquirição policial no meu ateliê ou por não terem mexido comigo. Houve pessoas que provocaram as forças repressivas para que algo acontecesse com elas e assim ficar com sua miniconsciência em paz*".

Nesse contexto de agitação, Espínola foi um militante insubordinado: "*Fiz minha militância e não deu certo, mas não me arrependo: essa experiência me enriqueceu através* de uma disciplina de índole *política. Mas também beneficiei o setor no campo da propaganda e do tratamento de símbolos, contribuições que me são devidas. Em doze anos de militância como colaborador intelectual, fui um dos poucos em produzir grande número de coisas em prol do movimento: cartazes, critérios de técnica propagandística, palanques, logotipos, contribuições da guilda dos artistas plásticos, com total abandono do meu ofício específico. Da mesma forma em que antes tinha abandonado o Partido Nacional, em certo momento considerei que tinha que deixar a esquerda*". [...] "*Nas eleições de 1962 e 1971 eu integrei uma lista de candidatos da FIdeL...* [...] *Em 1971 coloquei a cédula já com o único propósito de votar pela chapa. Foi a última vez que lhes entreguei um depósito de relativa confiança*"[101]. [...] "*No entanto, fiz tudo com grande intensidade e com abandono de interesses pessoais, o que, aliás, eu tenho*"[102]. Por trás dessas palavras, parece despontar a ideia de um certo desconforto de se ver alinhado num grupo com sentimento de pertencimento, o que não o impediu de demonstrar solidariedade com parentes de alguns presos políticos doando uma obra de arte de grande porte (com o fim de levála a leilão e atender, em parte, suas angustiadas vigílias), nem de votar, anos mais tarde, no Partido Colorado. Da mesma forma, e com a maior prudência, ele acolheu na sua casa militantes do Partido Comunista que precisavam de refúgio durante a ditadura.

11
O assessor

Espínola soube ser, nos anos 60, uma opinião qualificada para algumas lideranças da Frente Izquierda de Liberación (FIdeL) que reivindicavam seus conhecimentos como propagandista e *designer* gráfico.

"*Por volta de 1966, quando estava na Frente Izquierda de Liberación, fiz um cartaz para anunciar um ato. Concebilo numa forma abstrata, com certo número de blocos pretos lindando uns com os outros, no meio dos quais surgiam algumas formas semelhantes, porém, vermelhas. Quando foi para o prelo, alguém avisou Enrique Rodríguez* [senador comunista e responsável da Comissão Nacional de Propaganda] *e este, sem aviso prévio, mandou virá-lo e imprimir outra coisa no verso. Em seguida, alertei Luis Pedro Bonavita* [presidente da FIdeL e mais tarde membro fundador da Frente Ampla] *e aí ele convocou para uma reunião a fim de esclarecer o assunto. Depois, eles se desculparam comigo, mas o importante para mim era apontar o incidente, para que percebessem que a gente não é cordeiro*"[103].

Também é recordado como conselheiro do Departamento de Cultura da Prefeitura de Montevidéu entre 1985 e 1986 (sob os governos municipais dos colorados Aquiles Lanza e Jorge Luis Elizalde) e depois como assessor do gabinete da Presidência da República durante o primeiro governo de Julio María Sanguinetti, de 1985 a 1989.

Alguém poderia qualificar Espínola como instável ou contraditório por essas viradas quanto a seu compromisso social, especialmente nestes tempos, em que se tem escrito manuais e pasquins explicando ao leigo a diferença entre "esquerda" e "direita", e o correspondente limite ou cordão sanitário que celebra a quem está de um lado e amaldiçoa quem está do outro lado desse recorte purificado (de fato, um velho conhecido de Espínola foi testemunha daqueles que haviam apontado sua passagem de "sujeito revolucionário" para "sujeito fascista" [*sic*]). E é com base no higienismo dessas divisões que vários artistas visuais e críticos simpatizantes da esquerda viraramlhe as costas durante vários anos: "*Quando eu estava na esquerda, resisti à atitude de algumas lideranças que pareciam ter nas suas mãos a chave dos problemas socioculturais. Essa segurança não é legítima, e por isso tive alguns atritos*[104] [...]".

No início dos anos 80, conheceu Julio María Sanguinetti a pedido do professor Gustavo Ariosto Fernández, militante *batllista* e apaixonado colecionador de pinturas. A amizade com Sanguinetti foi imediata, devido a seus interesses comuns relativos ao patrimônio histórico em geral e às artes visuais em particular. Não é possível provar que Espínola tivesse sido influenciado pelo estadista colorado em questões ideológicas, mas com certeza naqueles anos ele se encontrava bem longe do convencimento de alguns militantes engajados quando estes se gabavam de que a só venciam a batalha os artistas que tinham "contato com seu povo". Algumas posições pareciam contraditórias: ele enviou uma fervorosa saudação radial ao PIT-CNT em 1º de maio de 1983, para –três anos depois– criticar algumas reivindicações da classe operária, dando seu apoio quase incondicional ao presidente Sanguinetti. Ele também mudou seu parecer em aspectos relacionados à "cultura popular" e à educação pública (defesa da sensibilização artística no âmbito dos programas educacionais oficiais durante a década de 60, e sua posterior negação durante a década de 90). Finalmente, teve um novo e acirrado –mas não inesperado– "atrito" com Sanguinetti com relação a algumas ideias não atendidas da forma imediata que Espínola cobrava do então presidente da República. De todo jeito, os exemplos acima não contradizem a coerência do pintor uruguaio visàvis sua ideia radical de *liberdade* e sobre determinados princípios que dizem respeito a sua concepção irrenunciável sobre a cultura.

12

97 Militantes ilustrados, disciplinados e mais ou menos experientes em táticas e estratégias de diverso porte. Vocábulo de uso castrense, como "militância", "brigada", "comandante", "guerrilha" e "luta armada". Não existe totalitarismo nenhum sem a presença (antes e durante) da milícia e seus "serviços", "inteligências", "disciplinas" e "obediências".

98 Trata-se de relatório confidencial (possivelmente com destino final aos serviços secretos de informação da KGB –Agência de Inteligência dos Serviços Soviéticos– ou ao Partido Comunista do Brasil) sobre os três artistas uruguaios selecionados para a Bienal de São Paulo de 1961: Ventayol, Costigliolo e Espínola. Da mesma forma, o relatório se estende sobre outros aspectos da situação das artes visuais no nosso país, e inclui comentários sobre artistas próximos ao informalismo e outras referências da arte abstrata desde a década de 50. [Versão em português da tradutora]. (Peluffo, Gabriel: https://icaa.mfah.org/s/es/item/1238805#?)

99 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, op. cit.

100 "[...] *un regime inteiro, que não se cura con reformas de tal ou qual dominio restrito, senão com a revisão total da atitude humana, de vida, de convívio, de moral e administração, viciada pelos seus mesmos contrassensos desde a raíz e que a é responsável do sucesso ou do fracasso de todos os outros domínios sociais.*" [...] "*É claro que tal coisa não entra nos cálculos de Vaz Ferreira, quem acredita que com essas 'reforminhas' e 'ajustezinhos' já será possível salvar a irracionalidade do seu regime burguês...*". Sosa, Jesualdo: *Vaz Ferreira, pedagogo burgués*, Editorial El siglo Ilustrado (1963). [Versão em português da tradutora]. O relacionamento de Espínola com Jesualdo Sosa foi duramente afetado, mas isso não os impediu de manter uma correspondência espaçada que duraria até a morte deste último em 1982.

101 Em conversações com um grupo de amigos, 1986.

102 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, op. cit.

103 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, op. cit.

104 Ibidem.

O espectador, o leitor, o aficionado do esporte

"*O que mais me impressionou na vida, como espectador de teatro, foram três apresentações do Berliner Ensemble que vi em 1966, durante uma visita à Alemanha. Algo similar aconteceu comigo com* A Sagração da Primavera, *de Stravinsky. Mas também podem impressionarme alguns atores, como Ralph Richardson ou Jouvet, quando eles estiveram em Montevidéu. Há instrumentistas que podem deixar uma marca indelével em mim, como David Oistrakh, Rostropovich ou Gulda. E há também músicos: quando escuto Bruckner, tenho a sensação de embarcar num trem expresso sem destino. Além disso, ele não tem fragmentos melódicos ou jogos rítmicos "memorizáveis", o qual naõ deixa de representar uma vantagem. Em matéria de dança, e além do Balé Jooss*[105]*, que me marcou para sempre, acho que coloco num lugar à parte José Limón e o grupo Pilobolus, de origem mais recente. E em matéria de leituras, excluindo Felisberto Hernández, o único autor em escala mundial que não consigo parar de ler uma vez que começo, devo também apontar Marosa di Giorgio, o* Fermentario, *de Vaz Ferreira, que me fez refletir muito, e também Gabriel Miró, que me atraiu especialmente, porque quando ele escreve ou fala sobre alguém, dá a sensação de cavar a terra pelo modo em que se amarra à língua*"[106].

Para Jorge Abbondanza[107], Espínola foi um desses raros exemplos que frequentaram quase todas as manifestações de caráter internacional no campo da expressão plástica, musical, teatral, cinematográfica, da dança, das marionetes e do esporte. Um diletante que presenciou quase todas as companhias teatrais francesas, italianas, inglesas, belgas, espanholas, americanas, polonesas e russas, algumas dentre elas fora daqui. Ele visitou todas as grandes exposições de expressão plástica francesas, italianas, alemãs, mexicanas e grande parte dos principais museus da Europa.

Em 1982, numa palestra ministrada na Galería Latina ("Documenta de Kassel; uma viagem pela Europa e impressões de pintores europeus"), declarava que um de seus desvelos era ser "*testemunha de tudo o que o homem fez até hoje*". Sob essa premissa, assistiu a quase todos os concertos que aconteceram no país, realizados por organizações orquestrais estrangeiras, assim como da nossa orquestra sinfônica dirigida por Victor de Sabata, Erich Kleiber, Fritz Busch, Paul Paray, Willem van Otterloo, Malcolm Sargent, Kirill Kondrashin, Charles Dutoit. Ele também assistiu a concertos de grandes solistas como Rostropovich, David Oistrakh, Isaac Stern, Zino Francescatti, Uto Ughi, Pierre Fournier, Walter Gieseking, Gulda, Jorge Bolet, Byron Janis, etc. Ele viu os grandes grupos de dança estrangeiros, a mímica de Marcel Marceau e outros, bem como os bonecos de Podrecca.

Também assistiu à maioria dos filmes extraordinários que foram exibidos no país, fora do circuito comercial. Dentre seus favoritos estavam *La Ronda*, de Max Ophüls (1950), *O ano passado em Marienbad*, de Alain Resnais (1961), *Andréi Rubliov*, de Andréi Tarkovski (1964-1965), *2001: Odisseia no Espaço* e *Barry Lyndon*, de Stanley Kubrick (1969 e 1975, respectivamente), *Lisztomania*, de Ken Russell (1975), *Mephisto*, de István Szabó (1981), *Caravaggio*, de Derek Jarman (1985) e *Karakter*, de Mike van Diem (1997). Admirava atores como Marlon Brando, Max von Sydow, e atrizes como Ingrid Thulin, Giulietta Masina, Jeanne Moreau e Viviane Romance.

Foi testemunha direta dos grandes espetáculos esportivos nacionais e estrangeiros, como dos campeonatos mundiais de pelota basca, vôlei, basquete, ciclismo, futebol, ainda boxe, natação, regatas e outros. Talvez isso possa se explicar até certo ponto pela sua tendência a praticar todos os jogos populares infantis e para adultos naquela época, tais como a cabra-cega, o pique-pega, a amarelinha, o jogo das pedrinhas, o mestre mandou, o topo giratório, bolinha de gude, empinar pipas, colecionar figurinhas, o ioiô, o bilboqué, pular corda, o golfe, o futebol, o boliche, jogos de baralho, e também o bilhar na especialidade de três bandas. Além disso, fizeram parte da sua curiosidade pessoal, menos frequentemente, o interesse por diferentes ofícios como espectador: relojoaria, alfaiataria, selaria, ferraria, marcenaria, panificação e confeitaria, moagem, e assim por diante.

Essas horas de atenção e deslocamento são mensuráveis em "quantidades" que ele soube assimilar sem cair no consumo esnobe. Por outro lado, deve-se acrescentar que somente um sujeito livre de responsabilidades conjugais, familiares ou materiais de qualquer tipo pode dedicar todas essas horas durante a semana –e de forma disciplinada– a interesses semelhantes.

Quanto ao gosto de Espínola Gómez pelo futebol como espectador e inventor, já tínhamos mencionado o desenho da chuteira "*que permite um melhor controle da bola*". Como "conhecedor" (no país dos três milhões de técnicos), ele também teorizava sobre as estratégias e táticas praticadas pelos clubes locais e pela equipe nacional. O seguinte texto foi transcrito e entregue ao escritor Mauricio Rosencof por Miguel Ángel Campodónico, quem ouviu Espínola expor sua irreverente teoria sobre a decadênca do futebol uruguaio:

"*A decadência do Uruguai nos seus diversos aspectos é, há muito tempo, alarmante. A razão fundamental é a crescente falta de cultura, decorrente de um sistema educacional questionável, tanto no seu aspecto orgânico docente, que inclui não apenas o ensino fundamental, mas também o ensino médio e, é claro, a universidade, de cujas bocas de expedição saem os políticos que ruíram o país. E o esporte não podia escapar a esse fenômeno generalizado. Particularmente o futebol, que tem sido nossa mais importante manifestação cultural. Quatro campeonatos do mundo inteiro ganhados com nosso sistema de jogo, o que não foi outra coisa senão a esperteza, a individualidade livre, a gambeta, os dribles, ainda quando abusivos, o que, no final, implicava introduzir nas competições esportivas por equipes, pela primeira vez na história, um estilo 'barroco', que é quase como ter fundado de novo o futebol. E o curioso é que esta modalidade não veio das esferas acadêmicas, mas do maroto das ruas, acostumado a resolver seus problemas de uma forma pessoal. Transferido esse sentimento para o campo de jogo, não havia estratégia planejada que o evitasse, pois tudo era improvisação, espontaneidade. Os europeus não nos copiaram para nos confrontar, pelo contrário, nós copiamos os europeus para sujeitá-los. Essa tolice, estamos pagando muito cara*". (Montevidéu, 11 de julho de 2001).

105 Na verdade, refere-se ao Ballet Nacional do Chile, dirigido por Otto Uthoff, que estreou *La mesa verde*, coreografado por Kurt Jooss.

106 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, op. cit.

107 Ibidem.

13
O sibarita

Convidava com frequência seus amigos ou camaradas de tertúlia para jantar e também era convidado para almoçar por amigos e colegas. María Celia Rovira, María Carmen Portela e Jesualdo Sosa, Alberto Zum Felde e Clara Silva, as irmãs Blanca e Marta Borrat Pérez (filhas de Romeo Borrat Fabini), Héctor Sgarbi, Enrique Pérez Mariluz, Josefina (Fifina) e Fermina Bentos Pereira, Teresa Cantera Amoroso, Mario Schettini, Horacio e Helena Molinari, Luis Barrios Tassano, Ricardo Pascale, Rodolfo Arotxarena e Julio María Sanguinetti, e outros, recebiamno como convidado e comensal. "*Com alguns dentre eles criavase também uma atmosfera de afeto natural muito valiosa. Na casa daquelas pessoas encontrei um 'arrimo sentimental' que evoco como parte inseparável daquelas épocas*", falava em 1990.

Debajo de las parras de uvas brasileras,
se abre al mediodía... rústica ensalada,
presidida por una risa amplia y perlera
del arroz infaltable en la mesa toldada...
Por la boca inesquiva y presta y avara
disminuye el caudal del oportuno proemio;
una segunda vuelta descompagina la cata
del comensal que espera su merecido premio.
Ha salido del horno de una silente hada,
pero el estómago... ya arrojó la esponja...
batido por aquella imperiosa ensalada.

(de "Los éxtasis de Punta Gorda", de Manuel Espínola *y Reissig*)

Texto escrito à guisa de "ode ao almoço", em homenagem a suas anfitriãs Josefina (Fifina) e Fermina Bentos Pereira (1974).

O puchero crioulo é um prato que resume na sua vaporosa elaboração a entrada, o prato principal e a sobremesa... A entrada é, naturalmente, a sopa; o prato principal é a carne com batatas, cebolas, alho-poró, linguiça... E a sobremesa? Nada mais e nada menos que o saboroso tubérculo que é a batata doce...

Nos bares e restaurantes, Espínola estudava o cardápio com um cuidado que exigia silêncio. Havia também locais com especialidades já degustadas pelo pintor: sopas e arroz doce no refeitório dos conventuais, tortilha espanhola no Bar Luzón, os bifes à milanesa no Centro Gallego, ravióli com estufado numa cantina da rua Juanicó com a rua Comercio, javali assado num bar da Ciudad Vieja, e assim por diante. Camnitzer rememora: "*De longe, o garçom observava para se aproximar somente quando ele levantasse o olhar. Segurando o cardápio entre dois dedos, um deles apontando uma das iguarias bem acima da lista, Manolo mostra o cardápio ao garção. E assinalando outra bem mais abaixo na lista com a outra mão, ordena:* 'O senhor me traz daqui até aqui'. *Enquanto o garçom se afastava com a comanda, Manolo me explica: 'É que eu como só uma vez por* dia'"[108].

Rimer Cardillo lembra: "*A gente vinha saindo de um encontro na Confederação de Organizações Culturais. Manolo, sempre com seus casacões pesados (pronto para entrar na paisagem da Sibéria) foi um fervoroso propagador e fundador daquela entidade. Junto com Anhelo Hernández, a gente decidiu ir jantar num bar de comidas na Cidade Velha. Depois do jantar, Romêu e Julieta de sobremesa. Manolo chama o garçom e diz:* 'Tragame dois ovos fritos'. *Depois de comêlos, faz um sinal e chama novamente:* 'Tragame, por favor, dois ovos fritos'. *O garçom, admirado, responde:* 'Senhor, eu já trouxe...'. 'É, mas agora eu quero outros dois'".

Jorge Abbondanza observava que, diante de um prato de comida, Espínola não era um freguês qualquer que faz uma pausa na correria cotidiana para reabastecer as energias e calmar um pouco o apetite: "*Ele é uma força desencadeada que pode devorar duas tigelas de sopa em dois minutos (o garçom serve sem sequer perguntar se quer a segunda) e depois enfrentar uma montanha de carne com purê que se evapora em outros três minutos. A operação funciona desprovida de todo prazer visível, sem pausa, quase sem memória do que comeu, com a mesma mecanicidade de reposição de um carro*". [...] "*Sabe escolher o que gosta e apreciar quando está bem preparado; nos seus bons tempos, repetia o prato até ultrapassar os limites que a prudência aconselha*". [...] "*No seu caso, a comida é uma festa para o estômago, e nem tanto para a cabeça ou para os olhos, ao que parece: é simplesmente um processo orgânico que acalma uma necessidade, aproveita o que é útil e expulsa o resto. E assim, sem saber, prolonga os atropelos infantis, que aceleram sua passagem pela esa para que o ato de comer não subtraia da vida mais tempo que o essencial*"[109].

14
O colecionador heterodoxo

Talvez por conta de um certo hábito de colecionar, guardar, abrigar e proteger objetos de diferente origem e valor (desde rolos de pianola até bilhetes de trem), Espínola chegou a armazenar numa caixa de sapatos os novelos de poeira que se amontoavam em cima dos armários da sua casa. Ele justificava essa ação, bastante próxima da síndrome de Diógenes (distúrbio comportamental em

108 Vários autores: *Pormenores políticos y afines. Gráfica política de los años 60 y 70*, op. cit.

109 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, op. cit.

pessoas que moram sozinhas, caracterizado pelo acúmulo de grandes quantidades de resíduos sem utilidade aparente), dizendo que aqueles tufos cinzentos, conformados por um conjunto de partículas minúsculas, testemunhavam "*a passagem do tempo*".

Qualidade estética, valor testemunhal ou reservatório da memória? Entrar na sua casa da Avenida Brasil supunha circular entre altos promontórios de objetos. Instrumentos de música, latas de balas, revistas, semanários, flâmulas, castiçais, brinquedos antigos, artigos de porcelana, cofres, máscaras, caretas, frascos de remédios, embalagens de chocolate, pequenas esculturas, cristais, tacos de bilhar, cartazes e programas de cinema, molduras de madeira, garrafas de água Salus, canetas sem uso, mais outros objetos só classificáveis sob o nome de *objet trouvé*... Provavelmente tratarase de uma forma inconsciente de apreender o tempo, que ele percebia como fugidio por consequência do tecido poroso do presente. Cabe assinalar que tudo era abastecido e vivenciado com excesso: sua pegada, sua loquacidade, sua ingesta, seus projetos, suas expectativas e suas determinações foram sempre "por atacado".

"'*Não deite fora nada*' –sugeriame com veemência–. *O senhor nunca poderá saber a que está fadado cada objeto que passa acidentalmente pelas suas mãos, quaisquer que sejam esses objetos*"[110]. (Foi talvez a partir daquele momento que evitei separarme de esboços e cróquis próprios, bem como de publicações e crônicas de importância mais ou menos circunstancial). A meio caminho entre a desconfiança e a onipotência, pelo fato de "não deitar nada fora" acabou protegendo com zelo obsessivo alguns objetos para os quais o tal custódio não tinha a mínima estrutura de conservação. Assim, as duas latas que continham o filme *Una caligrafía existencial* foram parar embaixo da cama, sem as ondições apropriadas de temperatura e umidade que exige qualquer filme de acetato[111]. Apesar do acima exposto, e de forma aparentemente contraditória, o Espínola depositário revisava de quando em quando suas próprias obras (esboços e originais) e procedia a eliminar alguma se considerava que tinha "envelhecido" de forma prematura.

Na Casa da Cultura de Solís de Mataojo, há uma sala que recria, de forma modesta e apenas "sufocante", o ambiente doméstico no qual habitava este colecionador singular.

Anexo 3:

A Fundação Manuel Espínola Gómez

Espínola Gómez viveu em condições relativamente modestas num prédio na rua Paraguay quase com a rua Maldonado. Este espaço foi, primeiramente, sede do Banco Francês e mais tarde, comprado pelo Banco da Previdência Social, passou a funcionar como local de pagamento do salário-família. O imóvel lhe fora dado em comodato pelo prazo de trinta anos, visando a instalação de um museu monográfico. Ali, Espínola residiu de 1991 a 2001, porém, problemas de saúde levaramno a mudarse para o antigo Hotel Cervantes (uma hospedaria no centro da cidade que albergara Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares e também Julio Cortázar quem, inspirado no quarto onde morava, escreveu seu conto *A porta incomunicável*).

A Fundação Manuel Espínola Gómez surgiu no ano de 2004 (um ano após sua morte) como ideia longamente acalentada por Espínola. Ele deixou vários rascunhos de estatutos que descansaram durante décadas, num envelope, quase que escondidos. Quando do seu falecimento, eles vieram à luz e seguidamente Magalí Sánchez e Jorge Soto iniciaram as tarefas com o intuito de materializar a Fundação. Planejouse uma atualização de todo o material escrito por Espínola com o louvável propósito de disseminálo no nosso ambiente, e tentouse uma releitura da sua produção simbólica, com fins de organização, para ser exposta publicamente.

Com o primeiro Conselho de Administração, integrado por Magalí Sánchez, o compositor León Biriotti, o crítico Jorge Abbondanza, o arquiteto Mariano Arana e o professor Rubén Cassina, objetivouse a criação de um espaço que exibisse de forma permanente seu legado. Nesse contexto, ficou evidente a necessidade de abrir um Centro Cultural integrando música, teatro e toda forma de expressão artística às obras do acervo. Além disso, começouse a trabalhar com afinco para que toda a documentação fosse classificada, ordenada e reproduzida para promover sua difusão por todos os meios tecnicamente disponíveis. A instituição contou com o apoio do Ministério da Educação e Cultura e do Departamento de Cultura da Prefeitura de Montevidéu, que colaborou na organização dos arquivos e na restauração de um grupo de obras danificadas. Funcionou também graças ao importante apoio da Associação Internacional de Críticos de Arte (filial do Uruguai), da Fundação Espigas de Buenos Aires, da curadora cubana Lilián Llanes, das Universidades de Austin e Houston (Texas) e do jornal *El País*, dentre outros.

No ano de 2008, a Associação de *Designers* de Interiores Profissionais do Uruguai (ADDIP), sob a supervisão do arquiteto Osvaldo Mara, apresentou-se à Fundação para manifestar seu interesse no estudo do prédio da rua Paraguay, como forma de aprendizagem e prática orientadas a futuros profissionais da área. Os arquitetos Jorge Migues, Jocelin Perdomo, Lorena Arrambide e Verónica Suárez Nantes apresentaram os projetos preliminares das reformas construtivas que poderiam ser realizadas. Foi escolhido o projeto preliminar de Verónica Suárez. Posteriormente, e a pedido da Fundação, os arquitetos Pedro Livni e Fernando De Rossa apresentaram o projeto definitivo, que foi registrado em agosto de 2009 no âmbito da convocação para os Fundos de Incentivo à Cultura (FIC).

Nos seus últimos anos, o local foi espaço de ensaio para pequenos elencos de teatro[112], espaço de aulas ministradas por uma ONG e para um grupo de terapia voltada a pacientes com transtornos mentais. Nem esta plataforma de serviços comunitários nem a gestão do arquiteto Arana, quem empossouse presidente da Fundação em 2009, serviram como garantia para obter apoios mais pontuais do governo. Infelizmente, e por motivos de diversa índole –entre eles a subsequente ausência de perícia das autoridades ministeriais competentes –o projeto de um espaço destinado ao museu não vingou[113]. O imóvel foi restituído ao Estado uruguaio durante a presidência de José Mujica e a gestão de Hugo Achugar como diretor nacional de Cultura. A obra artística de Espínola Gómez foi formalmente entregue ao Museu Nacional de Artes Visuais, e se encontra hoje amparada sob a proteção de uma série de incentivos. Entre os quais, devese mencionar esta exposição retrospectiva, cem anos depois do seu nascimento.

Curriculum Vitae completo

1921
Nasce no dia 5 de julho em Solís de Mataojo, departamento de Lavalleja. Filho único de Manuel Espínola e Evarista Gómez. (Sua mãe morreria em 1926 e seu pai, em 1974).

1935
Conhece, pelo professor de ensino básico Uruguay Artigas Yarce, os livros *O Contrato Social* (Juan J. Rousseau), *Discurso sobre o Método* (Descartes) e *Lógica Viva* (Carlos Vaz Ferreira), bem como os escritores Fiódor Dostoiévski, Panait Istrati, Romain Rolland, Henri Barbusse e outros.

1936
Encontra o compositor Eduardo Fabini, quem o incentiva a dedicarse à pintura. Com 16 anos de idade, toma algumas aulas de pintura com Manuel Rosé na Escuela Industrial de Montevideo e, mais tarde, com Guillermo Laborde, no Círculo de Bellas Artes. Mantém, inclusive, uma breve correspondência com José Cuneo.

1938
Pinta o óleo *Circo al mediodía* [*Circo ao meiodia*].

1940
Obtém o Prêmio Aquisição no Salão Municipal de Artes Plásticas, com *Circo ao meiodia*.
Menção no Salão Nacional de Belas Artes com a obra *El Mataojo* [*O Mataojo*] (óleo).

1941
Apresenta no Salão Nacional de Belas Artes *El parque* [*O parque*] (óleo).

1943
Menção no Salão Nacional de Belas Artes com a obra *La olla* [*A panela*] (óleo).

1945
Menção no Concurso Interdepartamental de Artes Plásticas de Minas com sua obra *Fumadores* [*Fumantes*] (óleo).

1946
Obtém o Segundo Prêmio, medalha de prata, no Salão Nacional de Belas Artes com a obra *Hombre al sesgo* [*Homem ao viés*] (óleo).

1947
Apresenta no Salão Nacional de Belas Artes *Retrato de un hombre alto* [*Retrato de um homem alto*] (óleo).

1948
Instala-se definitivamente em Montevidéu. Obtém o Prêmio Prefeitura Municipal de Montevidéu no Salão Nacional de Belas Artes com *El viejo gallo* [*O velho galo*] (óleo).

1949
Primeira exposição do Grupo Sáez em Amigos del Arte, junto com Washington Barcala, Luis Solari e Juan Ventayol.
Apresenta sua série do Teatro abandonado e outras (óleo).
29 Pintores uruguaios no Salão Kraft, Buenos Aires (Argentina). Envio do Ministério de Instrução Pública.
Mostra Coletiva em Arte Bella.

1950
Segunda exposição do Grupo Sáez em Amigos del Arte, junto com Luis Solari e Juan Ventayol. Apresenta sua série *Baraja española* [*Baralho espanhol*].

1953
Desenho da capa do livro *Eduardo Fabini*, de Roberto Lagarmilla. O volume inclui três apontamentos do artista sobre Fabini.

1954
Exposição uruguaia retrospectiva e contemporânea de Artes Plásticas no Museu Municipal Juan Manuel Blanes.
Apresenta no Salão Nacional de Belas Artes sua obra *Sítio* (óleo). Para Nelson Di Maggio, trata-se da "*imagem expressionista de um vaso sanitário, que escandalizou pela sua temática as mentalidades bem-pensantes da época, passando despercebido o extraordinário impacto inventivo do artista ao apelar exclusivamente para o branco e preto*".
Visita a II Bienal Internacional de Arte de São Paulo, inaugurada em 1953.

110 Em conversações com um grupo de amigos, 1986.

111 No Arquivo Nacional da Imagen (ANI) há restos deste documentário, bem como uma cópia em formato Super8 no Museu Nacional de Artes Visuais. O original, conservado por Espínola, estragouse quase na sua totalidade.

112 Organizaramse ainda apresentações de livros, recitais de câmara e encenações de teatro como *Quiroga–con la luz prendida*, de Fernando Nieto, e *Pátina*, de Verónica Mato. Em todos os casos, com certas carências na infra–estrutura necessária para uma realização completamente satisfatória.

113 Com o decesso de Espínola, houve uma não dissimulada tentativa de apropriação da sua figura por alguns militantes. Em 6 de janeiro de 2016, o canal FrenteAmplioTV do Youtube postou uma entrevista com Magalí Sánchez, na qual a jornalista tenta enquadrar Espínola nesse âmbito político partidário; dois anos depois, em 16 de maio de 2018, as autoridades do Ministério da Educação e Cultura, presididas pela Ministra María Julia Muñoz e o diretor nacional de Cultura, Sergio Mautone, inauguraram o Espaço Expositivo Espínola Gómez com um critério semelhante (porém, bem mais imparcial). De todo jeito, nenhum dos governos que se sucederam de 1989 a 2019 (colorados, blancos e frenteamplistas) apoiou com muito entusiasmo a concretização da Fundação Manuel Espínola Gómez.

1955

Coletiva De Blanes aos nossos dias, exposição itinerante de pintura uruguaia. Quito e Guayaquil (Equador).

1956

Jovens pintores uruguaios, envio privado organizado por Jorge Páez Vilaró às cidades de Amsterdã e Gemeinde (Holanda). Envia a obra *Sifão*.

1957

Integra o envio uruguaio à IV Bienal Internacional de Arte de São Paulo.

Viaja pela primeira vez à URSS (junto com Luis Pedro Bonavita, Leopoldo Bruera, Aramis Tavares e Washington Rodríguez Belletti) e seguidamente inicia um roteiro incluindo Bulgária, Romênia, Hungria, Áustria, Alemanha Ocidental, Itália, Espanha e França.

1958

Obtém o Prêmio Francisco Bauzer no Salão Nacional de Belas Artes, com sua obra *Aventura silenciosa* (têmpera).

Integra o envio uruguaio à Bienal Interamericana de Pintura e Gravura da Cidade do México (México).

1959

Apresenta no Salão Municipal de Artes Plásticas sua obra *Teatro abandonado, palco* [*Teatro abandonado, camarote*] (óleo).

Menção na Primeira Exposição Internacional de Pintura Contemporânea de Punta del Este.

Integra o envio uruguaio à V Bienal Internacional de Arte de São Paulo.

Coletiva no Museu de Arte Moderna, Plaza Cagancha. Exibição do Salão Internacional de Pintura de Punta del Este.

Coletiva na Liga de Fomento de Punta del Este, junto com Helios Acosta, Adolfo Halty, Lino Dinetto, Willy Marchand, Jorge Páez Vilaró e Juan Ventayol.

1960

Prêmio Embaixada do Brasil no Salão Nacional de Belas Artes, com sua obra *Semilla heroica* [*Semente heroica*] (têmpera).

Prêmio Aquisição no Salão Municipal de Artes Plásticas, com *Moviente 2* [*Movente 2*] (têmpera).

Exposição Internacional de Arte Moderna, no Museu de Arte Moderna, Buenos Aires (Argentina).

Coletiva 14 Artistas do Uruguai, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (Brasil).

Primeira mostra Individual com caráter retrospectivo em Amigos del Arte.

Integra, junto com Washington Barcala, uma Exposição em Homenagem a Nerses Ounanian na Galería Americana.

1961

Primeiro Prêmio, medalha de ouro, no Salão Nacional de Belas Artes, com sua obra *Espirales trágicas* [*Espirais trágicas*] (têmpera).

Prêmio Aquisição no Salão Municipal de Artes Plásticas, com *Gordo n.º* 2 (óleo).

Envio de arte contemporânea uruguaia ao Museu de Arte Moderna, Porto Alegre (Brasil).

Integra o envio uruguaio à VI Bienal Internacional de Arte de São Paulo.

Segunda mostra individual na Galería Americana, Divertimentos nostálgicos (óleos e lápis de cera).

1962

Grande Prêmio, medalha de ouro, no Salão Nacional de Belas Artes, com sua obra *Seducción* [*Sedução*] (témpera).

Prêmio Aquisição no Salón Municipal de Artes Plásticas, com sua obra *Trópico* (têmpera).

Integra o envio uruguaio à Primeira Bienal Latinoamericana de Arte Moderna, patrocinada por Industrias Kaiser Argentina, Córdoba (Argentina).

Terceira mostra Individual em Amigos da Arte. Obras a têmpera do envio pessoal a Buenos Aires.

1963

Obtém do Prêmio Blanes, organizado pelo Banco República. Exposição Coletiva na sala Subte Municipal.

Exposição inaugural da Galería Bandi Binder.

Envio de pintura uruguaia a Ámsterdam, Spoleto e Lima.

Funda a União de Artistas Plásticos Contemporâneos (UAPC) e a Confederação de Organizações Culturais (COC).

Diagrama a revista *Puente* com Jorge Carrozzino e o diretor da publicação, Ángel Kalenberg.

1964

Quarta mostra Individual em Amigos del Arte. Óleos e têmperas do período cinza (1954-1963).

Participa na produção da mostra Cerâmica e Anticerâmica, no Centro de Artes y Letras do jornal *El País*, e da Mostra Fotográfica do Ensino Fundamental na UAPC.

1965

É membro do júri no Salão Nacional de Belas Artes.

1966

Integra o envio nacional no pavilhão do Uruguai, na XXXIII Bienal de Arte de Veneza.

Museu Nacional de Belas Artes. Exposição sobre O retrato na pintura uruguaia.

Viaja a Cuba e pela segunda vez à Europa: Tchecoslováquia, RDA, Itália.

1967

Desenha as capas da coleção de livros *Obras inéditas de Horacio Quiroga* (Editora Arca).

A Confederação de Organizações Culturais (COC) organiza o Carnaval Pop.

1968

Quinta mostra individual: Apontamentos, ocorrências e projetos (1946-1962), na Galería Portón de San Pedro.

Começa a trabalhar no projeto do logotipo para a coalizão da esquerda Frente Ampla e para a Confederação Nacional dos Trabalhadores (CNT).

1972

Sexta mostra individual na Galería Losada. Exercícios testemunhais, oito retratos em grafite e lápis de cera (1972) e Ressonâncias livres (três obras de 1959). Exposição em homenagem a Alcides Capobianco e Jorge Calasso.

1973

Realiza, juntamente com Josefina Bentos Pereira, uma série de desenhos para brinquedos e bonecos de madeira.

1974

Morre seu pai, Manuel Espínola (o General), nascido em 1879.

1975

Sétima mostra individual na Galería Losada: Primeiros exercícios universais emergentes do polifocalismo (óleos). Estas obras irão inspirar oito poemas de Juan Carlos Macedo, bom como a *Sinfonia IX* para Grande Orquestra e Coro, de León Biriotti.

1976

Modela em barro a cabeça de Luis Eduardo Pombo, a única escultura feita em sua vida. Inacabada.

É membro do júri no Concurso de Desenho da Galería Losada.

1977

Exposição coletiva em Punta del Este, ARENA. Envia a obra *Arena asombrada* [*Areia assombrada*] (óleo).

1978

Individual no Museu Departamental de San José. Expõe suas obras polifocalistas.

Coletiva de cinco artistas uruguaios no Niavaran Cultural Center, em Teerã (Irã).

1980

Oitava mostra individual na Galería Latina Mostra retrospectiva do período 1938-1975, que inaugura essa sala.

1981

Viaja ao Brasil, Paraguai e Norte da Argentina.

Expõe no Museu Departamental de San José.

É membro do júri no concurso da Cinemateca Uruguaia para jovens artistas.

1982

Apresentação na Galería Latina *Una caligrafía existencial*, filme super-8 (55 minutos), dirigido pelo artista, Juan José Mugni e Ximena Oyanedel. Música original de Héctor Tosar. A apresentação da pré-estreia é feita por Jorge Abbondanza.

Arte contemporâneo no Uruguai, envio coletivo organizado pelo Museu Nacional de Belas Artes que circula pela República Federal da Alemanha.

Desenha originais cavaletes de parede para exibir obras de arte na Casa del Teatro.

Terceira viagem à Europa: RFA, Bélgica, Holanda, França.

É membro do júri do Prêmio Paul Cézanne, organizado pela Embaixada da França.

1983

Participa no concurso internacional de Retratos de Simón Bolívar. Sua obra é exibida no Museu de Arte Contemporânea de Caracas (Venezuela).

É membro do júri na primeira Bienal Uruguaia de Expressão Plástica: BUEP 83, na Casa del Teatro.

1984

Nona mostra individual, O que não foi, na Galería Latina. Esboços de cenografias e desenhos de figurinos teatrais, logotipos.

É membro no júri do Encontro Minitêxteis do Centro de Tapicería del Uruguay, para o qual também projeta os atris para a exibição das obras.

1985

É nomeado para integrar a Comissão Assessora da Direção do Museu Nacional de Artes Plásticas (hoje MNAV).

Começa a trabalhar como assessor plástico da Presidência da República e do Departamento de Cultura da Prefeitura de Montevidéu.

Projeta e define a decoração da residência presidencial na avenida Suárez e parte da sala de acordos da Presidência no Edificio Libertad.

Redige as normas para o novo regulamento do Salão Municipal de Expressão Plástica.

Projeta, em colaboração com o arquiteto Enrique Benech, as obras de decoração do gasômetro da Companhia do Gás na Rambla Sur (Grafismos urbanos), que encerra em 1986, prestando homenagem nessa ocasião a Alfredo De Simone.

1986

Coletiva Grafitata, na Galería Latina. Mostra conjunta com Rimer Cardillo (grafites).

Demissão voluntária do cargo de assessor do Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de Montevidéu.

É membro do júri nos Salões Departamentais de Rivera e Maldonado.

1987

Assessora nas obras de restauração da residência presidencial da Estancia Anchorena (Colonia) junto com os arquitetos Enrique Benech e Nelson Colet.

Obtém o Primeiro Prêmio em concurso para medalha comemorativa do Banco Central del Uruguay.

Começam as obras de restauração do 2º pavimento e do *hall* de entrada para funções protocolares do Edificio Independencia (Palacio Estévez), na qual participa com o arquiteto Enrique Benech, desenhando o trabalho estilístico em madeira e elaborando o projeto funcional para dois museus no térreo e no primeiro pavimento deste recinto da Presidência da República. Os trabalhos encerraram em 1989.

Faz a curadoria para a mostra individual de Óscar Larroca: Grafites. Aliança Cultural Uruguai-Estados Unidos.

Providencia junto ao Estado uma pensão *ex gratia* para Raúl Javiel Cabrera (Cabrerita).

É membro do júri no Salão de Artes Plásticas INCA.

1988

Integra a exposição de Arte Contemporânea do Uruguai na Galeria Tretiakov, Moscou (União Soviética).

Arte dell'Uruguay del Novecento. Instituto Ítalo-Latino-Americano, Roma (Itália).

1989

Coletiva no Museu Stedelijk (Amsterdã, Holanda) e na Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa, Portugal): mostra UABC, com artistas argentinos, brasileiros, chilenos e uruguaios.

Providencia junto ao Estado pensões *ex gratia* para Josefina Bentos Pereira de Fayol (Fifina), para a escritora Marosa di Giorgio e para a artista visual Magalí Herrera.

O presidente da República, Julio María Sanguinetti, a título de comodato lhe outorga o prédio desafetado de um local Banco da Previdência Social com o objetivo ensejar a instalação de um museu monográfico.

A Câmara de Senadores lhe concede uma pensão *ex gratia*.

1990

Participa na produção da Exposição de Julio Testoni no Centro del Espectáculo em Punta del Este e na Galería Latina. Também faz a curadoria e a montagem para as Exposições de José Cuneo e Wifredo Díaz Valdéz, ambas na Galería Latina.

1991

Apresentação do livro biográfico *Manuel Espínola Gómez*, com textos de Jorge Abbondanza, editado pela Galería Latina e com o apoio de Luis Barrios Tassano. Estela Medina e Armando Halty leem trechos da publicação.

1997

Começa uma série de obras em pequeno formato realizadas com canetas esferográficas coloridas, mas vários originais permanecem inéditos até 2008.

Desenha um mural para a fachada exterior da Escola Armênia, na avenida Luis A. de Herrera.

Estreia do longa-metragem de ficção *MontevideoProust*, dirigido por Hermes Millán Redin (Espínola aparece no minuto 88'38, jogando bilhar e lendo em *off* um dos seus poemas).

1999

Algumas de suas obras são enviadas à VI Bienal de Cuenca (Equador).

Recebe homenagem do PIT-CNT pelo logotipo desenhado para a central sindical em 1967.

2000

Exibe a retrospectiva da sua obra, intitulada Entre a entranha e o limite, no Centro Municipal de Exposiciones Subte (com textos de Alicia Haber); no Museo de Arte Contemporânea do jornal *El País*, expõe Paisagens faciais (com textos de María Luisa Torrens) e na Galería Latina apresenta Esferografias (com textos de Jorge Abbondanza e Salvador Miquel).

Obtém o Prêmio Pedro Figari à trajetória. (Espínola negouse a pintar uma nova obra para a ocasião, como estabelecido no regulamento do prêmio, e limitouse a exibir obras anteriores).

Publica o livro de poemas *Aterrizajes*, com um prólogo de Hugo Giovanetti Viola.

Recebe o Prêmio Morosoli de Artes Plásticas.

2001

O músico León Biriotti inicia a obra *Sinfonia IX* para Grande Orquestra e Coro intitulada *Quadros de outra exposição*, dedicada ao pintor. A estreia acontece no ano seguinte e será interpretada pela Orquestra Sinfônica do SODRE sob a direção de Fernando Condon.

2003

Juan Carlos Macedo publica *Ocho poesías de Juan Carlos Macedo, ocho cuadros de Manuel Espínola Gómez*.

Faleceu em Montevidéu, no dia 10 de maio.

2004

Cria-se a Fundação Manuel Espínola Gómez. Com o intuito de abrir um museu nas instalações da rua Paraguay 1176, em Montevidéu, é feita uma exposição de esboços e projetos arquitetônicos para reciclagem. Sete anos depois, a Fundação fecha suas portas.

Recebe *in memoriam* o Primeiro Prêmio da Fundação Bank Boston aos Mestres das Artes Plásticas.

2005

Exposição *Espínola Gómez ocupa o Cabildo de Montevidéu: pormenores políticos e afins*. A exposição foi repetida em dezembro do mesmo ano no Museo Municipal Juan Manuel Blanes de Montevidéu.

Mostra coletiva do Círculo de Bellas Artes, 1905-2005. MNAV.

2013

Seleção de obras de Espínola Gómez no Museu Zorrilla.

Exposição de seis de suas Esferografias no Esplendor Hotel Montevidéu.

A partir da década de 1940, Espínola Gómez foi premiado em Salões Departamentais de Artes Plásticas. Ainda, dentre outras atividades, desenhou logotipos de grande circulação (Galería Latina, Centro de Educación Musical ArgentinoUruguayo, Organização Pax, Foro Batllista), desenhou a capa de vários livros e colaborou no leiaute e na tipografia de vários jornais e cartazes.

Em 1960, participou de um manifesto assinado por cento e quatorze intelectuais, artistas e arquitetos, dirigido à Comissão Nacional Prómonumento a Batlle, que denunciou as ações de "*um júri que não levou em conta a importância simbólica do monumento para o povo uruguaio*". Exigiase a reforma da decisão ou, caso contrário, uma nova composição da comissão, para que os projetos apresentados fossem analisados até não atribuir definitivamente o Primeiro Prêmio, única forma de garantir a localização do monumento.

Participou de diversas mesas redondas, uma das quais sobre "O Pop Art e as últimas manifestações artísticas", juntamente com Marta Minujín, Hilda López, Ernesto Cristiani, María Freire, Germán Cabrera e María Luisa Torrens (Centro de Artes y Letras do jornal *El País*, 1967).

De 1982 a 1983, teve uma coluna de opinião intitulada "Conversando com a pintura" no programa *Concierto*, na Rádio Centenario. O programa era apresentado diariamente por Ligia Almitrán e Rubén Castillo, e a coluna de Espínola era emitida toda terça-feira às 16h30.

No final de 1984, trabalhou no projeto das medalhas e das pastas que foram entregues em 1º de março de 1985 às delegações diplomáticas que visitaram o país por ocasião da assunção de Sanguinetti à Presidência da República.

Ministrou inúmeras palestras e foi membro de vários júris de concursos de artes visuais: Salão Nacional de Belas Artes (1965, 1967), envio de gravuras a Cuba e artesanatos à RDA em nome da União dos Artistas Plásticos Contemporâneos (1967), Prêmio de Desenho da Galería Losada (1976), concurso da Cinemateca Uruguaia (1981), Prêmio Paul Cézanne da Embaixada da França (1982), Bienal Uruguaia de Expressão Plástica, Casa delTeatro (1983), Encontro de Minitêxteis do Centro de Tapicería del Uruguay (1984), Salões Departamentais de Rivera e Maldonado (1986), Salão INCA (1987).

Em 1963, foi o ilustrador da revista *Puente*, criada e dirigida por Ángel Kalenberg. Uma publicação de artes e letras na qual escreveram, entre outros, Juan Carlos Onetti, Paco Espínola, Emir Rodríguez Monegal, Idea Vilariño, Martínez Moreno, Circe Maia, Juan Cunha, Guido Castillo, José Pedro Díaz, Antonio *Taco* Larreta, Carlos Maggi, Alberto Methol Ferré, Fernando Pereda, Carlos Real de Azúa, o filósofo Ezra Heymann e os nicaraguenses Ernesto Cardenal e Ernesto Sánchez Mejía. Em 1984, foi membro do comitê assessor da revista *Programa*, juntamente com Daniel Gil, Juan Fló, Dumas Oroño, Héctor Tosar, Enrique Sobrado e Diego Pérez Pintos. Em 1995, integrou o conselho editorial da revista literária *Fundación*, juntamente com Miguel Ángel Campodónico, Juan de Marsilio e Fernando Agorrody.

Sua atividade também incluiu uma intervenção múltipla como facilitador, curador, responsável de montagem, assessor, diagramador de catálogo ou autor de textos para exposições alheias que abrangem um prolongado período de tempo: Guiscardo Améndola em Amigos del Arte (1962), Cerâmica e anticerâmica no Centro de Artes y Letras do jornal *El País* (1964), Mostra fotográfica do Ensino Fundamental na UAPC (1964), Esculturas de Héctor Sgarbi na Aliança UruguaiEstados Unidos (1978), Retrospectiva de Héctor Sgarbi na Galería Latina (1981), Esculturas de Germán Cabrera em Latina (1981), Pinturas, grafites e tintas de Rubén Gary em Latina (1982), Esculturas de Octavio Podestá em Latina (1982), Mostra homenagem a Héctor Sgarbi em Latina (1982), Cerâmicas de Horacio Cohan no Auditorio Caravelle (1982), Grafites de Marcelo Legrand e Óscar Larroca no Palacio Municipal e na Biblioteca Nacional (1986), Esculturas de Wifredo Díaz Valdéz em Latina (19861990), Fotografias de Julio Testoni em Latina (1987), Gravuras de Rimer Cardillo em Latina (1988), Grafites de Óscar Larroca na Aliança Cultural UruguaiEstados Unidos (1988), Fotografias de Julio Testoni no Centro del Espectáculo, Punta del Este, e Galería Latina (1990), Pinturas de José Cuneo em Latina (1990), Fotografias de Mario Schettini na Sala de Exposições do MEC (2001).

Ele deixou por escrito suas reflexões sobre transporte público, os pontos de ônibus, a arborização dos espaços públicos, as vitrines comerciais, o lixo doméstico e da rua, a paisagem da cidade e as estradas nacionais. A pedido do arquiteto Enrique Benech, ele sugeriu uma nova disposição das cores nos vitrais do templo metodista da rua Constituyente esquina com a rua Javier B Amorín. Foi, ainda, encarregado de fazer alguns aportes para à ornamentação do Hotel Carrasco, incluindo o salão oval, o restaurante e o *hall* de entrada com os respectivos corredores, para a recepção do presidente da França, François Mitterrand, por ocasião da sua visita oficial em 1987. Também desenhou o palanque para a reunião do Grupo dos Oito (conclave realizado em Punta del Este em 28 e 29 de outubro de 1988).

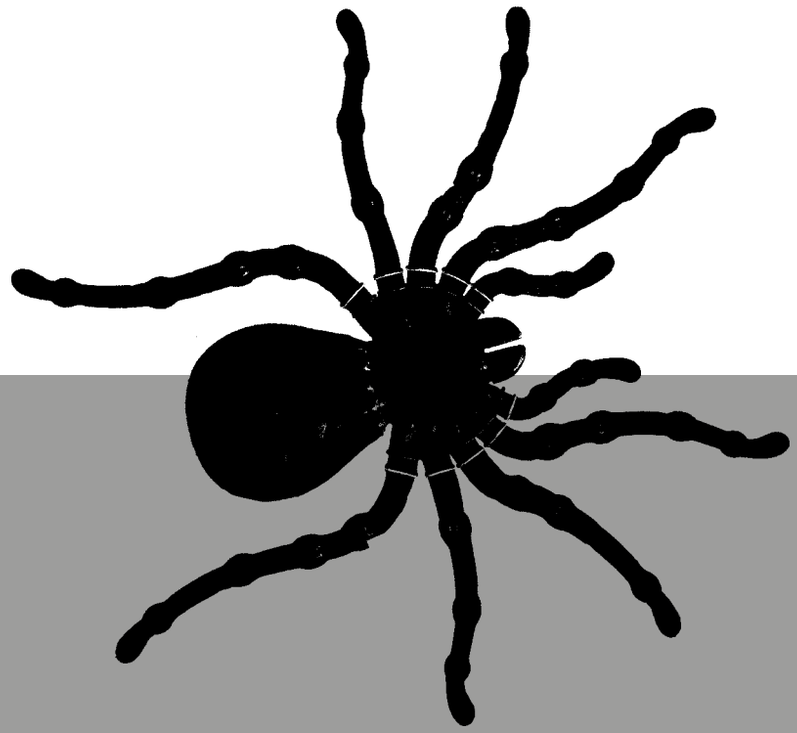
Além da sua trajetória curricular, Espínola foi um artista cuja obra chegou a ser falsificada. Cinco anos após seu desaparecimento físico, surgiram dezenas de quadros atribuídos a ele. Tratavase de uma importante série de têmperas sobre papelão supostamente produzida no início dos anos 60. O trabalho tomado como referência foi escolhido, com certeza, por duas razões: 1) porque um olho treinado na sua produção pictórica pode facilmente detectar o traço ou pincelada em trabalhos mais complexos, por exemplo, na sua obra polifocalista ou nas suas Paisagens faciais e, portanto, são "menos falsificáveis", e 2) porque seus abstratos dos anos 60 não foram catalogados de forma rigorosa e exaustiva. Para perpetrar essa fraude, os criminosos também adulteraram a assinatura da então presidenta da Fundação MEG, a tapeceira Magalí Sánchez. Durante os anos de 2008, as obras foram reproduzidas nos catálogos das casas de leilões mais renomadas da capital. O blog da Fundação (http:fundacionmeg.blogspot.com) apontava: "*Esta obra integrava um grupo que saiu para leilão na firma Castells & Castells em 30 de julho passado. Consultada a Fundação pela casa de leilão procedeuse a seu exame, sem se comprovar a autenticidade do trabalho. Informados também pelos leiloeiros que tinham outras obras em depósito, foram analisadas e chegaram à mesma conclusão*". Apesar da tentativa dos criminosos de abortar a manobra, Sánchez informou da impostura o Ministério da Educação e Cultura e as autoridades policiais correspondentes. A fraude afetou todas as partes envolvidas: a Fundação MEG, a memória de um autor que defendia sua obra acima de qualquer circunstância, os colecionadores e o próprio mercado da arte, cuja legitimidade se vê maculada por este e outros ardis.

Sobre a obra de Espínola Gómez escreveram quase todos os críticos uruguaios em exercício durante grande parte do século passado e vários críticos estrangeiros, dentre eles o brasileiro Gerardo Ferraz. Há obras de Espínola em importantes instituições: Museu Nacional de Artes Plásticas e Visuais, Museu Municipal Juan Manuel Blanes, Museu de Arte Moderna de Buenos Aires, Museu de Belas Artes de Porto Alegre, Museu de Belas Artes de Santiago do Chile, Museu Departamental de San José, Casa da Cultura de Minas, Museu de Belas Artes de Salto, Museu de Arte Contemporânea de Caracas, bem como em coleções particulares no Uruguai e no exterior.

Em novembro de 2011, a rua Oficial 9, da cidade de Solís de Mataojo, foi renomeada Manuel Espínola Gómez. Em setembro de 2015, a Junta Departamental de Montevidéu apresentou uma proposta para designar com o nome de *Plaza Manuel Espínola Gómez* o espaço livre delimitado a este pela rua El Espíritu Nuevo, a sul pela passagem de pedestres D, a norte pelo Cno. Cap. Mateo Tula Dufort e a leste pela passagem de pedestres F (bairro Piedras Blancas). Em 2018, o Prêmio *Miradas*, da Óptica Visión Echagüe, dedicou o primeiro prêmio do seu concurso de artes visuais à sua memória. Em 2020, o cenógrafo Hugo Millán tomou a série Interrupções como referência para o desenho do cenário do balé *La Tregua* (realizado pelo Ballet Nacional del Sodre e dirigido pela coreógrafa Marina Sánchez). No presente ano de 2021, o Correio Uruguaio apresenta um selo comemorativo em homenagem aos 100 anos do seu nascimento.



Óscar Larroca (Montevidéu, 1962). Desde 1981, sustenta atividades como artista visual, ilustrador, docente e ensaísta. Realizou exposições individuais em Nova Iorque, Paris, Viena e Barcelona. Obteve uma dúzia de primeiros prêmios em salões nacionais e dois primeiros prêmios em salões internacionais periféricos (Prêmio *Ville de Gillette* no 9º Grande Prêmio Internacional de Artes Plásticas de Nice, França, 1997; Primeiro Prêmio à Obra Gráfica Contemporânea, IV Saló Internacional d'Arts Plàstiques Acea's Barcelona, 1999). É acadêmico correspondente da Academia Greci-Marino das Letras, Artes e Ciências, Novara, Itália. Em 2011 recebeu o prêmio Figari à trajetória (BCUMEC). Em 2004 publicou o libro *La mirada de Eros* (H Editores; finalista nos Prêmios Bartolomé Hidalgo) e em 2007 *La suspensión del tiempo: acercamiento a la filosofía de Manuel Espínola Gómez* (Cisplatina; 1.ª Menção nos Prêmios Literários do MEC). Nesse mesmo ano, seu nome foi proposto por um grupo de acadêmicos uruguaios para receber a bolsa Guggenheim. Desde 2008 é diretor, junto com Gerardo Mantero, da revista *La Pupila* (Prêmio Morosoli em 2010 e Reconhecimento da Câmara Uruguaia do Livro pela sua "Contribuição à Cultura", em 2015). Em 2013 foi curador geral da X Bienal de Salto e em 2015 da Coleção de esboços de vestuário e cenografia do Sodre, 19401989, organizada pela musicóloga Adriana Santos Melgarejo. Em 2013 publicou *Luego existen: 13 intelectuales uruguayos* (Cisplatina). Em 2016 editou *Bisagras y simulacros: ensayos escogidos, 19972015* (HUM). En 2018 apresentou *Gráfica ilustrada* (Ed. De La Plaza, que obteve o Premio ao Mérito Gráfico da Câmara Uruguaia do Livro). No ano de 2019 publicou *El día que Pink Floyd (no) se cruzó con Peter Greenaway* (Taurus/RHM) e em 2020, *100 sobre 100: ilustraciones para cien filmes del siglo xx* (Ed. De La Plaza). No mesmo ano, foi convidado para escrever na Edição homenagem a Isidore Lucien Ducasse, no 150º aniversário da sua morte, e foi nomeado Membro da Comissão Nacional de Cultura do Uruguai para a UNESCO (COMINAL). Em 2021 foi o editor da obra *Después del estreno*, uma compilação de textos críticos de Jorge Abbondanza (Ed. De La Plaza). É coeditor da revista digital e da Fundação Académica (em andamento) *Extramuros*. Sobre sua obra artística escreveram, entre outros, Jorge Abbondanza, Riccardo Boglione, Alma Bolón, Miguel Carbajal, Roberto de Espada, Nelson Di Maggio, Manuel Espínola Gómez, Hugo García Robles, Amir Hamed, Ángel Kalenberg, Sandino Núñez, Carlos Rehermann, Emma Sanguinetti, Pablo Thiago Rocca, Alfredo Torres e Raúl Zaffaroni.



English Version

The digging observer

Manuel Espínola Gómez

(1921-2021)

Curator: Óscar Larroca

To Jorge Abbondanza, Enrique Benech and León Biriotti: in memoriam

An ode to exuberance

Pablo da Silveira

Minister of Education and Culture

Exuberant.

Exuberant the person and the work.

Manuel Espínola Gómez strolled along plastic arts, graphic design, labor union, political communication, interior design, institutional construction, the elaboration of public policies and several other aspects. He always seemed to do what he desired and never seemed to fear a thing. He could use the most gloomy shades of gray in the palette or the most intense colors. He could create art for the connoisseur or communicate with massive audiences. He sketched and painted throughout his life but only worked on three dimensions when opportunity presented itself.

He changed his mind and his political preferences several times but never changed his essence; and Espínola Gómez was unlike anyone else, wherever he went, he left a mark.

From a growing distance, we are amazed by his skillful illustrations and his expressive paintings, as well as his permanent endeavor to meet public sensitivity. His work is fully technical although the message often overshadows said technique. Espínola wants to communicate things, to shake us on occasion and change us, if possible.

The cultural wealth of society can be measured by its ability to generate creative individuality, far from what is expected and from automatic alignments. This is what Manuel Espínola Gómez was like and such is the work he has bequeathed us. We must therefore feel grateful and joyous for his existence.

Universal Man

Mariana Wainstein

Secretary of the Department of Culture

It is an honor for the Department of Culture, through the National Museum of Visual Arts, to pay tribute to Manuel Espínola Gómez in his centenary – a great artist who somehow honored that renaissance concept of the universal man. Someone who took an interest in every aspect of human life. Those who had the opportunity to meet him, tell us of his interesting technique as a visual artist, his political adventures, his multiple activities and his presence in the city, whether walking around or simply sitting at a cafe. Alicia Haber unveils and decodes his world for us in a collection of thoughtful and precise texts: "[he] *oscillates and sways between passion and serenity. He is, at the same time, a sensual and voluptuous man and a serene and reflexive being*". He is, without a doubt, a special case in our heritage – a man who, besides his importance as an artist and everything he has bequeathed us, knew how to observe and listen, which is probably why he left his mark as a mentor.

May we always make room in our museums to celebrate important anniversaries and pay tribute to those who wrote essential chapters in our history, and may those celebrations include reflections and reinterpretation as a way of understanding our present and challenge us to improve.

Of frenzies and surprises

Enrique Aguerre

Director of the National Museum of Visual Arts

It is quite an event for the National Museum of Visual Arts (NMVA) to present the exhibition *The digging observer, Manuel Espínola Gómez (1921-2003)* in commemoration of the centenary of the artist's birth. The NMVA owed this to Espínola who had never had an individual exhibition in the museum. Many retrospectives have been devoted to his person but the one we are celebrating gives testimony of an astounding and dramatic artistic career which stands out for its singularity.

Espínola is well represented in the collection of the NMVA with a body of work of three hundred pieces –mostly paintings and sketches– which allow us to discover his diverse plastic options through time. With his oil on canvas or on wood, tempera, ink and graphite, Espínola's universe moves between restrained figuration at the beginning to playful abstraction in his latest works.

The digging observer, Manuel Espínola Gómez (1921-2003) is curated by Óscar Larroca, who was in charge of the research, the interviews and the general coordination to round up a refined and necessary proposal. Larroca was a friend of Espínola's and is well acquainted with his work, besides, this is not the first time he performs a critical reflection on an artist as grand as Espínola. Maybe one of the many accomplishments of this exhibition might be bringing to light this sort of tension between tradition and avant-garde, which the artist solved with a personal viewpoint which prevailed over every trend.

Until now, Espínola was a cult artist of barely known works among artists of different generations, since he did not give away his work so easily, and whose exhibitions were displayed from time to time. It is our wish that the exhibition *The digging observer, Manuel Espínola Gómez (1921-2003)* motivates all citizens to visit, acknowledge and dialog with the rich artistic legacy of a fundamental national artist of clear international repercussion. In short, we wish for Espínola to claim once again the place he deserves on the centenary of his birth: that of a unique and inevitable artist.

Manuel Espínola Gómez

Óscar Larroca

I

Manuel Espínola Gómez was born a hundred years ago in *Solís de Mataojo*, in the Department of Lavalleja. His hometown always constituted, in his own words "a foreign place to pass by". The long silver fringe of his tousled hair earned him the nickname of "*Hairy*" ("*Peludo*" in Spanish), granted by some of his colleagues during the mid 1960s, but he was also called "*Manolo*" or "*Manolín*" by others, and simply "*Espínola*" by everyone. I called him by all of those names, but choosing an epithet was definitely much less complex than approaching the person.

I came to know Espínola on February 1981, after reading the rules for a Visual Arts contest organized by the *Uruguayan Cinemateque*. I began to grow aware of his real importance some months later, while contemplating in detail an ink sketch by Jorge Satut entitled *La dama del vestido amarillo: boceto para memorizar un recuerdo (The lady in the yellow dress: a sketch to memorize a memory)*. A wrinkled newspaper wrapped around a painting displayed Espínola's portrait in the chronicle of his retrospective by *Galería Latina*[1]. Five years later, the definitive censorship of one of my exhibitions, ordered by Mayor Jorge Luis Elizalde, turned us into the unwilling protagonists of an unexpected political event[2].

1 Translator's Note: *Galería Latina* is an Art Gallery and publishing house based in Montevideo, Uruguay.

2 On March 1986, the Department of Culture of the City Council of Montevideo invited me to hold an individual exhibition at its Hall of Exhibitions located in *Soriano* Street. Manuel Espínola Gómez was the Plastic Arts Consultant, while Thomas Lowy and Alejandro Bluth were the Directors. The Exhibition entiled "ESPEJOS...A VECES" ("*Mirrors...on occasion*") was never shown due to the explicit censorship of the Mayor, Jorge Luis Elizalde. The ruling was: the alleged works are an insult to the sensitivity and "average morals" of the spectators. Politicians from all parties (Reinaldo Gargano, Francisco Rodríguez Camusso, Juan Raúl Ferreira, Raumar Jude and Héctor Sturla, among others) extended the Mayor their unconditional support. The consequences were multiple, to name a few: Espínola Gómez resigned to this position as Consultant of the Department of Culture and the replica of Michelangelo's *David* on the terrace of the City Hall was intervened. The exhibition finally took place on October of that same year at the *José Pedro Varela* Hall of the National Library, with the assistance of Espínola and the Minister of Education and Culture, Adela Reta.

In 2007 the book *La suspensión del tiempo: acercamiento a la filosofía de Manuel Espínola Gómez* was published, with texts written by me. The challenging purpose (which was probably left half-done) was to bring Manolo's thinking to those who merely remember the affable personality of exorbitant volume who fed like a savage and dressed untidy. Other remember the draftsman of the pictorial lining of the gasholder, the controversial creator of the interior remodeling of the *Edificio Independencia*, or the irreverent and romantic individual whose ideas of the world (carried by a lyrical exaltation which identified him) had to be interpreted based on his persona.

Ground-breaker, demiurge, distrustful and loquacious, tender and aggressive, inveterate bohemian, a shy country folk, an extravagant iconoclast, a universalist jealous of his intimacy, a captivating humanist despite his authoritarianism... Several adjectives which barely pierce the heavy corduroy jacket that covered him and probably overshadow his eternal concern: his commitment to culture in all its forms and manifestations.

"Here we have always mistaken culture for illustration. Culture, which means internal and original elaboration, in spite of the inevitable and necessary transmissions and experienced retransmissions, in other words, what is purely "hereditary" or inherited, has been diminished in benefit of the illustration which is merely an informative and memorable effort and no more than that – a simple assistant blown from other mouths which was inadvertently granted a substantial value [...]"[3].

2

Espínola reckoned that within Art one could make an incursion in any style, trend or aesthetic movement, not as an imposition but as personal elaboration from within, after a process of mastication, of "slow digestion" of one's individual motivation:

"To claim that what we do is worn out is to claim that those who resort to an aesthetic grown in other latitudes have no relation to their identities". [...] *"Nothing is «worn out»; some may seek within pre-Columbian America, others within German expressionism, others within realism; but EVERYBODY – may this be clear – seeks within oneself"*. [...] *"We must not live for technical novelties. These must be taken into consideration, but not as if they were actually the latest and the rest was left behind, and the rest way behind"*. [...] *"Every country has its timing, its concerns and its problems"*. [...] *"It is not convenient to «set the pace» in any established direction –whether it implies «being at the vanguard» or «being at the rearguard»– just to meet the parameters of those who wish to impose said formulations."* All the more reason to stop idolizing the cultural backwardness granted to peripheral countries: *"We must be aware of it all and take no notice of the famous «thirty or forty years backwardness» that was always attributed to us, as if everything done in Europe was valid, unlike everything which is done here. As if everything which is done here –and it happens– was a mere echo of what goes on there"*[4], he claimed.

Although one can resort to *"an aesthetic grown in other latitudes"*, the painter affirmed that "borrowed vehicular voices" are not necessary to project the graphic ingredients of our nationality. Espínola was, in short, a painter who searched for symbolic elements from the core:

"In the long run, if what we do transcends a highly motivated interior quality and if it has an intimate correspondence with certain regional characteristics, it it inevitably prevails". [...] *"Our country, due to its exiguous physical perimeter and the terribly uncultured ignorance of its leaders, has always been like «dry grass» which burned in any case due to the unceasing action of «sliding flames» originated in other latitudes, and has failed to protect its own creation (which had the same right to live as the successive guest) due to lack of national conviction and, most definitely, intellectual clarity. An undefended cultural territory then, which might still be able to feed unmistakable and faithful rebellion"*[5].

Additionally, he reduced the oppositions anachronistic/of the time, outdated/current and the pyramidal concepts to a horizontal and cyclical appreciation: *"Avant-garde and rearguard, in relation to human expression, do not exist. If we look back at what was considered avant-garde thirty years ago, we will notice that the difference between that and what existed before is minimal, not revolutionary or profound whatsoever, although it represented then a sort of reaction to an extinguished model"*.

Consequently, for Espínola *"within the possibilities that humankind has ahead of itself with reference to this continual analysis, one cannot reach a single definitive conclusion. No work is definitely «dismissed» or discredited* [...] *to the point of being unable to shine anymore..."*. Even Marcel Duchamp claimed that no judgment on art is ever conclusive and it is always subject to revision or to possible posthumous admiration: *"...even posterity [...] sometimes rehabilitates forgotten artists"*6.

3

Espínola associated and experienced synesthetic sensations in every artistic or biological manifestation: the physical thickness in the painting *The Etretat Cliffs after the Storm* by Gustave Courbet (1870), the weight of the cloth in the tubular outfits of *The Four Apostles by Dürer* (1526), baroque music in the watercolor paintings of Cabrerita, the crepuscular sound of Van Gogh's palette, the aroma of Fabini's musical pieces, the *"round and plaintive singing"* of a Picazuro pigeon, the weight of Bruckner's last name[7] (*"something like the impression one gets when a blanket or leather cover is shaken"*), the *"round and coated sonority"* in Wagner's last name, a certain perfume in the centuries, the color and temperature in a word. A whole combination of characteristics held with the passion of someone who examines reality with great sensitivity.

When he visited the Colosseum in Rome, he thought it resembled "a sort of gigantic bovine rotting under the sun". His excessive and purely biological relationship with nourishment and food, rather than gastronomy, led him to imagine pieces of bread in the clouds and *"macroscopic chunks of oranges"* in the moons of José Cuneo's nocturnal landscapes, or even a certain *"pastry ability"* in Jean Fautrier's use of figures (*"Matter is like candy to me, I am a pastry chef"*[8], he rejoiced). He described *"lamp-like women and men" in many renaissance and mannerist artworks*[9] (Lucas Cranach, Fra Angelico, Filippo Lippi, Jean Fouquet, School of Fontainebleau , Bronzino, Piero di Cosimo, Giovanni Lanfranco), *"secret lumps"* on rugs, bedspreads, tassels and military handles in the works of Juan Manuel Blanes, *"still locomotives"* in the hills of our geography (again the issue of "suspended movement"), *"aereal foliage"* in the clouds, *"blood running through veins and arteries" in some fast-paced scenes of the documentary Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1983).

By the way, his gaze (affected by the disposition of his tools, the belongings of a country house or an electric machine) did not perish in the mere experimentation of synesthetic sensations or in symbolic correlation (*"Perception, conception and feeling are entwined and influence one another"*, claims Nelson Goodman). He also examined the purpose, properties and existence itself of the elements of nature. Regarding the representation of light applied to visual arts, he wrote: *"... light, which has traveled though space posing on the bodies found along the way, which is therefore sporadic, can only be perceived in Rembrandt"*, and light as an external agent of the object *"–which is intrinsically dark or darker than what is perceived– can be appreciated in Las Meninas by Velázquez"*, as if the air surrounding the characters had been portrayed.

"The same can be said of Clever Lara, who transmits the phenomenon of light ... as a strictly external «agent», particularly in his big canvas". A different case is that of Rembrandt, for *"the epidermis of his characters is located on the exact borderline between the light from the outside and the internal fire which ignites the portrayed from its own loins... Here, both sources of light generate a unique tension in the history of universal painting"*[10].

4

While serving as public worker in the Office of Architecture of a government agency (ANCAP), Espínola avoided the market and its demands embodied in stereotypes and financial tendencies: *"I have always wanted to preserve the most intimate part of myself from the duties assumed by interests that are not my own. I have always avoided that. First and foremost, because what we do has a strong scientific connotation. As if we pretended to deal with diseases, or analyze the possibilities of vaccines and make money out of it"*. However, American gallery owner Alex Rosenberg considers that to attack the market of Art *(wall power*, as it is called in investment lingo) is to attack the artist, since they are left unprotected in terms of work. In order to break off this perverse circle, Espínola pointed out that art galleries

3 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, Ed. Galería Latina, Montevideo, 1991.

4 Ibidem.

5 Ibidem.

6 Presentation by Marcel Duchamp in Houston (Texas) during the Convention of the American Federation of Arts in 1957. Published in *Art News*, vol. 56, No. 4, 1957.

7 It could be said that the word 'Bruckner' has onomatopoeic connotations (the "deaf sound" of the first syllable against the "hardship" of letters C and K), in relation to the sound *"emitted when someone shakes a leather blanket"*. Unlike other words like "Brahms" which he found to be *"firm, uncharged or hasty"*, or "Mendelssohn" which suggested *"clear sensations of a highly «airy» internal structure and a certain echo which lingers in the aerial space, a little «arched» without piercing enhancement. And his music has characteristics which resemble this, maybe a little more «festive» or delightful"*. He also established "phonetic influences" (between the last names and the musical style of the composers) with the names Bach, Vivaldi, Mozart, Haydn, Berlioz, Ravel, Stravinsky, Respighi and Britten.

8 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, op. cit.

9 The *"lamp-like women and men"* are not necessarily figures of pallid skin (although some do take that color due to the progressive disappearance of the original pigments). Actually, light appears to have emerged from inside the bodies of the figures and not from the outside ("luminous bodies" rather than "illuminated bodies"). In any case, for Espínola this was a result that did not degrade the work. He could even celebrate that voluntary or involuntary finding: *"The angel that pays formidable tribute to the birth of Jesus (in the* Isenheim Altarpiece*, by Matthias Grünewald, 1512–1516) is a special moment in the history of universal painting. I do not know how some people can light up a human being to that extent. It is practically an angel turned into a lamp"*.

10 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, op. cit.

could stock up on decent or medium-quality works and that he did not frown upon the artist carrying out *"other endeavors to survive so as to keep the expressive scope and its autobiographical, testifying and scientific validity safe from economical imperatives"*.

"We must produce... independently from other people's tastes because this is about individual or group prolongations, therefore, these are surely testimonies, documents of public interest... but they are mostly aimed at personal self-definition, in an incessant process of intellectual and moral tensions!", Espínola warned. *"If people embraced them...that would be fine, and if they did not... it would be fine as well, since neither possibility is unmoved nor eternal"*.

The aforementioned has an indirect connection with the meaning of "private property" that Espínola identified as the consequence of acquiring an artwork: *"I believe it has to benefit as many people as possible, and the best way to do that is to have the work displayed in a public space, like any museum. An artwork that is taken into a household is only appreciated by the members of said household and a few friends. If the painting has scientific roots, I believe it is contradictory to have it in a restricted space"*. [...] *"Any testimonial plastic art, confined to a given domicile represents a wasted capital of cultural, mental and psychological nature. What is the fate of that work stored in a household, unattended by its owners? It ends up not being seen. It is different in a museum, because whoever goes to a museum goes to see something, so that work will be fatally contemplated*".

Regarding his academic studies, Espínola only attended primary education, but that did not keep him from becoming a "self-taught thinker". That quality (of being intuitive rather than literate) along with a permanent reflection on human existence, allowed him to erase the limits between scientific disciplines of different cognitive nature. He never had an articulate thought which is why he always moved along a heroic posture and a romantic intellectual orientation with a hint of anachronism. He never related to the mummified standards of formalist academy (and its preachment on the painting and the easel) or to the hegemonic postulates of the avant-garde (and its deceitful rupture in favor of institutional art). In relation to this, Julio María Sanguinetti claims that *"he was never embarked on fashion: he arrived before or after"*.[11]

We hope this retrospective in the National Museum of Visual Arts sheds some light on this undulated shire of his and thrills colleagues and enthusiasts in this sky-blue (occasionally bittersweet) path, lit by the *"golden moons of Cuneo and his macroscopic chunks of oranges for clouds"*.

Reminiscences

The stocky man who painted

Jorge Abbondanza

It was an arduous labor. On July 5th 1921, at 11.30 pm, in a ranch located on the outskirts of *Solís de Mataojo*, Doctor Delfino had to resort to using forceps so Evarista Gómez could give birth to her child. It was a complicated procedure due to the jaundice of the woman in labor, but it was also a case of delayed maternity: several years before, after suffering a miscarriage, Evarista underwent a terrible curettage and had since declined the possibility of having a child. However, the child was stronger than the fear or the mother's resolution and so is that Manuel Miguel Espínola Gómez was born. He came into the world in a solitary location and was an only child who would grow up without friends or neighbors, allowing isolation to clear all interference and operate from that moment on as an energy collector.

Said vigor would show beneath juvenile indolence like an underground source of determination ever since Manuel decided he would become a painter, following the enlightening influence of Eduardo Fabini. Energy would be present in his art since his adolescent works: the way in which his male portraits are stained, the spirit in the brush-strokes, the solar explosion which bathes the marquee at noon. That energy was the secret instrument he carried on his trip to Montevideo, in which he found solace once he settled in the Capital City. While he looked for the language to express himself through a plastics artwork that would rapidly evolve, he shaped a personal way of behaving which had its own vigor in his relation to others, the forwardness to express his convictions, his passion to explore ideas and draw unusual conclusions, and the intuition that this self-taught man used to alleviate the shortage of a precarious education which restrained him at elementary school.

THE PERSON

Getting to meet Espínola was as much of an event as was becoming acquainted with his work. In person, he was as seductive, powerful and invasive as his paintings, something rather peculiar in the field of visual arts where famous artists tend to be much less interesting than their work, less colorful but more predictable and insignificant. After his passing, the Espínola Gómez magnet emanated from almost identical portions of his work, his physical presence, his sensitivity present in pictorial production and his authoritarianism, expressed in an indomitable demeanor – sometimes fierce but always eloquent, which granted him an almost irresistible appeal when speaking. He was tall and heavy, a 6'1'' giant of 265 pounds, whose steps and opinions resounded with equal strength. The artist competed with the persona in the art of captivating (or unsettling, intriguing or surprising) the interlocutor.

Another unprecedented feature: he opened up with the same disposition to the heart of every cultural incitement. Apart from plastic arts, in his role of spectator (and scholar) he was steeped with musical, choreographic, theatrical, architectonic, literary and cinematographic fascination, peeking into each and every one of those areas with similar desire and never ending curiosity. It was a contagious experience to hear him judge the movie he had just seen or the concert he had just attended, because while his conclusions could have been debatable and even extravagant, he still put into them a raging fire and an argument that was ingenious and acute, given the keen nature of his eyes and ears to question, admire, condemn and disagree. Very few listeners had the ability to influence those standpoints that were as solid and daunting as his anatomy.

His production was the reflection of his irregular life. His short-lived romances with several women, the spasmodic course of quite a few friendships and the changing nature of his ideology were all telltale signs of his nature, as reflected by his paintings. Espínola adopted –and later abandoned– several expressive modalities which were difficult to connect or continue: the language of the artist was as mutable as his behavior which is probably why it resulted in two or three unexpected and dazzling periods. Amidst any talk, Espínola could declare what his companion would least expect to listen; likewise, his artistic career took turns of renewed and impressive spirit, such as his *informalism* during the early 1960s, his portrait-painting during the early 1970s or his surrealist landscape painting of mid-1970s.

THE ERA

When confronting Espínola's work with that of his contemporaries Ventayol or Barcala, one can find in the latter evidence of a single gradual development, a maturity that slowly reaches plenitude – a serene evolution of profound and discrete knowledge. In Espínola, however, there is jolting, interruptions, turns and sudden alternatives with the turmoil of a character that is more accustomed to work on the outside; a state of perpetual combustion, an attitude of relentless lookout which reveals a juvenile instability that grew old only in appearance. Instead of a linear pathway towards the horizon, Espínola's was a mountain range full of slopes which his mood had to stubbornly travel along with his paintings. As an example of said treacherous itinerary, one day (eighteen years ago) he quit painting but did not abandon his silent plan of occupying himself with a number of great-scale artworks inspired by fantasies and childhood memories, a plan which he never accomplished. Only a few sketches in pen, which he later digitally enlarged, altered his long final silence three or four years ago.

Like every fiery individual, this creator absorbed the ups and downs of reality like a sponge. When the country began to crackle by the end of the 1950s, he was deeply affected in several ways, embarking in political enthusiasm and labor union activism which would ultimately have him as protagonist when he became the face of the *Union of Contemporary Plastic Artists* and the leader of legendary measures carried out by the organization. A disruptive reality and a scene of economical, social and institutional crisis, momentarily paralyzed his artistic drive, but allowed his individualism to transition into a participatory attitude, which had him lend his personal mark to a whole environment. Amidst such turbulence, the period of splendor in his career took place, one that is inaugurated by a list of honors (the First Prize and the Grand Prize of the National Hall in 1961-62) and ends in 1963 with the Blanes Award.

THE WORK

This is the stage of white, gray and black tempera, an abstract option in which the painter displays a vibrant execution, with highly dynamic transparencies, dark strokes of the palette knife which reveal a checkered background or frame a range of lines, preserving the energy of the lines and a hurried rhythm. According to personal confessions, the origin of these proposals can be linked to free improvisation, where most of the time things occurred by chance, although he had to be alert to discover and control them and pause when needed, when an effect settled on the surface where it had grown. During that period, wealth is perceived through meticulous observation, because plunging into that language implies crossing several levels. There is a sensory level where physical impulse is engraved in the tempera or the oil, which serves as an epithelial guide: it reveals degrees of energy or prudence according to the areas, keeping track of the speed at which the hand moved or the pressure exerted by the arm, leaving a physical imprint of the execution of the work while offering the possibility of imagining the artist before the easel.

There is another level which is interlinear, where the mood of the painter is reflected in a withdrawn syntax: it is the emotional level of color and light, of the dramatic quality of the signs inscribed, the reach of every one of them in the design and the tension they convey. And there is still a third level which lies at the bottom of those diagrams which seems to elude the artist's will: the hypnotic margin that certain works feed on, where there are no realistic forms and that the keen spectator acknowledges as personal, almost intimate. This only happens when the visual interest of the composition deepens to the point of provoking familiar suggestions, like it occurs when the mastery of a literary tale on any given topic reaches universal suggestion based on the importance of its meaning, enabling in the reader a sense of appropriation. In Espínola's *Art informel* tempera, that gleam has a double significance: it allows the observer to make personal and non-transferable examinations, as impenetrable as the world that opens up right there, but it also

11 Julio María Sanguinetti, in Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, op. cit. Actually, his oil painting *Sifón* was painted in 1954, several years before *Three Figures in a Room*, by Francis Bacon, from 1964.

enables one final access to the painter's private bastion - the suspicion that in the background lies a behavior ruled by a center far from consciousness, where certain gestures of elation, certain calm waves, certain episodes of violence, certain action turns are inscribed, like a subjective punch opening a profound tissue.

Shortly after, in the series INTERRUPCIONES –"Interruptions"– (widely known as "las persianas de Espínola", in English, "Espínola's blinds"), a sequence where black bars cut off the splendid white in the background generating a visual impact and seduction which are difficult to unravel. They are darkening signs of light, an interference in the radiant space which contains them which has a magnetic quality as an optical resource, while a translucent horizontal veil allows every trace to vanish into the next. But they also assume an enigmatic scale which takes on the observer while typing, as if concealing a key that retracts with every stripe. The "blinds" would be the mask before a gaze whose blinking is doubly attractive for it is sheltered behind the curtain drawn by the painter, while he simultaneously drew the drapes which divide his public and private life. The series was a two-layered deed, like certain tasks disguised in a low-style ostentation under which the technical springs explain the magic trick. Although the "blinds" could also mock all that and be a tile roof instead, the transposition of a real image: the corrugated metal sheet which covered Espínola's house in his youth, the smoky roof of the blacksmith's shops he visited which therefore recover their almost material presence. The reference is wrapped around the same margin of ambiguity that personal memories have when evoked through poetry whose formula only admits relative identification.

THE LEGACY

The INTERRUPTIONS have ever since remained as the corner of a career which might never reach that meeting point again, between the extraordinary and clarity, between ostentation and captive lecture. As Uruguay falls apart, Espínola quits painting and will only return a decade later for a series of portraits of notable persons, where the sketch runs through a orography of creases and wrinkles, as if every drawing told a story that opened up in each face (Clara Silva, María Carmen Portela, Zum Felde, Jesualdo) like a delta on the temples, around the mouth, through the forehead, barely coloring a zone as if perfumed, opening Espínola's prodigious sensitivity for sketching his loved ones to the observer, as well as the ruthless eye with which he retained the facial features that his pencil navigated with glorious direction. The alternative to polyfocalism would arrive later on, with his polychromic outburst to enamel subjective landscapes, and later on (after several other series of sketches, the MOJIGANGAS and the STAIRS) retirement would settle in - that sort of suspended grandeur over which the local atmosphere (retracted, provincial and forgotten) weighs like the accomplice of the silence of the creator.

Now, with Espínola Gómez dead, his work rests mostly in the house he inhabited in downtown Montevideo. It is stored there, waiting for the execution of a complex project that could turn that building into a museum destined to the exhibition of his artwork, in the best case scenario.

Meanwhile, in this country of buried and inaccessible patrimony, no one is concerned over the whereabouts of the paintings of Ventayol, Pareja or Améndola, kept out of reach of avid observers, denying them the joy of contemplating said works and preventing the introduction of notable artistic heritage to the people who that wealth is intended for, with no link between recognition and pleasure.

Painter Manuel Espínola Gómez died in Montevideo, on Saturday 10th May, at 81 years-old.

Article published in the newspaper *El País*, June 5th 2003.

Today–Farewell–Today
The Circus has left town
Arotxa

Manuel Espínola Gómez was, in the best possible way, the closest we had to an "enormous circus from another time"; a magnanimous circus of great quality. He was the colorful and gigantic marquee which displayed a series of unimaginable and astounding eccentric acts. He was a Bengal tiger and a superb tamer with a top hat shaped like a beret, an Indian elephant from Mumbai and a white mouse on a scooter, the living horse from a merry-go-round with a stunning lady on-top. Manolo had the ability to fascinate with his work and his ways just like the finest tightrope walkers and trapeze artists do.

He was a magician like Fu-Manchu, a master. He painted his circus at noon. He awakened surprise and laughter, like the most exotic and fantastic dwarfs and clowns. It was a stand with all the children he carried inside without him knowing. He was the ensemble of multicolored streams of dancing water which elevated to the sound of Bach. He was unpredictable and decisive. His presence indicated a profile full of surprise, with lights and shadows, with a secret up his sleeves which he jealously protected. He allowed me into that intimate universe to understand and see some tricks of the trade and of his entangled sensitivity. He knew he was a free spirit. Whenever he pleased, he folded his marquee and took his business elsewhere... leaving behind a seemingly tender memory, the sorrow of the deprived and an image as endearingly complex as unforgettable.

Text published in the newspaper *El País* on the occasion of Espínola Gómez's passing, on May 18th 2003.

Symphonic Paintings
León Biriotti

I met Manolo five or six years before his passing, probably in 1998, but we "got along" almost immediately. It was rather curious, how we met one another. Back then, I used to play a lot with pianist Jessie de Bellis (who had participated as a soloist in the *National Philharmonic Orchestra of Russia)*. One night we were with Jessie at a bar located on *21 de Setiembre* Street and *Boulevard Artigas*, close to us, at another table, was Manuel Espínola. They knew each other and Jessie introduced us. Anyway, we talked for quite a while, Manuel turned out to be a very friendly, sociable and warm-hearted guy... [...] At one point Jessie suggested he organized an exhibition of his paintings, with a little piano recital where she could play *Pictures at an exhibition*, by Modest Músorgski. It occurred to me right then to propose a minor change: how about writing an original score on Espínola's work and hold a premiere on that exhibition? They both liked that idea very much.

Shortly after that, Jessie left Uruguay, she had a wonderful career in Marbella and Brussels... Manuel and I kept in touch and we met at different bars – we were both barfly people... or "bargoers" (and we "fought" over who should pay the bill!). We became friends quite easily. In a nutshell, that is how *Sinfonía IX* (9th Symphony) was born, from eight polyfocal paintings. I began the composition in 2000 and finished it in 2001. It premiered on May 4th 2002, by the National Symphony Orchestra conducted by Fernando Condon. It is an extensive piece for Grand Orchestra with a choir, in five movements. Back then, the president of the Official Service of Broadcasting, Representation and Performances (*in Spanish, SODRE*) was architect Roberto Falco, a great violist back in his day. [...] The original idea was to show the polyfocal artwork during the premiere, but it fell through due to the proscenium arch of the theater. When the Symphony concluded, Manuel was very excited. It was quite endearing to me. [...]

It was very sad to see him in hospital the days before he left. He was unconscious. I grabbed his hand and it seemed like he gently squeezed mine, but I am not certain... After his passing, I was part of the executorship for his artwork, together with Magalí Sánchez, Mariano Arana, Ximena Oyanedel and Hugo Giovanetti Viola. I provided moral support, for I did not have the means or the ability to manage a thing. Magalí was the leader and put up quite a fight to attain the museum on *Paraguay Street*. [...]

Interview carried out by Ó. L. For this catalog, September 2020.

A muscular carnality
Miguel Ángel Campodónico

An artist and a dear lovable man, yet always evasive. With an extraordinary existential and cultural voracity, he was the protagonist and witness of the golden years of Montevideo's society. He was no alien to painting (of course), theater, dance, music, conferences, soccer, billiards, long talks in the cafes, all without neglecting his political and labor union activities. He designed posters, logos and stages for popular events and was the interior designer of *Palacio Estévez* (he imposed a baroque structure on the spartan simplicity of the building), he was a writer and radio lecturer who expressed his opinion on a variety of topics. He was always controversial and arbitrary. He embarked on three long trips to Europe on which he commented with friends or at conferences.

Portraits, landscapes, abstractions and its versions, abandoned and revisited at different times, from the beginning and later on, those were the topics which brought him close to the typical avant-garde movements yet not belonging to any of them. Espínola Gómez's whole work is characterized by the baroque constant in expressionist key, crossed by eroticism: it takes pleasure in the impasto oil painting and the generous brush-strokes, excessive, frenetic and intimately achieved with a brush or palette knife. The act of painting becomes a temporary gesture which overtakes his entire organism, a predominantly sexual one, although sexuality is not inscribed in the record of representation but in the symbolic record of formal structure. The liberation of matter, the traces in multiple directions, firm and energetic, with the tension of a bowman aiming at an unknown target, the irruption of sharp and acute planes, the sensuality of the curves and the traces, the dramatic condition of the black and white contrasts or the chromatic burst are always the emergency, the transference, darkly revealed of the fixation of libido, in a game of antagonistic and complementary impulse (*Eros and Thanatos*). There is voluptuousness – a muscular carnality in every brush or sketch, a dying pleasure most of the times, or a rough anguish, which aims at the engineering of emotion, a mechanism of appropriation with intimidating strength, of ontological violence in a domestic fight of the private, obedient subconscious and the most prestigious standards of Western art. A phallic painting, sometimes explicit and always implicit.

Review published in *Maldoror* magazine, No. 24, May 2006.

The giant spider

Rimer Cardillo

We were getting on Bus Line 121 with Celina Rolleri López. We had just participated in one of her night classes at the icy rooms of the National School of Fine Arts. Suddenly, one of the passengers, a gigantic man under a pile of clothes with a beret, kindly grabs her arm and tells her *"Let's have some coffee"*. After politely declining his offer, Celina smiles and tells us *"That was Espínola Gómez"*. We were already huge fans, he was the winner of the Blanes Award.

In a collective exhibition at the National Library, I witnessed a dialog between Manolo and his great friend, "Gordo" Améndola. They were having a heated argument. "Gordo" Améndola spits on one of his fingers, runs it along one of his paintings and shows it off covered in dust: *"Do you think this is how an artwork should be treated?"*. Manolo waved his arms, he put his beret on and off, casting all kinds of insults. He would usually spin his beret on his head, repeatedly, as if following the Earth's rotation.

In my paper on "The Graphic Image" for the exhibition at Fundación Unión (2013), I pointed out: *"The powerful presence of an artist who masters the graphic image in such powerful way, in this political scenario, is indeed notable. Espínola Gómez has designed posters, logos (which would become symbols of change, like the logo he designed for Frente Amplio12), monumental stands (for Frente Amplio and another political party, Partido Colorado) and the marvelous remodeling of the President's House in Plaza Independencia"*. I would like to add now that Espínola worked with the Vázquez family, father and son, two wonderful carpenters with a huge workshop/warehouse located around the bridge over river *Santa Lucía*. There I could see how the giant wooden structures were designed to hold and stretch the colored fabric which made up the background of volumetric abstract forms. I treasure the most endearing memories of this farmhouse and that loving family, on a sunny winter Sunday, surrounded by the scent of wood and food...

We became good friends with time. We took part in the attempt to save the old Central Market and we had long-lasting gatherings for years, at improvised desks in different bars around Montevideo. He always came around to check out my latest creations at my workshop on *Luis A. Surraco Street* (formerly *Leandro Gómez Street*). He always told me *"Do never abandon this, you must continue"*.

His apartment on *Avenue Brasil* had originally been the headquarters of Grupo Sáez. There, he designed a beautiful wooden bedchamber, like the gallery of a theater, placed against the wall with comfortable pillows. It was in that house that I witnessed the gradual hoarding of his passions which he had bought at different auctions. Leaning on a fragile beach recliner (I never understood how that managed to hold such body) he explained his works while we sat on the floor or some free spot. At one point there was no more space and the only thing left standing was a narrow passage between roof-high piles of objects. Said passage led to the bathroom and his bedroom, along a skylight where hundreds of toilet paper cardboard cores, collected over the years, were piled up like the Tower of Babel. We ended up sitting on the only spot which was left vacant: his bed. The host lifted a gray felt, covered in thirty-year-old dust, which concealed the nightstand. From underneath the felt, he grabbed a little notepad and a pencil and proceeded to explain his project on a Lunar Museum. He wanted to have a set where the moons of Cuneo would light up and appear from behind his landscapes.

We were picked to participate of an event called *"Punta del Este Arena"*, with the local Committee of said beach resort. I was part of the whole development of the giant spider. He created a small three-dimensional model of the figure, out of cardboard, and tried different light-angles to check the shadow of the legs. When he showed me the work in progress he told me he felt discouraged and was tired of painting so many legs. One day, looking around my workshop, he came across a dried-out shark egg case. He was fascinated by the shape of it and asked me what it was. When I told him of its origin, he asked me to borrow it so he could use it as a model and incorporate it to the frame. I presented the series VERTEBRATE FORMS.

Manolo followed my graphite sketches closely, the ones of tiny insects I studied under the electronic microscope of entomologist Carlos Carbonell. He was always excited over the details and the versatility of the material I used. He already had several pencil portraits, so he invited me to hold an exhibition called GRAFITATA, which was inaugurated at Galería Latina in 1986. Manolo conceived the whole concept for the exhibition set up (and no one could be at odds with him): he designed the wooden stands for the exhibition and hanged them on braided cotton ropes. He designed a poster with portraits of ourselves and we posed according to his whim. We worked really hard and we only took one break to go have some lamb stew at my mother's. The exhibition looked quite powerful with all the works on their stands and the ropes resembled the sails of ancient vessels.

Our last meeting happened by chance. One night, near the *Mercado de la Abundancia*, I spotted his unmistakable figure. It was Manolo, getting into the "French Fries Palace". I was with Laurie, my partner. We went over to his table, he noticed me and hugged me, he was practically crying. We had a wonderful moment, and after telling him of the news from New York, he started to philosophize, telling me of his eternal admiration for Paolo Uccello. We enjoyed the talk and the snacks. We said our goodbyes, quite moved, but Laurie noticed that Manolo did not look that well... I was informed of his unfortunate passing a few months later, while I was in the North.

Text requested by Ó.L for this catalog, November 2020.

12 Translator's Note: *Frente Amplio* is a Uruguayan coalition of left-winged political parties. *Partido Colorado* is a traditional, center-right political party.

An abundant creative bevel

Roberto de Espada

I ponder mostly on the two characteristics which symbolize his figure in the universe of this Uruguay, the two archetypes which can be observed in his life and work: excess and creativity, or should I say, the excessive creativity of this giant man, this *Rabelaisian* bon vivant. Although he has been working for over fifty years, his pictorial work is not that extensive and those two archetypes flow through other languages that are not pictorial: for instance, the texts he has written for the catalog of diverse exhibitions, full of linguistic findings and neologisms. It seems as if he got surrounded by dictionaries just to ignore them. On this subject, no one could deny he possesses a creative bevel as abundant as the matter his paintings are made of, which leads him to creations where sound is more important than meaning.

Espínola has had his signature personality from the beginning when creation soon meets originality. His work is so concise that the periods can be identified by two or three defining traits. In the first period (after Fabini's portrait) we find *Retrato de un hombre alto* (Portrait of a tall man), a Velázquez-like painting which resembles the *Count-Duke of Olivares*, at the São Paulo Museum of Art. It is composed in the same way, like a rhombus which runs to the top with its center at the waist of the character, which in the Count-Duke is an incipient obesity and in the tall man, the hand holding a cigarette between the fingers.

Polyfocalism represents a rather singular bravery for the South American artist: the courage to find the third dimension in the plane, to postulate diverse ways of gazing, determined by an octagonal which diffuses the focus points. In the *Spider*, which was part of the exhibition ARENA (*Sand*) and traveled with Uruguayan art consignments to Europe, we are faced to what could be a destruction machine, a machine or a giant phallus ready to burst like a grenade, a creeping phallus which procreates and destroys at the same time, because creativity has much to do with the ability to procreate and its most ordinary exercise which is genitality. This is why he breaks down the right-angles, tries to create new spaces, proposes a new outlook and brings about the most original exhibition ensembles where the observer is forced to face contort and unexpected twists, which propose a physiology of the act of seeing that involves the whole body.

I have heard from Espínola priceless comments on painting and painters and also very interesting things on music, for example, with an absolutely original intuition; after listening to a Mozart Sonata played by Ingrid Hablig, I remember he told me: *"Have you noticed the way in which that woman opens up on the melody the doors to mysterious spaces?"*

Text requested by Jorge Abbondanza for the biographical book on Manuel Espínola Gómez, op. cit.

The violence of subjectivity

Nelson Di Maggio

Anyone unable to recall the artistic career of Manuel Espínola Gómez might be taken aback by the apparently unexpected turn in his actual expression: eight portraits protected by the title EJERCICIOS TESTIMONIALES (*Testimonial exercises*) alternating with three well-known works from the year 1950, gathered under the name RESONANCIAS LIBRES (*Free reverberations*). Said distracted visitor might probably be surprised, and according to their ideological beliefs or aesthetics, they might attest the success or betrayal of the painter, They might probably remember, logically, the last years of M.E.G, other free reverberations in the field of abstraction or better yet, of pseudo-abstraction, or the endearing *"Retrato Llano"* (Flat Portrait, 1942), *"Retrato sombrío"* (Somber Portrait, 1944), *"Retrato llano"* (Flat Portrait, 1945), *"Figura enjabonada"*, (Soapy Figure, 1949) and the subsequent series of *LOS GORDOS* (The fat), variations on his friend Guiscardo Améndola, his partner in aesthetic curiosity.

These means he has always been a fighter for concrete themes, deploying his large, warm and avid passion for all beings and mundane things. Even in his less figurative periods, those where the violence of subjectivity bursts in, one can perceive the noisy and thunderous paws of earthly mounts. Not only matter and sensuality can be detected, but also the unequivocal influence of the world surrounding the artist, that fisher/translator of emotions and collective tendencies in a subconscious that exceeds his own concrete reality. For the most part, there is a liberation of the golden flatland of eroticism which grows over the flora of the memory.

Just like he once extended the thick oil paint over the canvas, he now summoned provokingly ambiguous images with crayon and graphite with honorable trace, scornfully loose with the strength to steal any simplicity. Arrogant, stubborn and conceited, he displays images of such literary richness which have no equal in national painting, but with the raw precision that produces, or can produce two alternatives: support or rejection. In any case, the persistent insurgence. In the series RESONANCIAS LIBRES he uses formal and thematic ambiguity, crossed by the sounds and the fury of sex, while in the portraits of 1972 there is unstable balance, undoubtedly exasperated for its demand, and exasperated for its danger. Those profiles are, or want to be, a multiple homage to the models that served him as pretext, but are simultaneously a ferocious radiography.

They are lonely faces, but deeply characterized: Alberto Zum Felde, a closed sketch with geometric fields and intellectual subjection which reflects on itself; Jesualdo, the passion and dynamism, a harsh introspection which pauses at the fragments of a lustful and shy study of color; Pombo, the movement captured, the affectionate and boundless act of expressing oneself, with a giant flower on the temple; Clara Silva, a biased calm reflection under a protective eye; María Carmen Portela, a nostalgic vision, distant and serene; Andrés Castillo, a vision in sepia with cinematographic references; Nadales, analytic and objective. The cloak of baroque splendor falls upon all of them, a masterful command of the open trace, disheveled, of robust outline, tight and vital, conceived with almost annoying security, with a palette of shades of green, red, black, blue and orange, opulent and loud, which transmit an obvious joy of the creative act.

Published in the newspaper Última Hora, on November 1972, on account of M.E.G's exhibition at Galería Losada.

Trans-reality

The paralogism of Espínola Gómez

Ángel Kalenberg

In 1975, after a twelve-year period of inactivity, M.E.G barged in with a new series of eight paintings, premiering what the author called "polyfocalism". I would like to state now that the artist perfects right there a personal artistic language, filled with meaningful images, in a style which I will allow myself to call trans-realistic. Through it, he reaches the highest levels of his personal production and those of national art as well.

The light on his paintings is white, like the light in Alfredo De Simone. But the latter used light-matter, while M.E.G's is also "interior light" causing everything it touches to look like a dream (Leonardo had already written in his *Notebook* that we perceive things clearer when we dream than when we are awake). White light/black shadow, the light of the Italian painting, whose canon can be traced back to the Florentine School and Giotto. The 45º lightning which categorically cuts the objects. The shapes in M.E.G are also concrete, prehensile, a virtual exercise of *trompe-l'œil*. Although he is interested in the corporeality of the form just like the artists of the Tuscan Quattrocento, his forms are made from the discontinuity of the dots, and therefore dematerialized, despite the solid density of their appearance. Consequently, the clear edges give room to blurry outlines, something which would be categorized as lack of definition in photography: the objects represented by M.E.G are immerse in a memorable atmosphere, between Figari and Felisberto Hernández, and not in an impressionist atmosphere. On the contrary, M.E.G wants his plastic objects to be tangible and this can be noted from his early starts: he does not flatten the figures like Barradas would do, who laid out a strict artistic game. In *Retrato de un hombre alto* (Portrait of a tall man, 1947), M.E.G formulates a sort of close-up on the area of the belt and vanishes up and down. M.E.G visualized in three-dimensions and distorts the *Mannerist* way.

This choice to produce sculptural forms on two dimensions in the 20th Century, implied that M.E.G's paintings have been immune to cubism (in our country, to Torres García) and several other *-isms*. This is how M.E.G eludes mere aestheticism, it resists to give in. He paints as if he had never painted before, from scratch. However, he has not been oblivious to the plane and the matter: neither the deposit of matter in De Simone nor the trace which leaves a mark on the matter, but hooked to that same matter.

André Breton wrote that mannequins were to Surrealism what ruins were to Romanticism –*a leitmotif*. Impersonal beings, with no interior life, mannequins are a sign and a figure of the alienated and mechanical man. M.E.G's are, on the other hand, ambiguous characters: organic mannequins, geometrical, robotic, mannequins with a will. In the hats of the dolls in the painting *Cresponarios de la media tarde* (Mid afternoon mourners) the sensuality of Borsalino is evident, yet these are insensitive dolls wearing them. Things are and are not.

The world of M.E.G is unsettling, like the world of apparitions or nightmares: they summon fear and at the same time, tenderness and melancholy. A spider becomes a mechanical spider; a funeral procession of mannequins, inanimate things by definition, generates an existential occlusion; the neck of a rooster transforms into a spiral sectioned tube; two ball players are reduced to the two arms which play; once again, the element executes the action.

Objects refer in turns to other objects, other times, other places. The space of M.E.G is a double illusion and it is also a crossroads, without a future, without completely vanishing, a contradiction between fantasy and reality, magic and fear, a tension between opposites.

Through polyfocalism, the invention of M.E.G privileges the forms in three or four points of synchrony, leaving them in isolation, away from a temporary and existential context. A paralysis of time. Time without duration. That stillness that M.E.G arrives at, in accelerated space and time, is nothing more than an alert, a nihilist cry which contradicts the banal glorification that art has formulated from the futurists onward, in relation to this industrial and tributary world. M.E.G manages to set up the world of trans-reality.

Just like in Renaissance paintings, a painting by M.E.G is a *summa* one cannot simply access by the means of the plastic arts or any of the senses in particular. M.E.G calls for all the senses, he proposes a multisensory experience to the one-dimension man of today. He appeals to the word (the names of his paintings, instead of fixating on a meaning, add to the ambiguity), the hearing, the kinesthesia. To penetrate that private property calls for the eyes, the hands and the reflex system, the hearing and the sex.

M.E.G's paintings are far from building a safe evasive refuge. They are an act of exorcism which conjures his personal, maybe nontransferable, mythology and hide more than they declare. These inhumane atmospheres are neither descriptive nor naturalist, but enigmatic. Like De Chirico, M.E.G could write in a future and inconceivable self-portrait *"Et quid amabo nisi quod aenigma est? What would I love if not the enigma?*.

Excerpt from the review for the catalog of M.E.G's retrospective in *Galería Latina*, Montevideo, July 1980.

Portrait of the painter at a coffee table

Alejandro Michelena

Many will remember him sitting for hours behind the windows of some downtown cafe in Montevideo, during his last years. He used to spend hours concentrated, reading, drawing or doing endless crossword puzzles. He was alone most of the time, but when he had company, his voice reverberated in every corner of the place. He covered several topics, but he always ended up talking about the problems and challenges of art.

In the 1960s he was deeply marked by abstraction. Although we could say that he has always been a lonely diver, swimming in unknown waters, so much so that in the early 1980s he would return to representation through his enormous octagonal paintings, evoking traditions and characters from his youth back in his hometown. In recent years, critics, researchers and artists have warned about the growing phenomenon of mercantilism in art. In that respect, Espínola Gómez has been one of those notorious creators from the region of the *Río de la Plata* who refused to give into fashion in the pictorial area. He persisted in his personal work which stood out due to the distinct audacity of his proposals. He was always open to different disciplines and to work in the possible variables of the relationship between art and society.

His fondness for cafes was proverbial. It might have originated in his wonderful youthful discovery of the *Tupí-Nambá* cafe in the 1940s, but he was also a regular of the old *Sorocabana* cafe. At one point he adopted the self-imposed norm of not attending those venues on the North of Avenue *18 de Julio*... and he abode by that rule for some years until he considered he could infringe his own cafe code, and was ever then seen on both margins of Montevideo's largest street.

Confrontational and polemic, he engaged in long debates on the paper, the radio and of course the tables at the cafes, on the novelty of avant-garde, the strength of artistic terms, the vacuity of the most recent postmodernism and last but not least, on the advantages of taking a nap on a rural ranch made of clay with a roof made of straw...

"Manuel Espínola Gómez: retrato de pintor en la mesa de café", article published on the monthly newspaper *Periscopio*, on February 2003.

A friend who was one step ahead

Ricardo Pascale

During the early 1990s, I went to *Castells Auction House* to take a look at the paintings they had ready to auction. To my mind, some were pretty good. During my visual tour, I was particularly "hit" by one work. It was an oil painting by Juan Ventayol which, according to what I was told, no one had taken into consideration or asked for an estimated value. The day of the auction, I was the only bidder.

Manuel Espínola Gómez used to have an interest for paintings at auctions, particularly those of his friends. That is how I found out he had requested information on the buyer of the painting. I knew him and admired him as the painting master he was, but we were not friends back then. That painting brought us closer and we began to build a mutual affection which would last until his death.

Our friendship grew stronger and was embellished by fruitful talks on art, politics, social issues and several current topics. That used to take place at the table he had booked for himself at *Cafe Montevideo*, on the Streets *San José* and *Yaguarón*.

One of his favorite conversation topics was the concept of "art"; the conversation always ended in his traditional concept of scientific research. His interest was such that we decided to write an opusculo on the topic. And we did write it. We were at that stage of polishing the concepts and the style, but amidst that process Manolo passed away and I thought it would not be appropriate to publish it without the final details defined by the two of us. I filed the work. He brought forward very fertile impressions, at all times, even in the differences we had on delicate and complex matters; he had an unusual epistemological knowledge for someone who never practiced science formally.

But our friendship became very intense after a casual episode. One of my clients, a wealthy Italian, had consulted me on something. I was so busy that I thought it was convenient not to charge

him for my services. Several days after that, someone rang my doorbell (we lived in an apartment on Streets *Alejandro Chucarro* and *Gabriel Pereira*); I was delivered an artwork. I found out later on that my Italian friend had toured the art galleries in Montevideo trying to find something of my interest. He was immediately advised to purchase a painting by Manolo. It was an oil painting of Eduardo Fabini, executed with utmost supremacy.

With due credit to my Italian friend, the painting was placed in an appropriate place in the house. Manolo found out "his" Fabini had been sold and asked for the owner. They told him I had it and that gave him comfort – or so I was told. A few days later he called me on the phone and I took the opportunity invite him over to see his work. His face expressed satisfaction and undisguised emotion. He told me of some stories with Fabini while he talked about the painting At one point we started to feel like the painting was like part of his being and I felt the need to tell him: *"Master, the work is yours. It is better with you than with us"*. Noticing my insistence he said: *"Are you serious?"*. *"Of course I am"*, I answered.

He was not expecting that offering, and I was not expecting the satisfaction I got from giving that painting to the man who had created it. He told me categorically: *"But on one condition: you should stop by my house, and I will «trade» you this painting for the one you like"*. He was extremely generous to offer, but it was impossible to pick one of his works, so I answered: *"You pick the one you like"*. Some of the paintings exhibited in this retrospective were part of what occurred that day.

This episode forever changed the tone of our friendship – which was already very polite. We became more loyal and accepted our different points of view, which was quite different from what most people thought he was like. We then entered a period when he had gatherings at my house around a long barbecue or Italian supper. My son Pablo often prepared the appetizer, *insalata di pasta fredda*, which Manolo loved. Alfredo Testoni also attended these meetings, and occasionally, my master Nelson Ramos would also join us.

Manolo spent several New Year's Day at home, Pablo picked him up at Hotel Cervantes, his final dwelling. The talk started with the meals, and it ended when the guest asked Martha to bring him *Poires au Vin Rouge* (poached pears in red wine), his favorite dessert.

Manolo was a man who valued Uruguayan artists. I remember one night he started talking about José Cuneo and his moons. He pointed out with conviction that in the history of universal art, there had been no other artist who dealt with that topic and with that talent. One night he brought the topic of perspective. He talked about the painting *The Flagellation of Christ*, by Piero della Francesca, displayed at the Museum in Rimini. His explanation was showed unique erudition. Anyway, we never ran out of topics, we ran out of time.

Above all, Manolo encouraged me to lose my fear of risking, he did not want me to have a "skimpy" position on art, he wanted me to create "freely". If we discussed forms, he mentioned the case of Richard Serra and his strategy to imagine them, to then compare it to Jeff Koons' skillfulness. If we discussed color and value, we started with Kandinsky and ended up in Rothko.

It amazed me how he was always one step ahead. Ramos exposed his great artistic refinement (which he tried to pass on to his disciples) and that ability to let us fly. He only kept us on the right track. Quite frequently, he looked into artists from the School of New York, like Jasper Johns and Barnett Newman.

One day, Manolo asked me if I had some decent paper to draw on, and added: *"and graphite pencils, from the softest to the hardest, and if you have colored pencils, even better"*. With those materials he started sketching and tearing up what he did not like until his work sufficed him. We treasure many of those sketches, there is a portrait of myself he drew during one of those afternoons, which is part of this wonderful exhibition at the National Museum of Visual Arts.

One night in 2003, Manolo put on his blue jacket and his beret before leaving my house. He was having a heart surgery, a major surgery. It was the last time we talked, but not the last time I saw him. His passing had affected us deeply. Time would do its deed and that pain – which never leaves - would transform into an abstraction of lessons learned and nostalgia, and the privilege of his friendship acquires new value. He is present in that old request: *"Tell me, do you have any decent paper to draw on?"*

Text requested by Ó.L for this catalog, February 2021.

A free man with no hurries

Georgette Pereira

In 1959, the Center for Arts and Literature of newspaper *El País* brought the collection *Torcuato di Tella* from Buenos Aires to Montevideo. This constituted a major event for us who had only known the artwork of contemporary masters from reproductions. But it was more than a mere occasion to admire and discuss the works of Renoir, Hartung or Tàpies, it was an opportunity to see and meet one another, to get closer to the artists and scholars who gathered at such wonderful meeting point. We were there one night, on the sofas at the entrance, trying to write short poems in the tiny floor tiles when someone passed by, a faceless person of strong presence who brought all the attention to himself. It was the outline of a man, tall, robust, with a long brown corduroy jacket and a head full of long dark hair on top.

I could not sleep that night or any of the subsequent nights; as days went by I was hit by this delusional plan of finding a way to spot the face of the stranger, a face which reflected a soul full of qualities.

After thoroughly looking for a solution, I came up with the idea of creating a television show to promote national painting. In 1959, television in Uruguay was barely a thing and I was not sure my parents had a TV at home. My plan was not practical or cultural at all: I just wanted to meet as many painters as I could until I found the man in the brown corduroy jacket. I was serious about it and talked it over with María Luisa Torrens, who ran the Center for Arts and Literature. She provided me a list with the names and addresses of over 300 painters.

I visited workshops, got myself into galleries and museums, y poke, listened and argued, and although I never forgot my objective, I ended up believing in my own project and forging long-lasting friendships. I smile now at the memory of that innocent kindness which I was greeted with, and I wonder what could a shy adolescent have told them to receive such respect. Months had passed and all the painters had one common defect: they were not "the" painter. I had very few names left on the list and there was this one address in the Department of *Paysandú*, where I was willing to travel, although I had no money and no permission from my parents who were oblivious to all the latest events and probably just pictured me at school or at the library.

On a rainy winter afternoon, I invited a friend to try and meet the next man on the list, some Manuel Espínola Gómez, who lived on *Avenue Brasil*. It was pouring down and when we rang the bell we noticed the puddle we had left on the floor. No one answered, but suddenly the lady next door, who was very good-looking told us: *"The young man works at ANCAP. Stop by and you'll surely find him there"*.

"He is an illustrator. He works at the Illustrator's Hall, on the 6th floor", we were told. Those gigantic black-granite rooms made me think of a luxurious mausoleum, but right there, in that empty hall, the man of the corduroy jacket appeared and filled the space with energy and good vibes: it was everything I had felt the first time I saw him walk by. He talked a lot about painting, music and education with intelligence, and it was not sentimental or simplified. I followed him from a distance for the next years, with a level of admiration and devotion that new generations have lost. Thanks to television, people think they know the greatest personalities without leaving their sofa.

We were never friends. There was an enormous distance between the two of us, there was no familiarity. I never knew anything about his private life, and I did not pretend to find out either. I grew up in those years and I wrote art reviews for *Época, Verdad, De Frente* and other newspapers which were frowned upon back then, I never had where to write when Manolo had an exhibition.

Although I had never published anything on him, it was clear to me that his work was the most real, coherent and audacious from the Uruguayan artistic scene in the 1950s. It was somehow, deeply national, a work of solid content, deeper than the avant-garde of the 1960s, which did not lead the way for new opportunities for they were a copy of international movements that had occurred ten years earlier. Torres Agüero claims that *"one cannot abstract from the abstract because it is deteriorating. One can abstract from reality, which is the only way for abstraction to be a summary of life"*.

It was the end of the period which preceded the coup d'etat; my newspapers were long gone, but I managed to get a Jewish student publication to assign me half a page and there I said everything I had been holding inside all that time (about an exhibition by Manolo at *Losada*). I left a cutout of the publication at the gallery and we met by accident a little bit after that. Manolo gave me his impressions on the article and told me things that still today are as worthy as any diploma.

Those were my last months in Montevideo, we shared a meal with Pombo and Olga Montero a couple of times; it seemed like the start of a friendship that should have been. I thought I might pick it up after I came back from Europe, but I did not return. Life held me at Paris and the path I had traveled towards that friendship slowly fade away before me. I had only just returned, at the end of 1994. I ran into him miraculously, as if my prayers had been heard. I have not seen his paintings from the last twenty years, we did not refresh our memories, I only glanced through at *Galería Latina* the book that Jorge Abbondanza wrote for him.

When I return to Paris, everything seems anemic, spent from the erratic modernism with official support. The work of the youth has no time to grow, it has to produce and display so that it is not forgotten, so that the occasional employee can easily reach them and the omnipresent television invites them to talk about the war in Bosnia or the latest beauty queen. In this world deprived of meaning where hands move faster than thought, the realization of an essential and rigorous work is hardly possible.

They say time is money, everyone around me complains of their lack of time. The evident conclusion is that we live in a world of poverty, where the so-called rich are poor and frustrated over their desires and the actual pauper deny themselves.

Manolo said a few days ago: "*What's the hurry? We have all our life ahead*". The way in which he stands before time makes him dispose of anecdotic triviality and gives the artist and his work a great deal of serenity. In that Montevideo which I found old yet immature twenty years after my departure, I finally understood why I chose him as master during my teenage years: Manuel Espínola Gómez, rather than a master of perception and curiosity is, above all, a free man.

Text published in Fundación magazine, Montevideo, July 1995.

An aura of awe, a wind of silence

Luis Eduardo Pombo

The Hall of Exhibitions of the City Council exhibited in the year 1939 a cloth, violent as a scream, with the insolence of a teenager whose eyes were a reflection of midday more than his palette, where his wholesome and instinctive impulse was placed.

The effect of his *Circus* at noon revealed him first and foremost, as a man with a call, making his way in the world of painting with determined boldness. We had to admire and wait. It would have been too soon to make him feel like "painting is a thing of the mind" and therefore, a task of patience. The significance of those first works was the discovery of a vision, of his sense of vision, already his, with form and matter to express himself between consciousness and unconsciousness.

I was told that the father introduced the child into that world, with the drawing of some strange human faces, of successive outlines, which charmed him for life. So much so, that we can corroborate that by continuing to unravel the mystery behind his realism which he pulls off with elements of undeniable pictorial grounds, to impose on them another sub-reality where a halo of abstraction (more sensitive than artistic) is outlined in his framework. As a man with sharp imagination, his own vision, I insist, is driving him to that outer space.

The concentrated range of his low tones, tenderly stretched out by his palette knife this time, provides his canvas with an aura of awe and unexpected mirage. A wind of silence visits some of his canvas and draws on them until they are transported to an intellectual plane.

Text from the catalog for the exhibition by Grupo Sáez, 1949.

The final forces of reality

Celina Rolleri López

It does not suffice him to configure already admitted and well-known languages: he needs to execute a world with shapes and laws of its own. This way, his creation can travel the whole path of invention without hesitation. Consequently, if his work questions the appearance, it is not because he disagrees with every conformation and whatever they mean, but because he is not interested in the external manifestations of reality; he is keen on the interior circulation of the forces which drive him. Rather than joining the world by adding subjectivity and turning it into a similar image, he wishes to unravel its essential condition which is not visible and cannot be explained by any known way. During a great period, early in his career, he considered that expressionist search which chased the most extreme behavior of the apparent forms to be sufficient. Now, alternatively, he seems to feel like the truth of reality can only be communicated in formal approximations which must be open and dynamic enough to project that eruptive and fertile meaning he takes as a sign of life, and clear enough to indicate the lasting sense of their presence.

The two series of paintings gathered today are precisely two language which try and uncover those final forces of reality. In his illustrations, that search is presented as an explicit question because those curvy axis and diagonals barge in with meteoric violence, leaving its discontinuous and fleeting mark on the margins, to thicken and concentrate in a categorical and final form. That bundle of lines in the beginning are only there to indicate direction, but lose their diversified and concealed character to stop and resolve in a definitive configuration. Those traces change their consistency and their movement in every composition and are sometimes an aerial apparition, or a heavy and almost visceral image, or the vegetable fence of a panoramic distance, or the radiant turn of a fire nearby. They are more than dramatic signs, they are symbols of a vision which questions reality.

With them he pretends to summon or unleash metaphors to express (at least partially) that truth that is concealed behind the logic of appearance, but which is given away by movement. Reality is to him, animation above all. Reality and life are in this interpretation related terms. The series of the DIVERTIMENTOS NOSTÁLGICOS (*NOSTALGIC ENTERTAINMENTS*) looks for a different relationship with that essential force of reality, through a different style. If the starting point of the illustrations is the most impulsively free of movements to reach a form where a long-lived situation can take place, in oil paintings, conversely, the starting point is the retained application of color and the strict division of surfaces so as to amaze with secret tremor, unease and madness.

It is a new way of showing that ambiguous condition of life, which combines duration and circumstance, insecurity and settlement, fear and impulse, and that ambiguity is expressed pictorially by opposing form to movement. In his work, regardless of the language he uses, there is intimate contradiction, resolved in an expressive encounter between the permanence of the form and the fugitive and ephemeral character of change. The *ENTERTAINMENTS* are less visually attractive, less direct in their fluency. The procedure reveals an extreme severity which voluntarily deletes all improvisation, every harsh outburst and off-guard attitude. Color is distributed in a careful intensity from shadow to light, extended by parallel brush-strokes; the surface is fragmented in planes, but in this rigorous plan, unbalance, that is to say movement, intervenes in an unexpected and arduous way.

It takes only one accent, one unpredictable accent, one excessively brilliant light, one overly tense texture, one abrupt outline, one shaking triangle like a crest or a wedge, one shape which projects in a somber replica, one indentation or crack. That is all it takes. That rigid structure then starts to feel alive and kicking, dramatically unbalanced. Once more there is contradictory duality: the crystallized form, almost definite, and the inevitable impulse it draws from itself, alters and changes it. Time defines existence. It is not placed as an enemy of reality. It tries to unravel its true colors instead. And if appearances are rejected, if it declines to describe what is visible, it is because it believes that its true meaning is behind them: there, where vitality needs to persist and fights with time.

On the exhibition by M.E.G in Galería Americana, 1961.

A global being

Magalí Sánchez

I have always been attracted to his globalized way and his vision. He taught me how to see what was around me. I learned how to appreciate music and he also taught me to how to enjoy different things: the trees, the sun, having money, having no money. I could never see him as a compartmentalized being but as a global one instead, who sometimes painted and sometimes did other things while taking joy in what others did, as if it were his own creation.

Painting is one of his many interests. What is more, I think that if he had been able to devote himself to bigger projects, he would not have painted. I often noticed he was more enthusiastic over stage design projects than planning a painting, but in any of those areas he was obsessed with perfection. I remember he once sent a frame back to the carpenter because there was a deviation of half a centimeter, and he could spend months preparing the frame until it fulfilled his expectations.

Emotional connections are important in his life, I am certain of that, but he does not work on them, and in his relationships with women I think he has always feared abandonment. He lost his mother when he was very young, at the age of five, and he is afraid he might loose another again. Maybe that fear is so great because it is associated with that memory of death, and that is probably why his own fear of death was paralyzing. Recently when he seemed to have come to terms with disease and danger, but it used to be different in the past. Just like he does not work on his relationships with the diligence we do, he does not accept any help from others, it is unnatural to him and he also finds it unnatural to give himself to others.

Certain deficiencies in him are linked to certain excess: I once gave him a homemade fruitcake that my mom had prepared and he ate it all alone. Some other time he bought over a kilogram of grapes on the street and he ate them all while he walked with me. For him it is better to provide for himself in every aspect, even if it kills him.

I met him in 1977, he was 55 and I was 19. We approached him with other fellow needleworkers and talked to him during an exhibition of Hugo Nantes; we asked him to tell us something about art. He told us that art does not exist, that it is simply a job of rearrangement: the lines on a painting already exist and are admirable enough in their own nature.

Before a tapestry, or any work which interests him, he becomes as enthusiastic as if the work was his. I have had teachers unable to repress the feeling of envy before a student who accomplishes something they cannot. The are unable to put up with that. But Espínola celebrates the everyone's findings. That is probably why he is not concerned about not painting anymore. Fourteen years ago he told me about the paintings he has planned for his next series which he has not painted yet. He pretends to go back to his hometown, to hs childhood memories. The paintings he has accomplished in other periods are very touching, like the burial, and that makes me wonder if we could imagine his work without him being alive, because when I say that he is the Number One artist, I mean he is all one: him and his work.

Text requested by Jorge Abbondanza for the biographical book on Manuel Espínola Gómez, op. cit.

Interruptions of memory

Emma Sanguinetti

Those closer to him called him *Manolo*, he was "*Hairy*" for those more intimate, but at home we called him Master. Just like that, with the overwhelming sonority that flows from a noun that history has reserved for the chosen ones. Sometimes we added his last name and he then was *Master Espínola*, all together, like a biological entity, core and periphery, artistic substance.

Reflecting now on that formula, naturally assumed from evidence on our part and with a hint

of satisfaction on his, I realize that the semantic limits perfectly fit his irreducible personality. Because the Master (I mean, Manuel Espínola Gómez) was a complex and stormy being, made of different talents and some inflexibility, disobedient like anyone who feeds on utopia and condemns himself to the eternal dissatisfaction of the rebel.

His creative path is proof of that absolutely free condition and I can illustrate this with only two examples. First, the rhythm of vertigo and rest which he subjected his paintings to, that permanent intermittence that kept him away from the brushes for years as if the latency –which was the preparation for change– made of inactivity a gerundive work. Second, his multifaceted totaling effort, where the impasto painter, the one of the stains-dots of polyfocalism and the sinuous graphite lines, was merely a detail, one more artist of a geometrical figure born to achieve greater things, a hyperbole.

That is how he painted, talked and wrote, inviting to mythology, thinking with his own factory of words, as if the limitations that reality imposes on us mortals –including language– were simple and irrelevant prosaic curiosities. And if these dare to challenge his conviction, it would be worse for them and for those who warned them. This is how we walked around, with a colossal amount of overpowering energy, leaving behind a trace of accuracy and talent, or perplexity and confusion. Because that giant who was mass and volume white hair and circumflex eyebrows, dressed with an overcoat, a beret and a scarf (in both winter and summer) as if they were his armor, extravagant and natural at the same time, he looked at you with his humorous eyes and introduced you to a neologism he had come up with which left you, in his own words, "pedaling".

He was excessive and exaggerated, whimsical and arrogant like an opera by Wagner, which probably explains what happened with his work at *Palacio Estévez*. In a quiet country, unprepared for astonishment, the display of his work was well served for bashing. It was as absurd as turning a hybrid building, particularly unorganized, into a volcano which erupted with forms, geometries and colors like the coordinated voices of a choir of plastic arts, sculpture, decoration and architecture. Wood that becomes curtains, tunnels which lead to a different dimension, geometrical protuberances that take over the plane; a formal and chromatic conception which repels indifference (judgment aside). And I dare say that was enough; in the end, he always arrived first before anyone else, and like the proverb goes, truth is the daughter of time.

However, and beyond that theatrical and stage spirit, his energy was not determined by the magnitude of the project, and that contradictory and seductive duality which oscillated between instinct and reflection, applied to the selection of color for a wall, the design of a menu or a simple pigeon loft with the same rigor and commitment. Yes, a pigeon loft which I saw him create as if the search for the ideal shape had been a prodigious opportunity to show pigeons the immutable soul of Piero della Francesca's geometry, as if he thought the future inhabitants of the octagon –which was the shape he finally went for– were able of telling a polyhedron from a polygon.

It is a fact well known that he traveled along every language, and although traveling along them is not the case of these interruptions of memory, I cannot help but mention one intense experience, and please pardon my personal indiscretion. It refers to one work in particular, a painting which lived on one of my walls during my teenage years and part of my youth. It was a strange wall, provoking if you wish; it unveiled a balanced and harmonious Jorge Damiani, a pristine white Nelson Ramos with subtle interruptions, a Manuel Pailós with little symbols on an orange background, and in the middle of such display of balance and national austerity, the Master's *Cerdipez ("piggy fish")* barged in with tectonic strength. A strange organic entity halfway between abstraction and figurative insinuation floated without gravity in space with open trace and uncontrollable gesture. I came to hate that intimidating "creature" which tackled with violent upheaval that harmonious order of Damiani and the sophisticated deprivation of Ramos. One day, as a consequence of having being forced to look at it, I found myself penetrating that shell of irritatingly firm lines to submerge in the internal tissue of that thing, and understand that such incompatible biological mixture was more than an invention, because every line was fantasy and humor, anguish and fear, and many other things. Think about it for a second, just try, imagine the fertile combination of a pig and a fish and you will see how tenderness and fright get together in your mind. This is probably why I think all of us, in one way or another, have a "*piggy fish*" stalking us, because we are all capable of giving birth to our own impossible pairings.

It does not happen often, that the artist and his work are just one unit, and the Master was of that rare kind. His work and him were one strange fusion, a mixture of instinct, imposture and intransigence. He knew he was one of a kind and on the verge of extinction. Full of himself? Sure, but he was entitled to be.

Text requested by Ó.L for this catalog, November 2020.

An octagonal book

Elder Silva

The encounter between Manuel Espínola Gómez's painting and Juan Carlos Macedo's poetry went down a rather singular path after the exhibition of the painter at *Galería Losada* in Montevideo, in 1975, under the name *Primeros ejercicios universales emergentes del polifocalismo* ("First emerging universal exercises in polyfocalism"). Macedo, a poet and doctor, had published then a brief book entitled *Durar* (Aquí Poesía Publisher, 1974), while Espínola had an extensive and vertiginous career, as wide as it was prestigious, and had already had seven individual exhibitions. They both had rural upbringings: Espínola had been raised in the magical Solís de Mataojo, and Macedo in the northern solitude of Arroyo Blanco, which is probably why this encounter grew from the color of the concept-filled canvas to the reflexive poetry in them. That same exhibition by Espínola had inspired musician León Biriotti in his symphonic composition *Cuadros de otra exposición*, when in the quiet location of Migues, where the doctor/poet then lived, the poems on eight of the presented paintings started to appear. Both artists were very enthusiastic and the poems were included in the book *Durar III* by Macedo, published by *Arca Editorial* for its collection *Maremágnum* in 1976. The possibility was installed of an associated edition of paintings and poems.

No one clearly remembers the moment, or at which table in a cafe (most certainly) the publishing of the book became tangible. The topic generated a delicious and magical talk which lasted years during which they *"never discussed the book, strangely enough"*, as Ana Inés Larre Borges points out in her review. Those meetings were held at the house of Alberto Oreggioni (the director of the Publisher *Arca*, and later of *Cal y Canto*) and of Ana Inés. The host was always in charge of cooking, fish, lamb, or pasta and of discussing the circumstantial topics which came up, where the co-writers of the book where the entertainers. They got together on a Wednesday once a month, punctually and with good appetite.

Among all those conversations, Larre Borges recalls how one day Espínola shyly slipped the news that the book was going to be octagonal like his paintings. *"What you say is correct"*, Oreggioni told him, and the conversation continued. Oddly enough, none of the three got to see the book published, as doctor Antonio Turnes recalls, Oreggioni died in 2001, Macedo in 2002 and Espínola in 2003. However, the magnificent work was almost ready and was edited with support from the Medical Union and some private enterprises, with due care from doctor Turnes.

The book *Ocho poesías de Juan Carlos Macedo sobre ocho cuadros de Manuel Espínola Gómez* (Eight poems by Juan Carlos Macedo on eight paintings by Manuel Espínola Gómez) reproduces the eight paintings the artist made of his hometown, preceded by the eight poems which were inspired in said paintings, with an initial text entitled *"Propósitos"* ("Purposes") and the long poem which concludes the book: *"Bases de acuerdo: fragmentos"* ("Basis for an agreement: excerpts")

> Propósitos
> Cómo viven los pájaros la conciencia de
> a ratos
> de que viven
> nada explican los cuadros.
> (Es simple), henos aquí,
> el mismo movimiento.[13]

The next poem is dedicated to that marvelous work which Espínola entitled *Alborada en las gargantas* (Daybreak in the throats), that red crest on rooster which inspires Macedo to say:

> O el primer encantamiento / roto cuando
> la anécdota no le basta al color / y abre su
> texto.[14]

The text which goes with this other work of hens and roosters (*"Sonorosas siestas lejaneras"*, or "Resounding far-off naps") sends the poet back to his Northern childhood and talks about *"both sides of the dog of remembrance"*, *"of Arroyo Blanco during the nap"*, a shadow of journeys and movement. Macedo's poem find each other and talk with Espínola's octagonal paintings; it is as if the painter had placed those landscapes and topics so that his poet friend could develop them in a different language, also deprived and reflexive.

Even in the light of paintings like the famous *Serenísimo paisaje encabezado* (Serene headed landscape), with that carefully chosen man with eyes closed growing by those poplar and pine trees, Macedo denies the joke in the painting and looks deep into aspects which the painter seems to have included for him to do so:

> *La figura del hombre*
> *se eleva entre las mallas de vínculos lejanos.*[15]

> Reads at the beginning.
> And it ends skillfully with:

> Tampoco sobra entonces la sorpresa.
> Son hombres en silencio
> en sus lugares.[16]

13 Translator's Note: The poem reads: Purposes. *How do birds experience their awareness, from time to time, what do they live for, paintings do not explain a thing, (it is simple), here we are, the same movement.*

14 Translator's Note: *Oh that first enchantment / broken when the anecdote does not suffice color / and its text is opened.*

15 Translator's Note: *The outline of the man is elevated among the nets of distant relationships.*

16 Translator's Note: *Surprise is in order then, they are silent men, at their places.*

The book was issued in a very limited way, almost exclusively among members of the Medical Union and personal friends of the authors, and it is possible that no one has cared for it in this decade since its publication. But graphic records, highly preserved by Espínola, the design of each of the pages, account for the confluence of this two creators, necessary, fair.

Review published in magazine *La Pupila*, No. 28, August 2013.

A critic and a philosopher

Carlos Ximénez Bruno

I met him when I was young, when Eduardo Fabini stopped by to talk to his father. He was raised by an aunt in a house which still stands, across *Solís club*. When I was finishing primary school, around 1948, I came to see him... later on I started acting (I am kind of an amateur playwright) and painting. Manolito used to tell me: *"Carlos, you are not an artist. Your work is not greater than that of a shoemaker, a carpenter or a construction worker"*. It was Eduardo who supported him greatly. One day he told him: *"I will get you a job in Montevideo..."* He got him a job at the Department of Architecture in ANCAP.

With time, I was able to track him down, because Abbondanza always reviewed his work... and you see, I collected everything. I was then invited to form a Comission of Solís natives residing in Montevideo. We were all the same age, all of the children from those families: "nena" Chalar, Tita Geiro, who is still alive, Gladys Alzamendi; Nenucho Capagorry stopped by, also Manuelito, and the first female photographer who worked for the newspaper *El Día*. We used to meet at the club of OSE (Spanish acronym for Water Administration Office), which was located on the Streets *Magallanes* and *Constituyente*, every Monday! You can imagine what that was like... Manolo, Nenucho... The meeting was over and we went to a pub across the club where we stayed until 2 or 3 in the morning. The following day I went to work to the port, barely awake. But those evenings were unforgettable! Back then, Manolito had become a fucking great philosopher, you'll pardon my French.

His cousin, Alicia Hernández Espínola, a high-school Language Teacher and custodian, was married to a man whose father had brought the first plane to Uruguay, Ángel Salvador Adami. We went with Manolito to his cousin's apartment on Avenue 8 de Octubre, across the Military Hospital. Adami (Junior) greeted us with the piano. Alicia musicalized his poems, I recited Lorca and Manolito...he criticized us!

We got together with Espínola until I retired in 2001 and came back here (*Solís de Mataojo*). But I sometimes saw him when I went to the doctor at *Casa de Galicia* hospital.

Interview by Ó.L for this catalog, December 2020.

A summary of painting in the last decades

Raúl Zaffaroni

... the brief history of our painting has enough precedents to prove with evidence that assimilation, which appears to be something unattainable, is not. It exists and can exist today in our painting. Enough of magazine covers and prowling through foreign avant-garde. And there is no need for laudatory adjectives, lies and exaggerations to affirm that. It only takes one look at our recent past. Because two steps must be taken: first, to discover the reality of Latin America and within, our own; then, to find its language. And these two steps have already been taken. We are not characterized by a subject but by a way of approaching it.

I dare say that Espínola Gómez is an example of this summary of our own thing, of our present day and the inherited traditions, which can be still carried out today. Espínola the painter, the creator. Whose biography is presided by curiosity and assimilation. Words are not enough. His latest work is an affirmation of visual and conceptual integration, a reliable demonstration of how and when a painting can belong to the world and to us. Everything must be conjugated in one person, that person in the scene, in the social being that the artist is. I have already mentioned this on occasion of his grand exhibition in the 1980s:... I adhere to this long history of meditation of men on men that is the history of art. Espínola wants to deliver his soul, that is to say, to fin out about his fate, his relationship with the fate of things, to tell us about it. He knows it is necessary to delve into the deepest of tradition to get to know oneself. So he wants to express outside of himself, to testify and leave a record of what he is; he wants to give us the unexplored, that storeroom of truths that every man has and he has found. Espínola fights for the continuation of his condition, he fights against fleetingness, against what vanishes and gets lost. And he tells us about everything... That is how he paints for comprehension, for lucidity and surprise. Looking into Espínola's last period, we can find a moment and a stationed spot. The moment is his youth, rich in educational experiences, the youth of someone who tirelessly questions and investigates the depths of his cultural background. The spot is our countryside and its light, but not that landscape with the ombú tree and the apparent, but the deep impression that the countryside can leave on someone who, combined with his Latin roots, emerged from its core and believed in its diction. Because Espínola gives us what has become his nature, and gives it as a reality, the one we live in, full of color and solid forms.

Regarding his language, in a creative and conceptual conscious process, Espínola accepts the visual experience and the musical orchestration of values. Physical condition, the corporeality of the created forms, its connection with the total dimension of the painting provide the work with monumental proportions. The violent, sudden and refined use of color gives structure to a composition of light, shadow, mass, warm and cool, which involves a conjunction of all the tendencies of the past century. When everything seems to be done in traditional painting, Espínola emerges with a new word, a conjugated expression. Reducing languages and creating forms, his work constitutes a summary of painting in the last decades.

Text published in the weekly newspaper *Jaque*, August 12th, 1987.

Interviews

María Luisa Torrens

You carry out a double task in this series of portraits: one literary task, through the titles (which are real poems) and another plastic task, of the drawing itself. Is there a deliberate purpose of developing creation in two aspects?

I was excited by the idea of capturing the "models" in a graphic and literary way, that is to say, of articulating some sort of defining tool for "extraction", from my personal standpoint at all times, of course. Certain aspects of the stalked personality showed up through more or less explicit dialog, so I restrained myself to capture them once they appeared on the surface. Calling them actual poems would be an exaggeration, they are barely a mere attempt at fixation, and that's it.

Is there any unspoken absurd intention in portraits like Pombo's, where you pick one person and exaggerate it in the extreme?

No, I don't think so. Pombo, when he talks, acquires a rather singular feature in his face. There's an actual dynamic congestion of wrinkles and lines – practically a net – on both temples. I enjoyed "entering" that area of maximum "transformation" with the objective of reinventing it artistically, of representing it, not absolutely, of course. Somehow there's always an "appliqué" of concentrated energy, something like a "physiognomy motor", if I may use that expression.

Are solutions always imposed by the model?

To some extent they are – the natural model is an endless pool of "rectorships" – although I never pretend to stick purely to what's "real" – like trying to establish a document more or less "objective", a very difficult or impossible contingency in what refers to fidelity.

How would you define the distance between a caricature and a portrait like Pombo's?

Caricatures are usually an exaggeration in one aspect: the plane. On the other hand, the exaggeration in this portrait – in case we can call it that – is perpendicular to the plane, that is, very closely related to the illusion of relief per se.

Is there any Uruguayan painter you feel you are in debt with?

If I had to choose a national plastic arts researcher as an example, as a somewhat permanent frame of reference, I'd come to the conclusion that the only one who has given us a powerful and fertile "national" vision is José Cuneo and his celebrated lunar period.

Excerpt from an interview carried out for the newspaper *El País*, 1973.

José Laurino

Have painters descended from their ivory tower or are they still unapproachable?

I have never been in favor of or against the ivory tower, because whoever carries out scientific activities is entitled to their ivory tower. Medical researchers do it, they are locked in their laboratories and don't go out in public. The musician, the painter and the poet are entitled to the same. Even if they lock themselves in their ivory tower, they reach the public for their product which will not be ruined unless someone shreds their work.

When does a painter grow old?

When they start to transform what used to be the pretension of faithful interpretation of their own interior into a purely formalist phenomenon. When profound need gives way to repetition of oneself, of previous forms. When everything becomes a mere shell and that inexplicable thing related to the depth of the expressive researcher doesn't appear anymore. It happened, for example, with french artist Dubuffet, who had a magnificent dramatic sense and ended up repeating himself, stuck in the effect which was once a revelation...

What do you feel at a funeral procession?

In the city it's like a wake up call, because one tends to forget that the end awaits... It was different in my town. I always had the impression that those who went ahead with their faces uncovered, looked as if they were at the mercy of spatial jaws, of great distances, of a merciless light. Like a sort of singular exercise with the strong physiognomy of a pre-victim.

Which international figure has been the best at understanding the people?

It is impossible to establish a unilateral appreciation. Many did. Let's say, Jesus. Grosso modo, I'd name José Artigas, José Batlle y Ordóñez, Gandhi, a man like Martin Luther King, Ho Chi Min. One way or another, the efforts of each one of them can be summarized in a strong desire for the redemption of humanity, the fight for the fundamental rights of the deprived...

Which color would you say pleases your heart the most: the sky-blue color above, the color of your mothers eyes or the tricolor flag?

The element of existence which has fundamental value to me is space. And pondering on the formidable knack of nature, the fact that the sky can be appreciated in the hue we perceive it, leads me to conclude that sky-blue is the least exhausting color.

Excerpt from an interview carried out for the newspaper *El Día*, May 6th 1948.

Tatiana Oroño

Document or denunciation? How would you define the exhibition?

If an exhibition of this nature is held to exhibit, presumably, what "should have been and was not", that implies pointing out something which could be qualified as "ambient deficiency" beyond the personal example, of course, due to the fact that the internal connection between the different expressive disciplines failed to take place, a connection which can be appreciated in continents or countries with a cultural history which is more imaginative and steady, like the case of Europe. There, plastic artists have been granted hierarchical participation in the solution to problems that could be related to stage design, architecture or urbanism.

... It is necessary to keep "eyes and ears wide open and in tune", according to the catalog, to merge effectively with culture, like something which belongs to us all... is that the only way you consider legitimate and defendable?

Yes, against that delusional so-called "culture of airtight compartments" which has been around for a while. Here, in this country, there's been a crisis of intellectual leadership for many years. Most creole politicians are moderately erudite but generally uncultured. And let's not even mention the case of university graduates, with some honorable exceptions. The University of the Republic has been creating, with the money from the people, capitalist professionals instead of researchers with a true calling. Before 1950, there were plastic artists like Guillermo Laborde – for example – whose services were solicited by public organisms, and the same went for Luis A. Fayol, Severino Pose, and others who actively participated of the problems of their time. There are other examples, like Halty, Echave, Améndola... My time – my generation's – was completely shut, even public scholarships were discontinued.

Why do you dedicate it "to those who stayed firm, with their backs to the borders"?

I'm very interested in the person who stayed here and experienced day after day the deterioration of the country, those who experienced it in the flesh. In brief, those who went to bed and woke up in a ghetto, in a pit, at the bottom of the earth. And I'm noticing this tendency to "blow out of proportion" those who didn't resist temptation and left (and let's be clear, I'm not talking about those who had more than enough reasons to flee). As a way of taking a stand, I pay tribute then to those "from the inside". [...] Besides, there's so much exaggeration over this subject: there's a constant reference to the heartbreaking nostalgia. And I wonder, those of us on the inside, don't we feel nostalgia as well? Because as a consequence of certain out of proportion demonstrations, one has the impression that those of us who stayed were a bunch of dimwits.

Excerpt from the interview carried out with occasion of *Lo que no fue*, as part of the First International Exhibition of Theater. Weekly newspaper *Jaque*, June 1st 1984

Juan Pedro Carbajal

What is a theme? What is the meaning of "theme" in painting?

The theme is generally of vital importance, whether it sneaks in at the beginning....or later on. It is the main TRIGGER of all the interior or intellectual potentialities. We have long thought that when we work with color – by means of the analogical "resource" or truly evocative – it is then that color acquires MEANING and it reaches a higher level of SUBLIMATION. If we pretended to develop physical speculation, we wouldn't probably achieve a thing. We'd have to know by now that by using yellow, for example, the influential or "coercive" "pressure" of other previous yellow installed in us is what ultimately determines and polishes it. That frame of reference mustn't be omitted since any color, that yellow among others, is nothing or means nothing "on its own". Without a sensitive and vital experience to guide us and to adjust our extrovert manipulations, our demands, the result, will always be insufficient.

Does technical refinement limit or support creativity?

There is no absolute warranty in terms of procedures. Everything can be "dangerous" or not, considering the circumstances (since that's what it's about, regarding your question). It depends on the honest and integral clairvoyance of each artist... and therefore on their persistent fidelity to themselves, so that some techniques can become "allies", or not.

Is eroticism closely linked to artistic creation? Or should a work of art be chaste?

I suppose there's always a strong component of eroticism, sensuality and voluptuousness in what is done, specially when it is of "manual nature or reach". And I'd say the same even if it wasn't manual – since it's about "material nature" –, since our memory works exclusively with more or less concrete forms, with derived or reflected surfaces, which is probably where the "erotic spark" is lit.

"Polymaterial" language, with physical materials fixed on fabric or burnt wood, old frayed jackets, etc, as elements of painting, or materials like oil paint, brush, writing...?

I don't think at this point in history there's anyone who pretends to compulsively select the expressive materials of the artist, originating a sort of "censorship of textures", both undesirable and absurd. All means and all approaches are good per se.

You are a painter who has distanced himself from circles of notoriety and mass communication media; do you believe that creation is an act of solitude, that artwork matures in the periods of spiritual introversion and that artists only owe themselves to the judgment of generations to come?

All which implies "emphatically mundane relationships" is secondary. For the popular or collective projection of one's work is inevitable, worrying about such singularities is utterly unimportant... when it comes down to our testimonial work. It is one thing to try and clarify what one's work, but to be "looking over the handrail" all day or the better part of the day, is something different.

Excerpt from an interview carried out for the magazine *Imágenes*. Montevideo, November 1980.

Gérard–Georges Lemaire, Nelson Di Maggio

G-G. L.: When did you start to frequent the cafes of Montevideo?

Around the time I was 27 years-old, in 1948, when I arrived at the capital.

G-G. L.: I can assume then that you were not born in this city?

I wasn't. I was born in a small town called Solís de Mataojo, in the Department of Lavalleja. My father was from a neighboring region, between the Departments of Lavalleja and Maldonado. My paternal grandfather was from The Canary Islands...

G-G. L.: What did your father do for a living?

He did plenty of different things, all related to life in the countryside. He was a farmer and a shepherd, he led a sounder of hogs. He even sold pastries made by my grandmother (which everyone praised).

N.D.M.: Tell us something about Fabini, your great friend...

Fabini was the quintessential nationalist musician. He introduced the notion of regional music in Uruguay, together with Alfonso Brocqua, who I didn't meet and who lived almost all his life in Paris, where he died. Fabini and Brocqua studied at the Royal Conservatory of Brussels. Back then, Thompson and Eugenio Isai, a famous Belgian violinist, were their tutors. I suppose that Manolo Quiroga was a fellow student of Fabini. They were close friends. When Quiroga came to Uruguay for the first time, he wanted Fabini to play on the piano with him the Concerto for Two Violins by Bach. At first, Fabini declined the offer but Quiroga was very insistent and he ended up accepting the challenge. Quiroga's picture was published on the newspapers. I was inspired by it to do the portrait and I sent it to Fabini. My relationship with him dates back to those days. And our friendship continued until he died, in 1950. His support was essential to me, he was a very refined man, a very warm friend who helped me by encouraging me and teaching me some discipline... I wasn't very keen on the concepts of order and discipline. I wasn't used to working in an organized and constant way either. Fabini took the initiative of presenting one of my paintings at an official exhibitions hall (a painting I didn't really like). It was Circo al mediodía (Circus at noon), which was awarded a prize on that opportunity. [...] I understood that I could no longer live in my hometown because my possibilities for intellectual and artistic growth were quite slim. I wanted to be better informed of what happened in Montevideo. When I could spend five months in the capital city, in 1940, I was lucky enough to attend the exhibition From David to our days, where I could appreciate paintings by Gustave Courbet, Dominique Ingres and Eugène Delacroix. One of the most important exhibitions to ever arrive our country. It coincided with the tour of the great ballet by Kurt Jooss, which presented The Green Table and Pavane for a Dead Princess.

G-G. L.: How did you enter the microcosm of literary cafes?

The first cafe I visited was the Tupí Nambá on Avenue 18 de Julio. It was the most beautiful place, it had a Chinese-like decoration designed by Italian draftsman Enrique Albertazzi. It was like a great dark tunnel, a delicious place, sadly extinct like many others. It was very different from the old Tupí [...] There was no need for an appointment there, the intellectuals just stopped by between 7 and 8 pm.

G-G. L.: What were those meetings like at the cafes?

We gathered regularly with other artists to constitute the Grupo Sáez. I later had the intention to widen that circle. I got in contact with painter Luis Alberto Solari who lived in the city of Fray Bentos back then. At the beginning we were four: Barcala, Ventayol, Solari and myself. There was no ideological or aesthetic affinity between us. [...] Once a week, these long tables were set up and there sat painter Germán Cabrera and his wife, who was an Art historian, sculptor Gervasio Furest, photographer Humberto Frangella, Nicolás Cúparo who was a hairdresser and an engraver, María del Carmen Portela, Jesualdo... writer Carlos Amorim sometimes came from the Department of Salto. He didn't belong to our work, but sat in the company of some political leaders of the Partido Nacional. I remember seeing him next to Eduardo Víctor Haedo.

G-G. L.: What was your relationship with the literary men? Were those distant relationships or on the contrary, did you try to bring them closer to your position?

By the end of 1963, we tried to get together with them through unions. But way before that time "Aiape" had already been created, an association which brought together intellectuals, artist, writers and journalists. It had a clear left-wing orientation. Its origins can be traced back to the Spanish Civil War, to help the Republicans: they organized soirees, puppet shows, conferences, and more. When I arrived in Montevideo, this group was dissolving. I must say that it didn't act as a union, it was just a group of individualities. In 1963, the Union of Contemporary Plastic Artists and the Society of Writers of Uruguay were founded. The Uruguayan Federation of Independent Theaters already existed... Musicians also started to get organized. The artists, we wanted these organizations to gather in one place, which was the third floor of the Artigas Theater. We had special rooms there where we held some meetings, until the coup d'état in 1973.

G-G. L.: Did people from other circles frequent the cafes?

Many members of the Comedia Nacional used to stop by. I remember they were there when the French Comédie came to Montevideo, with Louis Jouvet and Jean-Louis Barrault. Regarding politicians, some members of the Partido Nacional stopped by. Someone who was also there was the great Vilamajó, one of the topnotch Uruguayan architects. He was often seen with sculptor Pena, who worked with him... Writer José Pedro Díaz was one of the regulars and he knows the history of these old cafes by heart.

G-G. L.: Apart from Tupi Nambá, what other cafes forged Montevideo's cultural history?

Before Tupi Nambá there was another famous bar named Polo Bamba. Alberto Zum Felde used to go there, he was one of the first literary critics of Uruguay. He is said to have been the first to apply the analytic method to the study of texts. Another regular was poet Ángel Falco. There were many anarchists... There's an interesting anecdote. When the modernist poet Julio Herrera y Reissig died, Zum Felde was in charge of delivering the eulogy at the cemetery. During his speech, he apostrophized all the attendees and accused them of having tormented Herrera. When he finished, he said that Herrera was not going to be any more lonely in the cemetery than he had been during his life. Such boldness generated a scandal in that literary circle which gathered at Polo Bamba. [...] Zum Felde's wife, poetess Clara Silva, was always accompanied by a friend... but Zum Felde was not really keen on the cafe, he preferred to stay home... So back to Tupí Nambá, there were gamblers and pickpockets at the back. One could always find the same people there. Our group always met there, and anyone could find us at the cafe on any given weekday... the only who sometimes missed the appointments was Luis Solari, who didn't live in the capital.

G-G. L.: Was the military dictatorship responsible for the decline of this cafe?

Not really, it disappeared before, around 1970. During that period we continued to meet at the cafe without any trouble. But we weren't certain we'd meet our colleagues and friends anymore. During the dictatorship, with the objective of avoiding the death of culture, I had this initiative to have five or six exhibitions by young talents, whom I helped in the preparation of the catalog and the montage of their work. Some people thought all artistic activity had to cease as a way of protest. To me it's essential to stay far away from power. The Union of Plastic Artists boycotted the official halls during all that period. No one ever disobeyed that principle...

N. D. M.: The Alliance française was the main cultural center of Montevideo during the dictatorship...

G-G. L.: Something similar happened with French institutes in Barcelona during the Francoist dictatorship and in Budapest during the last days of communism.

[...] I also frequented Cafe La Cosechera, which was on the Streets 18 de Julio and Río Branco... or Convención Street... There I met the writer Yamandú Rodríguez. There was a group of dentists and doctors who were interested in becoming acquainted with the Society of Rosicrucianism. There as this other cafe in the neighborhood Pocitos, called Chamadoira, right in the corner of Streets Benito Blanco and Martí. It was a place for dining. One could see Humberto Zarrilli and Paulina Medeiros there... I went once in a while, once a week let's say. There were some cafes were chess players used to gather, like El Antequera, in the corner of Streets Juncal and Plaza Independencia. Luis Roux used to go there, the national champion of that specialty. There was also Cafe Británico, also frequented by chess players. Oh! I almost forgot! The cafe were Nilda Müller's mother used to go, along with group 741 and group Paul Cézanne which Ventayol was part of. I must also mention Cafe Ateneo, across Cagancha Square.

N. D. M.: Was there an orchestra in the second Tupí Nambá?

Yes, indeed.

N. D. M.: A girls orchestra?

No, but there was a girls orchestra at Cafe Armonía, below Palacio Salvo. There were four or five women dressed in black who played on the first floor. Passers-by would stop before the door to hear them play. It was amazing!

G-G. L.: Was music always part of the soirees at those cafes?

Cafe Montevideo, in the corner of Streets 18 de Julio and Yaguarón, across the offices of newspaper El Día, which was a meeting point for the directors of said publication, had a good orchestra. So did Cafe Ateneo.

G-G. L.: When Nelson Di Maggio told me about you, he defined you as "someone who lives in the cafes". What is it that draws you to them?

What draws me the most? Just watching people, watching them live, sitting, talking. It's a sign of life, of presence and vibration... When little groups of friends gather around a table, one ends up becoming familiar with certain physiognomies. And slowly starts to create a kind of casual neighborhood which becomes almost permanent in the intimacy of the cafe.

Excerpt from the interview at *Cafe Montevideo (located on Streets Yaguarón and San José)* with Gérard–Georges Lemaire and Nelson Di Maggio, April 22nd 1998. Published in the catalog *Los cafés literarios (The Literary Cafes)*, 1998.

Manuel Neves

What is day like for Manuel Espínola Gómez?

Just like any other person. I don't think there's anything exceptional about my day, although that depends on the concerns one has. Sometimes that whole process of concern intensifies or slims down, or other factors come into play and alter our course.

Had you been planning these series of exhibitions for a while?

For a while, but not that long. The thing is that now it seems to be an explosive accumulation, but it's not like that, because there are two exhibitions and then a third one would take place two months later, but that has happened before. After the retrospective in the 1980s, there was another exhibition shortly after.

Does seeing all your work together in one exhibition force you to reflect on your life?

It does. It's inevitable to reflect and draw conclusions. For example, I'm concerned with the level of performance I've had along so many years; to see if there's been a fall in the level of my work from the first paintings to the latest. Let's say that after a retrospective one can observe weaknesses or signs of early decadence, or on the contrary, one can verify a process of enrichment. But that's not easy to spot. In my case it's been rewarding to see the ensemble in the exhibition, because in spite of having the works at home, I have them facing the wall, I don't see them... at such an event, with the retrospective characteristic of the exhibition, which is unusual, one can draw personal conclusions. In this case I noticed that the level of performance throughout these periods is quite even. I don't mean extraordinary or splendid, or anything like that, but rather even, and not because I want to delude myself, because in other periods I've torn paintings that didn't please me, and now I can realize that there are some slopes which bother me. One thing is certain, it's been most pleasing to find all the work together and establishing some contrast between the different periods.

Why did you quit painting for several periods?

Every time I worked on the elaboration of expressive material I encountered a limit, and then there were periods of inactivity, not to mention I've never been too disciplined. I've never given excessive relevance to what I did and still do; I've always thought I had to feel this work as something natural, like for example, when I was still living in my hometown I enjoyed fishing at the river. One day I stopped going... I wasn't giving the act of fishing any importance, it was just a way of spending my time or making it go by without major novelty or drama. And I don't give the act of painting the importance other people do. And on this I'm totally frank: I never gave it the quality that maybe it has of drafting elements of representative expression, in the form of plastic, musical ol literary formulation. Suddenly it's been one month, two years... at one point it was ten or twelve years before I realized I wasn't painting anymore. And I call "working" to putting together a series of paintings, not just one in isolation and then another the following year. That's not painting, it responds to a plan of giving life to an expressive sequence of several models. On the other hand, I never mentally disconnected from what I had done and what I had planned to do later on.

Excerpt from an interview published by magazine *Posdata*, June 23rd 2000.

Eduardo Espina

Some artists have defined their work in spite of dying young, like Egon Schiele. Others, like Picasso, painted until they were 90 years old. Is there improvement over time or can this occur regardless of age? It depends on the characteristics of the personality in question. In the case of Uruguayan painter Carlos Federico Sáez, who died at 22 in 1901, the same year Blanes died, his stay in Europe, his learning there and the contact he had with the greatest works of all times helped him develop his full potential. I don't think he could've left a bigger impression if he had lived longer. At that age he had given his best, which was supreme. He is the painter with "aristocratic" features, we could say, in the finest sense. The same could be said of Mozart. There are personalities who have already fulfilled their goals at a certain age.

When you look back and see all your work with a temporary development, what is it that you see from the point of view of your identity as an artist, as a creator?

It is difficult for me to see my work through the eyes of others. If I had to relate to any of the several perspectives I've had and conclude which one represents me better, I'd find it impossible.

But –I assume– you can probably relate more to one period than another.

I'd say that impasto responds to my utmost nature. Such is the case of the series LOS GORDOS. I find myself more "enveloped" by my work. I find it more substantial. Due to the amount of matter used, it's a pleasure to work on it. It turns out to be similar to the work of a baker, who rejoices in the abundance of matter, whether it's the dough or the meringue, separating the yolks from the egg whites, all that. But there's also a part of my work which answers to a cold and controlled disposition, which still doesn't give me the same pleasure as impasto.

That rejoicing in abundance, is it close to the pleasure of the baroque fold?

I don't think so. Because one can also be baroque in the management of extremely controlled forms. Some things correspond with others. It's like the image of the baker. I once saw a documentary on French painter Jean Fautrier, who worked on a table in such way that it looked as if he was making a cake or something of the sort. He didn't look like a painter, he looked like someone who worked in pastry-making.

Looking at your work, have you ever thought "it's original, it will live on"?

I wouldn't dare say that about anyone, except renaissance painters, because those were truly unreachable. It'd be impossible for me to say if my work has potential possibilities of outliving the passage of time. I don't know if this work will live on for fifty or one-hundred years in the eyes of researchers and people. If we know that someone as important as Johann Sebastian Bach spent about one-hundred years out of the picture after the fame he achieved, until Mendelssohn came along and brought him back in, what can we expect of the rest? Who knows if in the next one-hundred years Bach falls again into darkness. There's no way to tell.

Excerpt from the interview published in the newspaper *El Observador*, June 13th 2000.

Texts referring to the controversy over the request for the dismantling of the work at *Palacio Estévez*

An anonymous editorial

Newspaper *El País,* April 16th 1990

A questionable restoration

Since March 1st, conversations have taken place among different sectors on the reach, the entity and the aesthetic value of the restoration activities which have been carried out at the old and traditional *Palacio Estévez* at *Plaza Independencia*. Said conversations have been more insistent after the aforementioned date since several massive acts are held at the building and even before then, conversations have been more discrete for the activities developed had been more limited.

Architect César J. Loustau, an honest professional and documented historian of national architecture, recalls in one of his most interesting papers that the building in question was inaugurated as Official Residence on May 1890, by Julio Herrera y Obes, who was the first President of the Republic to reside in it, and for a period of one-hundred and five years, it served that purpose – this is a personal remark we add –; it was not until 1985 when the first democratic government to succeed the *de facto* regime decided to move the Executive Branch to the splendid *Edificio Libertad*, an important structure which had initially been the headquarters of the Ministry of National Defense, but the new authorities thought would be more symbolically appropriate to destine for civilian matters.

We were initially against that move, for reasons we thoroughly exposed, but that is not the purpose of this editorial. What we wish to do today is to make public and to replicate the shocking reaction of most people who have recently visited the former Official Residence and who find themselves distressed by the tone, the dimension and the reach of the restoration which took place inside the building.

Loustau can help us orient the reader in the history of the traditional building at *Plaza Independencia*. Don Francisco Estévez, a wealthy merchant of his time, bought the plot from General Venancio Flores' widow in 1872. The building was designed by the Chief of Engineers of the French Army, Eduardo Manuel de Castel, who had arrived at Montevideo following the death of the Emperor Maximilian of Mexico; it was inaugurated in 1875 and acquired by the State three years later.

A horse of another color is the collection of fees for the commended additional work which was settled by arbitration, or the acquisition of the building by Colonel Latorre and his Minister of Government, José María Montero, in compliance with the execution of a mortgage, or the last days of Don Pacheco Estévez, a very interesting Uruguayan personality of the end of the century. What is important today is to highlight how Latorre commissioned the renowned engineer Juan Alberto Capurro the adaptation of the building for its new purpose, which consisted of the addition of a triangular facade, the widening of the entrance and the majestic staircase and the elimination of some partitions, so as to configure a building, which according to Professor Juan Giuria, resembled the Italian palaces in Vicenza and the work of Andrea Palladio.

For over a century, the building peacefully accepted its purpose, twenty presidents of the Republic (more or less legitimate, civilian and military) have worked inside its walls, as well as twen-

ty-seven councilors of government during the National Council period. Quite naturally, within that lapse, numerous repairs, restorations and internal modifications have taken place, but they always respected the structure and the original diagram.

On the contrary, what was done in this last period, exceeded that conception and substantially modified certain parts of the building. Some dividing walls have been torn down, particularly in the sector which overlooks *San José Street*; the dark and oppressive wood placed at the entrance discredits the original majesty of the staircase, and above all, some walls were painted in turquoise, a color better suited for a house on the beach than for an official building. An astounded visitor mentioned that some of the rooms resembled a Chinese restaurant and that from the portholes (yes, there are also portholes) one could expect to see a tray full of spring rolls emerge.

Representative Javier Barrios Anza has issued a request for a report to the Ministry of Transport, and regardless of the conclusions which will be drawn from said document with reference to the cost of the repairs, the description, the current state of the work, the company hired to do the work, whether the work was approved, if there were any flaws detected and which office of State was in charge of control, the truth is that the work itself is questionable.

The restoration of a public building, one which has its history and has held together through so many ups and downs of our national occurrences, is only justified if the original features are preserved, without substantial alterations which are a mere consequence of short-lived impulses. If every incoming leader wants to modify public buildings according to his personal taste, the country will turn into chaos and a succession of demolitions. The only thing permanent and stable is the original outline, a principle which has been respected in the civilized world; André Malraux is the main exponent of this rule with the restoration of Paris for almost ten years, in General De Gaulle's shadow (or light?).

It will be equally difficult to go back to what it was as it will be to endure the present. Regardless of the decisions adopted, the truth is that this restoration will always be remembered as a questionable one. It is milder to qualify it that way and not as a monstrosity, like some have defined it.

Anonymous text published in the aforementioned editorial (occasional witnesses have assured that it was written by an architect from Montevideo)

A questionable restoration
Architect Enrique Benech
Newspaper El País, April 20th 1990

To the News Directors:

On the edition of April 16th 1990, your newspaper issued an editorial which addresses the restoration of one of the Official Residences: *Edificio Independencia*. It is one of the phases of the work carried out between 1987 and 1989 and consists of the hallway which gives access to the building at ground level and the entire 2nd floor, including infrastructure adjustments.

The work was public and during its execution it was visited by people of the highest intellectual hierarchy, including members from the Historic Heritage National Commission, who were presented with the pertinent information. I was honored with the technical responsibility of running those works with a team formed by the master Manuel Espínola Gómez, one of the greatest Uruguayan artists who was in charge of the decorative aspects, and architect Nelson Colet from the Ministry of Transport and Public Works, in charge of the Department of Works by Administration of the National Office of Architecture, in collaboration with qualified workers and national artisans. In connection with the former I wish to point out:

1. The building, despite its unaltered exterior appearance, has undergone multiple interior changes throughout the years which have distorted its original situation, particularly the changes carried out during the period 1952–1955 which adapted the building to the demands of an Executive body of nine Councilors, nine Secretaries and their respective services, completely altering its original structure.

During that process there was a modification made of reinforced concrete which altered the original decoration of the Central Section of the building in all its stories, from *Plaza Independencia* to *San José Street*, including the actual staircase, two elevators, the lobbies and the central halls. Only two original halls in the 2nd floor were unaffected –the Hall of Honor and the Hall of Agreements–; circa 1955 said rooms and their four facades were practically the only remains of the important remodeling carried out by Engineer Juan A. Capurro in 1880.

Years of intense administrative work affected its state of conservation. Once the Presidential Offices were moved to *Edificio Libertad*, a new destiny of protocol activities and special commissions is chosen for the old building at *Plaza Independencia*. Consequently, there was a need to add an important hall for receptions and an adequate office for the President's personal work and his services. There was no unity on the 2nd floor – devoted to official ceremonies – and some spaces, specially the entrance, displayed such poor decorations that they did not match any of the Italian styles mentioned as inspiration.

2. The work responded to the criterion of restoring those spaces which remained in their traditional atmosphere, enriching and appraising it, while the new hall was defined with contemporary criterion, according to world-renowned procedures, where these additions do not repeat the original solutions so as to avoid a poor imitation, but follow actual tendencies instead. From the questionable pyramid at the Louvre and back, we can find tons of examples throughout the history of architecture.

3. The wooden ornamentation at the entrance, which is seen as oppressive by the person in charge of the Editorial, pretends to improve an access point which was devoid of all solemnity with straight beams and marble pillars which were a direct insult to the concept of the building. In our opinion, and in total awareness of the fact that this is debatable, we understand that the concept of style created by master Espínola Gómez shows appreciation for said space, by using moldings, materials and finishes incorporated in other sectors of the building.

4. The colors we used are lively since we believe they are a better match to shades from the epoch in which the building was built than the later adopted gloomy tones, which had worsen the construction as a whole. There is no use of the color "turquoise" at all, which is just the writer's appreciation of color, who may be literate but is clearly not versed in colors or architectural observation.

5. The Chinese reminiscence attributed to the Reception Hall might as well be attributed to the *Cine Metro* or any other *art decó* construction. It is clear that architectural styles today, when reacting against rational indifference and revaluing figurative elements contained in the history of architecture, sometimes generate that impression. This is why the recently inaugurated National Congress Building in Chile is referred to as an Egyptian temple or some American buildings resemble a Roman temple or a Chinese pagoda.

These are subjective appreciations of those who resort to vulgarity as a consequence of a total lack of rational elements to judge. For I can assure you, nowhere in China will you find a Hall like the one at the old Official Residence.

Finally, we want to reflect on the tone of the editorial. It is only natural for such topic to generate discrepancies. There is always an innovative standpoint and a conservative one which collide, and such discussions occur on a daily basis in European cities. But they do so with sobriety, expertise and respect. We do not accept the belittlement of a serious professional work.

Brief debate Camnitzer–Larroca

First article:

A DRY WORLD
(open letter to the citizens)
July 3rd 2009, weekly newspaper *Brecha*
Óscar Larroca

During the past weeks, a spokesperson of the Government has announced the disposition of the Executive Branch to withdraw from public use, dismantle, and eventually move, the intervention carried out by the artist Manuel Espínola Gómez (1921 – 2003) at the *Edificio Independe*ncia (formerly known as *Palacio Estévez*). The master worked alongside the architect Enrique Benech with the specialized support from carpenters who worked under the direction of architect Nelson Colet from the Ministry of Transport and Public Works. The work consists of a series of wooden pieces which remodel some areas of the building: the total remodeling of the entrance hall (shaped with *"big flaps"* or *"curtains"*, in the words of the author), the frame of the National Coat of Arms located in the first landing of the stairs, the passage to the Red Hall and the lining on the doors and windows of the Blue Hall. Some moldings (which were not original) were replaced, the skylight above the staircase was restored and color was retouched in some facilities which did not undergo any

modification "due to their ornamental interest"[17]. It must be pointed out that neither Espínola nor Benech received any compensation for this work, due to their condition of hired public servants. The restoration work began in 1987 (during Julio María Sanguinetti's term in office) and ended two years after that.

The result was a stellar and bold work by one of the most treasured artists that our national culture has ever seen. In the words of Rimer Cardillo: *"... what was accomplished in that building is the work where plastic arts and architecture acquire a greater involvement in our country; an unparalleled example where all technical categories come together in one single cultural event. As such, what was done there is one of the works which provide our culture with a universalist sense"*[18]. Naturally, they are not all compliments. The artist himself had foreseen it (*"our politicians are profoundly uncultured and are always ready to do without art produced in this country"*); the work suffered several acts of depreciation based on personal taste, to the point that the destiny of the intervention could be decided based on the liking or displeasure it generates. Others claim with great loquacity that such inconvenient work affects part of the original structure of the building. As it can be noticed, such harsh reprobation does not match the aesthetic arguments used by Espínola for this work, and unfortunately, these are being used to reinforce some evidence on the legal and patrimonial loopholes which surely exist. For instance, there was no actual public process of selection based on merits and there are no norms on the immovable character of the construction.

Regarding the content of the original style of the building, we could number countless examples related to the participation, contrast or dialectic of styles which share one same space. About Julio María Sanguinetti's decision not to enable the mechanisms for an open process of selection, it could also be said that the work transcends the use or lack of it – whether appropriate or not – of norms more or less administered by democratic coexistence. We could also specify here countless historical examples which stand out due to their ecumenical value more than the power, misery or virtue of those who generated those manifestations. And regarding personal taste... what could be added to a discussion which should avoid the inability of the mediocre bureaucrat who fails to realize the profound testimonial value of what they attack or grasp the destructive power of their assault, when they act as law not only on artistic matters? Or what could be said of the arrogant who speaks without thought or consideration, unable of contributing to the development of culture and hasty to leave his mark with a fleeting amount of power? As Sigmund Freud said: *"It is inherent in human nature to have an inclination to consider a thing untrue if one does not like it, and after that it is easy to find arguments against it. Thus society makes what is disagreeable into what is untrue.* [...] *It maintains these objections as prejudices, against every attempt to counter them."*[19]. Regarding personal taste, we could start by analyzing the underlying symbology in the national anthem, the literary contribution of Zorrilla de San Martín's poem *Leyenda Patria*, the artistic value of Juan Manuel Blanes' painting *Desembarco de los Treinta y Tres*, and many other cultural events. However, it is impossible to ignore that said records (in different ways) are part of the construction of our culture and our collective memory.

Right now, we want to believe that the decision to dismantle the work by Manuel Espínola Gómez in *Edificio Independencia* does not respond to an obstinate intention to annihilate what he created in the name of culture during the term in office of President Sanguinetti. Espínola's generosity proceeds not only from having found a voice to echo his most personal creations, but also from his total devotion to give his best (and there are plenty of unable supervisors who operate under a derelict way of doing politics). Secondly, we want to believe that the work remains untouched and no one dared modify it in any way. If we confirm the will to remove such legacy, we would then be facing a procedure based on the pleasing or dislike of the circumstantial leader. Is there a more authoritarian attitude than promoting a so-called better destiny for the work when it is actually being sentenced to death, based on hierarchy and the subtlety of a decree?

We do not ask for the decision of the Executive Branch to be revised, but we do feel entitled to demand nothing short of strict justice and for the matter to be settled by the National Commission of Patrimony, based on the unavoidable perpetuity of symbolic productions: *"... the final outcome can have a level of conviction and justification as long as that complies with the historic documentary and testimonial purpose of culture"*, Espínola claimed.

To conclude, we quote the great Guillermo Fernández[20]: *"What he accomplished at Palacio Estévez is both interesting and valuable. It was a building with style-less internal sections which was granted a 19th Century feel, sumptuous and very refined. It was granted color and light according to its purpose. It was a partially undermined building without any character, and now has an appeal which reveals an intelligent look and is inscribed in this culture where tradition and participation rarely mix"*.

This open letter is co-signed by:

Architect Carlos Rehermann, Architect Juliana Rosales, Architect Rosario Domínguez, Architect César Rodríguez Musmanno, Ernesto Vila, Manuel Esmoris, Jaime Clara, Psychologist Juan O. Barcia, Anthropologist Mario Consens, Joseph Vechtas, Carlos Musso, Marcelo Legrand, Eduardo Mernies, Fernando Álvarez Cozzi, Carlos Capelán, Mariana Martínez Montero, Tabaré Rivero, Jorge Bonaldi, Diego Recoba, Gabriel Lema, Pablo Uribe, Pedro da Cruz, Nora Kimelman, Jorge Sosa Campiglia, Gerardo Mantero, Gladys Afamado, Marcelo Urtiaga, Pilar González, Roberto Coppola, Carlos Tonelli, Eduardo Espino, Inés Moreno, Riccardo Boglione, Diego Masi, Flabia Fuentes, Analía Sandleris, Mario Schettini, Professor Verónica Panella, Professor Ana Inés Zeballos, Nelson Romero, Rodrigo Fló, Gerardo Ruiz, Sociologist Arthur Perschak, Diego Alfonso Mas, Yvonne D'Acosta, Professor Juan Mastromatteo, Federico Arnaud, Raquel Orzuj, Pedro Seoane, Ximena Oyanedel, Aramis Tavares, Miguel Ángel Campodónico, Ema Delgado, Horacio Hogue Guerriero, Juan Carlos González, Martín Albanell, Lita Deus, Gustavo Alamón, Ana Berardo, Daniel Benoit, Iris Arnoletti Yanes, Marisa Raymundo, Clelia B. de Mattei, José Trujillo, Santiago Tavella, Joaquín Aroztegui, Pincho Casanova, Fabián Perciante, Mario Giacoya, Víctor Gómez, Alejandro Lasso, Noelia Varela, Edina Otondo (signatures next).

17 Information and texts from the book *Manuel Espínola Gómez*, written by Jorge Abbondanza, op. cit., page 224.

18 Ibidem.

19 Sigmund Freud, *Introductory Lectures On Psycho–Analysis (Lecture I, Introduction)*, Vienna, 1916.

20 Ibidem.

Second article:

UNINSTALLING (or not)

July 10th 2009, weekly newspaper *Brecha*

Luis Camnitzer

Larroca's "open letter" was followed by the article which the artist and critic Luis Camnitzer wrote for our newspaper, adding to a debate which has taken public relevance in the Plaza Independencia and its surroundings.

Let's imagine that [President] Tabaré Vázquez, in a total abuse of authority, has Menchi Sábat draw some caricatures of the faces of the "33 Orientales" present in Blanes' painting. Well, let's also imagine that Sábat agrees to do it. Once the action is completed and after a few years, what should be done? Sábat is undeniably the most important caricature artist in Uruguayan history. Blanes and his work, with all due respect, are harder to organize in a hierarchy, but it has a historic position and a status of national symbol. Some might say that Sábat's was an act of blasphemy and vandalism, others might say that the painting by Blanes looks much better in its "sabatized" version. Others might even wonder why it was done in a permanent way and not reversible instead. Which position would eventually prevail in history is impossible to predict.

When the ruling powers renovated the Romanesque churches with Baroque impasto they were convinced that they were cleaning up and updating anachronistic spaces. In this case, anachronism also meant that the spaces were no longer apt to represent the authorities who ordered the renovation. Some of us still regret that impasto today, while others still celebrate it.

I don't know exactly how the project of Espínola for the *Palacio Estévez* came up, and I apologize in advance if I'm mistaken. But it looks as if Sanguinetti, taking advantage of his transitory position and in a complete act of megalomania, told Manolo Espínola that he could do whatever he wanted with the building. Manolo, in another act of megalomania, accepted. The best example for this situation is the pairing of Pope Julius II with Michelangelo. I must point out that the result of the Sistine Chapel was better received and that things used to be different.

I don't know what went through the President's mind back then. It is possible that Julio María Sanguinetti thought he could at least make it into Uruguayan history as an Art patron like Julius II. Furthermore, the choice of Manolo as an artist was not that bad. After Cuneo died, he was left standing as the most relevant national artist and one with enough imagination so as to lead such project.

Regarding Manolo, I can only assume that he didn't think beyond the artistic challenge and, maybe, posterity. At least Michelangelo did his work with concern because he suspected he was simply working on a monument for the Pope. Knowing Manolo, if he had thought about these things I think he would have rejected the commission. But he didn't. And it could have been so much simpler if Sanguinetti had chosen his own house instead of a public and symbolic building. The patronage would have been the same, just like the challenge, but the megalomania a bit smaller and the consequences limited to a reduced private circle.

The problem is that once the issue is spotted, it's unclear how to proceed and I don't think there is one single clear solution for it. In a very eloquent open letter, which motivated me to write this, Óscar Larroca quotes historic precedents of unilateral decisions, stylistic contrasts and transcendence of works which triumph over the maliciousness and mistakes which generated them. While it's true that we remember Michelangelo better than Julius II and that something similar will end up happening in our national history, I believe there are some underlying aspects to the matter which should be considered separately.

1) There are mistakes in history which have led to positive outcomes. 2) The authorship of a good artist is more important than the service it provides. 3) Once a particular work comes to life, all kind of manipulations constitute vandalism or censorship. 4) Every produced object in a cultural document.

1) It's true that there are fertile mistakes (penicillin, offset printing, blotting paper) but that doesn't justify the adoption of mistakes as methodology. Their existence can surely allow us to admire every incident since they are some sort of miracle. In the case of Manolo we know that his work was the result of a mistake, but we still don't know if the miracle existed. We do know

that his experiment was produced thanks to an abuse of authority, in an inappropriate place and wrongly executed. An ephemeral or simply reversible intervention in *Palacio Estévez*, or a permanent one in a non-public space would have been right. With no intention of sponsoring the dismantlement of the work, the "death sentence" which Larroca links to the possible disappearance of the work today, had already been issued twenty years ago during its conception.

2) The capitalist system has turned the artistic object and its author in fetishes. This ritual represents our culture and it also –apparently– protects our freedom of artistic expression, but at the same time, it constitutes an animistic bad habit which prevents us from perceiving how power is distributed and from acting accordingly. Traditional public art has a quality of "inevitability" to it as well as a sense of invasion of everyday perception. Therefore, most public monuments tend to represent the reigning ideology which promotes and finances them, instead of the artist's. What's exceptional about the Sanguinetti/Espínola case is that it was an aesthetically progressive expression of megalomania.

3) It's true that once the work exists it has the right to be seen and to exist without suffering modifications. But it also creates responsibilities for the recipient and the producer. Regarding the recipient, I remember the prudish censorship which took over the erotic sketches of Larroca himself, or the ignorant renovation of the *David* replica when someone had it painted black. At the same time, on the artist's side there's the opportunity for blackmail. Artistic fetishism makes us believe that everything created by the artist is art and becomes untouchable and sacred. That should create the responsibility in the artist of simply allowing outcomes worthy of such appraisal. Not a lot of artists think that, and it's certainly an issue which Manolo should've pondered on before doing his work. In his professional development, the work at *Palacio Estévez* is not the culmination of his career but rather a "let's see how this turns out", an experimental search. Even if future history determined what would be artistically enough to declare it National Patrimony, the public risk seems excessive. Not to mention if it were determined that it constituted an assault on the *Palacio Estévez*.

4) Yes, everything we do ultimately becomes a cultural document. But that doesn't mean everything should be left for posterity. That's probably where it should be decided if Manolo's work must survive or not. The problem is that the Nazi monuments as well as Stalin's or Saddam Hussein's, or even the Artigas Mausoleum were erected after a dictatorship. They are symbols of a past that we wish to forget and must be then erased, they are symbols of a past we must keep alive so that it doesn't repeat itself and must taken care of, they are such terrible artistic examples that they are useful for mocking the abuse of power and the mockery should be preserved. Some are important because they reveal that art can have its own dynamics in spite of ideology, like the case of Italian fascism. The same problem arises in situations where ideology is relatively neutral, like the case of the Palace of Nations in Geneva, where a future generation will decide what should be done with Miquel Barceló's recently painted ceiling.

In our case, we have a very clear situation with the Artigas Mausoleum. The fascist ambiance of the Mausoleum, in addition to the ideological censorship perpetrated against his ideas during the occasion, seems to have been designed as an insult to his memory instead of a tribute. I'm certain his remains wouldn't protest against a decent burial. But I'd keep the mausoleum and turn it into a museum of the dictatorship, with the statue of Artigas on top proclaiming his freedom and our own. It's more complicated with Manolo. If it's true that the work will be moved to a different location without being destructed, that wouldn't be a bad idea. It'd be preserved in the event of a re-installation at the Estévez.

With time, it'll be possible to reevaluate the work without the influence from the personal ambitions which generated it and opportunity will present for a clearer perspective regarding its true artistic importance. That's something which could even be included as a clause in the decree. In the meantime, *Palacio Estévez* would be freed from the vandalism it has suffered over the past twenty years. After all, beyond its debatable architectural quality, it's a national symbol and deserves its independence. It's debatable whether there was any dialog between the building and the work. Personally, it seemed more of an invasion than a conversation when I saw it.

In my opinion, for now, the work seems like an eccentricity which is still uncalled for. That doesn't mean it can't be possible. When I was a student, *Palacio Pittamiglio* was ridiculous and poorly made. Today, I'd go to war to defend it. But then there are also some strange things which are difficult to justify, like Fresnedo Siri's monument to Luis Batlle Berres, clearly a flop in the career of a distinguished architect. The actual truth? Art is a lottery.

Third article: About the article "uninstalling (or not)", by Luis Camnitzer

July 17th 2009, weekly newspaper *Brecha*

Óscar Larroca

Uruguay subscribed to The Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works, signed in 1886 and ratified by our country by Statutory Order No. 14.910 on July 19th 1979, which regulates the *"moral rights of the author"*. This involves the right to claim authorship of the work and the right to oppose to any mutilation, deformation or other modification of, or other harmful actions in relation to, the work that would be prejudicial to the author's honor or reputation. However, it is not urgent to "subject to judicial decision" the possible dismantling of Manuel Espínola Gomez's intervention at the *Edificio Independencia*, for any representative from the government will eventually locate in the fine prints of the Convention an interpretation which enables this brutality. The thing is then how to "address" the issue. That is to say, to arrange what Luis Camnitzer jumbled and to reaffirm once again that the decision to dismantle the work in question should be free from any light opinion or the taste of the public servant. There is no agreement over these subject so I will not proceed any further. But, more importantly, Camnitzer expressed some notions in his last article[21] which I would like to respond to.

1) The example of Sábat's caricatures on the painting by Blanes is quintessentially light. Still, I must pinpoint that Menchi is not Manuel Espínola Gómez, Sanguinetti is not Vázquez, Blanes' work is not the *Palacio Estévez* and we are not in 1987. Camnitzer does not have all the answers and Espínola is not Michelangelo, although he might as well been.

2) Accusing Espínola of megalomania is not necessarily good or bad, it is an *ad hominem* argument typical of someone who ignores the person they are attacking. It is a deaf argument which is usually used instead of reason, truth or common sense. In this case, it tries to diminish the quality of the work by morally disgracing it. On the other hand, Espínola was extremely respectful of other people's work and was absolutely against any intervention which could affect the original style of the product of other hands. His profound and worshipful respect towards all expressive manifestations was of public knowledge and he was capable of defending every tree in the city before the accessory silence of those who infringe his memory today.

3) Politicizing the subject: according to Camnitzer, Sanguinetti represents an ignoble figure which intended to go down in history as a great art patron. (Please note how the idea *"the choice of Manolo as an artist was not that bad"* is supposed to mildly endorse Espínola's ability negatively – "not that bad" instead of "fairly good"). Camnitzer refers to ideological enemies but in a country such as Uruguay, were everything from a common flu to the installation of new traffic signals is typically politicized, his reasoning leads the reader to reject a work conceived in light of the reckless intentions of its protagonists. So far, neither Espínola's theoretical work nor his artistic legacy have been judged independently from the paternalist bohemian scope or his transitory work/emotional bond with Sanguinetti.

4) When Camnitzer claims that I (directly or indirectly) mention *"historic precedents of unilateral decisions, stylistic contrasts and transcendence of works which triumph over the maliciousness and mistakes which generated them"*, I am not saying – like he believes – that I justify the use of mistakes as methodology. I said something quite different: *"...the work transcends the use or lack of it –whether appropriate or not– of norms more or less administered by democratic coexistence"* and "more than the power, misery or virtue of those who generated those manifestations". To "transcend" does not mean *"to exist because of"*.

5) I proceed with another example of the emphasis placed on mistaken interpretations, he writes: "*In the case of Manolo we know that his work was the result of a mistake...*". Who does "we" refer to? It has already been established that many of us do not subscribe to the conviction that Manolo's work is "a mistake". It would have been appropriate for Camnitzer to point this out. However, he has remained silent until now because what he does seem to "know" is that he has the unspoken support from the authorities, not to do whatever he wants –like he presumes the former president told Espínola– but to declare what is necessary at the right moment to preserve the function and *statu quo* of said authority. Moreover, Camnitzer is oblivious to some of the details regarding this topic from those who are know in official positions: when President Vázquez claims that *"they did not ask for any authorization"* (the military, to move the remains of Artigas) he is being as authoritarian as those he is trying to report. So, Camnitzer discredits Sanguinetti but at the same time presents "new arguments" which lead us to believe that the intentions of Vázquez are of a radically different nature[22].

6) About the alleged 15 minutes of fame of Espínola's work, he claims: *"...the possible disappearance of the work today, had already been issued twenty years ago during its conception."* This is like suggesting that the work was born extinct as a consequence of the political circumstances or the expressive/executing inability of the author (it is not specified which of the two). If it were the latter, Espínola would have been possessed by death drive at the moment of creation and not by the indomitable (vital) demand which characterized him. I find it unnecessary to even comment on such reckless and imprudent claim.

7) *"What's exceptional about the Sanguinetti/Espínola case is that it was an aesthetically progressive expression of megalomania"* – again this term. It turns out that at the beginning of the article, the author did not *"know exactly"* the story behind the matter, he had a vague notion: it looked "as if". But further on the text he no longer has conjectures over what "could have been".

21 "Uninstalling (or not)", Luis Camnitzer, weekly newspaper *Brecha*, July 10th 2009.

22 I mention the episode of the remains of Artigas because it is directly linked to the dismantling of Espínola's work. By the way, President Tabaré Vázquez skips the mechanisms for objection which are part of his decision-taking process (in theory, unilateral).

(Additionally, I seriously doubt whether megalomania has any aesthetic).

8) *"Not a lot of artists think that,* (the responsibility to produce only worthy outcomes) *and it's certainly an issue which Manolo should've pondered on before doing his work"*. (How I wish Espínola was alive to read this and answer to this sort of paternalist threat himself). Those of us who knew him know, like I already pointed out, that he was a man with a keen eye who aimed at profound reflection, although he probably did not reflect the same way as Camnitzer does.

9) He is right when he claims that not every work deserves to be protected for posterity, but his conclusions are somewhat softened by the fact that the author of said words is a known advocate for *"the idea and not the calligraphy"*[23].

10) When he illustrates his reflections with the example of the Palace of the Nations in Geneva he mentions *"relatively neutral ideologies"*[24]. His words, connected by subtle ideas and unreliable continuity (megalomania – work relativism – collusion – conspiracy – Stalin – Hitler), pretend to throw some more suspicion over the intentions of the author and the authorized person.

11) Later on, he claims to believe that *"if it's true that the work will be moved to a different location without being destructed, that wouldn't be a bad idea"*. Does he seriously imagine that a work of this magnitude could be entirely moved to a place it was not conceived for? He should asume said work would end up destroyed and abandoned at some State warehouse, a place where no one would be able to engage in aesthetic dialog (with the original building) as was intended by the author.

12) He later claims: "*With time, it'll be possible to reevaluate the work without the influence from the personal ambitions which generated it and opportunity will present for a clearer perspective regarding its true artistic importance. That's something [here comes a relevant phrase] which could even be included as a clause in the decree."* That is to say, "remove it, not before including in a decree if it is wrong, nice or ugly". I have no further comments on this.

13) *"It's debatable whether there was any dialog between the building and the work"*. This is true, it is debatable, and practically any opinion on this matter is respectable. However, other intellectuals, artists and architects think very differently and their support25 is as legitimate as the claims of those who pontificate other realities which are unconnected to this little country (with its "backwardness" and slowness).

14) *"...the work seems like an eccentricity which is still uncalled for"*, says Camnitzer. Who would grant Manolo's work the right to be? Tabaré Vázquez? An architect from the Ministry of Transport and Public Works? Some bureaucrat? Camnitzer himself? From a historical distance, it seems as if some people want it to disappear instead.

15) Towards the end, Camnitzer writes that by dismantling the work "*Palacio Estévez* would be freed from the vandalism it has suffered over the past twenty years". I such ambiguous remark were to be interpreted as "bad vandalism", Espínola's purpose would be subject to the following definition of vandalism: *"action involving deliberate destruction of or damage to public or private property. The term includes property damage, such as graffiti and defacement directed towards any property without permission of the owner. The term finds its roots in an Enlightenment view that the Germanic Vandals were a uniquely destructive people"*. In short, Espínola would be a vandal, a bandit and an outlaw.[26]

Mi arguments are not aligned with the predominant critical discourse, or any political party, or the ideologies to which Camnitzer seems to subscribe to. In the end, his words are those of a man who allows himself to assign a series of whimsical reasons based on his reputation and to criticize harshly and reinterpret facts according to his interests. For Camnitzer, as it is clearly expressed in his article, art is "a lottery". There is plenty of us who have the irreversible conviction that it is not. It is not important to determine who is right or wrong, what strikes me to perplexity is that he seems to have all numbers.

Postscript

May 2015

One week later (July 24th 2009) Camnitzer issued a second public response. He completely ignored the fact that I evidenced some of his first accusations ("blackmail", "fetishism", "abuse") as well as some concepts which ridicule Espínola (that Manolo did that work to "see how it turned out", several examples of "fascist" monuments, etc).

He compared the work of Espínola to a caricature and then he compared it with Michelangelo's paintings. He therefore introduced a spectrum of authors only to choose those names which are diametrically opposed to one another in collective imagination. Please note that this comparison was intended to induce the reader and get their support since a caricature of a painting by Juan Manuel Blanes would not be well received and no one would confront Espínola's work with the frescoes by Michelangelo Buonarroti. Camnitzer used a shortcut to strengthen a permeable thought.

However, the argumentative cracks are unable to hide the negative perception that Camnitzer has of a genre like caricature and they do not conceal a secular concept of art which he tries to demystify in another paragraph. His judgment –partly Manichean and covered in sophism– is attractive to a reader who is poorly trained in the art of separating reflection from rhetorical stunts.

I can admit that Espínola and Camnitzer meet at one point which is that two opposing truths; between resentment which is essentially a libertarian pose, and an intervention which took the risk of exercising a complex architectonic dialog. Anyway, the objections of the first truth identify Camnitzer as a radical iconoclast who chases refinement and a partisan in the fight between the enlightened and the illiterate: *"Manolo didn't think"*, "[Art has] *an animistic bad habit which prevents us from perceiving how power is distributed and act accordingly"*. Underneath the doctrinal vocabulary of such imputation, it can only be demonstrated that the only truth is the one that Camnitzer reveals.

Since this second response by Camnitzer (the fourth article published by *Brecha*) did not throw any light on the matter we have been addressing, I consider the exchange concluded. Apart from these details – which surely unveil my basic defense mechanisms – what is important is that the reader was presented the opportunity to compare both positions on a problem which still hangs by a thread: the removal (or not) of Manuel Espínola Gómez's work from *Palacio Estévez*.

(Note from August 2020. It is necessary to point out that Camnitzer is not alone in his appreciations of this work. In the year 2006 Architect Mariano Arana claimed –when I asked him to write a prologue for mi book *La suspensión del tiempo*– that the whole intervention at Palacio Estévez seemed like *"a dark ride with a scary theme or a Chinese brothel"*).

Of ballpoint pens and mechanical reproductions

Regarding his series BOLIGRAFÍAS, Espínola always considered that the "originals" could be the same "reproductions" in a great scale and not the handwork on receipts and paper towels. Mechanical reproduction did not hinder his conviction in this sense. And he proposed an example: *"If an Italian foundry had the unlimited privilege of reproducing with a simple copy (that is by using traditional tessellation) Michelangelo's Moses or any other beauty of human inventiveness, would that act be reprehensible, specially if the most absolute or scrupulous strictness of «replica» is observed in comparison with the original?"*[27]. About this topic, note the clarification on the attribute which the limited privilege of reproduction should have: "by traditional chiseling". This means that, in theory, industrial copy would be left out of consideration (for example, through a sophisticated lathe or the engraving produced by a computerized laser). Finally, either copy or seriation emerges, in these arguments, in connection with "eminently scientific research" and its purpose would ennoble the ethical barrier of intellectual property of the work.

23 Comment expressed by the theorist more than once. The concept which Camnitzer uses in favor of the ephemeral and against the transcendence is linked to the theory of the end of metanarrative and the conception of a consumer society where all cultural products are rapidly absorbed to then become extinguished. This would not be a bad thing if the work confined to the limits of the ephemeral was studied in the light of the sublimation, denunciation or redefinition of the relationships of power, a matter which needs to be examined more rigorously.

24 One of the definitions of *ideology* is a form of collective memory and a group of ideas – never neutral – which examine and shape the world.

25 The signatories of my previous article.

26 Definition taken from Wikipedia, to which I add the definition from Joan Coromines' Dictionary: "The word vandalism (from French *Vandalisme*) was created in 1794 by Bishop Grégoire as an insult for the destroyers of religious treasures and in memory of the Germanic *Vandals* which attacked Rome in 455 and devastated Spain and other Roman territories.

27 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, op. cit.

“Boligrafías”
Jorge Soto

Mi first approach to the work of M.E.G took place in the now legendary *Galería Losada*. One afternoon, Ernesto Aroztegui told us: *“Let’s go see an exhibition by one of the greatest Uruguayan painters”*... We descended to that basement located on *Colonia* Street and we faced EJERCICIOS TESTIMONIALES (*Testimonial Exercises*), those serene portraits of tense and old faces which question us in silence. I felt something similar when I saw his last works. Would he have made them as a farewell, maybe? As a pasageway into that other place which Espínola had placed, like no one else did, on the faces of Clara Silva, Luis Eduardo Pombo, Zum Felde, Jesualdo Sosa, María Carmen Portela, Luis Nadales and Andrés Castillo.

I know that death what not the main focus of these works, but his obsession to fix or stop time instead, the look of those emblematic personalities, members of his intimate or personal circle, and at the same time, representatives of a national culture which was on the verge of disappearing. And in those looks, those faces turned into landscapes, lies the presence of death and the sorrow of loss. The works which M.E.G baptized “BOLIGRAFÍAS” have a completely different character: they are a celebration of life; they are, if you will, the most playful and even “humorous” work by the author. Desolation, passion and anger are all subtly screened, keeping the usual stamp intact. An overwhelming realization of exhaustive mental research, serene baroque style, technical conviction and thorough study of its basis.

Surely Espínola is a rare example of national painting where humor, or maybe the irony of the man from the countryside, are present throughout different periods and for different reasons (some examples are *Sifón*, 1954; *Gordo* No. 1 and 2, 1961 and *Mojigaterías*, 1978). The humor in these miniature works is more abstract, as were his concerns in the early 1950s and derive from, I believe I can guess, the pleasure of a serious game, knowing what one is playing with and where one wants to arrive.

At first, M.E.G thought about naming these works *“divertimentos”* (*entertainments*), but not in a trivial and fleeting sense (I must point out that his most treasured series starts with his work *“Adherencias”* –adherences– from 1961 and continues with the four *“Divertimentos Nostálgicos”* –nostalgic entertainments– from 1961). This gives us a clue of what the concept *“entertainment”* implied for the author. Espínola makes reference to entertainment, but connected with the musical field.

Blue, red and black ballpoint pens had already appeared in all his sketches and projects in the 1970s, but not in his final works. Another topic I remember from distant conversation, which he tried to underestimate with his theatrical modesty, was that he was trying out some ballpoint pens... Of course, *“trying out”* for Espínola was actual and committed research. I saw the result in all its splendor, in 2003, after his death (with the exception of the partial submission of his larger scale copies in 2000). Espínola acted out of the saturation of the physical spaces he inhabited, which is why this entire work was executed, like all his writings and poetry, at a table in a bar. I do not think anyone dared interrupt that core of concentrated energy which M.E.G created when he was writing or drawing, in the most intimate space of imaginable retreat which someone could set up at a public space. Would he be bringing together his two passions, his personal work and his social purpose?

Here is the gesture, or the hypertext, generated by his attitude. The corpus of this BOLIGRAFÍAS was done by night, after dining at bar *La Mostaza* in Montevideo’s Bus Terminus “Tres Cruces”. A quintessential “no place”. Territory of arrivals and departures, goodbyes and reunions where everyone is either coming or going... Espínola sat with his back towards the terminus, wrapped up in his solitude, amidst the murmuring, passengers wandering around and the impersonal voice from the loudspeakers announcing arrivals and departures. I most certainly reckon that these works are a profound and revealing way to say goodbye... if death exists as such in art... I can gladly confirm that this research he conducted turned into a series which surpasses the 150 works without losing its vigor and sparkle and the author’s potential. Hence the singularity which I mentioned at the beginning of this presentation within the narrow production of M.E.G.

Excerpt from the text of the catalog *MEG Mata/Ojo. Boligrafías originales*, Galería KÁ, 2008

Appendix 1:

Polyfocalism
PREFACE
On time and movement

Every artist visualizes (often involuntarily) the moving fragments of the collective unconscious. Since human consciousness inevitably acts in history and plays a causal role in it, this artist will shape an ecumenical work which will serve as testimony of this moment in reality. In order to apprehend said reality, it would be necessary to capture, out of themselves, what men have in a state of incessant fleetingness, “in a state of incessant vagueness”, Espínola used to say. A fixation not only at the disposal of the apprehension of reality (as the product of an investigative act) but also of the transcendence of the artwork. Transcendence which Espínola admitted *“is born from our stubborn refusal to forever disappear”*. He contended the procedure this way:

“For such state of definition to be fully achieved, one has to be able to grasp one moment of that internal parade, that internal flow, which doesn’t end, which has no calm, which is under constant transformation, every day, and if not radically, partially or to a certain point”. [...] “To the point that some of the images which form our internal reservoir disappear with time”. [...] “The purpose of that task should be to pin down out of ourselves, out of our own «psychic perimeter» what we carry inside in a permanent turmoil and state of potential loss”[28].

Those moving processes would involve a key part of our existence. William Faulkner said: *“Life is motion, and motion is concerned with what makes man move—which is ambition, power, pleasure. The aim of every artist is to arrest motion, which is life, by artificial means and hold it fixed so that a hundred years later, when a stranger looks at it, it moves again since it is life”*.

For that very reason, Espínola granted great importance to his “thoroughness” and his “exterior fixation”:

“That which is most interesting is only connected to the particular, the distinctive interior world which every maker forever immobilizes [through artistic, musical or literary work] and which represents a very complex instant of the «universe of the senses and feelings»”. [...] *“Internal processes are vague. By «immobilizing» them out of ourselves we are in better conditions to analyze them in depth”*. [...] *“And there is where human imagination tenses and awakens an unquenchable thirst to get the most out of that work, regarding its most secret repertoire of keys, of more or less personal, collective or social-historical enigmas.”* [...] *That which I have sometimes called human ability to immobilize images is not possessed by any other living being”*[29]. In brief: to paralyze (with as much personal fidelity as possible) internal motion.

Motion can only involve displacement (and that does not imply a pleonasm, since there can be movement without obvious displacement – like the case of vibration) within time and space (a suspension of movement would involve a suspension of time and space, and vice versa). For Espínola, *“if human beings wanted to stop the feeling of «present time», of energy and cosmic existence, it’d escape their real possibilities, if it were possible it would be absolutely absurd, although the possibility itself would refute said conclusion”*. Actually, transitoriness is part of the individual since he is part of the three dimensions of time (past, present and future). But Espínola states: *“However... humans are only «allowed», instead, to access the inanimate representation of such projection”*.

For the Uruguayan maker, the suspension of motion was not only the evocation by artificial means of the dynamic processes of the “internal world” of humans. This can be easily understood since any work (on any topic, done with any technique or following any expressive trend) can reach the merely testimonial objective. On the other hand, as Ernst Gombrich and Rudolf Arnheim point out, just like music and poetry are not so exclusively temporary arts, painting and sculpture are not motionless arts but they indicate – with lines, forms and composition – a similar load in “dynamic terms”. This explains how seduced Espínola was by *“the purely immobile with an enormous, infinite amount of elements to be revealed with time”*.

Leonardo da Vinci wrote that a figure with no motion would be *“doubly dead, for it already was for being a fiction and it dies again when it shows no motion in mind or body”*.[30] Espínola did not agree with this claim by the renaissance master. His support of “motionlessness” not necessarily implies that the forms must be hierarchical or “hard” like some figures from Byzantine Sacred Art, or suffer from rigidity as a result of ignorance on human forms (even “hard” forms can evoke motion or the feeling of motion, although Gombrich had observed that a static form can only represent a static instant but never multiple instants embedded in time). In his mind, painted characters could envelope a *“feeling of liveliness”* and simultaneously “seem immobile” leaving “the impression that until that precise moment they had moved”. That being clarified, he thought that the greatest achievement of a painter is *“the unfolding of a certain scene where human bodies get an «absolute rest» (whether by their rested or expectant presence) leaving a strange sensation as if time had stopped”*.[31]

28 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, op. cit.

29 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, op. cit.

30 Da Vinci, Leonardo: *A treatise on painting*, 1651. Collection of documents taken from his manuscripts and posthumously compiled by an anonymous author (circa 1550).

31 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, op. cit.

In his series INTERRUPCIONES (*Interruptions*, 1963), Espínola "stops" the sliding of matter with a wide palette knife, debilitating the thickness of the paint as he presses the tool on the easel. Would this also be an unconscious way of "stopping time", by paralyzing the dynamic of the gesture? His answer to this question was negative, followed by his reaffirmation the said result would not be possible *"without a clear three-dimensional and realistic illusion"*[32]. In general, his request for *three-dimensional* is subordinated to the difficulty that involves stopping a tree with its lights and shadows while realistic implies an effect of captivating and unlikely suspension (conceptually, "less realistic"): the value of the second condition takes place under the virtuous display of the first.

When he was asked to provide the name of an artist and their work to exemplify those words, he always mentioned the *Holy Allegory* by Giovanni Bellini (1490-1500), *The Duke and Duchess of Urbino* by Piero della Francesca (1465), *Sacred and Profane Love* by Titian (1514-1516), *The Adoration of the Mystic Lamb* (1432), the *Arnolfini Portrait* by Jan Van Eyck (1434), *The Mediterranean* by Pierre Bonnard (1911), or the coastal and rural landscapes by Carlos de Santiago, and more.

In view of this assessment and the objective chased by Espínola, we can infer that the reason why he did not agree with those sculptures which tried to convey different "actions" or the partially playful tone of dadaism, or the ambition of futurists to record every feeling of motion, or Calder's mobiles (*"tiny spiders of insignificant movement...from the point of view of our significantly human demands, that represents so little"*), or Heinz Mack's light dynamos, or the installations which incorporate the visible transit of fluids, or the op art and its blinking images, or Alexander Archipenko's kinetic work, or Le Parc's "participatory art": *"That is not participation"* –he claimed-, *"one can actively participate with imagination and eye pupil apprehension before an absolutely static work and it is most likely that the biggest participation will take place precisely when the object of contemplation is still"* [...] *"But if the work moves, then it tends to paralyze human imagination because one must pay attention to the constant development of said work"*[33].

In conclusion, regarding time and movement, it is possible that Espínola has perceived an intimate relationship between three human conditions: stillness, apprehension and reflexive exercise. In the case of any work, stillness would prevent the dispersion of the senses. If the work is animated (by the use of lights, sounds and movements –random or concurrent– produced by the balance of its physical components or by electrical/mechanical devices), any conscious or unconscious visual scan would be subordinated to the constant progression of those requirements.

Polyfocalism

The suffix "ism" [derived from the Latin Isthmus, Greek Istmos, "belonging to"] was coined in the 18th century and used to differentiate the different literary, architectural and artistic movements which followed Rococo. Some artists, Espínola included, rejected the classifying prefixes and suffixes. However, in the year 1975, the painter inaugurated an exhibition entitled Los primeros ejercicios universales emergentes del polifocalismo: nuevo enfoque óptico-expresivo ideado por el autor (*First universal exercises emerging from polyfocalism: a new optical-expressive approach created by the author*) *at Galería Losada* in Montevideo.

In the opinion of critic Fernando García Esteban, Espínola was still evading any categorizing precision: *"...it is comforting to find an artist who does not bear to be considered an -ist in any genre, no matter how you analyze him, and as much as it disappoints those who only wish to categorize for their pointlessly scientific analysis, that old concept"*.

The author explains the reasons which led him to elaborate his ambitious work: *"I've always been a «digging» observer, erratic, fast, like a «planetary premiere». What was I seeking with all that? What do I still seek? Among so many things, [...] the restitution –at least partial– of the «original mystery», somehow lost or soiled"*.[34] With polyfocalism, Espínola nurtured a major ambition: to get Uruguay into the *"concert of metropolitan circles which have created tendencies or approaches widely generic and, for that reason, «genesic» to serve human culture"*.

"It seems like there [in his polyfocalist work] lay a clear need for calm situations, I could no longer «pay tribute» to the dynamism of our time".[35] In opposition to John Lennon's need to live in New York *"because it's the fastest paced city in the world"*, Espínola understood that the mere dynamism of the metropolis did not necessarily bring people closer to the complex cultural network of human society. Decades before the rise of the "slow" philosophical movement, Espínola claimed:

"If any of us lived in Europe, we would tend to disperse, to divert". [...] "No genre or life status ensure a thing, no type of social cohabitation ensures any result. When I was at the documenta at Kassel, where works rrived from the wealthiest of countries, I noticed they went for sensationalism rather than real content."[36]

In other words, the vertigo promoted by the urban civilization would prevent a detailed analysis of reality. On the contrary, it could be argued that the pace of this shire is painfully slow, but this parameter is established in comparison with the pace of another shire, probably faster than our own. Nothing proves that "urban timing" can positively influence the apprehension of reality, as Espínola pointed out. Actually, living in less dynamic and speedy shires would imply a more exhaustive (voluntary or involuntary) analysis of the characteristics of reality. By this hypothesis, a man who lives a quite and solitary life would be in better conditions to perceive universal aspects in harmony with his own internal cosmos.

[Consequently] *"In Montevideo, I adopted, with my physical behavior, the determination to get surrounded by the «countryside pace» and not being altered by the «metropolitan pace». I felt the need to calm down for good, something which could have been influenced by some renaissance works I saw during my trips to Europe and also by 2001 – A Space Odyssey, that movie by Stanley Kubrick which contributed to give the final touch to that determination. The thing about moving the purity of the atmosphere was an old desire: it had been roaming inside me until it finally kicked in that way"*.[37] I must add that he does not mention the naif Croatian painters from the Hlebine School, Ivan Rabuzin and Ivan Generalic, who in the 1940s worked on a series of landscapes similar to those painted by Espínola for this series.

In polyfocalism (also called "compound focalism"), the most relevant optical-perceptive paths which Espínola trod throughout his life come together:

a) the capture of Uruguayan light (identity path);

b) the attention to construction without interruptions (specifically aesthetic path);

c) the need to determine a state of serenity (reflexive path "at the service of the analysis of human culture");

d) the search for the feeling of "still time" (scientific path at the service of the analysis of reality).

To try and meet these objectives, the painter worked on four aesthetic central concepts and two technical ones: space and visual apprehension, light, color, focalism itself, the resource of the brush smacked on the surface and the octagonal stretchers.

CENTRAL CONCEPT 1: SPACE AND VISUAL APPREHENSION

Espínola was a *self-taught* expert in the problematic field of visual perception. He set out to "paint his own look" and study the problems related with the "lightning strikes" which inhabit the vitreous gel inside the eye (microscopic cells similar to an amoeba which are detached from the retina and the internal surface of the eyeball) and the "rainbow-like dispersion of light in the eyelashes of the observer". His synesthetic apprehension ability allowed him to study the density of the physical elemnts of nature and their resolution, convened by the juxtaposition of different representation techniques: mannerism, metaphysics and "transrealism", in the words of Ángel Kalenberg.

Guillermo Fernández said that Espínola had a clear pictorial language and an ornamental with typical of a baroque imaginative ability: *"naturally, it is «his» form of baroque and not the historical one"*[38], Fernández pointed out.

CENTRAL CONCEPT 2: LIGHT

The "approximation to certain features of renaissance painting" and the purity of the "universal tilted light", as a consequence of that feeling of immaculate space he experienced in most of the scenes from the film *2001: A Space Odyssey* (like the space shuttle to the music of *The Blue Danube* by Strauss and the scene of the astronaut-elder at the aseptic and timeless room), were the ambiance objectives he chased in his sought-after return to serenity. Light in Espínola is more French than Italian (closer to Nicolas Poussin than to Paolo Veronese), which causes the elements in this series to appear less "white" and more "yellow" instead. Considering those references, what emerges from Kubrick's film and the renaissance artists into the creator of polyfocalism (directly and from the influence of Blanes) is an attempt to capture *"the regional purity of metaphysical formulation"* which is essential to reflect certain conditions of the atmospheric purity which exists in this part of the world.

(In these latitudes, the air gives the sky a richer tone because the smaller amount of dust particles and humidity generate a smaller dispersion of light. In the words of Da Vinci, *"lightness and darkness form the color blue, which is the color of air, more or less clear according to the humidity it perceives"*[39]).

CENTRAL CONCEPT 3: COLOR

"Color is the fundamental quality of any observable physical element. To the extent that it is even more important than volume", Espínola claimed. But it was also the most important aspect related to the theme of a work; that is to say, the focus of one of the parts of the story on color as such and the relations of proximity with that use of color:

"Men is the one who contributes the «corresponding key»... Without him, color would not be ever manifested. Consequently, it is the human being who «adds» enumerated and qualifying things". [...] "Conscious is

32 Ibidem.

33 Haber, Alicia: *Manuel Espínola Gómez: entre la entraña y el límite*, Doble Emme, Montevideo, 2000.

34 Excerpt from the text for the catalog of exhibition *Los primeros ejercicios universales emergentes del polifocalismo: nuevo enfoque óptico-expresivo ideado por el autor*, Galería Losada, Montevideo, 1975.

35 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, op. cit.

36 Haber, Alicia: *Manuel Espínola Gómez: entre la entraña y el límite*, op. cit.

37 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, op. cit.

38 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, op. cit.

39 Da Vinci, *Leonardo: A treatise on painting*, 1651. Collection of documents taken from his manuscripts and posthumously compiled by an anonymous author (circa 1550).

specific to men, what is inherent to the justification of his presence, like other qualities are, at the same time, connected with the other existent entities; each one of them has a «determined purpose» just like men do. Such is the most noble destiny which obliges us without exception, where color is just a tiny accident which we must analyze with estimate less capricious reticules"[40].

The use of bright colors, primary –lit by certain french light, as we saw on Central Concept 2–, distances Espínola from the melancholic palette which characterizes his contemporaries (Vicente Martín, Jorge Damiani), and brings him closer to the painters of the *Planismo* movement of the 1920s (Andrés Etchebarne Bidart, Petrona Viera, Domingo Bazurro).

CENTRAL CONCEPT 4: A SINGLE FOCUS

In *Retrato de un hombre alto* (Portrait of a tall man, 1947), he wanted to materialize the contemplative experience with the portrait of his father *"whose center or panoramic focus had been fixed in the tip of the nose, and the rest, as one withdrew from that point, would lose the sharp and precise outlines and the intensity of the surface"*[41]. While this focalist experience did not fully please him, he did recognize *"the feeling that* [his father] *weighs a ton"* . Years later, his graphite and crayola sketches from 1972 (*PAISAJES FACIALES*, "Facial Landscapes") he highlighted one single focus inside his work (eyelids, pupils, wrinkles). In all cases, he tried to trace a relatively predetermined visual journey.

"The way my eyes behave before the reality around was verified, in a normal way, in no less than two or three and no more than five or six successive *«quick glances», energetic, vital* [saccadic eye movements[42]], *with the corresponding exceptions. Afterwards, ocular tension, the clenching intention suddenly lost its vigor to go through, for seconds or fractions of a second, to a state of distraction, of rest, now looking down and blinking, etc"*[43]. Painting his own look (Central Concept 1), reveals his research on the different types of movements that the eyes do. Additionally, those optical movements go together with physical movement and perception, as well as synesthetic factors which can produce by themselves *"a sensation of movement in certain conditions, for example, vertigo"*, as pointed out by Arnheim.

Based on these characteristics which emerge from his examination of his own perception, Espínola tried to privilege, in his "compound focalism", three or four focuses in a synchronized way: *"Such liveliness in operations would be forcefully circumscribed to the most interesting or flashy «fragments» of what is observed"*[44].

It is never possible to look at a whole painting with maximum definition at once: when contemplating a work we always inspect it in sections (this has been proven by Margaret Livingstone, an American researcher who conducted some studies with reference to the former, and who created a device called "remote eye tracker"; Figure X), although it is possible, in theory, to alter the "state of repose, of distraction" of the ocular journey through focal points of equivalent weight.

CENTRAL CONCEPT 5: TECHNIQUE

The author used a thick paint brush with an ovoid end, which he perpendicularly smacked the canvas with, in rhythmic and controlled strikes. Applying similar pressure on each of those, he accomplished a partially pointillist reticle. I use the term "partially" since, unlike divisionism, the technique adopted by Seurat (who left some spaces between one point and another), Espínola left no spaces without pigmentation between one strike and the next, which caused his figures to be much more ethereal than the French impressionist's. Those figures, dense in appearance (mannequins, arms, trees, walls, birds) blur out their lines, but not in the renaissance way: while those painters "dragged" their brushes, the Uruguayan artist went for the technique of smacking the brush against the surface, as it was already mentioned, so as to mildly blur the lines of the objects.

The oil flows with the movement of the tool and the point (with a 3 centimeter diameter, approximately) conforms tiny pearly prisms. For Ángel Kalenberg, that pearl surface recreates "what happens with the purity of Uruguayan light, that reverberation of the sun on the shapes".[45]

A technique, then, which is at the service of a lightly dematerialized corporeality of objects, as well as the conservation of the purity in color with the corresponding serenity of the atmosphere.

CENTRAL CONCEPT 6: THE SHAPE OF THE STRETCHERS

This central concept is closely linked to the visual perception of the space (Central Concept 1), since the painter applied the laws of observation to the margins of the plane. A plane originally thought to have an ovoid shape, with the purpose of imitating the shape of the human eye and the general field of perception (which matches the golden rectangle), but due to some inconveniences with the assemblage of the wood and the bars, he finally went for an octagonal shape.

The ample size of these works (*El tarjetón postal gigantesco,* "The gigantic postcard") was premeditated and the intention was to cover most of the visual field. (Espínola claimed that the movies could cover the greatest part of that space. However, it is absolutely impossible to contemplate the delimitation of our visual field with a precisely cut margin. If it were possible to observe that border we would be looking at the adjacent plane at the same time, which is why such delimitation would be denied by our ocular journey).

It is common to compare a camera with the human eye, but in the photographic film the whole surface is equally sensitive to the light, there are no fine-grain or coarse-grain areas. In the retina, instead, there is a central area (the fovea) where the most sensitive cells (the cones) are very tight but in the peripheral area there is a more diminished density of cones. We have a center in each of our eyes with the maximum power of separation surrounded by a field of medium power of separation. This one, si surrounded by a poor field of separation. Acuteness worsens as we move away from that center. For that reason, we can never be at two spaces simultaneously (the one we contemplate by using the fovea and the one in the peripheral area). In any case, we can talk about subjective blur since it is not even visible or accessible to our sight.[46] Regarding the two-dimensional aspect, one portion from the outside reality would only be viable within a trimmed zone (rectangular, circular, irregular, etc.) unless it is painted on the surface of a mountain, like the Celts did in England or like the Nazca lines in Peru, or inside a cave like prehistoric men did, or if the landscape is intervened, like Christo Javacheff and Jeanne-Claude did. Easel-painting, mural-painting, photography and film-making generally use a rectangular format (in the last two, the 35mm format better fits the golden rectangle) in order to enclose their images. Just like it is impossible to be aware of the limits of our visual field (a contradiction) it is equally impossible to create an artificial space with no apparent limits.

Espínola admitted that the solution he was after with polyfocalism was moderately accomplished, achieving –in his own words– "a certain feeling of *«partially-still time»"*. [...] *"I should have intensified light or color but I didn't"*[47], he reflected later. Within this production, the work which less denotes the sensation of time still is *Cresponarios de la media tarde* (Mid afternoon mourners, 1975). In that work, the vanishing point is placed practically at the center of the octagonal plane. While the bilateral symmetry is denied by the use of light and the subsequent projection of the shadow from the trees on the left, the lines which meet at the vanishing point where the relatives (who accompany the hearse in a zigzag) create a perspective cone which generates a feeling of "displacement" (from the forefront into the horizon).

Roberto de Espada wrote: "*We might feel seduced by the smooth and pearly soft focus that M.E.G creates, by the subtle textures, the diaphanous and velvety planes in an atmosphere of demi-dream, of demi-sleeplessness, comparable to many of the pages which account for the state which St. Teresa described in her last years"*.[48]

A virtual retina

Carlos Rehermann

What did Espínola mean by "polyfocalism"? Was he deep into profound philosophical elaborations on the meaning of art, or did he want to get the attention of potential buyers with a term finished in -ism which could have accounted for its value?

Espínola's oral discourse was generally imprecise, mostly extravagant and always syntactically arborescent and semantically foggy. Although it might be difficult to find a strict meaning for the use the artist intended for the term, it might be possible to analyze the word and try to shed some light on what we will notice when looking at the works. The key is in the word "focus", from which the adjective "focal" derives.

The attention placed on one point of the composition is key in Espínola's conception. And focus, a Latin word which means fire, has a strong connection with the attention placed on one specific point. The rupture of the renaissance system of conical perspective to which "focus" is a central

40 From the catalog of the retrospective *Manuel Espínola Gómez*, by Galería Latina, Montevideo, 1980.

41 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, op. cit.

42 Saccadic [from French, *saccader*: jerk]. "The saccadic system generates rapid eye movements [which last less than 50 milliseconds] like a search saccade (checking the time on your watch, directing your sight to an unexpected sound, analyzing the details of a painting), the movements for refining, the rapid phase of the vestibular and optokinetic nystagmus and the rapid eye movements which are produced during the REM sleep cycle.
»The "saccade" (jerking, is a rapid ocular movement intended to place over the fovea the image of the object of interest which in general has already been recorded by the peripheral retina.
The saccade can be:
»*Reflexive,* generated by the sudden appearance of an object in the peripheral retina or a sound in the nearby surroundings. *Voluntary,* produced with the objective of placing over the fovea an object which has been registered by the peripheral retina. *Spontaneous,* generated with no definite purpose during the development of another motor activity (for example, talking). *Antisaccade,* also involuntary, but in the opposite direction of the object which appears in the peripheral retina". Pebet, Matías. "Anatomy-physiology of the ocular motor system", in "*Movimientos oculares*", University of the Republic, School of Medicine, Montevideo, 2003.

43 From the text of the catalog for the exhibition *Los primeros ejercicios universales emergentes del polifocalismo: nuevo enfoque óptico-expresivo ideado por el autor, op.* cit.

44 Ibidem.

45 Kalenberg, Ángel: From the text of the catalog of the retrospective of M.E.G in Galería Latina. Montevideo, July 1980.

46 Likewise, it is impossible to "capture" the precise moment when a human being goes from wakefulness to sleep (from relaxation to NREM, according to the patterns for measuring an EEG). I got to exchange some modest information with Espínola regarding this subject (we used as field for investigation our own sensory experiences).

47 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, op. cit., 1991.

48 Ibidem.

concept, took place with the cubism of Braque and Picasso. But polyfocalist paintings are designed with the traditional method of conical perspective. Espínola had already experimented with variables close to cubism (for example in *Sifón*, from 1945), so that the rupture from a traditional perspective had already occurred years before.

"Focus" refers to the points which the vanishing point seems to irradiate in the trace of a perspective, the same way a lighthouse irradiates light. If a perspective artist was asked about the meaning of "polyfocal" without providing any additional indication, they would think of they own work, one which usually involves working with two foci but could naturally include three, and four if they had the courage. None of these issues would pose any theoretical difficulties. The first renaissance paintings to apply the method of conical perspective had only one focus. Later on, paintings with two foci were produced and the baroque would finally throw the focus out of the limits. But Espínola did not talk about polyfocalism to refer to the multiple vanishing points of foci in a perspective.

Visual artists who are worried about composition (that is, the organization of what is visible inside within the frame of their works), like Espínola, try to create areas which can receive maximum attention from the observer. The eye acts upon a new configuration with ballistic strategy: it establishes a map of the visual field and determines a target, it immediately throws the attention from the look by moving the eyeball as if it were a bullet, to that previously chosen point in the field, the target. For Espínola, those brusque and precise movements of the eye are organized according to what he calls "focus", thus his attempt to organize the painting in a way that he can control the central points of attention. However, and here lies one of our problems to identify what he meant by "polyfocalism", that had to happen in a composition of strict conical perspective; on the contrary, it would simply be the same as Cézanne's early attempts or Braque's cubism, or, without leaving the field of art, what a child does when they draw a table or a four-legged animal: since they know it has four legs, they draw them all, although they looked at them, they might not be able to see some of those. That would be similar to a multiple point of view: in the same drawing I trace what I see from point A and also what I see if I place myself on point B.

Espínola had worked on those fields in the past; he understood that he had to keep the conical perspective without distorting it and try his multiplicity of foci in a different way and in order to do that, the photographic meaning of focus came in handy.

Polyfocalist paintings have a treatment of texture which Espínola related to sharpness. Here, "focus" is connected to the notion of achieving the sharpest possible image by moving the lens elements in a camera. It refers to one of the problems of photography: to focus the light onto the surface.

Espínola noticed that when we look at one point we only see one small zone of sharpness around, surrounded by a whole field progressively less precise, which has to d with the density of photosensitive cells in the eye, which is larger in the macula, the area of the retina near the optical center of the eye. Espínola connects attention with sharpness and talks about focus referring to the spot where we place our gaze. What he does then, is to produce through a certain technique with his brush, a work of uniform sharpness on the painted surface.

One might say that this is what it always happens with painting: the whole surface is equally sharp. Espínola thought that when we look at the world (and not his works) we have a sharp focus of attention and a blurry periphery; when we look at his polyfocalist paintings, wherever we place our gaze we will have the same degree of sharpness, which is not that of the optical center of the eye but something softer, neither blurred nor focused, as if we had to thoroughly examine the focus of the visual field (the point of maximum sharpness) to find sharpness somewhere in the painting. This is the strategy of Espínola to build a virtual retina where no points are sharper than others. There is no focus, but the absence of plenty of foci.

Of course, Espínola failed, as did Georges Seurat when he tried to produce an additive synthesis of color with his pointillism, But along that complex path of deep exploration, Espínola left us an invitation to reflect upon the way we look at things.

Appendix 2:

M.E.G in fourteen facets

One cannot help but notice that there is a direct link between a critic, a curator and a thinker or an interior designer, an inventor and a stage designer. The following divisions run the risk of appearing too whimsical or insufficient, but their main objective is to arrange the multiple activities of their protagonist.

1 the thinker

2 the speaker, the transcriber

3 the artist

4 the critic

5 the curator

6 the graphic designer

7 the stage designer

8 the inventor

9 the poet, the pool player

10 the militant

11 the consultant

12 the spectator, the sports enthusiast

13 the gourmet

14 the heterodox collector

1
The Thinker

The external object

The dialog which takes place between the external object and our soul determines through a variable course, not only the cases but a series of reactions of internal character, capable of conforming in their daily exercise into habit a different society, due to the unity and the certainty of this phenomenon. When the man who has an acute sensitivity for the language of the shapes, whatever their field, tries to make use of them with the strange purpose of carrying the vicious nobles, in need of such stimulants, into the field of his own experience as a god-like maker, he puts himself on the line of those who wish to set off a state of consciousness, chasing the fine tuning of perception, not of what humans do, which would be the most important, but of what precedes him and which accompanies him in the essential plenitude of nature itself. In that renewed communion, deepened, the complex process of human sublimation can be verified; in other words, in that mild coming together of two equivalent entities: the own impenetrable open wounds which bleed and heal everyday and the eternal material roses which lose their perfumed mystery day after day.

If we neglected, from those in higher positions to the smallest individual circles, the surveillance, the mode, the orientation of said tasks, we'd be wasting the most favorable dates to initiate the historical movement which can bring this country of no elaborate traditions the manna of its universal doing, complete and unique. Its different contribution, in those spaces without end which blister so many silent and deserted gaps waiting for something promised, would justify our time on Earth a little more. This role we were unfortunately assigned, of consumers with no minimal demands, no conditions, of distorting consumer, tosses us to the side of the road where the most concerned nations of the globe hastily circulate. We pick up the remains of any attempt. The essential, the ship for the tight fisted coastal, which we do not penetrate and redo enough, escapes like visions in the desert. We are not prepared for it; its face rises above our heads, like the orange moon of the summer, leaving us nothing but its indecipherable light. And it goes on for years. But the seed for a future time free from imprecision and tiring balances must be inside us. Let's grow it as soon as possible, the soil is wet and ready today. Waiting another day could imply the loss, without rescue, of the one occasion to march towards healthy destinations, and everything is at risk, the more or less definite characteristic of our people. Lest the too-patient gods with their smiling surveillance, who dwell within the sacred limits of all things, tire of our delay... and fly into the luminous eternity, free at last from failed agreements.[49]

This text is evidence of the critical thinking and the apprehension of reality carried out by its author. Espínola was reluctant to accept any conclusion as final only because it was considered so by a supposed *mainstream* expert. Considering its complex phrasing, we could also admit that the intentions of the Uruguayan painter were praiseworthy, but that the absence of epistemological rigor (due to his lack of academic aplomb) could lead him to a dead-end street or to the elaboration of contradictory concepts where thoughtless relativism is commonplace. It would be too simple to label Espínola as a "relativist", but in any case, what I would like to highlight is his opinion on the continuous reflection on rhetorical figures, dogmas or manifestos, in opposition to those who merely reproduce them. He was openly against epidermal criticism and was an awkward presence in the local sphere of the visual arts. He was a thinker, who appeared to be directly connected with Kant or Gombrich, as if Arthur Danto or Jacques Derrida had never exited. In brief: beyond his ups and downs, he was a rebel who destroyed what we call "illustrious concepts" and was inflexible with the world of the immediate which discredited those intimate truths "whispered in one's ear".

As a cultural promoter, he had a radio show for several months, he gave conferences, wrote the rules for different contests and designed lecterns to present works of his authorship and also by other people – lecterns which were created following innovative principles. Throughout his life, he wrote about urbanism and patrimony with rigorous understanding, ecology executed with heroic license, identity, avant-garde, ephemeral art, epigonism, synesthesia, theme, color, national art, local culture, the market, time and movement, visual perception, mimesis and reality and its representation.

49 Varios autores: *Pormenores políticos y afines. Gráfica política de los años 60 y 70*, Montevideo, 2009.

Time and space

When did time start and where does space end?
Rainer Maria Rilke, *Duino Elegies*, 1922

Espínola claimed that *"every element in nature is influenced by all substances and «micronities» which are part of the generality of these elements; variations in proportion in each of the elements creates functions (derived by sector) which are different or complementary"*[50]. With this analysis we can appreciate an agreement with scientific theories regarding molecular vibration and other aspects which cause continuation and physical alterations in matter. An analysis which enabled him to support his arguments on "continuity without interruptions", like we will see later on.

For Kant, space and time are part of reality just as part of the mind, as intuitions which we can use to measure and legitimize perceptions. Espínola's thoughts on time were somehow related to what was expressed by the German philosopher and concerned him for most of his time. Regarding men and time, he expressed:

"We don't know if taking for granted that a man's intellect barely works between the «driving past» and the «aspiring future», causes the «present» to exist only outside of the domain of human beings, and if that is actually the reason why homo sapiens has such a feeling of «PRESENT time»". "The purposes of men always refer to the future but never to the present, for the impulse they bring along comes from the distant or close «yesterday» aiming at a more or less proximate «tomorrow». If the «present» really did exist, men would plan for the «present» and its completion would refer to it, obviously. However, this is never the case... even if it seems like it"[51].

Since the present slips away incessantly (within a time emerged at the same moment as the universe), Espínola ciphered his appraisal towards the *"feeling of time standing still"* evoked in some of his artwork.

Image and concept

Espínola did not ponder on the dilemma "image/concept" clearly opposing to the theoretical path initiated by Duchamp. The Uruguayan painter thought that an artwork could not rest on mere calligraphy and at the same time be divorced from the idea. About the notion that they could "overlap", he did not think that an artist's calligraphy – as a way of identifying them – could overshadow what the artist was conveying: calligraphy and message were, in his own words, "practically the same thing":

"I don't know a single work which belongs to a human being who, somehow, doesn't represent a game of concepts. Everything is conceptual: a byzantine work is conceptual, a work by the Greek or the Egyptian is definitely conceptual and a previous game of concepts is necessary to access a formulation capable of containing a given, more or less limited, amount of things which answer to a determined tendency and to determined intentions of whoever works with those elements". [...] While an artwork is much more than a mere ideological holder of the reflections of its creator, *"the first thing to always appear is the concept"*.

Contemporary art

Espínola thought it was necessary to point out, besides the interpretative capacity of the spectator in their apprehensive dynamic and their culture, that within the expressive manifestations there are no perished aesthetics set by historical linearity, only an evident circularity. To arrive "late", "early", "at the same time", it is only relevant from the point of view of a competition, not from the view on anachronisms and innovation: *"Who would have claimed, for example, that after pondering on the informal issues that the European painter dealt with, we would someday return to a sort of renaissance course, like the case of hyper-realism which contains the specific coldness of photography, something completely unrelated to the problems raised by the pre-renaissance and renaissance artists, or by academic painting?"*[52], he expressed.

The same could be said about sculpture. No one imagined that after Brancusi, Moore or even the classical hyper-realism of Duane Hanson (who thought his approach was absolutely worn out), sculpture would take a turn on itself and return to naturalist representation with Ron Mueck, among other contemporary artists. While it is necessary to clarify that several aesthetics tried to paralyze history by fixating it in the past, it is also true that it would be unfair to extend the discussion of art legitimacy to the themes, the materials used and the return to the past. And while any work from any genre or historical period could expire as a consequence of its poor testimonial profoundness (there have always been trivial works), I must say that regarding the old, the new, the absolute or the eternal, there would only be room for less absolute assumptions.

Agreements and disagreements with some philosophical currents

Just like writer Felisberto Hernández (who he admired), Espínola celebrated the literary works of Carlos Vaz Ferreira, particularly his work *Fermentario* (1938). The philosophical sense of the "living logic" of Vaz Ferreira allowed him to have an interpretation of reality based on art, from the posterior moment when it is consciously accepted as cultural appropriation. Espínola would have never unauthorized rational thinkers but his affirmations were more in line with that knowledge which is acquired by experience (the type of knowledge which is derived from reason) more than the type of knowledge which is acquired beforehand:

"By immobilizing outside of our physical outline and our psychological perimeter what we carry inside in a permanent state of «turmoil», of «vagueness», of «potential loss», we create an «exclusive» situation... that allows us to better dominate what was part of our emotional behavior, which helps us settle on an identity to understand a little better the existential phenomenon".

Another aspect of Espínola's thinking could be placed within religious skepticism, which led him to the conclusion that there was no "Supreme Maker", considering humans *"an organic yet «abstract» entity, «on their own» with their material and moral responsibilities based on their planetary foundation and their own continuity as a species. I never believed in the existence of God. I believe instead that the world has no origin or end, neither physical nor temporal. God would simply be, if it existed, a «general manager» of the Universe. Because nature's «good sense» is the most perfect representation of what is considered practical sense, and it consisted in slow movement and evolution until it reached humankind and the prodigious brain, and then what sense would that laborious and merciless evolution have had if a God had already created the Universe from the start?* However –without falling into forced interpretations which could divert into certain doctrines of faith or occultism– the bottomless Espínola allowed certain margin for the unknown or "what lies beyond": *"How many times have I felt, after making the most sensible and wise decisions, like a complex «tool», driven, let's say, by the unknown nature!"*[53]. One might wonder if that "unknown nature", separate from time and space (concepts only measurable on human scale and perception) could be the "supreme maker" of the Universe as a whole. A metaphysical uncertainty which the painter often discussed with his interlocutors and which does not contradict his other personal definitions.

All things considered, Espínola felt free enough so as to avoid hiding behind any canonical trend or allegation. Since he was not an aesthete *per se*, he pointed out that *"the unequivocal and fanatically exclusive conclusions"* always *"set his teeth on edge"*.

The end of art?

After the 1960s, art incorporated what up until that moment had been considered extra-aesthetic and took over the contexts (through strategies of creation of meaning). However, it is absolutely improbable for any form of art to die before the need of the individual to be reflected on it. Let us not forget that Espínola preferred the concept *"emphatically expressive-testimonial science"* instead of the term *"art"*; the purpose of said science was to *"build a world in accordance with the needs of the human race"*. (Gombrich added: *"... there are no reasons to fear that artists may one day have to stop revealing new sides of this tireless experience"*[54]). Therefore, it is difficult for humans to abandon the profound research they conduct on themselves, for they will only cease when they give up the need for an answer to the existential question. At the same time, about the claim that all arts are mortal, we have seen that for Espínola, *"there are no works definitely «discarded» or discredited"*.

In brief, it can be said that regardless of the voices which foretell or demand that task, the expressive-testimonial need in general and easel painting in particular will not die just because someone attempts to kill them. On the other hand, if we apply the same rigor to say that Hipólito Taine or Konrad Fiedler were the spokespersons of a philosophy based on the Age of Enlightenment (with the purpose of disqualifying their supposedly obsolete claims on aesthetics), we can equally express that there are concepts which have already been surpassed by the empirical demonstrations of Ernst Gombrich, Nelson Goodman or Rudolf Arnheim. This spiral "dynamic revisionism" would only be proving the continuous evaporation of all imperative affirmations, just like it happened with every one of the great aesthetic theories (formalism, voluntarism, emotionalism, intellectualism, organicism) which pretended to be the real theory for having correctly formulated the nature of art in one real definition, apart from having deemed the other theories as false. For Espínola then *"There are no absolute, indisputable values, they do not exist. There could be, in*

50 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, op. cit.

51 Campodónico, Miguel Ángel: *Reportaje a Manuel Espínola Gómez*, Magazine *Maldoror*, No. 24, Montevideo, May 2006.

52 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, op. cit.

53 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, op. cit.

54 Gombrich, Ernst: *La imagen y el ojo*, Alianza Editorial, Madrid, 1982.

any case, momentarily indisputable ones. It could happen, somehow, that the historical period itself allows for certain analytical findings to be seen as provisionally indisputable, specially if the whole world agrees on it. But, are we sure that said quality of indisputable thing will move along with time and it will be able to defy the times to come, even the immediate times? [55]

We have revised the objections of the painter to categorical pronouncements, to the categorization of trades, the value of technique, creation, mimesis and exclusive space. Objections which he also applied to the debates on shade, color and tone, the rupture with previous forms, the so-called painting-painting (a "former conceptual belief", he said), ephemeral art, "art for art's sake" (a slogan coined by French philosopher Victor Cousin, derived from Kant's thesis which claimed that art had its own *raison d'être*), craftwork, merely functional architecture, utilitarian design, style, isms, schools and artistic movements closed in themselves; the identity incarnated in territorial or consanguineous recipes and the random manipulation of the word "anachronistic". Although he was in favor of originality, he discredited novelty just for the sake of it. He thoroughly distrusted the words sensationalism, contextualism, gesturalism, transversal look, emerging art and several post-avant-garde denominations (new abstraction, neo-geo, commodity sculpture, "official art", etc) which he thought were merely conceptual pretexts and not legitimate quests.

On the contrary, some artists and post-modern curators argue that "the new tendencies are different from their predecessors because the new ones don't work on nostalgia or expression but on artistic research". Espínola wondered yet again what other things had expressive manifestations been since the beginning if not a permanent path of "artistic research". As I previously mentioned, he believed in the eventual present or future validity of absolutely everything which was expressed by human conscious, but not in the anything goes as an epidermic and false deceit. *Epidemic* because that "relativism" does not go deep into the complexity of the phenomenon and false because it generates contradictory effects with the equity it proposes.

He also disliked the pairing *painting* and *drawing*, since he found it *"childish or naive"* to erect an antinomy based solely on the composition of the means used to bind the pigments (oil, wax, glue, clay, etc). He integrated the different materials resulting from their chemical constitution within a "technical continuum", by claiming the following: *"We do not believe in these separations. We have always said that whoever wanted to specifically define what is painting and what is drawing, would not be able to provide an accurate and satisfactory definition on either expressive reality which would not apply to both of them equally. So, why try to tell them apart with a pointless and uncalled for attempt and then refer to them as if they were already separate?"*[56].

His appreciations of the expressive manifestations could be summarized in the following nine points:

1) continuity of time and space (denial of what "dies" or irrevocably comes to an end);

2) continuity of reality (in favor of one reality, conformed by physical reality and mental experience);

3) temporary continuity of the physical work (denial of "ephemeral art");

4) continuity of research (denial of the limits established by history towards any testimony produced by humanity at any time and in as part of any culture);

5) continuity of the trades (horizontal appreciation of all human activities);

6) spatial continuity (denial of the definite and absolute characteristics of one spatial dimension over another);

7) technical continuity (denial of the terminology according to the materials used – which establish exclusive categories – and, consequently, validity of any type of calligraphy);

8) continuity without interruptions (appreciation of the work beyond the gesture and the "style");

9) continuity and detailing of optical perception (denial of the expiration imposed by the post-modernist academy about the aesthetic look. It also covers points 3, 5, 6, 7 and 8).

On the other hand, the esteem of the "suspension of movement" – accomplished in some pictorial works – does not constitute and obstacle to the concept of continuity (that is to say, immobility versus movement), since what is "inherently immobile" can only be appreciated with the presence of time. This means prolongation, continuity on which our examination of the world around us moves and increases.

(Almost) everything is relative

Espínola could have fallen into relativism, considering the lack of borders between the physical and abstract aspects or among ontological matters, which had him blur the lines on some social norms (in the light of certain ethical consensus). He not only tried to knock down several aesthetic conventions, like the validity of the copy of the work by another author (by copy he understood the *"limitless privilege of reproducing by direct copy* [that is by using traditional tessellation] *the statue of Moses by Michelangelo or any other human wonder".*)[57] He also proclaimed certain non-transferable concepts on sexuality, maternity, conjugal relationships, friendship, vanity, the overflowing of pathological behavior, prostitution, pornography, the rupture of precepts, laws and values, genetic disorders and the alteration of psychological behavior. He did not believe in the ethics of the militant commitment (outside of his temporary involvement with different political parties, he thought that *"humans have a fundamental commitment with themselves, and it responds to their particular needs with a more or less developed awareness of their relation with their environment")*, he rejected the political-ideological responsibility of the author ("left-winged artists" as opposed to "right-winged artists"), and he denied the social communication of expressive manifestations to the detriment of the purpose of investigation (he believed communication was, in any case, a consequent process).

About this last point, we can point out that Espínola minimized the ideological message implicit in every work. As Donald Kuspit expresses, art should be committed, in the first place, to its own making: *"If an author wants to do something political, they must produce something artistically interesting. It is through art that said work is going to produce an impact and not due to the message it wishes to give. There has always been political art; the images by Velázquez on Philip IV. We look at those paintings today and we care about the art of its author, not the figure of Philip IV. There has been an imaginative transformation of the political realities of the 17th century which has deemed them obsolete, but we still admire Velázquez as a painter"*[58].

For Espínola, only two aspects were left out of that relativism: the unconditional defense of *"fidelity towards the expressive needs of the author"*, and the relentless rejection to the vulnerability, alteration or elimination (voluntary or involuntary) by negligence or lack of expertise of all physical testimony produced by men (Espínola held a burning vindication of urban spaces upon demolitions or carelessness towards architectonic heritage).

Regarding the systematic destruction as a consequence of proclamations or ideological manifestos, he expressed: *"The recent episode of the attack on The Pietà, by Michelangelo, in the Vatican, is easy to characterize. Fore example, in this case, the attack on a cultural piece which belongs* [or used to belong] *to all past, present and future generations of humanity, turns out to be much more serious"*[59]. Indeed, in 1972, 26 conceptual artists demanded the organizers of the Venice Biennale that the "grand prize in sculpture" be granted to László Toth, imprisoned in Rome for trying to annihilate the sculpture *The Pietà* (1498-1500) by Michelangelo. What those requestors failed to understand was that such destructive action – which tried to dismantle the myth of the genius – was part of a fascist attitude of trying to eliminate the sculpting testimony of an artist who was unconnected to the culture of the contemporary censor. Following Espínola's ethical reasoning, if Toth wanted to destroy the past, we had to do it through the elaboration of his own work (the replica of a sculpture, for example), generating a genuine dialectic, and not trough an absolutist and predatory act.

His position was neither buffering (in the sociopolitical terms which took over Uruguay in the 1920s) nor transgressive (in the terms exposed by postmodernism): it was an emancipating speech based on his conviction about the purpose of research based on the tradition of the senses. In any case, he did try to soften the edges where that expressive/testimonial science called art has been pushed to, in light of the overtaking visual codes imposed by the mass media, and he was was at the same time ground-breaking, as a consequence of the unconditional defense of his ideas. And if we analyze his conviction regarding the purpose of research, Espínola was, to an extent, a "renaissance" man. That partially explains his permeability for the painting of the *Quattrocento* and his opposition to anachronisms. Espínola's last ambition was to find unity and internal logic in the functioning of all the components of nature. Said experience is based on the scientific assumption that the exterior world matches the image we are provided of it by our senses:

"We think that the existing distance between men and the forms around him («closed» forms, energized, with their own «microscopic galaxies») have been the main course for their cognitive development since «having to get closer» to them in order to see them and know what they are, what their «offering» is, how they could be «used», etc, positioned men in a curious spot of «penetrative exercise»"[60].

Following Umberto Eco, some contemporary producers do not grant the image an ability to expand our understanding of reality through the meaning it conveys. To them, art only creates a particular perception of the exterior object while that image describes the object as if it was looking at it for the first time. In spite of this, Espínola did not find an insurmountable distance between these two visions:

"The dialog which takes place between the external object and our soul determines through a variable course, not only the cases but a series of reactions of internal character, capable of conforming in their daily exercise into habit a different society, due to the unity and the certainty of this phenomenon.". [...] *"In that renewed communion, deepened, the complex process of human sublimation can be verified; in other words, in that mild coming together of two equivalent entities: the own impenetrable open wounds which bleed and heal everyday and the eternal material roses which lose their perfumed mystery day after day.* [This approach] *whole and unique, would justify our time on Earth a little more"* [...].

[Therefore] "Everything comes down to one possibility, implicit in human condition since its confusing beginning: TO INVESTIGATE, and through investigation, TO KNOW, and through knowledge to raise awareness which is ultimately the most distinctive feature of men. The «extranominal» nature, evidently, is unable to perform this last task, although to be precise, we should refer to the «extracerebral» nature [including men's], *for the brain appears to be the privileged viscera for such strange adventure. All this involves the appearance of symptomatic states and consequently, it also implies the appearance of states or situations which could be called testimonial, meant to illustrate the destiny which informs our unquestionably universal march".*[61]

55 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, op. cit.

56 Ibidem.

57 In conversations with Óscar Larroca, 1986.

58 Kuspit, Donald: *El fin del arte*, Akal, Madrid, 2004.

59 Espínola Gómez, in his opinion segment *"Conversando con la pintura"*, in the radio program Concierto (Radio Centenario, 1982).

60 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, op. cit.

61 Ibidem.

2
The Speaker, The Transcriber

At conferences, round table discussions, interviews and other meetings, his presence is captivating as I gather from all the testimonies for this catalog. His opinions were heard with intense deference, regardless of the obvious discrepancies or eventual agreements. In the 1940s, he participated in fiendly meetings with Felipe Amorín Sánchez, Francisco Gilmet and Mariano Calvis at the house of the dentist Labandeira Macedo. At the end of the 1950s, he met with Jorge Páez, Pivel Devoto, Carlos Brandi, the Spanish José Bergamín, Nerses Ounanian and Graciela Saralegui at the bookstore *Salamanca*, owned by Rafael Quartino and Adolfo Linardi. At Tupí Nambá Cafe, across Solís Theater, he met with Germán Cabrera, Blanca Traversoni, Gervasio Furest and Humberto Frangella. A few years later, he participated in the group organized by artist Luis Alberto Fayol and his wife Josefina Bentos Pereira (Fifina), at their home on Street *Palmas* and *Ombúes*. Archeologist Raúl Campa Soler, the writer Francisco *"Paco"* Espínola and himself were some of the regulars at those gatherings which were generally held on Sundays. With time they were joined by Iván Kmaid, Ida Vitale, Enrique Fierro and General Óscar Baliñas.

During the last 30 years of his life, Espínola spent more time at bars and cafes than at his own house. A man who did not drink alcohol at all and who watched time ellapse between *espressos* and *lattes*. He was at a table for hours during one day, but he was almost always joined by some (or several) fellow guests, which was comforting for the baristas. Like "Muhammad" on a daily pilgrimage to the bars he frequented, some of us voluntarily approached that "man of the mountain" who has Espínola, *"Hairy"*. Eduardo Mernies, Hugo Nantes, Gerardo Ruiz, Marcelo Legrand, Alfredo Testoni, Enrique Benech, Raúl Butler, Ismael Samandú and myself visited him at bar *El Picotín* on Streets San José and Yi, where he cultivated his persistent "pastime".

When Espínola spread his convictions on writing, his abuse of grammar and of the linguistic devices of the language (hyperbolic sentences filled with neologisms, capital letters, cursive in bold, parenthesis, ellipses) were like *horror vacui* in prose. That abuse could often become a catalog of everything which should be avoided to preserve the implicit agreement we call syntactic rule. Anyone reading any text by Espínola will feel overwhelmed by a forced and packed musicality, by a writing void of metric or alliteration, or by phonemes which are full of quotation marks and exclamation points. (About the exclamation point, Espínola considered it more than for its purpose with interjections or vocatives: he considered it essential to carry emphasis, certainty and the indisputable judgment of his utterances. In the design for the first isotype he created for the National Labor Union Center (CNT) he chose that symbol, which he drew on a key of a typewriter – it represented, he said, the *"associations of intellectuals"*.

Before this cathedral of words (which registered an increase in the use of neologisms in the 1960s), the reader is left defenseless as if facing a giant who imposes his written language through an exhausting baroque. Some psycholinguists claim that the spoken language and the written language are two different forms of language. Tag lines and corrections are not important: they reveal that whoever puts their thought into the spoken word is trying to find the right expression. It is a fact well known that these corrections are not placed on paper, although Espínola always left them aside.

Jorge Abbondanza described him like this: *"Verbally he was a pleasure, because Espínola Gómez not only was well spoken but the clarity of his speech was backed up by a penetrating voice and an open pronunciation which made certain letters crack, as if he tried to strengthen the meaning of a phrase with its sound. Consequently, the trace of ideas was also amplified in the ears of the listener, because his impetuosity managed to implant them before the interlocutor could process the content.* [...] *On paper it was different. The eloquence was stuck on paper until it ended in the tangled mess of a prose where he poured so many quotation marks, capital letters, underlined words and ellipsis, that the reader got caught up in the text instead of going through it. It is probable that Espínola mistrusted writing as a way of ciphering his thoughts, which is why he forced other people to decode him rather than read him"*[62].

Laura Alonzo, the grandniece of Josefina Bentos Pereira, recalls that Espínola asked her, at the beginning of the year 1980 to help him find in the Dictionary some of the meanings to several words according to context. When writing down his reflections and comments, his purpose was to invite the reader "to investigate the contents of what is exposed beyond the cold letter of one term or common word". [...] "The written expression, in my case – he said – acquires bigger justice than directly addressing the interlocutor. It is more precious, maybe, but it is also more faithful to myself than what comes out other way"[63]. Maybe underneath these claims laid the unconfessed – and contradictory – need to be understood. A wish he hid under his apparent certainties: "Men is inevitably "doomed" – one might say deliciously so – to being understood, closer or farther from his temporal incidence".[64]

3
The Artist

Regarding the legitimate influences with works belonging to another historical period, Espínola explained that *"concerning the expression of men and his most truthful and profound needs, there is no delay or advantage"*. And regarding his own work: "[I was not] *influenced by anyone in particular. Most certainly what we do is impregnated by universal and local essences from diverse authors and periods. What matters, in any case, is the high level of assimilation we carry out"*.

Espínola was not worried at all by the polysemy of the word "art", which is why he could round up its laudatory meaning. Based on the context in which he publicly evidenced this rejection, it did not imply "abundance" or an alibi to controversy: way before getting in contact with the diverse meaning of the well-known word, he had laready processed his analysis through that sensation of continuum which all human activities generated in him. Art, for Espínola, was not "definable" (George Dickie, 1984), or "undefinable" (Morris Weitz, 1956). It simply did not exist:

Art does not exist not has it ever existed as such, for its possibilities are of simple ciphering, immobilization and prostration of the inquiries and the analytical and visionary states of the social protagonist who «busts through» it. We believe that the vision which tends to give testimonial and revealing value to everything which forms part of human expression is deeper than the slope which leads us to some kind of «free tournament», as refined and beautiful as it can be". [Therefore] *"the lack of the most elemental «meaningful ferment» [of the word art] and specially its somewhat «segregationist» validity which separates it from the other specialized activities of human beings, just like its apparent destiny to be covered by other meanings until finally disappearing in that little «grammatical turmoil» which makes us reject it".*[65]

The origin of the Greek word *tékhné* (which refers to any human activity, whether it be writing verses, decorating pots, working metals, designing furniture or running a country), already implies that horizontal appraisal which Espínola strengthens to overshadow and cast aside the word "art". That is probably the origin of that respect he felt for all trades. He could never give the trade of "painter" the social importance and affectation it is usually provided, although at some point he could have held some differences with this when he claimed that: *"the mere fact of constituting, in any way, documented entities and therefore historical ones, demands the elevation of this wonderful human activity to the highest position, the most «bothered one», the least common"*. Nevertheless, he devoted most of his life to reaffirm, once and again, his absolute mistrust of the privileged character of the chores of the spirit.

In his hometown, he was surrounded by carpenters, tailors, blacksmiths, millers and fishers, which helped him notice *"an arrangement, everything agreed upon, in some sort of vital simultaneity very enriching and meaningful"*. [...] *"I could spend hours watching a blacksmith continuously hitting the red hot iron"*. [His work] *"represented a series of problems to be solved and a pile of overcame difficulties once the operation was over. Because the blacksmith, the carpenter, they treated their own material with love, with a temperature so high it could have implied some sort of undecipherable friendship between men and matter"*. [...] *"That's when I started to love the trades and realize that what I did wasn't more important than that, in the end. My thing could have had a more expressive emphasis regarding the personal testimony, but it wasn't more important at all"*.[66]

That concept of "union" and "entirety" was used by Espínola to hold all technical disciplines (from ceramicists, needleworkers, photographers, engravers, illustrators, painters, sculptors, stained glass artists, etc) inside one single category: artwork. A definition both generic and aseptic which was meant to bring down *"internal divisions of the «diverse» traditional genres, «enslaved» or «conditioned»"*. And he recalled: *"When the Union of Contemporary Plastic Artists was created in 1963, I was able to work for the equality of all the existing categories, leaving all plastic expressivists together in one same genre"*. He disliked the divorce between the different disciplines or spaces of a country which was rigidly squared with *"an evident disconnection between «architects» and «plastic artists», «plastic artists» and «musicians», «theater-people» and «plastic artists», «architects» and «theater-people», «theater-people» and «cinematographers», etc."*[67]

Additionally, that concept of *"one genre"* did not mean *"total artwork"* (*Gesamtkunstwerk*) for Espínola, a notion spread from mid 1950s as a revival of Wagner's theories. It could also be considered that such elimination of borders is affirmed by the perspective and iconoclast ideal of Duchamp: *"the destruction of the institution of art"*, of art as an objectified entity. However, Espínola's position was far from this, and while he had this tendency to blur different interdisciplinary borders to think of one single genre or category (like the work he did in Edificio Independencia in 1987, or the designs for *Iglesia* in 1955 and the sketches for *Ciudad aérea* in 1958), he also was thoroughly against the paralyzing definitions of the term, whether in its partial or total character.

Clearly, the certainty of the "absence of definition" is a definition itself, and it is the one Espínola referred to. For him, the artistic chores (an *"emphatically expressive-testimonial science"*) just like the work of a saddler or a scientist, would be nothing other than the awareness of humanity on things through active and passive knowledge (practical and theoretical) to build a world *"according to their needs"*.

62 Text for the prologue of the book *La suspensión del tiempo, acercamiento a la filosofía de Manuel Espínola Gómez*. Óscar Larroca, Cisplatina, Montevideo, 2007.

63 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, op. cit.

64 Ibidem.

65 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, op. cit.

66 Ibidem.

67 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, op. cit.

About his work

He almost always produced auxiliary sketches of his most complex productions. During the execution of the original work, he abstracted from all material and human surroundings, painting like and obese dressed only in his brushes and a palette. *"I saw him paint the famous giant spider, one day I dropped by his workshop. I was surprised to see him almost alienated; he was totally naked and erspired s if he was making love"*, as politician Luis Barrios Tassano recalled.[68]

Like other visual artists, his shifts in style – from figuration to informalism – are less related to existentialism (a popular philosophical current during mid 20th century) than to an immediate adhesion to any form of investigation.

"White, gray and black never convinced me when Torres García used them. They looked like convalescent colors, void of freshness, not juicy at all, sometimes used with the *«naughtiness» of approaching the patina of time. But when I saw the Guernica in São Paulo, which practically ate the whole Biennial as if it were a pair of starving jaws, I decided to change color and for nine years, until 1963, with some intervals in different colors (in LOS GORDOS, DIVERTIMENTOS NOSTÁLGICOS and ABSTRACTOS) I used only white, gray and black. The intervals show that one can walk along more or less parallel and «simultaneous» paths since one is not indivisible. On the one hand, I have a deeply passionate personality in the use of oil: I feel the oil paste like a blanket I can «cover myself» with. But on the other hand, I have another posture, severe and cold, which also produces something. I can «cool down» and use the compass and the T square, and I can «become passionate» but with caution: if I move my arm in what is called gesture, it is never an arm carried away by «madness», but an arm with its own brake. Rationality is always present in what we do, and when we hasten, reason does as well, it is not left behind"*.[69]

4
The Critic

Those who met Espínola usually remember him as a yearning or cranky individual (depending on the selected strickle), but one who justified with critical rigor all his differences with human actions which undermined the collective memory. He always invited his colleagues and friends to visit all the exhibitions they could, and then write down on paper their feelings, emotions and reflections (whatever those were) with the purpose of sharing them with other observers and go deep into the investigation criteria. He was very demanding when asking for an opinion, the same way he was demanding with his work and with the petitions he made to the government which was in charge of managing public cultural policies.

At the request of the magazine *"Arte & diseño"* (Art & design), by the end of 1996, Espínola wrote his last opinion article, entitled *"Negro marfil"* (Black ivory). Without delving into the general causes for the cultural and patrimonial deterioration which hit Uruguay, the text is still overwhelmingly valid today. If someone from our present time-traveled to the past and told Espínola that 25 years later the *Assimakos* building would get torn down as a result of apathy, or the *Cilindro Municipal* [70] would have the same fate (with a celebration included), he would certainly feel anguished to know his suspicion came to life.

Black ivory
(excerpt)
Manuel Espínola Gómez

How do we see Montevideo and Uruguay before the open gates of the year 2000 and further into the future?

Well, let's get started with the floor of planet Earth, on the corresponding dock. The streets in the city are all worn out, and based on what can be seen, they shall remain worn out. Traffic lights are all uncoordinated and based on what can be seen, they shall remain uncoordinated. Public squares are all poorly lit, and based on what can be seen, they shall remain poorly lit. [...]

Cleanliness in the city is conspicuous by its absence and based on what can be seen, it shall remain conspicuously absent. Rag-pickers and other "less technically qualified" individuals, rip up garbage bags scattering their content, and based on what can be seen, they shall continue to do so. The "protective screen" in taxis only causes discomfort to the passenger and it even represents a hazard – already evidenced during some traffic accidents – and based on what can be seen, passengers shall continue to put up with the screen. The facades of many houses, highly valuable due to their style and workforce, suffer, together with other less valuable ones, but just as defendable, degrading upgrades, and based on what can be seen, they shall to continue to suffer. The absurd colors which many facades of unquestionable quality are arbitrarily subjected to are not controlled as they should, and based on what can be seen, it shall continue to occur. People talk about getting rid of the billboards on the city's main avenue, 18 de Julio, but what is not taken into account is that there is no one who can restore with enough professional solvency what is already damaged underneath those billboards, and based on what can be seen, no one will be appropriate for the task in the immediate future. Demolitions of splendid residencies keep taking place, and based on what can be seen, that ruthless procedure shall continue. We have just witnessed the ultimate defeat of the castle which is part of the "whacky" mansion of architect Pittamiglio, which was itself an interesting reference, different and inescapable, and was also a companion of the replica of the Winged Victory of Samothrace present in the building.

And what can be said, going back a few years, about the intrusive transformation – and ferociously rude – of La Madrileña, an interesting building designed by the notable architect Julio Vilamajó, which had the most beautiful windows overlooking the main avenue. One can tell that what is being built above the fine commercial building which used to belong to the firm Fontana, also designed by Vilamajó, is of dubious conceptual quality, Of course the initiative of such a debacle in appearance took place when the renowned "boom of construction" (or destruction?) under the criminal aegis of Rachetti, a period when the Society of Architects of Uruguay did not protest on the matter and certain "collaborationist" architects were part of this destruction. Of course there were exceptions to this rule, as usual. An uncultured and insensitive University was also a part of this.

All this conspires against the definition and "consolidation" of a certain possible shire-like identity [...], which got us thinking on how to create a law on "collective visual property", aimed at defining what is visually public as "concrete public property", as long as that concept was accurate, avoiding the unjustified and gratuitous disappearance of a group of references not insignificant at all. But this is not all there is. The monuments of our capital city, the statues, the stelas, the plaques, they all exhibit all kinds of mutilations and dirt and based on what can bee seen, it will continue this way.

The monument honoring José Pedro Varela displays, among some other accidents provoked by "mountain-climbing" children under no family supervision, a marble child with an "orthopedic" little leg, consequence of horrid restoring criteria, the same which would lead the restorer to add arms to the Venus de Milo. *The illustrious bronze figure of the* David, *by Michelangelo (which Buonarrotti materialized in Carrara marble), has been punished by successive blackish patinas which turn him into a black-skinned inhabitant from the neighborhood Palermo; on its thighs and other parts of its anatomy, dripping traces of that patina conspire against the formal purity of Michelangelo. The statue of* Artigas, *by Zanelli, is still on its unbalanced settlement, and no one seems to care enough to balance it properly, since it deserves nothing less for it is one of the most beautiful equestrian statues in the world.*

Actually, we think it would be healthy to surround all the open-air commemorative volumes .... with consistent walls which cover them completely, and then explain that such radical measure responds to the fact that today's society, due to an inadequate educational system, simply DOES NOT DESERVE THEM! But of course, the gestural audacity of our governments is not characteristic. Meanwhile, the works by excellent national and foreign sculptors will remain exposed to the outrage of the vandals. Additionally, considering our great tradition in sculpture WHICH SPEAKS OUT, the State was never concerned during the last decades – or now, of course – for the noble academic modeling to enrich – with the necessary intervention from our Europeans – the apprentice sculptors, thus returning to square one; the same happened with engraving and based on what can be seen, this will continue unaltered, consequence of an alarming cultural blindness. We sometimes speak of the number of celebrated figures of men in our country, public and private, all of them in plaster, a material so unstable it runs a constant risk of breaking or being damaged; we suggest they be done in bronze to free them of the lurking carelessness, but no one seems to care about this, and so one day, they will end up in the typical trash cans, to the shame of a State so desensitized that it takes no pity on "trifles" like the one described. [....]

In every more or less "awake" and evolved country, passenger trains run well and are quite a business, but here they want to turn the Central Station into a museum or a Cultural Center – mechanically imitating like monkeys a certain Parisian precedent – and based on what can be seen this whim of the Executive Branch already took the form of the most indifferent absolutism. They talk about ecology. If there is a country where honest ecological concern does not exist this is it [...] River Cuareim continues to be assaulted by Brazilians while the famous acid rain caused by the power station in the Candiota region continues to destroy our territory. [...]

Auction houses give out to the best bidder (Brazilians, Argentinians, Europeans and Americans) rakes, stirrups, brakes, equipment, head stalls, whips, spurs, beautiful matés, draining the country from its typical elements of our rural culture (not to mention other objects of European or American origin: stylistic objects with their distinctive marks, furniture of distinguished heritage, important statuettes, paintings by Siqueiros, Pettoruti, Portinari, Courbet, Le Sidaner, Bracque, Picasso, Mondrian, Cuneo, Torres García, Sáez) in a way that whoever wished to someday observe such existences would have to travel abroad – if possible – since our State and our distracted Commission of Patrimony have always suffered from this rare disease: "congenital couldnotcarelessism".

Anyway, to conclude, if there is something which Montevideo did not deserve, for all the things expressed here and many more which were not mentioned, was to be declared "Ibero-American Capital of Culture". But the culturally absolutist four-footed humans – or Caesarist? – which have managed national reality as they wished have drawn it to this tragic crossroads. Uruguay, which has forsaken Rafael Barradas, an artist whose fortune on Spanish territory economically depended on the intervention of his friend and poet Julio Casal; Uruguay, which condemned poor Alfredo de Simone to impoverishment, an artist who had to offer his beautiful paintings on cardboard to get a miserable cup of milk coffee; Uruguay, which turned its back on Cabrerita through its cultural and political organizations, never caring to find out if a man whose paintings were exhibited in museums and were part of private, even presidential collections, was really "mad" and if he deserved to disappear in an infernal asylum. Uruguay, which refused to keep engravers like Frasconi, Cardillo, Molinari or needleworkers like Magalí Sánchez, painters like Barcala, and more. How dare anyone speak of cultural problems and of cascading programs on the same matter, those who are the directly or indirectly responsible

68 Luis Barrios Tassano, in Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, op. cit.

69 Ibidem.

70 Transator's Note: *"Cilindro Municipal"* was an indoor arena located in Montevideo, inaugurated in 1956 and demolished in 2014. It belonged to the City Council and served as a multi-purpose venue for different sporting events (like the FIBA World Championship of 1967), concerts, ice-skating shows, and was even used as a penitentiary for political prisoners during the military dictatorship (1973-1985).

for that indifference towards our most brilliant exponents, regarding plastic arts research? This is borderline insanity. [...]

(Now, it is the turn of tango, after having handed it over to Buenos Aires – and it is fair to recognize it – they gave tango its worldwide fame, to the point that in Finland and Japan, Argentinians are know as the most faithful exponents of the music which was born on both sides of the River). Likewise, the symbolic building of the emblematic newspaper El Día *[...] now turned into a store, reflects the extreme and brutal decadence (and I will not even mention what happened to Batlle's country house in the neighborhood Piedras Blancas). Now, a mannequin touches with its plastic or cardboard buttocks the right cheek of the (hidden) outline of Pepe Batlle.*

All in all: how do we envision Montevideo and Uruguay with regard to the 21st century, without considering the economical and financial matter which we do not control at all?

BLACK IVORY!

Cubism

Espínola's first discrepancy with cubism referred to the fact that plane and volume were subject to a subjective feeling of space and the physical laws of distance, which is why the assumptions on the spatial dimension which support cubism should not have been more than rushed arguments in the orthodox framework of avant-garde movements. In any case, the painter pointed out that *"frontality or absolute two-dimension could only be possible using one single uniform color, which is not even clear as a pretension, let alone an attainment..."*.

Regarding space he added: *"And as a concrete example, to be even clearer, I quote the case of the so-called «sculpture». It has been said that it is fundamentally a spatial phenomenon. I wonder IS there anything which could not be described as SPATIAL? From a simple hen to a lice, from a «painting» to a building, they are all spatial phenomena. But let's continue with «the sculpture»: what would we see first if a «sculpture» was placed at the respectable distance of five kilometers from us, a «sculpture» whose size would allow us to «swipe» the space in between? We'd see some sort of silhouette with no volume (let's remove the concurrence of backlighting from this word), but mostly we would see the color of that silhouette"*[71]. [...] Indeed, beyond the 500 meters, the vision of a three-dimensional object perceived by one eye is almost identical to the one perceived by the other. From that distance, the angle between the eyes and the object is so small that the stereoscopic effect starts to fade and the objects located past this point seem flat.[72]

Espínola continues: *"I must say that color is the fundamental quality of anything, even a «sculpture». If we approach fast or slowly, in its same direction, we'd see color and a «growing insinuation» of its volume. When we get to be 10 meters from it we'd see, equally, the corresponding color and volume since the «sculpture», like the other presences, more than an object of «tactile projection» is an object of «visual projection». No one sees the quality (or the condition) of a «sculpture» with their hands, but with their sight, including its own maker"*.

His second discrepancy with cubism and with avant-garde movements in general was expressed in this conclusion:

"No one breaks anything. When it is said that cubism broke the renaissance strategy, it is untrue: those are exaggerations. Everything adds to what already exists. A given terminology can lead to conceptual stumbling, like that which talks about rupture in a figurative and dangerous way. What happens is that similar things are added, although a little different from the previous ones".

Certain areas of the dominant social speech have accustomed us to think that rupture is associated with novelty, and while the avant-garde movement is novel, it is then ground-breaking. Espínola concludes: *"Humans like to be part of a change: Beethoven, for example, had the privilege of «curving» the course of music, but this course continued, it cannot be said it broke. In any case, Beethoven was a ramatic Mozart, but not really more than that"*.[73]

About Uruguayan art

He always transmitted a spirited and rebellious tenacity and an unwavering defense of national artists, whom he defended until his last days. Carlos Federico Sáez, Rafael Barradas, José Cuneo, Felipe Seade, Carlos de Santiago, Petrona Viera, Humberto Causa, Alfredo De Simone, Guiscardo Améndola, Luis Eduardo Pombo, Guillermo Laborde, Nerses Ounanian, Luis Solari, Jorge Calasso, Cristy Gava, Magalí Herrera, Héctor Sgarbi, to name only those who have passed, are some of the Uruguayan plastic artists who met Espínola's solicited and appreciated *"continuity without interruptions"*. Most of those names –particularly the first ones– *"could perfectly compete with the impressionists, and what can be said of modern European painters"*.

Juan Manuel Blanes' academic instruction, in a way, is a consequence of the Italian *Ottocento*. For that reason, Espínola reflected on the work by the Painter of the Nation (as Blanes was known) from a different angle: *"We have always thought that if Juan Manuel Blanes, in any of his trips to the European continent, had met Gustave Courbet or Honoré Dumier, his French contemporaries, and if through their friendship he would have participated of their concerns and expressive approaches, he would probably have the same consistency and quality"*. What Espínola did not value as lack of transference, to benefit a more "contemporary" aesthetic, critic Fernando García Esteban justified this way: *"Certainly, Blanes was not interested in the revolutionary reach of impressionists, his contemporaries during some of the years he spent in Europe. But, was this necessary? He knew how to place himself in the Italian scene which was favorable to him and to profit from the origin which better suit his mood. No one should be judged for what they did not do, but for what they actually got"*.

The work of Carlos Federico Sáez was fundamental in the scale of considerations of Espínola. In 1949, he created the *Grupo Sáez*, together with Washington Barcala, Luis Solari and Juan Ventayol, which was an explicit homage to the young fellow painter. *"That Mozart of painting"*, he would claim later. "[...] *Apart from his sweetness, his old «local skin», more architectonic than rural, more «Roman» than «Guaraní», Sáez most prestigious model implied a secure balance between easiness and substance"*. [...] *"He is the only aristocratic painter with a notable distinction, the one with the best natural conditions in this country"*.[74]

Pedro Blanes Viale, considered at some point a heavy-weight painter, due to the fatigue in his brush-stroke and his uneven planes, provided Espínola with *"the prodigious sunset, almost announcing the night to come.* [...] *It was really exciting, because I was awakened by a feeling of humidity, regarding the Eucalyptus stain that the observer has in front of their eyes and into the sun. That is to say, an instant was captured, magical if you wish, of a determined time of nature. I did not see that in any impressionist painter* [...] *not even in Monet whose cathedrals, like the theorists claim, illustrated different moments of the afternoon.* [...] *I saw Monet's cathedrals, none of them granted me such feeling, they showed me a fine color solution, but o timing. Blanes Viale instead, did"*.[75]

Joaquín Torres García was an artist who shaped the local plastic arts scenario, although his work did not trasnscend – according to Espínola – due to the distinguished path traced by the critics. He respected Torres García's dialog with the pre-hispanic cosmogony of the native-American universe, and while he admitted *"he had some extraordinary works"*, he demystified the silent use of color *"punished by time"* which was the basis for the famous *"Uruguayan low-colored palette": "Color in Torres García is sickly, it shows lack of energy in the patina; colors are jammed, they are convulescent grays, with no freshness. Our color relates to Cuneo, the planists, Sáez"*. Regarding the theoretical argument of the constructivist painter, Espínola claimed: *"I do not think Torres García had a strong philosophical «texture». But anyway, he was a planter* [76]*... although Figari, I reckon, was stronger. I believe he was more profound and better rationally «supplied» than Torres, regarding their affirmations"*. This categorical expression must be examined in the light of Torres' teaching when he declared that *"geometry, far from the imitation of the thing and from fiction (of naturalism), is the only way which can lead us to the real life"*. These claims are the opposite of Espínola's thoughts and explain the origin of the objections above.

Pedro Figari's painting appeared to have a *"cotton-like almost perpetual movement"*. A characteristic opposed to the "suspension of movement" praised by Espínola in universal painting and chased by his polyfocalist work. However, that did not imply that the work of the painter of our native landscapes is any less note-worthy: *"Regarding Figari, was he the first «mover» among this national idiosyncratic «fixers», with his sinuous, enveloping and loosely dovetailed? I think so, that it is possible for old Figari to be classified as the first painter who somehow tried to disturb our thing"*. [...] *"We could say that Figari and De Simone used nostalgia as common and dominant element. However, in Figari there is a certain feeling of movement and in De Simone quite the opposite"*.[77]

"I believe I was the first who tried to break the sacred trilogy Figari-Barradas-Torres García, when during an interview I referred to Cuneo as the figure which interested me the most in the history of national plastic arts. I thought that Cuneo had found the magic of the lunar theme like no other painter in the world, and also the dimension of those skies and moons in his work are explained by the discrete scale of the Uruguayan countryside and its soft topography over which the moon assumes a colossal dimension. But Cuneo also has a unique feature in that series that I could not find in any other painter: his skies are not limited by the horizon but they seem to continue underneath it, with a suggestion that does not even occur in the real horizon. From the moment I made that reference to Cuneo I noticed that some critics started to include him in the sacred trilogy as well, something I found inspiring: the limits of that mausoleum had been publicly destroyed, one which had left out not only Cuneo but also De Simone, Sáez, Blanes and many more".

"No one has the last word regarding any movement, any personality, any occurrence". [...] "The day when critics or theorists learn how to calibrate great part of our painters, sculptors, engravers, then will we realize

71 Ibidem.

72 *"The left part of each retina is projected on the left cerebral hemisphere and the right part on the right cerebral hemisphere (it is only presented before one hemisphere initially; after 15 meters, the information reaches both hemispheres)"* Kosslyn, Stephen M.: in *Imagen y cerebro. Resolución del debate sobre imaginería*, The MIT Press, Cambridge, 1996.

73 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, op. cit.

74 Haber, Alicia: *Entre la entraña y el límite*, op. cit.

75 Ibidem.

76 For example, Espínola claimed that "*Deep inside, Joaquín Torres García was sort of a preacher: what he almost always claimed he thought went without saying, instead of proving it. Here, in general, plastic artists are not prone to analyzing the work in depth, whether their own or someone else's, and they don't tend to reach very interesting conclusions either. They have an embryonic, basic culture, but they are hardly capable of drawing conclusions (like Torres' at least) which can provoke an unconditional or minimal adhesion*"

77 Haber, Alicia: *Entre la entraña y el límite*, op. cit.

ow important they are or have been, the problems they have dealt with and the ones which were resolved".[78]

Clever Lara, Rimer Cardillo, Hilda López, Hugo Nantes, Ana Salcovsky, José Gamarra, Wifredo Díaz Valdéz, Ernesto Aroztegui, Marcelo Legrand, Rodolfo Arotxarena, Magalí Sánchez Vera and Jorge Sosa Campiglia are some of the artists from the subsequent generation to Espínola who were also pondered by him – although in different ways: *"Regard them mostly as witnesses and not so much as «magicians» or old school «apothecaries»*[79].

We received and publish a letter by Manuel Espínola Gómez

Montevideo, December 20th 1986

Director of the Cultural Section

Weekly newspaper Jaque

Now that the "pointless racket" generated by the genital insurgence of some graphite, however you see them, innocent (symbolic, yes, absolutely, but the liberal decision of the President of the Republic and his Minister of Education and Culture proves in the prestigious environment of the National Library that they deserved to be seen by the people), and that "AMNESIA" and "INDIFFERENCE", those mythological birds of the Uruguayan counter-Olympus, once again fly – as they always do – over the cultural landscape of the metropolis, we request the publication of the following considerations.

The old and prestigious vessel of Uruguayan democracy, by the involuntary incidence of a brave sailor called Oscar Larroca, has been dry-docked for technical examination, and maybe after its repair it can fulfill without any trouble, more earnest journeys. In its new position we could confirm that the strong hull, so successful and arrogant was below waterline length, riddled by drills and drill holes (Actually, "DRILLS" OF EVERY SIZE AND COLOR. Really serious!). The presence of this debilitating predator had not been clearly spotted during the opening (entirely free). Now it has. And we notice that if the hull is not repaired on time – along with the natural battering of its problematic fate – the democratic vessel can momentarily sink. (In any case, the "refloating" is extremely expensive. Don't we know it!).

We are under the impression that the triple political process which characterized the stage between 1967 and 1985 was not useful for some people, more than one could imagine, to learn at least a little of what "really matters" in reality. (OF WHAT REALLY MATTERED during those not so distant days!). If it is true that man is the only animal capable of falling into the same trap twice, then the conclusion we can draw from this is that the Uruguayan animal due to its obstinacy, its pride, its customary stubborness, can fall into the same little trap ten times. It's the ancient paternalist torrent, authoritarian, vertical, dictatorial, even totalitarian – partially prudish, straitlaced, ignorant, obscure, anachronistic, and on top of it all, Manichean and pedantic, why not? – which still encourages the historic creole space. Everything well disguised, at least until yesterday, by the pintoresque contest of florid wrappings – sometimes in newsprint – and of course, "funny white and sky-blue nooses" to seal the occasional bragging by the inveterate and sempiternal puritans "OH MY", related by their refined maternal ancestry to the celebrated family of "OH, SO PAINFUL" People used to getting in the way, apparently, (with a strange interception which no one recognizes and which no one would like to experience in the flesh) between the cultural giver and the cultural receiver, assuming selective attributions and powers and therefore set out to protect the receiver –how daring!– as if this was incapable of judging and deciding for themselves. An offensively rude attitude indeed. Said usurpation is not punished by law, is it? It should be said that during the rightfully debased de facto government, we carried out an exhibition of our last works – year 1975 – in the prestigious Galería Losada, an exhibition which was re-inaugurated to open the following year's season with a conference and a piano recital within the same downtown venue. There was this work which represented the body of a man lying on top of a woman...but "backwards": the male head, worn out (after the orgasm) rested on the woman's virtual sex, while his buttocks covered her face (that "horrifying" double genital kiss had already taken place). An ode to free love –unprejudiced, after all– and on coastal esplanades! The de facto government so rightfully debased for its specific reason did not touch the exhibition at all, even when a few months prior to it, a decree or something of the sort was issued against the so-called "pornography".

(We say "even when"... due to that thing of "the grass is always greener on the other side"). Five years later, that same work was exhibited again, this time in the prestigious Galería Latina – which was on inauguration – as part of a personal retrospective. The de facto government so rightfully debased for its specific reason was still standing and still, our exhibition was not touched at all. (It can be assumed that due to obvious circumstances, the leaders of that regime had their trusted informants who might have snooped around the big display of canvas, since the political position which distinguished us – proscription and additional filing included – was well known to them. However...)

Now, the worst part is that the audience knows practically bu hard that the two most questioned works by Larroca –picked by ourselves– had already been faced by the adult in the room who has a well-known cinematographic organization in Montevideo and who did not create any scandal. That is to say, it was seen by men and women. (Oh well, based on the hasty and absurd calculations by this "vulvacides" or "moral strategists" on salary –oh the solicitous trashy sacristan– we ave created without knowing, without trying). It would not surprise us, for the same reason, that at any moment, if things continue like this, some low-life –who are abundant, as we can see around– will issue a decree to prohibit or restrict –with inspectors– the lascivious, perspired and vibrant hip movement, which clearly resembles the sexual act, which the dancing women illustrate with exuberant generosity at the rhythm of the drums during carnival celebrations; everything takes place –of course!– before the eyes of courageous men, irresponsible women, youngsters with too much greed –my goodness!– and innocent underage creatures. That is to say, the symbolic coitus on Avenue 18 de Julio facilitates and even highlighted –Huh! Awarded- by the "port commune", by the same "commune" which used to be outraged by two little works of art, demonstration of certain realities and of course EXISTENT. (Let's not talk about the "thong", an homage to the feminine gluteal area which seems to indicate according to the un-authorities of the city council that –an unforgivable slip– that of the three arousing feminine areas that one is, we don't know why, the most inoffensive one. (To what extent can the animal temperature have an impact, my goodness!)

From an ethical and conceptual standpoint –forgive the insistence– in this terrible episode (within the restricted parameter which corresponded to them, of course), those two lonely sailors who are –or were– Alejandro Bluth and Thomas Lowy, who we thank for our appointment as consultants in the more or less limited space of artistic manifestations, a role we had resigned since the conflict began, as unavoidable protest against the specialized lack of hierarchy which came from the centers of paleolithic protection located above the mentioned sailors. We believe that those who belong to the field of the diverse cultural sarcasm will notice that in this episode some seriously important things are at stake, which exceed the work by Larroca... but hey! It's also about them. AND HIM. AND ALL OF US! It is the fear of previous censorship due to thematic motivation – whether it takes place within four walls at the City Council or at national environments –or fear of its posterior prohibition– it doesn't matter if it happens within the same walls or some place new –or of the future selective restrictions, of suspicious vigilance, of intolerance, etc. (Because what it really is about, is automatically preserving the natural and legal right of each person to judge, by themselves, with no intermediary, thematic issues, with the exception of those secret professional calls which guarantee the inviolability of confidences and embarrassing revelations linked to the intimacy of every individual, and of the political mechanism which can ruin more than one programmatic intention of the State with its premature social projection).

The metaphysical outrage which pretends to make a potentially ethical difference between private and State-owned galleries to set up or inhibit, according to the areas, contact between the probable assistant with the different forms of human expression, whatever those may be, is worthy of Ripley's Believe it or Not. And this is the full situation. (We cannot help but smile when wondering what would happen if a foreign cultural institution asked for permission to display at the Municipal Exhibition Center "Subte", for example, the exhibition of "erotic art" by the "filthy" Pablo Ruiz Picasso, which took place in the neighboring Buenos Aires, not so long ago. Saying "yes" would simply mean that the "protecting" criteria would stretch like gum according to the magnitude of the protagonist firm –which would be the case– and saying "no"... would be to volunteer, without escape –for the same cause– for universal ridicule. Quite a pickle, isn't it? For these misters or human zeppelins who manifest so easily on a national scale about things which are delicate and unconnected to their expertise and ability). It would be interesting as well, for some phallic pachyderms –a strange vocational species in danger of extinction– to point out in public as a school exercise –one cannot ask for more– where "art" ends and where "pornography" begins. We are referring to the exact point or even approximate where the divorce between both paths would take place. If it were with prestigious concrete examples, even better.

Anyway, it is possible that any day now might be favorable to visit the zoo and realize, once again, that the decent naturalness of the poor imprisoned beasts (and dear, we were forgetting the "habitat mutilation" and the children witnessing their "wildlife naughtiness") will surely make us feel nostalgic about the absence of certain behavioral equivalencies, more or less transferable, which concern us ALL. Because with no distinction of weight or representative positions, we belong to the "vulgar" zoological scale, all along. I mean this with no common intent. But I say it with a very general reach since the homeland (including the municipal places and such) IS ALSO OURS.

Manuel Espínola Gómez

Letter published by *Jaque*, on January 21st 1987.

5
The Curator

Espínola worked as a curator for several of his colleagues who held exhibitions at *Galería Latina* and other venues, either working on the montage or as a prologue writer for the corresponding catalog: Héctor Sgarbi, Hilda López, Germán Cabrera, Juan Storm (1981), Rubén Gary (1982), Nerses Ounanian, Octavio Podestá, Horacio Cohan (1983), Eduardo Vernazza (1985), Wifredo Díaz Valdéz (1986), Doménico Colantoni, Julio Testoni, Tomás Cacheiro (1987), Antoni Starczewski, Jaime Novinsky, Rosa Acle, Adela Neffa (1988), Lino Dinetto (1989), Anhelo Hernández, José Cuneo, Edgardo Ribeiro (1990), Carmen Garayalde, Juárez Machado, Carlos Colombino, Ricardo Migliorisi, Osvaldo Salerno (1991), Federico Moller de Berg (1992), Fendi Goldstein, Raúl Javiel Cabrera (1993), Jorge Centurión, Horacio Berta (1995), Enrique Medina (1996), Lily Salvo (1997), José Trujillo, Carmelo de Arzadun (1999), among others. He also collaborated with the montage and supervision for the individual exhibitions of Guiscardo Améndola (1962), Hugo Nantes (circa 1978), Marcelo Legrand, Oscar Larroca (1986 and 1987), Mario Schettini (2001), Magalí Sánchez Vera and Jorge Sosa Campliglia (2001).

He was also in charge of writing the rules for several contests, including the First Uruguayan Biennial of Plastic Expression (known as BUEP 83), the new code for the Municipal Hall of Plastic Expression and the Hall of Plastic Arts of the North.

78 Ibidem.

79 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, op. cit.

About the sculptures by Hugo Nantes

So, Nantes... he might be one of our "communicators", both in the pictorial and the sculptural field, with major "natural aptitudes" to pose and solve representative problems with certain celerity in his execution. What for others would be "mortal", "reducing the value" of such testimony, to him... it would seem unlikely that it gets to that, although sometimes the cheap proposals and the formulations of "temperamental and pulsating fever" arise. But with the manipulation of what has been called junk, made of industrial residue and utensils in temporary or permanent "domestic recess", the "imaginary" which inhabits its muscles and arteries, its strong neurons, it reaches to us, besides the connected elegance and curiosity of the whole laborious body f the country, the typical and genuine vision of a real "tribal instinct" (or simply wild, native, but adapted and modified), which should not be mistaken by more or less common imitative phenomena. Curious "retake", curious "transference", curious "fitting" of some real primitive possibilities in the head of the civilized man of the moment. Still knowing that just like the child we once were, the rising communal states of implementation (those which went cautiously into the untamed roar of discreet base, clawed, which "backed up" probably in light of the "nervous" and "furious" lightning) do not fully desert us, despite the posterior social transformations. Because it will be hard to find another case here, today and yesterday, here this "language"... standing on end/silent/ rustic/stiff/almost ritualistic/hard, dark, sweaty, greasy, "leather lined"/gutless... – stoic – but "turned on itself like a bottomless hole"/ of "concentrated fears" and static fears (idolized or fetishist, "hasten rebellious" of those "our eternal laggard particles") can be so fully achieved, so purely as in Nantes.

And just like Picasso, in his exultant or dramatic, almost "childish" and "fenced" scrutinizing and "threatening" strength; or Sironi with his poetically digging and archaeological landscaping, of "ruins" and gloomy mummified presences; or Mario Marini, in his "scarified" almost "geometrical" or "overgeometrical", succinct archaic underground/ or Appel, in his violent "childishness" – or "subversive"? – and gigantic / or Dubuffet in his "childish" already "aged" and arid / this Uruguayan .. also "scratches" "levels" of "terrestrial junket".

Excerpt from the text for the catalog, circa 1978.

About the pictorial work by Rubén Gary

GARY. RUBÉN GARY. Surgeon, former University professor, plastic artist – of course –, "surreptitious" critic (acute, picturesque homely critic). Non-conformist, alert listener, occasional lecturer, wild oarsman, scrupulous reader, "coastal jogger", incorrigible music lover, in brief, amateur in the broadest sense of the term, that is – considering the example – rooted amateur, not "epidermic" (careful!).

Here is a retrospective of his pictorial work, in ink, charcoal, blood and graphite. It was not easy to convince him of the need – real and hypothetical – projected on two ends: his own, to the effect of risking, for new or future generations, an expressive load very particular and highly unknown; and the strangers end, because in that union, in that corresponding sector, he enriched his experience of revealing contact. Actually, it all started a long time ago, because GARY has worked on the problems of testimonial visualization for at least forty long years. He exhibited some of his work, sometimes, but this retrospective will be (the number is always extremely limited) in charge, I suppose, of settling with composed rectitude a ghost territory (today's territory...) "roamed" by successive "offering absenteeism", or in other words, of weak offerings, diminished, with no real poignant preying emission.

His work is dense, powerful; it gives the impression that whoever is behind it (still subsisting some isolated "dispositions or decorative breakage", roughly "decorative" if you may) is not some frivolous person but a man used to laying his "guts" on the table (an influence of the surgeon, maybe?). Incessant search which characterizes his quiet career, from that rather "green" journey of neo or post-cubist influence to that "expressionism" (I do not favor such classifications, due to the dubious relationship between the term and the recipient and for the term itself), sometimes abstracting, and even wandering around circuits of "distorted" congregational excess, provoked by a popular outline of exasperated difficulties and unbalances... ("Human seismograph", in the end, incapable apparently of conforming with turning a blind eye on things). In all those works, according to the circumstances, tasty material is registered, almost worn out, of shaky or throbbing color, always visibly intermittent and overlapped, a "grooved graphical symbol" of strong and "insistent" cracks – by bristle or graphite – with acute directional contrast most of the times.

Besides, in his trimmed generation of faces probably "turquoise-like", let's say, free as metallic women or that curious internal Tute of disarrangement, "drop scene" mechanisms of physiognomy – imbrication and tortuosity influenced by Picasso, of course –.

Excerpt from the text for the catalog, 1982.

About the sculpture work by Nerses Ounanian

We were friends with Nerses. I always remember he had a remarkable memory and ear, concerning his passion for symphonic music and his faithful presence at the Saturday concerts by our National Orchestra (I believe he could whistle full pieces without a slip or going out of tune).

In the catalog edited in 1960, for a tripartite exhibition which paid tribute to his "guillotined" American transit... of which my novel "submarine" temperas were part of – this along with the bronze – and the wires of the absent –, he wrote: "He was a young man who worked with utmost seriousness. He went slow, doing conceptual and physiognomy balances periodically; he always looked like he came from fields of labor, fresh and hidden, which communicated the tranquility of fulfilled work on melancholic ground but dictated from above by dark permanent angels".

And he also wrote: "Iron, stone, plaster, ceramic glaze, wood, acid, ink and colored clay, that is, the entire Earth, were all blown and extended and in their gut their breathing persevered, their laughter, barely convulse, and were left behind silent, in some isolated frozen gleam with the dependent paths of light ashes".

THE BROTHERS

Many years have passed since 1957, his date of entry into the impersonal universe of evaporation. The digitate arm-wrestle, yes, "remaining" estate...of incommensurate limits passed by, however, little by little, from fragile plaster into stubborn bronze, and not due to the restrained intervention from the Gods of Mount Olympus... or he Princes of the State... but rather due to the permanent sleeplessness and veneration from his younger brother Ohannes Ounanian who would reprint in these lands... so salty for the subtle chrome plasting of the vernacular titles, that communion of Vincent and Theo Van Gogh, the legendary Dutch, the foster Gauls, anyway, buried under the unstable France...arm to arm.

The Uruguay of domes – crepuscular... maybe? – does not remember its illustrious children, legitimate or adopted. When it does remember them, it is highly insufficient. Meanwhile, here lies a partial rescue of said hidden excellence, at the mercy of the consanguine tenacity of little Ohannes, of the rhythmic and persistent cobbler's hammer of Noubar, his older brother, of the perceptive receptivity of Pablo, manifested so many times, and the good will of some friends... of the extinct winged being called Nerses Ounanian.

Excerpt from the text for the catalog, 1983.

About the pictorial work of Petrona Viera

I have imprinted in my clay-like and probably fragile memory, so strange and so prone to minor loss, imprinted with the strength and sharpness of steel discretion.

Actually, Raquel Pereda "carries with her" every biography; she follows the main character around and even withdraws from its "closeness". She comes back to them again and again withdraws; she reaches the opposite end. She takes a long time – almost abusively long – and comes closer again, not without caution... She says and has others say for her. Like that... until the end. Luis Eduardo Pombo told me that during some pictorial meetings, I believe outdoors, Petrona "mooed" for Laborde to come "take a look" at her works. Since it was not easy to understand the deaf-mute, she grabbed a brush and traced a revealing brush-stroke amidst some of that stammering and romping testimonies. Only one stroke, which provided the student with some sensitive reference, some reflection.

I wonder if it had not been all some sort of pre-farewell of the great surrounding space, one long, indirect... luminously sad surreptitious goodbye ... from her practically congenital obstacles... (Obstacles which prove her serious projection in the precise limits of the individual and the generic, and are mitigated were chlorophyll is high, in the maritime scallop and the winged arrows...).

Raquel Pereda, without saying it, makes me wonder what could happen with the cinematographic director who did Frida *(that memorable movie which rescues Diego Rivera's invalid companion) if he took the existence of our Petrona in his hands, "betting" her WHOLE BEING", the semi-defenseless, to the limpid and ignited color... Without speaking, without hearing, ONLY VOLUNTARY COLOR. COLOR! ... COLOR! THE BRIGHTEST COLOR OF LIFE. TO LIGHT...! What would happen? Poor distant woman... In this country of "transcendentalists", such endeavor seems impossible. And yet, the immaculate deaf-mute continues to shine, without moving an inch above the usual distracted and erratic. Waiting... without waiting, of course. An important first step has just been taken... If only...*

Excerpt from the prologue for the book *El planismo y la obra de Petrona Viera*, by Raquel Pereda, Galería Latina, 1987.

About the photographic work by Mario Schettini

Frontal big head, "master" capillarity. White, gray and black. The sweet "stereotyped" face marked by a lingering smile. A smile which stayed there, to retire... but THERE.

Time registered that lonely face, turning it into a three-dimensional "cartographic" reference. On top of that, as part of the diptych, several small frames with long-play marriages where man and woman lie still...

The lady of the photographer appears in trance, defeated and surrendered to the probable and imperceptible, yet innocent fondling of the nudist aerial space. The clarified front surface must feel its external and subtle luminous remodeling, it sure does. There is no will to prove any will, but to clear away from weekly habits, of the coal remains already combusted.

Helpless sole of a gigantic foot, in rigorous blue. On top another vertical dyptic, multiplicity of small frames in full color, so much so that they look as their life-long inhabitants, people of various occupations "registered" with standard bias. A magazine-like character "roams" the place in contrast with the voluminous foot, monochromatic, almost somber, where every parade, every endeavor.

Before the arboreal curtains, only the exterior luminous line of a transparent juvenile silhouette. Ghostly diurnal apparition of some past lady, subtracted, without rescue, behind the enclosure which swipes any phosphorescence or exuberant girandole after its bonfire figuration.

Dwelling of dark, hidden minimal gods – it would seem –, in the night, where the breathing of the universe is suspended until the East returns that giant gloomy and blinding disk which makes us visible every twelve hours.

All in all, there are more photographs which deserve to be quoted but we only wanted to provide some examples of the style of Schettini, a photographer who grabs the fixating machine and is left naturally attached to "a steam of unmistakable reach without borders". Local ground settlement does not take place. The author is barely interested in the settlement of his visualizing plaques inside him. He is ... HIS MOTHERLAND. The only possible mother land. And this way he reaches planetary dimension, not specifically Uruguayan, or regional, or of picturesque low cost, "silly", "flattering" or "obliging". He has no geographical calming point, It is as if Schettini were an inhabitant who does not participate of the benefits of the oxygen-filled cover which meets the earthly curvature. (Almost like the poly-chromatic inhabitants of flamenco painting). He "sleep-walks" his physical-intellectual trajectory "gladly". Like being OUT OF HIMSELF, of his mind, as if the exterior, the powerful exterior – THE GREAT EXTERIOR – took "what was his" ... without his voluntary participation.

Excerpt from the text for the catalog, 2001.

6

The Graphic Designer

In the early 20th century, with some minor exceptions, graphic design applied to Uruguayan proselytizing was reduced to urban billboards and broadcasting through editorials in the press (like the ones published by the newspaper El Día). In the early 1960s, Uruguay gave rise to publicists, illustrators and artists devoted to a singular production from the point of view of aesthetics. Espínola Gómez was a pioneer; his work with posters, flyers and logotypes was unparalleled in this region. Write Luis Víctor Anastasia remembers that Espínola *"designed hundreds of posters and podiums for assemblies* (in collaboration with José Campaña) *to contribute like Maiakovski had done, with the generation of awareness and adhesion which started to pick up in quality, because there was a precise and penetrating message"*.[80] Regarding the posters, a certain proximity to the design and concept of Dada collages can be appreciated (in the humor and insolence): the use of different typography in the style of Hugo Ball and Tristan Tzara and the silhouttes of different origins referencing the works by Max Ernst and Hannah Höch.

Public and private institutions, businesses, newspapers, magazines, weekly newspapers, international organizations, unions, political organizations and radio programs had a corporate brand designed by Espínola (comic strips, logotypes, isotypes, imagotypes). Although he collaborated as a designer and poster designer for "FideL" (*Frente Izquierda de Liberación*), for the Uruguayan Communist Party and the "Foro Batllista", his most recognized and in force graphic works are still the logotypes for political coalition of parties "*Frente Amplio*" and the National Labor Union Center "CNT".

About the logotype for the CNT

I first drew a circular saw (saw blade) as a possible representation of the working class – I also think with it was the same meaning, or similar, to the spinning wheel typical of wind mills, to extract underground water, all this connected to farmland activities – and also, the button of typewriters with the exclamation point to somehow represent middle-classes (office workers and intellectuals, etc). But immediately after I realized that there was no symbol closer to the reality of any country than the one which was finally adopted: the living "incarnation" of what is properly effective in the union of different working class groups, all in one beam which could unify the constructive "contribution" of three ropes (working class, peasants and middle-class) in the precise moment when the torsion gets started, the one which will give the whole group the necessary strength which would otherwise not have. In the field of visualizing expression I do not consider myself a renovator, only when I painted a toilet, perhaps".[81].

Grounds for the Frente Amplio logotype (excerpt)

1. *If the most recent and more celebrated political organism in Uruguay in 1971 is precisely, the "FRENTE AMPLIO", we understand that its letters should be used with such insistence so that they inevitably bring forth the complete block of the popular receptive threshold.*
2. *Using the initial letters of that compound makes it clear that the natural conformation of those two letters, without harming their respective structures and combined in the way illustrated herein, transform those letters into two symbolic elements: a hill and a flag.*
3. *The flag, represented by letter F, freely extends and unfolds across the space, it represents the front ("Frente" in Spanish), elevated on the top of a hill, represented by letter A, whose base brings us closer to the idea of firm support: it represents spaciousness ("Amplio", in Spanish). It could also be said that this hill is the same which appears in the National Coat of Arms and in Montevideo's Coat of Arms. A distinctive feature of our territory, apart from its renowned incarnation of strength.*
4. *The selected colors are those of the National Flag, sky-blue and white, since they are the most representative of the Republic of Uruguay; it should not be forgotten that red, blue and white are not only tied to Artigas, to the military expedition of the "33 Orientales", etc, but also to other countries of the world like France, England and the USA.*
5. *The overall result of this emblem is a clear sensation of triumph, pure, simple, with no complications or mixtures.*
6. *Since this is a new movement, as it was previously mentioned, we believe that new symbols should also be created as a consequence, related to the spirit of patriotism.*
7. *Finally, the concept which influenced the selection of this emblem is connected to its possibility of quick and improvised execution on any wall across the city. The straight and simple lines do not hinder that possibility at all.*[82]

From the year 2010 onward, the coalition *Frente Amplio* has tried, at least twice, to "update" the logotype created by Espínola in 1971 by changing the typography and substituting the bars which conform the letters with a sequence of uniform circles. Some designers claim that these variations modify the strength and power of recognition of the original design, although they refer to it directly.

In 1982, Espínola designed the cover for the catalog of the collective exhibition *Contemporary Art of Uruguay (Zeitgenössische Kunst Aus Uruguay)* with a close-up image of a *mulita* (a large ... hairy armadillo). Visual artist and designer Fernando Álvarez Cozzi painted on the shell of the animal four colored stripes and Alfredo Testoni was in charge of the photography. The relationship between Espínola and Álvarez Cozzi started a few years later when they both did the graphic design for the book edited by Galería Latina in 1991, with texts by Jorge Abbondanza. During that time, the creation of the texts was done in a combination of early computer work and manual work. The book entitled *Manuel Espínola Gómez* stands out for the bold ensemble of texts and bars (drawn and supplied in a semi-handcrafted way by a worker of the Printing House *Mosca*, upon request of Espínola). The printed bars were glued to the base following an inclination and order determined by the protagonist of the book. The hard-work and effort by Álvarez Cozzi –who also conceived a sort of stamp for the title and an ornamental frame for the internal series of portraits– was fundamental for the refinement he was after.

7

The Stage Designer

Stage designs for the theater

"I was still living in Solís de Mataojo when I did some sketches for a play which required a huge central stage and two smaller laterals which came into scene and exited with the characters themselves, creating different

80 Varios autores: *Pormenores políticos y afines. Gráfica política de los años 60 y 70*, op. cit.

81 It refers to his oil painting *Sifón* (1954), presented at the 15th National Hall which generated some displeasure in certain members of the jury.

82 Varios autores: *Pormenores políticos y afines. Gráfica política de los años 60 y 70*, op. cit.

actions in all of them. I wrote some «decisive» dialogues, articulated, axiomatic, referred to the life of men and his essential concerns".[83]

Using speeches or objects which are inappropriate for the time when the play is set constitutes an expressive resource associated with anachronism which some artists use as a metaphor to underline some ideas. There are two types of anachronisms: parachronism (assigning facts, characters or elements from the past in a posterior time) and prochronism (assigning facts from a posterior time in a historical one). Some artists, like Espínola, cultivated this last form.

"A lot later I got to make some sketches of stage design for some plays: Shakespeare's Julius Caesar, for example, consisted of three gigantic imitations of typewriters, with letters and all, like stands on the Senate, in reference to what that facility represents many times, the «yadda yadda» of the whole thing. In the house of Caesar I had placed between the interior and the audience a handrail so that the actors could see themselves in the «American shot», and Marc Antony was the only one who could jump the rail to get into the house, indicating his familiarity with Caesar. I had other ideas about that same piece: a minor change in lights every time a character came into scene or left the stage, so that the lights are not an apathetic support for the action, which usually happens, as if the lightning had nothing to do with what happens on stage. I also thought to have sort of photographic flashes when Julius Caesar appeared on the Senate, which would somehow tie the whole issue to our present time, as well as having speakers for Antony's speech, but without modifying the text, of course."[84]

British film-maker Derek Jarman also took some license with his film *Caravaggio* (1986) like the use of typewriters, automobiles, cigarettes, calculators and other elements which are from a posterior time (prochronism) and not from the time when the portrayed artist lived; there is even a scene where an art critic appears, which is a reference to the panting *The Death of Marat* (Jacques-Louis David, 1793), a typical work of Neoclassicism. Popular adaptations of plays by Shakespeare have used anachronisms, like the movies *Titus* (Julie Taymor, 1999) and *Romeo and Juliet* (Baz Luhrmann, 1996). Andrew Lloyd Webber directed the musicals *Jesus Christ Superstar* (1970) and *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* (1982), where Biblical stories were brought into rock culture.

Occasionally, in every discipline or artistic space this expressive courage can be appreciated, where one or more elements of a whole intervene in a non-temporal way over the work: it can be the music (in film and theater), the dialog (in every form of art), the costumes (in every form of art), the stage design (in film and theater) or architecture. Espínola created an insurgent stage design for the adaptation of *Galileo Galilei* (a series of open and closed umbrellas in a row on the sides of the stage and on the background), in a version by Héctor Manuel Vidal. However, playwright and stage designer never got to an agreement. Vidal recalled:

"The second contact [I had with Espínola] *was related to the theater (regarding Brecht's* Galileo Galilei): *it was splendid, although we kind of ended up fighting. He had designed the stage throughout various talks, walks around the stage and brainstorming. But unfortunately we could not reach an agreement. He kept his drawings and that was it. It was, I think, his third disappointment in theater, after a stage design contest with the Comedia Nacional and then the Julius Caesar directed by Athahualpa at the « Teatro Universitario»"*.[85]

Regarding his work as consultant in interior design or operative exhibition of objects, Espínola explained that the few times he did some kind of counseling in this field was from his role *"as a stage designer"*. In 1979 he ran, with that certainty, the restoration of what used to be the shop *Sedería París* located on Street *Sarandí 671*, which became the hall of sales and exhibitions of *Galería Latina* the following year. He designed the logotype for the gallery, the color of the interior columns, the carpets and was in charge of several staging projects (as mentioned in point 5 of this list). Those "stage designs" started on a napkin of some bar. According to Magalí Sánchez, *"he came up with the whole business with the ropes* [for hanging the works] *one day at the bar on the Streets* Soriano *and* Yi. *We found the rope he liked at some shop on Avenue 8 de Octubre, so we always had to go there. Then Cheché came along, the carpenter, who helped him with the montage"*.

In 1989, he was also in charge of the interior design of Julio María Sanguinetti and his wife Marta Canessa's house, in the neighborhood Punta Carretas. He redecorated the moldings, picked the colors for the rooms and the design for the frosted glass of the crystals located under two broad interior arcades.

8
The Inventor

In conversation with Jorge Abbondanza, Espínola recalled that his aunt María was obsessed with malignant tumors and that was probably why she took the medicine of father Vilas to pulverize and expel her bladder stones. It was with that woman that the kid learned about chores and personal care: he swept, did his bed, sew his socks and buttons, sometimes cleaned the kitchen and the tube of the Primus stove, and still had time for his friends; he even had time to invent a sort of game with marbles which *"consisted on drawing on the ground the perimeter of a soccer pitch of 2 meters per 1 with a glass ball on its halfway line and in every goal area a hole covered by metal from cans. Placed on each goal area, the player must throw a steel ball to push the other to the opposite hole"*.[86]

Later, a teenage Espínola created some golf clubs with broomsticks and practiced that game in solitude, but he also dedicated his time to soccer (as goalkeeper), to billiards (which he would continue to practice all his life) and Basque pelota, a sport in which we would stand out despite only playing with his right hand.

In 1973, together with Josefina Bentos Pereira (Fifina, the widow of Luis Alberto Fayol), he produced a series of puppet designs with the intention of building them on medium scale and sell them. These works, halfway between toy and craft, could have been similar to the mobile toys created by Joaquín Torres García in 1935 (regarding pedagogical intentions). Of that series of playful inventions, the sketches for a "starter donkey", a duck, a devil, a butterfly, an owl, a gaucho, a dark-skinned lady, an anamorphic version of Liza Minelli, a cat and a spider are still preserved. (Regarding the spider, it was one of the arthropods which fascinated him the most: in 1967 he had chosen a spider to illustrate the fifth volume of Horacio Quiroga's unpublished stories; in 1972 he illustrated the cover for the invitation to his exhibition at Galería Losada with spiders and a butterfly, and five years later he would present his work *Arena asombrada [parábola silvestre]*). Espínola and Fifina built only one prototype for one of the characters, but the project never came to fruition.

Between 1978 and 1979, he conceived several drawings related to a project for a soccer boot which "ensures" a better control of the ball since, according to his observations, *"the conventional football boot is inadequate since it pushes the ball up, instead of pushing it forward. The purpose is to allow the athlete to hit the ball with a certain direction"*.[87]

Another one of his inventions is a game he called "Frontfoot", which involves a series of principles based on the rules for soccer and Basque pelota.

He imagined the Lunar Museum to accommodate Cuneo's works, a building similar to a planetarium with a dome where the moons by the master would appear, as well as a novel proposal of turning school classrooms into amphitheaters like chambers where this parlamentary replica were the beginning of a civic instruction and the teacher would act as moderator.

Some considerations regarding FRONTFOOT

A)
The game called FRONTFOOT, drafted to correct pronounced national deficiencies concerning ball control in medium and long distance shots, consists of short matches with only two players per front – the measurements will be the same as regulation soccer goal, prolonged by the wire mesh with the sole purpose of favoring the bouncing off perimeter –, the players will kick the ball with their foot (in the same fashion as Basque pelota players do, where the alternatives for "swaying" are constant, generating "first hand" bouncing hits), always within possibility to the "second pole" – that is the pole farther from the respective kicker –, where the posts and the involuntary "mistakes" will provide their desired average; in any case the winner will be rewarded with money or other attractive forms of honor.

B)
The games will be divided in two halves each, only for the participants to change their position on the field so as to exercise both legs.

C)
According to the attached diagram, the most important areas of the wall, for being out of reach for the intervention of the goalkeeper (thus the advantage of directing the shots "exclusively" to the second pole), are the ones numbered 1 and 2, then, in decreasing order of relevance and for the same reason, number 3 and 4, then 5 and 6, and finally 7 and 8.

D)
The unmarked areas of the wall will imply – in the event of any bouncing there – points against, with the exception, of course, that the minority of points in favor and the wired areas outside the wall will mean – also in the case of bouncing there – higher or equal points against, never less than the majority of points in favor; for these points, their value will be adjusted to the value that those numbers are given, that is to say, following the criteria of inverse increase to its real estimation (for example, number 1 will get the highest score and number 8 the lowest).

E)
When the ball hits the intermittent line between two numbers, the points in favor which correspond will be those of the number with the lowest value, and when it hits the intermittent line between any number and the unnumbered area, the points in favor which correspond will be reduced by half, and the same could happen, if it were considered useful, when the ball hit the numbered zone close to the first pole of the kicker, unless that were the established objective. If the ball leaves the wired area, driven by one of the players, their opponent should get it in the game by placing it on the ground on its respective spot, a situation which might be repeated if any of the players were unable of returning the bounce from the other side.

F)
A suitable judge will oversee every match by pointing out on speakers all the events, while a collaborator will carry the guideline sticking to what the referee decides.

G)
In the event of a tie, the problem will be solved following the criteria agreed by the technical direction in charge, which could introduce certain modifications to the described diagram without altering its basis, only if this is necessary or indispensable.

H)
The two goal areas should be painted, on two sides of the wall, in their usual color (white); likewise, the numbers and intermittent lines which separate them, although the symbols

83 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez,* op. cit.

84 Ibidem.

85 Ibidem.

86 Ibidem.

87 In conversations with a group of friends, 1987.

could be black, the goalkeeper and his semicircular area could be colored as desired. The pitch should be made of grass, ballast or any other appropriate ingredient, according to what the Technical Direction evaluates.

I)
Well, all this should generate – and this is the most exciting part – true internal championship, and the finales should become private events of technical projection, full of individual and sports transcendence, bringing the participants together with the specific demands of training, which is usually quite arid and has no direct incentives. The participants' effort would be undoubtedly better as a result of the spirit of competition).

Signed: MANUEL ESPÍNOLA GÓMEZ

The estimate cost of the materials required by this system, according to my professional and updated calculations would be the following:

Wall of reinforced concrete	N$ 1.500.000
Wired prolongation of the wall	N$ 500.000
TOTAL	**N$ 2.000.000**

9

The Poet And The Pool Player

Many Uruguayan visual artists made an incursion into poetry. Hilda López, Gustavo Wojciechowski, Ernesto Cristiani, Clemente Padín, Gladys Afamado, Juan Mastromatteo, Alejandro Casares, Claudio Burguez, Marcos Ibarra, Sergio Altesor and Santiago Tavella, to name a few, expressed themselves through the written word and the image (and still do). For Guillermo Fernández, the naturalist works by Espínola have always had a special unity which distinguishes them, for they are closer to a "cultured" baroque than to conventional naturalism: achievements of the "imaginary" which he picks up around him, both linguistic and verbal. That baroque refinement in his speech, in his poetry and in his writing is projected in his paintings. *"What is important is that the resources he received, which are the same we all receive, are always at the service of expression, like when he does that interestign and solid portrait of Fabini under an ombú tree from an impressionist perspective* [in this case]"[88], Fernández explained.

Some years prior to the publication of the book of poems *Aterrizajes: 34 poemas climatizados por el barroco ventarrón matrero* (under supervision of write Hugo Giovanetti Viola, June 2000), Espínola had already written in 1986 two short poetic texts fr the catalog of the collective exhibition GRAFITATA (graphite works by M.E.G and Rimer Cardillo). As an example, here is the transcription of the poem dedicated to the works by Cardillo:

INSECTS

Infinite tools of medieval magic
Millenniums and centuries building
Complex mechanisms of supreme precision
Unreal machines prior to men

Graphites of intimate laboratory:
Secret investigations
Serene sounds
Firm pulse
Endearing trace
Visual tension
Some saturated with baroque delight
Others waiting for future metamorphosis

Revealing enlargements
Exchanged concepts
Delightful or disturbing
Images with no scale
Egyptian confrontations
Rembrandtian
"Dureístic" signs
Pachyderm beetles

MONUMENTAL CHARACTER

It might be necessary to point out that Espínola always toyed with words and with grammatical rules. From a very young age he found in Spanish writer Gabriel Miró and Mexican writer Ramón López Velarde his first references, which were orally bequeathed to him by senior followers of Aparicio Saravia who drank maté with his father. This way, he wrote of emotional circumstances which took place in his hometown: the procession of San Isidro Labrador, dusk and its *"silent explosions of thrash birds"*, or storms with their choir of frogs begging for water, the burning of blessed palm his father did to soothe the overwhelming thunder and torrential rain which poured down, *"almost like liquid calm"*.

In the prologue of his book Aterrizajes the author says: *"Many years ago – decades – when, apart from writing various reflections on different suggestions of what is properly vital and of the hypothetically vivid, a couple of isolated stories, still lacking authorship solidarity, guidelines destined for plastic activity in our country, introductory analysis for catalogs of valuable artists, and more, I figured I should "stack" shorter lines, that is... more or less fragmented as what has been called poems or poetry. I really do not know whether they are poems, all I know is I did them this way, like all my symbol derivations, I did it out of barely released necessity. Regarding its testimonial value, and the formality it would represent, it is quite distant from my natural competence, for I find it difficult to see what I saw, first «on the inside» as if I were a strange witness. Conclusive evidence that the insecurity or lack of confidence referred to is given by the fact that just recently, with seventy three long years on my shoulders, and due to the persistent mediation of the restless writer and guitarist Giovanetti Viola, I extend them so they receive, finally, the dreadful light. Or the most impious open sky. Whatever goes. The title* –Aterrizajes (Landings)– *responds to the fact that my usual concerns, no matter how high they have flown, they always end up lying down on Mother Earth. And particularly on my exiguous homeland. Usually, and hence the title, they point towards an old and well-know «piece of the sky»: the overturned and intrigued «stellar crucifix»*.

In these compositions, the author poured his experiences, uncertainties and hopes. His impotence towards death, for example, was expressed this way:

[...] *I see the house – I see it! –, and it represents a durable challenge...*
I see the fragile walking dress
the warehouse of daily certainties
the furtive encounter, even – I don't know –,
and I cannot convince myself
that this... might be "executed" one day ...
by the successive designations
OF COSMIC EVENTS
as if it was unrelated
to heritage or mandatory evolutionary transmission,
as if they weren't a symptom of prolongation and cellular joy
...

During the mid 1980s, Espínola was a regular visitant of *"La Casa del Billar"* (House of Billiards), in *Palacio Salvo*, and a similar club located on Streets *Rondeau* and *Mercedes*, in a two-story house (where the Engelman-Ost collection is exhibited), in the ground floor there was a neurophysiology clinic by Dr. Engelman. He visited this club with sculptor Hugo Nantes, until the owners decided to modify the place to store their private artistic heritage. In 1988, he participated in a third-category championship of *"Three-cushion carom"* organized by the Uruguayan Federation of Billiards, he got first place, undefeated, and broke the national record, later upgrading to second category. In the mid 1990s, Espínola started to participate as player in the Social and Sports Club *"Los Charrúas"* in the neighborhood Ciudad Vieja, and more often, in "La Casa del Billar". In 1998, during a conversation with French critic Gérard-Georges Lemaire, he claimed: *"I currently go to the second floor of Palacio Salvo where there is a pool room. Of course, there were pool tables at Tupí Nambá and Cafe Ateneo. There I met players who participated in world championships like Fuentes, who held an international record. The tradition of pool went hand in hand with cafes. They were both very strong, and then they both disappeared"*.

Several personalities visited the pool room at *Palacio Salvo*, like the world champion of billiards, Anselmo Berrondo, the champion from *Río de la Plata* Ruben Dos Rey, the politician Luis Tróccoli or soccer players Raúl Pini and Edelbert Di Fabio. Nantes and Rimer Cardillo went with him to this place, where the participated in other two tournaments organized by the Federation.[89] In 1995 he was vice-champion of *Three-cushion carom*, putting into practice four of the operations he liked the most: concentration, investigation, strategy and mobility. In 1997, he was filmed on that spot of the *Palacio Salvo* by the writer and psychologist Hermes Millán Redin, on the occasion of the feature film *MontevideoProust*.

10
The Committed Militant

The protest at the Municipal Exhibition Center of Montevideo "Subte"

88 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez,* op. cit.

89 The three-cushion carom or thee-cushion billiards is a game where the laws of physics are fundamental to achieve certain effects and parabolic trajectories. As those enthusiasts of this sport might know, the objective is to use the cue ball to touch the other other two. The fact that the ball of the player touches the red ball and the ball of the opponent [or conversely, the other player's ball and then the red one], constitutes a carom. The game requires that, in every shot and turn, for the three cushions to be contacted before the carom is over. It is a two-player sport but it can be played by one or more.

For Olga Larnaudie[90], during the 1960s many artists had faith in the possibility that political action could manifest through art, and they created a symbolic repertoire for a fight which is supposed to be for power. The term "workers of culture" had been coined thirty years earlier and was picked up again with renewed emphasis by massive unions. Union members like Luis Nadales, lawyers and playwrights like Andrés Castillo and plastic artists like Guiscardo Améndola and Espínola Gómez cooperated to form a common front. However, the desire for a new emancipating breeze as a consequence of social emergencies and political tensions in the world (the Vietnam War, the Algerian War, the Cold War) caused for many protagonists of the Uruguayan artistic culture to get carried away by impetus and not reason (regardless their noble intentions). Ideological polarization increased throughout the last years of the 1960s as the crisis eclipsed the future with uncertainty. Many middle-class youngsters with good intentions tried to replicate in various parts of the world the social transformations promised by the Cuban revolution through armed rebellions or revolts (like "The Cordobazo" in Argentina, or the Tupamaros guerilla in Uruguay). Unfortunately, the "new man" glorified by Ernesto *Che* Guevara agonized before being born due to the global rise of financial capital and the dictatorships in Latin America.

On August 1963, the Municipal Council of Montevideo (run by Ledo Arroyo Torres) decided to appoint the jury for the Municipal Hall without consulting with the technicians. The disposition was seen as abuse of power but it was also controversial because the designated candidates were sculptor José Belloni, architect Octavio de los Campos, architect Alberto Muñoz del Campo and watercolorist Esteban Garino. Back then, there was a dispute between "figurative and abstract" artist, and both Belloni and Garino were in the first and most degrading category. The episode mobilized a group of artists who called for a great meeting on Tuesday 20th August, at a room in the premises of the Medical Union of Uruguay. Some delegations which had been traditionally indifferent to official halls made an appearance, like *Comunidad del Sur* and the National School of Fine Arts.

Luis Camnitzer recalls someone asked: *"So, what do we do?"*. *"From the background one of us jokingly said: «Well, I guess we will have to take "Subte"». There was a baffling silence until the unexpected happened. I think it was Cabrera himself who said: «Absolutely, that is what we have to do»*. [...] *It was decided that a delegation should go to the offices of the Municipal Subte and officially express the union's disapproval and also ask for a postponement of the deadline for negotiating a new jury.* [...]".[91]

With these decisions, on Wednesday 21st August a group of artists protested at the Municipal Exhibition Center *Subte* by taking over the place.

"Some assemblies took place, the official spokespersons were appointed and there was a discussion on the strategies. Manolo Espínola showed up as representative of "FideL". Together with Cabrera and José Gamarra he was appointed as spokesperson of the Assembly", Camnitzer points out.[92]

The questioned tribunal was supported by a group of artists of "conservative" aesthetic tendencies (Enrique Volpe Jordán, Francisco Siniscalchi, Miguel Echauri, Vicente Guidobono, Enzo Kabregú), who submitted a letter to Ledo Arroyo Torres, asking him not to give into the pressure from those practitioners of *"an abstract form of art which is not accepted by the majority of men of culture or by the people..."*.

A young Espínola Gómez inaugurated the second assembly of the protest actions (September 22nd) with these words: *"Fellow companions: I believe we are all responsible for the destiny which awaits this soft, durable and long-suffering seed of integral conjunction, wide and definite. If the worst happens, in spite of everything..., that is, if apathy takes place, ambiguity, distrust, disintegration, we will be judged then like big children* [...] *who having a wonderful toy in their hands let it mold for fear of it crashing against the wall or falling into the water"*.[93]

The historic conflict somehow consolidated certain structure which could survive and continue operating after the protest. Several protagonists recall that the writers decided to organize in solidarity with the hardcore rebels who had already gotten support from a considerable group of plastic artists.94 Almost ten days later, the protest had been supported by writers Ángel Rama, Ida Vitale, José Pedro Díaz, Amanda Berenguer, Nancy Bacelo, Mario Arregui, Enrique Fierro, Laura Escalante, Iván Kmaid; the ANCAP Federation, the Federation of Independent Theaters and several other organizations. Architects Muñoz del Campo and Octavio de los Campos gave up their functions and subscribed to the demands.

The conformation of different unions of the arts was the materialization of an imaginary of art "amalgamated with popular needs" and at the same time integrated in its internal institutional mechanisms. For this reason the creation of a *"unique front of workers of culture"* was conceived as well as a project for a Rebel Hall in substitution of the 15th Municipal Hall, suspended due to the conflict. "*We had thought about having a symbolic Hall, rebellious* [Espínola Gómez said during the round table of September 5th] [which*] could consist of a manifestation full of meanings, a non plastic manifestation* [since] *writers could deliver lectures, musicians auditions and all this could take the characteristics of something complex and diverse; a concentration of artistic manifestations which would respond to common motivation..."*[95].

Behind the speech for union and the community of forces, laid the old concept of *"dissolution of borders between artistic spaces"*, which Espínola yearned for. A similar *dissolution* to the one defined by the intellectuals who promoted a "total art" or totaling art (like the Fluxus group, Guy Debord and other authors of the late 19th century96). This "continuous" inter-union alliance for the socialization of art and artists above aesthetic doctrines had its support:

"If we notice that the characteristic of our time, all around the world, is that coming together between things [...], *and that the dividing lines between countries, social classes, expressive genres aesthetic tendencies becomes diffuse* [..], *then our fight must tend to that, towards mutual help, or to integration plainly and simply"*.[97]

From the point of view of the vindication of unionized working sectors, the protest at *Subte* was a political event which favored the creation of a broad unifying movement. Finally, after four months of protest, the rebels consolidated the Union of Contemporary Plastic Artists in a decisive social framework to forge the imaginary of contemporary "national culture".

Years of lead

Prior to the protest at *Subte*, Espínola had actively engaged in meetings and acts of the ANCAP Federation together with fellow painter and worker of that State Agency, Ángel Damián. In 1957 he took a trip around Europe and was left particularly stimulated by the social atmosphere which he encountered in the Soviet Union. In 1959, the Herrerist Espínola (his father was affiliated to Partido Nacional, a center-right political party) started to move away from that political conviction and made some friends who were related to the Communist Party, like Aramis Tavares and Virginia Castro. However, the vision which some members of the party[98] had of Espínola was of *"an independent intellectual with a moderate left-winged profile"*. Actually, in a report directed to the Direction of Cultural Affairs of the Communist Party, Jesualdo Sosa claimed: *"Regarding the characterization of this artist, it could be said* [...] *that he belongs to the bourgeoisie. He is not actively involved in political activism but he did not become unionized for attitudes contrary to the progressive movement* [...]. *He is an obvious sympathizer of the Cuban Revolution although he has not expressed any solidarity towards the plastic artists who have declined the invitation of the Government to be part of the exhibition of national art held in Punta del Este on the occasion of the Conference of the Inter-American Economic and Social Council [CIES] on August 1961, organized by the Alliance for Progress"*. *"He is informalist in his expression and has connections with all the promoters of said form of art"*.[99]

In 1969, Espínola promoted a private reunion at a friend's house, writer Olga Montero, to listen to the stories of the soprano Julia Albónico who had just returned from Czechoslovakia and had stories on the intense events of the Prague Spring, limited by the invasion of the armies of the Warsaw Pact (as it had happened twelve years before with the Hungarian protest). That encounter *"was interrupted and condemned by some sectarian militants"*[100], Espínola recalled, although the traveler revealed an impartial panorama as witness of the facts. This incident demotivates Espínola's friendship with some members of the left-winged coalition "Frente Amplio" and with some militants of the Communist Party. A relationship which was already declining, since Espínola had already had a disagreement with Jesualdo Sosa –for example– based on some comments published n his book *Vaz Ferreira, pedagogo burgués* (1963)[101].

90 Varios autores: *Pormenores políticos y afines. Gráfica política de los años 60 y 70*, op. cit.

91 Varios autores: *Pormenores políticos y afines. Gráfica política de los años 60 y 70*, op. cit.

92 From a text originally published in the catalog of the exhibition *Cabildo ocupado: pormenores políticos y afines,* Cabildo de Montevideo, 2005.

93 Ibidem.

94 Agustín Alamán, Guiscardo Améndola, Germán Cabrera, José Pedro Costigliolo, José Cuneo, Jorge Damiani, Eugenio Darnet, Carlos Fossatti, María Freire, José Gamarra, Óscar García Reino, Leonilda González, Anhelo Hernández, Hilda López, Antonio Llorens, Vicente Martín, Andrés Montani, Américo Spósito, Teresa Vila y Amalia Polleri, and more.

95 Varios autores: *Pormenores políticos y afines. Gráfica política de los años 60 y 70*, op. cit.

96 Richard Wagner, in his essay *The Artwork of the Future* (1849) already mentioned his idea of *Gesamtkunstwerk* (or total art). The German composer's idea was intended in opposition to the hedonistic concept of theater and implied a combination of arts with philosophy and politics, where all its elements (architecture, music, poetry, dancing) could reach unity within a unifying work of art. Eisenstein, fascinated by the drama of Wagner, was influenced by the propositions of the *Gesamtkunstwerk*, and a result of this were the films *Ivan, the terrible* and *The Boyar Conspiracy* (1944, 1946). According to José Sebreli, Friedrich Schleiermacher defined the State as *"the most beautiful artwork of all times"* (1819). Friedrich Schiller claimed in Letter II (1795): *"The most perfect artwork of all is political freedom"*. At the same time, "The State as a work of art" was the title of the first chapter of Jacob Burckhardt's *"The civilization of the Renaissance in Italy"* (1860) (José Sebreli, in *Las aventuras de la vanguardia*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 2000.) Pável Florenski did an interpretation of the orthodox liturgy like *Gesamtkunstwerk* in his text *The Church Ritual as a Synthesis of the Arts* (1918).

97 Varios autores: *Pormenores políticos y afines. Gráfica política de los años 60 y 70*, op. cit.

98 Erudite and disciplined militants more or less keen on diverse tactics and strategies. It has a Castroist connotation, like the words "militant", "brigade", "commander", "guerrilla" and "armed struggle". There is no totalitarianism without presence (previous and during) of the militia and its *"services", "intelligence", "discipline"* and *"obedience"*.

99 It refers to a confidential report (possibly destined for the secret service of the KGB – Committee for State Security – or the Communist Party of Brazil) on the three Uruguayan artists chosen for the BIENNIAL in São Paulo in 1961: *Ventayol, Costigliolo and Espínola*. The report also presents other aspects regarding the situation of the visual arts in our country and includes some comments on artists related to informalism and other comments on the abstract art from the 1950s. (Peluffo, Gabriel: https://icaa.mfah.org/s/es/item/1238805#?)

100 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, op. cit.

101 "[...] *a whole regime, which is not cured by this or that change but by a total revision of human attitude, of life and cohabitation, of morals and administration, corrupted by its own contradictions from the basis which are responsible for the success or failure of all the other social aspects"*. [...] *"Of course, this is not taken into consideration by Vaz Ferreria who thinks that these little «changes» and «adjustments» can save the irrationality of his bourgeois regime..."*. Sosa, Jesualdo: *Vaz Ferreira, pedagogo burgués*, Publisher El siglo Ilustrado (1963). The relationship between Espínola nad Jesualdo Sosa was deeply affected, but that did not prevent them from staying

Later on, towards the end of the dictatorship, Espínola claimed: *"I did not have the* «complex of freedom» *of many Uruguayans who felt guilty for not going to jail or not being groped. When I was an active militant, I used all my interior strength, distancing from any personal interest. So when the dictatorship came along I had performed an important social role. I had no* «complex» *because my workshop was not broken into or I was not groped. Some people provoked the repressive forces so that something could happen to them and then they could live with their micro-consciousness at peace"*.

In that context of agitation, Espínola was an insubordinate militant: *"I carried out my militant actions kind of «on the wrong foot», which I don't regret. That experience was enriching and gave me political discipline. But I also benefited the area of propaganda and symbolism, which I was not recognized for. In 12 years as a militant, as an intellectual collaborator, I was one of the few who produced a great amount of things in benefit of the movement: posters, criteria of propaganda technification, stands, logotypes, support from the union of plastic artists, with total abandonment of my specific trade. The same way I had left the «Partido Nacional», at some point I considered I had to leave the left-wing"*. [...] *"In the elections of 1962 and 1971 I was a member of FideL...* [...] *In 1971 I no longer voted for them... I voted for «Frente Amplio». It was the last time I trusted them"*.[102] [...] *"However, everything I did was intense and didn't pursue any personal interest, which ia have, by the way"*.[103] Behind those words, there seems to be certain discomfort in seeing himself aligned with a group of belonging, which did not prevent him from showing solidarity for the families of some political prisoners by donating a large-scale work (so they could take it to an auction and tend to their needs), neither did it prevent him from voting for the right-winged *"Partido Colorado"*. Additionally, and with the same prudence, he took into his house militants of the Communist Party who needed to take refuge during the dictatorship.

11
The Consultant

During the 1960s, Espínola was a qualified opinion for some leaders of the "FideL", who looked for his knowledge as a graphic designer and propagandist.

"Around 1966, when I was part of FideL, I did a poster to announce an act. I conceived it abstractly, with certain amount of black blocks one next to the other and in the middle some similar forms, but rounded. When it was being printed, someone told Enrique Rodríguez [communist Senator and responsible for the National Committee of Propaganda] *who, without previous notice, had it flipped and had something else printed on the back. So I told Luis Pedro Bonavita* [president of FideL and founding member of "Frente Amplio"] *and he called a meeting to clarify this issue. They gave me excuses but I only cared for pointing out the incident, so they realized that I was not a lamb"*.[104]

He is also remembered for his role as Consultant of the Department of Culture of Montevideo's City Hall between 1985 and 1986 (under the ruling of Mayors Aquiles Lanza and Jorge Luis Elizade) and later as consultant of the Office of Presidency during the first term of Julio María Sanguinetti, between 1985 and 1989.

Someone could consider Espínola as unstable or contradictory for this turns in his social commitment, specially these days, when plenty has been written on manuals to explain the difference between "left" and "right" and the limit or quarantine line which celebrates those on one side and curses those on the other is pretty clear (actually, Espínola had an acquaintance who narrated how some people highlighted how he went from "revolutionary" to "fascist" [sic]). Based on those divisions several visual artists and critics related to the left turned their backs on him for years: *"When I was affiliated to the left, I resisted that attitude of some leaders who looked like they had in their hands the key to social and cultural issues. That certainty is not legitimate and it led to some strong disagreements* [...]"[105].

During the early 1980s, he met Julio María Sanguinetti thanks to professor Gustavo Ariosto Fernández, a militant follower of Batlle and passionate collector of pictorial works. His friendship with Sanguinetti was immediate due to their shared interest regarding historical patrimony and the visual arts. It is not possible to prove that Espínola was influenced by the statesman regarding ideological mattes, but it is true that by that time he did not share the view of some militants when these claimed that the battle could only be won by artists who "get in touch with the people". Some positions seemed contradictory: he sent his warm regards to the National Labor Union Center (PIT-CNT) on occasion of the commemoration of the International Workers' Day on May 1st 1983, three years later he criticized some of the vindications of the working class and pronounced his almost unconditional support of President Sanguinetti. He also changed his mind regarding "popular culture" and public education (he defended the incorporation of artistic awareness in the official curricula during the 1960s and then rejected the same idea in the 1990s). Finally, he had another quite –although not surprising– rough "disagreement" with Sanguinetti, regarding some ideas which did not get the immediate response Espínola expected from the President. Regardless, these examples do not contradict the coherence of the painter concerning his radical idea of *freedom* and certain principles of his inalienable conception of culture.

in touch through mutual letters, which went on until Sosa passed in 1982.

102 In conversations with a group of friends, 1986.

103 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, op. cit.

104 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, op. cit.

105 Ibidem.

12
The Spectator, The Reader, The Sports Enthusiast

"What impressed me the most in life, as a theater goer, were three shows at the Berliner Ensemble which I saw in 1966, during a visit to Germany. Something similar happened to me with Stravinki's The Rite of Spring. *But I can also be impressed by some actors, like Ralph Richardson or Jouvet, when they were in Montevideo. There are instrumentalists who can leave a permanent mark on me, like David Oistrakh, Rostropovich or Gulda. And also musicians: when I listen to Bruckner, I have the feeling that I am embarked on an express with no destination. Besides, there are no «memorable» melodic fragments or rhythmic games, which is an advantage. As for dancing, apart from the Joos Ballet* [106] *which really left its mark on me, I think I leave a special spot for José Limón and the Pilobolus, which are more recent. About literature, apart from Felisberto Hernández, the only author in the world who I cannot stop reading once I start, I must point out Marosa di Giorgio,* Fermentario *by Vaz Ferreira, which made me reflect a lot, and Gabriel Miró, who specially attracted me, because when he writes or talks about someone, one has the feeling that he digs into the ground based on the way he sticks to the language."* [107]

According to Jorge Abbondanza[108], Espínola was one of the few examples who frequented almost every international manifestation in the field of plastic arts, music, theater, dance, cinematography, puppet shows, sports. An amateur who saw the performance of almost every theater company from France, Italy, England, Belgium, Spain, America, Poland and Russia, some of them even from abroad. He visited every French, Italian, German and Mexican art exhibition and most European museums.

In 1982, during a conference at Galería Latina (called *"Documenta de Kassel; viaje por Europa e impresiones sobre pintores europeos"*), he declared that one of his dreams was to *"witness everything men has created to date"*. Following that premise, he attended every single concert which took place in the country, organized by foreign orchestras and directed by Victor de Sabata, Erich Kleiber, Fritz Busch, Paul Paray, Willem van Otterloo, Malcolm Sargent, Kirill Kondrashin and Charles Dutoit, as well as our symphonic orchestra. He also attended concerts by great soloists like Rostropovich, David Oistrakh, Isaac Stern, Zino Francescatti, Uto Ughi, Pierre Fournier, Walter Gieseking, Gulda, Jorge Bolet, Byron Janis, and others. He saw the greatest foreign dancers, the pantomimes of Marcel Marceau and others, as well as the puppet shows by Podrecca.

He also saw most of the extraordinary movies shown in the country, apart from the mainstream films. Some of his favorites were *La Ronde* by Max Ophüls (1950), *Last year at Marienbad* by Alain Resnais (1961), *Andréi Rubliov* by Andréi Tarkovski (1964-1965), *2001: A Space Odyssey* and *Barry Lyndon* by Stanley Kubrick (1969 and 1975), *Listzomania* by Ken Russell (1975), *Mephisto* by István Szabó (1981), *Caravaggio* by Derek Jarman (1985) and *Character* by Mike van Diem (1997). He was fond of actors like Marlon Brando and Max von Sydow, and actresses like Ingrid Thulin, Giulietta Masina, Jeanne Moreau and Viviane Romance.

He witnessed the greatest national and international sports show, like the World Championships of Basque pelota, volleyball, basketball, cycling, soccer and competitions or tournaments of boxing, swimming, regatta, and more. This could probably be explained to some extent by his tendency to practice every children's game (and adult) which were common back in his time, like "rescue", dodgeball, hopscotch, jackstones, four corners, *"el patrón de la vereda"*, the bow, the top, marbles, kite-flying, picture cards, the yo-yo, the ball-and-stick, the rope, golf, soccer, badminton, boccie ball, Spanish cards, and three cushion carom billiards. But he was also – less frequently – interested in different trades as spectator: clock-making, tailoring, leather workshop, blacksmithing, carpentry, baking, pastry, milling, etc.

Several hours of attention devoted to such activities are measurable in "quantities" which he assimilated without falling for snobbish consumerism. It is also worth noting that only a person with no conjugal, family or material ties of any kind can devote all those hours per week – in a disciplined way – to such interests.

Regading Espínola's interest in soccer as spectator and inventor, we had already mentioned the football boot "which allows better control of the ball". As connoisseur (in the country where everyone is a soccer coach) he also theorized about the strategies and techniques carried out by local clubs and the national team. The following text was transcribed and sent to writer Mauricio Rosencof by Miguel Ángel Campodónico, who heard Espínola expose his irreverent theory on the decadence of Uruguayan soccer:

"The decadence of Uruguay in diverse areas is, and has been for a while, alarming. The main reason is the increasing lack of culture, consequence of a questionable educational system, both organically and related to the teachers, and the problem is present in Primary and Secondary Education and, of course, in the University which forms the politicians who have ruined this country. And sports could not escape this panorama. Particularly soccer, which has been our most important cultural manifestation. Four world championships won with our way of playing which was based on slyness, on free individuality, the gambetta trick, the (even abusive) dribbling, all of which implied the introduction of a «baroque» style, for the first time in history, in team sports competitions. And what's interesting is that such way of playing didn't emerge from academic circles, but from the stray guy from the streets, used to solving his problems his own way. Translated into the pitch, there was no strategy which could avoid such feeling, because everything was improvisation, spontaneity. Europeans didn't

106 It actually refers to the National Ballet of Chile, directed by Otto Uthoff, which premiered *La mesa verde*, with choreography by Kurt Jooss.

107 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, op. cit.

108 Ibidem.

copy that from us to face us, yet we copied the Europeans to stop them. We are paying a high price for that stupidity". (Montevideo, July 11th 2001).

13

The Gourmet

He regularly invited his friends or fellows over for dinner and he was also invited out to lunch by friends and colleagues. María Celia Rovira, María Carmen Portela and Jesualdo Sosa, Alberto Zum Felde and Clara Silva, sisters Blanca and Marta Borrat Pérez (daughters of Romeo Borrat Fabini), Héctor Sgarbi, Enrique Pérez Mariluz, Josefina (Fifina) and Fermina Bentos Pereira, Teresa Cantera Amoroso, Mario Schettini, Horacio and Helena Molinari, Luis Barrios Tassano, Ricardo Pascale, Rodolfo Arotxarena and Julio María Sanguinetti, among others, welcomed him as guest. *"With some of them there was also a natural atmosphere of emotion which was very valuable. At those people's homes I found a «sentimental leaning» which I evoke as inseparable part of those times"*, he said in 1990.

Below the vines of Brazilian grapes,
midday opens up... rustic salad,
directed by an ample and pearly smile
of the indispensable rice at the table under the sunshades...
On the frank and ready and miserly mouth
the flow of the opportune prologue diminishes;
a second round disarranges the tasting
of the guest who awaits their awaited prize.
A silent fairy has escaped from the oven,
but the stomach... already gave in...
shaken bu that irresistible salad.

(from "*Los éxtasis de Punta Gorda*", by Manuel Espínola y Reissig)
Text written as an "ode to lunch", in honor of his hostesses Josefina (Fifina) and Fermina Bentos Pereira (1974).

The creole stew is a dish which comprises in its vapory elaboration the starter, the main course and the dessert... The starter is, naturally, the soup; the main course is the meat with potatoes, onions, leeks, chorizo; ... and dessert! No other than the delicious tuber which is sweet potato...

At bars and restaurants, Espínola studied the menu so carefully that he required silence. There were also places with signature dishes already savored by the painter: soups and rice pudding at the cafeteria in student housing *Conventuales*, Spanish tortilla at *El Luzón*, *milanesas* at the *Centro Gallego*, ravioli stew at a tavern on the Streets *Juanicó* and *Comercio*, roasted wild boar at a bar in the neighborhood *Ciudad Vieja*, etc. Camnitzer recalls: *"From a distance, the waiter observed so as to get close once he lifted his head. Holding the menu between two of his fingers, one underlining one of the dishes, pretty high on the list. Manolo showed the menu to the waiter. And pointing to another dish lower on the list with his other hand he said «Bring me everything from here to here». As the waiter left with the order, Manolo told me «You see I only eat once a day»"*.[109]

Rimer Cardillo recalls: "We came from a meeting at the Confederation of Cultural Organizations. Manolo, always wearing his heavy coats (ready to land on Siberia) was a fervent founder and promoter of this organization. Together with Anhelo Hernández, we decided to go have dinner at a bar in Ciudad Vieja. After dinner and a Martín Fierro for dessert, Manolo called the waiter and said *«Bring me two fried eggs». After eating them he calls the waiter again and says: «Bring me two fried eggs, please». Astonished, the waiter answered: «Sir, I already brought you two eggs...». «Yes, but now I want two more»"*.

Jorge Abbondanza mentioned that Espínola, when facing a dish, was not one of those people who take a pause to recover some energy and ease their appetite: "He is an unleashed force which can devour two bowls of soup in two minutes (the waiter brings the second one without even asking if he wants a refill) and then face a mountain of meat and mashed potatoes which will evaporate in three minutes. He operates with no visible pleasure, no pauses, almost without any recollection of what he has devoured, just as mechanical as filling a car with gas". [...] "He knows how to chose what he likes and can appreciate a well-cooked meal, having a second dish until surpassing the limits of prudence". [...] "In his case, food is a party for the stomach and apparently not so much for the head or the eyes: it is a merely organic process which soothes a need, takes what is useful and discards the rest. And therefore extends without knowing the childish outrage which speed up his stay at the table o the act of eating does not take more time than the necessary from life"[110].

109 Varios autores: *Pormenores políticos y afines. Gráfica política de los años 60 y 70*, op. cit.

110 Abbondanza, Jorge: *Manuel Espínola Gómez*, op. cit.

14
The Heterodox Collector

Due to a certain habit of collecting, storing and protecting objects of the most diverse origin and value (from pianola rolls to train tickets), Espínola kept in a shoe-box the specks of dust which got stuck on top of his cupboards. He justified this action, quite typical of the Diogenes syndrome (a behavioral disorder which affects people who live on their own and is characterized by the hoarding of large amounts of waste with no apparent use), by claiming that those grayish strands, made up of tiny particles, were an account of *"time passing by"*.

Aesthetic quality, testimonial value or memory reservoirs? Walking into his house on *Avenue Brasil* implied walking on your side among piles of objects, musical instruments, candy jars, magazines, weekly newspapers, flags, candelabra, old toys, porcelain items, trunks, masks, frames, bottles of medicine, chocolate wrappings, little sculptures, glassware, cue sticks, posters and movie flyers, wooden moldings, water bottles, unused pens and several other objects which could only be classified as *objet trouvé* ... It was probably just an unconscious way of passing time, which he considered evasive as a consequence of the porous present. Everything in him was experienced with no measure: his impression, his verbosity, his intakes, his projects, his expectations and his determinations, they were all "in bulk".

"*«You should never throw anything away»* —he suggested with passion—. *You never know what awaits for those objects which accidentally cross your path, whatever they were"*.[111] (It was probably from that moment on that I avoided getting rid of my sketches, as well as various printouts and writings of more or less circumstantial relevance). Amidst suspicion and omnipotence, "never throwing away a thing" caused him to protect with obsessive heat some objects for which he did not have a minimum frame of conservation. For example, the two cans which contained the film *Una caligrafía existencial* (Existential calligraphy) ended up under his bed, without the appropriate conditions of temperature and humidity that any acetate film requires.[112] However, and in apparent contradiction to the former, Espínola revised every now and then his own works (sketches and originals) and proceeded to eliminate anything he found to have "aged" prematurely.

At the House of Culture in *Solís de Mataojo*, there is a room which recreates, in a modest and barely "suffocating" way, the domestic environment in which this singular collector lived.

Appendix 3:

The Foundation Manuel Espínola Gómez

Espínola Gómez lived in relatively limited conditions in a building located on the Streets *Paraguay* and *Maldonado*. This space was originally the head office of the *Banco Francés* and was then purchased by the Provident Fund (*Banco de Previsión Social*) and turned into an office for the payment of family allowances. He received this property on gratuitous loan for thirty years to turn it into a monographic museum. He lived there between 1991 and 2001, but the debilitation of his health forced him to reside in the old hotel *Cervantes* (a downtown lodging which once welcomed Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares and Julio Cortázar, who wrote his short story "The Condemned Door" based on the room he inhabited).

The Foundation Manuel Espínola Gómez was created in the year 2004 (a year after his death) as an idea which had been largely pondered on by Espínola. He left several drafts with the statutes which spent decades in an envelope, almost hidden. After his passing they were found again and afterwards, Magalí Sánchez and Jorge Soto started working on the creation of the Foundation. They updated all the material written by Espínola with the noble intention of sharing it and attempted a new take on his symbolic production, with the idea of putting some order into it for public exhibition.

Along a first Administration Council, formed by Magalí Sánchez, composer León Birioti, critic Jorge Abbondanza, architect Mariano Arana and professor Rubén Cassina, the concretion of a space where to unfold his legacy was pursued. The need for inaugurating a Cultural Center was evident, a place where music, theater and any form of artistic expression could be integrated with the works of his heritage. At the same time, a lot of effort was put into the classification, organization and reproduction of documents, so they could be extended in all the technically available means. This institution was supported by the Ministry of Education and Culture and the Department of Culture of the City Hall of Montevideo, which collaborated with the organization of the files and the restoration of a number of damaged works. The Foundation was also supported by the International Association of Art Critics (Uruguayan subsidiary) and the Foundation Espigas of Buenos Aires, even Cuban curator Lilián Llanes, the Universities of Austin and Houston (Texas) and the newspaper El País have extended their support.

In the year 2008, the Association of Professional Interior Designers of Uruguay (ADDIP), under supervision of architect Osvaldo Mara, presented before the Foundation with the intention of manifesting their interest in the building of *Paraguay* Street, for education and practice of the future professionals. Architects Jorge Migues, Jocelin Perdomo, Lorena Arrambide and Verónica Suárez Nantes have presented drafts for a possible remodeling of the building. The draft by Verónica Suárez was the one chosen; later on, upon request of the Foundation, architects Pedro Livni and Fernando de Rossa presented the final project which was inscribed on August 2009 within the call for Cultural Incentive Funds (FIC).

111 In conversations with a group of friends, 1986.

112 In the National Archives of Images there are some deleted scenes from this documentary as well as a super-8 mm copy in the National Museum of Visual Arts. The original, kept by Espínola, was almost completely ruined.

During its last years, the building served as a rehearsal room for small theater groups[113], as a classroom for lessons dictated by an NGO and for sessions of group therapy for patients with mental illnesses. Neither these platform of services for the community nor the direction of architect Arana, who was appointed president of the Foundation in 2009, were enough to get more precise help from the government. Unfortunately, due to a number of reasons, including the lack of expertise of the competent authorities, the museum was never materialized.[114] The building was returned to the Uruguayan State during the term of office of President José Mujica and with Hugo Achugar as Secretary of the Department of Culture. Espínola's artistic work was formally submitted to the National Museum of Visual Arts which protects it today with some incentives, including this retrospective, in the centenary of Espínola's birth.

Curriculum vitae

1921

He is born on July 5th in *Solís de Mataojo*, in the Department of Lavalleja. Only child of Manuel Espínola and Evarista Gómez. (His mother would die in 1926 and his father in 1974).

1935

A schoolteacher named Uruguay Artigas Yarce introduces him to the books *The Social Contract* (by Jean-Jaques Rousseau), *Discourse on Method* (by Descartes) and *Lógica viva* (by Carlos Vaz Ferreira), as well as writers Feodor Dostoievski, Panait Istrati, Romain Rolland, Henri Barbusse and more.

1936

He meets composer Eduardo Fabini who encouraged him to work as a painter. At the age of 16 he takes some painting lessons with Manuel Rosé at the Industrial School of Montevideo, and then with Guillermo Laborde at the Circle of Fine Arts. He even kept in touch with José Cuneo by mail for a while.

1938

He paints *Circo al mediodía* (oil painting).

1940

He receives the Acquisition Award at the MUNICIPAL HALL OF PLASTIC ARTS, for *Circo al mediodía*. / Mention at the NATIONAL HALL OF FINE ARTS for his work *El Mataojo* (oil painting).

1941

He presents *El parque* (oil painting) at the NATIONAL HALL OF FINE ARTS.

1943

Mention at the NATIONAL HALL OF FINE ARTS for his work *La olla* (oil painting).

1945

Mention at the NATIONAL CONTEST OF PLASTIC ARTS OF MINAS for his work *Fumadores* (oil painting).

1946

He is awarded Second Prize, Silver Medal, at the NATIONAL HALL OF FINE ARTS for his work *Hombre al sesgo* (oil painting).

1947

He presents *Retrato de un hombre alto* (oil painting) at the NATIONAL HALL OF FINE ARTS.

1948

He finally settles in Montevideo. He is awarded the Prize City Council of Montevideo at the NATIONAL HALL OF FINE ARTS for his work *El viejo gallo* (oil painting).

1949

First exhibition by the Grupo Sáez at "Friends of Art" together with Washington Barcala, Luis Solari and Juan Ventayol. He presents his series Teatro abandonado and others (oil paintings). / 29 URUGUAYAN PAINTERS at Kraft Hall, Buenos Aires (Argentina). / Sent by the Ministry of Public Instruction. COLLECTIVE Exhibition at "Arte Bella".

1950

Second exhibition by the Grupo Sáez at "Friends of Art", together with Luis Solari and Juan Ventayol. He presents his series Baraja española.

1953

He designs the cover for the book *Eduardo Fabini*, by Roberto Lagarmilla. The book includes three notes by the artist on Fabini.

1954

RETROSPECTIVE AND CONTEMPORARY URUGUAYAN EXHIBITION OF PLASTIC ARTS at the Muncipal Museum "Juan Manuel Blanes". / He presents at the NATIONAL HALL OF FINE ARTS his work *Sifón* (oil painting). For Nelson Di Maggio, it represents *"the expressionist image of a toilet, which created a scandal in the self-righteous minds of the time due to its subject, without noticing the extraordinary creative impact of the artist who used exclusively black and white"*. He visits the 2nd INTERNATIONAL BIENNIAL OF ART of São Paulo, inaugurated in 1953.

1955

Collective Exhibition "De Blanes a nuestros días", traveling exhibit of Uruguayan painting, in the cities of Quito and Guayaquil (Ecuador).

1956

YOUNG URUGUAYAN PAINTERS, private shipping organized by Jorge Páez Vilaró with destination to the cities of Amsterdam and Gemeinde (The Netherlands). He sends the work *Sifón*.

1957

He is part of the Uruguayan submission for the 4th INTERNATIONAL BIENNIAL OF ART of São Paulo./ He travels for the first time to the USSR (along with Luis Pedro Bonavita, Leopoldo Bruera, Aramis Tavares and Washington Rodríguez Belletti) and then sets out on a trip to Bulgaria. Romania, Hungary, Austria, West Germany, Italy, Spain and France.

1958

He is conferred the Francisco Bauzer Award at the NATIONAL HALL OF FINE ARTS, for his work *Aventura silenciosa* (tempera). / He is part of the Uruguayan submission for the INTER-AMERICAN BIENNIAL OF PAINTING AND ENGRAVING in Mexico City (Mexico).

1959

He presents his work *Teatro abandonado, palco* (oil painting) at the MUNICIPAL HALL OF PLASTIC ARTS. / Mention at the FIRST INTERNATIONAL EXHIBITION OF CONTEMPORARY PAINTING in Punta del Este. / He is part of the Uruguayan submission for the 5th INTERNATIONAL BIENNIAL OF ART of São Paulo / COLLECTIVE Exhibition at the Museum of Modern Art, at Plaza Cagancha. Exhibition at the INTERNATIONAL HALL OF PAINTING in Punta del Este. COLLECTIVE Exhibition at the "*Liga de Fomento de Punta del Este*", with Helios Acosta, Adolfo Halty, Lino Dinetto, Willy Marchand, Jorge Páez Vilaró and Juan Ventayol.

1960

Award "Embassy of Brazil" at the NATIONAL HALL OF FINE ARTS with his work *Semilla heroica* (tempera). / Acquisition Award at the MUNICIPAL HALL OF PLASTIC ARTS with his work *Moviente 2* (tempera). / INTERNATIONAL EXHIBITION OF MODERN ART, at the Museum of Modern Art, Buenos Aires (Argentina). / Collective Exhibition "14 Artistas do Uruguay", at the Museum of Modern Art in São Paulo (Brazil). / First INDIVIDUAL restrospective at "Amigos del Arte". / Together with Washington Barcala he participates of the EXHIBITION IN HOMAGE TO NERSES OUNANIAN, at Galería Americana.

1961

First Prize, gold medal, at the NATIONAL HALL OF FINE ARTS, for his work *Espirales trágicas* (tempera). / Acquisition Award at the MUNICIPAL HALL OF PLASTIC ARTS with his work *Gordo No. 2* (oil painting). / Shipping of Uruguayan contemporary art for the Museum of Modern Art, Porto Alegre (Brazil). / He is part of the Uruguayan submission for the 6th INTERNATIONAL BIENNIAL OF ART of São Paulo. / Second individual exhibition at Galería Americana, *Divertimentos nostálgicos* (oil paintings and crayons).

1962

Grand Prize, gold medal, at the NATIONAL HALL OF FINE ARTS, for his work *Seducción* (tempera). / Acquisition Award at the MUNICIPAL HALL OF PLASTIC ARTS, for his work *Trópico* (tempera). / He is part of the Uruguayan submission for the FIRST LATIN-AMERICAN BIENNIAL OF MODERN ART sponsored by Kaiser Industries Argentina, in Córdoba (Argentina).
Third individual exhibition at "Amigos del Arte". Tempera paintings from his personal shipping to Buenos Aires.

1963

He is conferred the Blanes Award organized by the Bank of the Republic of Uruguay. COLLECTIVE Exhibition at the Municipal Exhibition Center *"Subte"*. / OPENING EXHIBITION at "Galería Bandi Binder"./ Shipping of Uruguayan paintings to the cities of Amsterdam, Spoleto and Lima. He founds the Union of Contemporary Plastic Artists and the Confederation of Cultural Organizations. / He designs the magazine *"Puente"* with Jorge Carrozzino and the director of the publication Ángel Kalemberg.

1964

Fourth INDIVIDUAL Exhibition at "Amigos del Arte". Oil paintings and temperas from the gray period (1954-1963). / He participates in the production of the Exhibition CERAMICS AND ANTICERAMICS, at the Center for the Arts and Literature of *El País*, and in the Exhibition of Photography of Primary Education at the Union of Contemporary Plastic Artists.

1965

He is a member of the jury at the NATIONAL HALL OF FINE ARTS

1966

He is part of the national shipping of the Uruguayan pavilion at the 33rd VENICE BIENNALE. National Museum of Fine Arts. Exhibition El retrato en la pintura uruguaya. / He travels to Cuba and to Europe for the second time (Czechoslovakia, East Germany, Italy).

1967

He designs the cover for the collection of books *Obras inéditas de Horacio Quiroga* (Arca Publisher). / The Confederation of Cultural Organizations organizes "Carnival Pop"

1968

Fifth individual exhibition: Apuntes, ocurrencias y proyectos (1946-1962), at Galería Portón de San Pedro. / He begins to work on the design of the logotype for the coalition of left-winged political parties "Frente Amplio" and the National Confederation of Workers.

1972

Sixth individual exhibition at Galería Losada. Ejercicios testimoniales, eight portraits on graphite and crayon (1972) and Resonancias libres (three works from 1959). / EXHIBITION IN HOMAGE TO Alcides Capobianco and Jorge Calasso.

1973

He works on a series of designs for wooden toys and puppets together with Josefina Bentos Pereira.

1974

His father, Manuel Espínola (the General) who had been born in 1879, died.

1975

Seventh individual exhibition at Galería Losada: Primeros ejercicios universales emergentes del polifocalismo (oil paintings). These works would inspire eight poems by Juan Carlos Macedo, as well as the 9th Symphony for Great Orchestra and Choir by León Biriotti.

1976

He sculpts the head of Luis Eduardo Pombo in clay, the only sculpture he ever did. Unfinished.
He is a member of the jury for the Drawing contest at Galería Losada.

1977

Collective exhibition at Punta del Este, "ARENA". He sumbits his work *Arena asombrada* (oil painting).

113 It also welcomed book presentations, camera recitals and theatrical productions like *Quiroga – con la luz prendida*, by Fernando Nieto, and Pátina, by Verónica Mato. In all cases, with some insufficiency in infrastructure which prevented the satisfactory execution of the play.

114 When Espínola died, some political militants blatantly attempted to claim his figure. On January 6th 2016, the YouTube channel "Frente Amplio TV" uploaded an interview to Magalí Sánchez where the reporter tries to place Espínola within that political framework; two years later, on May 16th 2018, the authorities from the Ministry of Education and Culture presided by Minister María Julia Muñoz and the Secretary of the Department of Culture Sergio Mautone, inaugurated the Exhibition Space Espínola Gómez with similar criteria (although more impartial). In any case, none of the governments between 1989 and 2019 (from the three main political parties, *Colorado, Nacional and Frente Amplio*) ever gave much thought or support to the Foundation Manuel Espínola Gómez.

1978

Individual exhibition at the Museum of the Department of San José. He exhibits his polyfocalist works. / Collective exhibition of five Uruguayan artists at the Niavaran Cultural Center in Tehran (Iran).

1980

Eighth individual exhibition at Galería Latina. RETROSPECTIVE OF THE PERIOD 1938-1975, which inaugurates this Hall.

1981

He travels to Brazil, Paraguay and the North of Argentina. / He has an exhibition at the Museum of the Department of San José. / He is a member of the jury at the contest organized by Uruguayan Cinemateque for young artists.

1982

Una caligrafía existencial, a 55-minute movie filmed in Super-8 mm, directed by artists Juan José Mugni and Ximena Oyanedel is presented at Galería Latina. Original score by Héctor Tosar. Jorge Abbondanza is in charge of the presentation of the preview. / CONTEMPORARY ART IN URUGUAY, collective shipping organized by the National Museum of Plastic Arts with destination to West Germany. / He designs original wall easels to display work arts at "Casa del Teatro".He travels for the third time to Europe: West Germany, Belgium, Netherlands, France.

He is a member of the Jury for the Paul Cézanne Award, organized by the Embassy of France.

1983

He participates in the International Contest of Portraits of Simón Bolívar. His work is exhibited in the Museum of Contemporary Art in Caracas (Venezuela).

He is a member of the Jury at the First Edition of the URUGUAYAN BIENNIAL OF PLASTIC ARTS: BUEP 83, at "Casa del Teatro".

1984

Ninth individual exhibition, LO QUE NO FUE, at Galería Latina. Sketches of stage design and wardrobe design for the theater, logotypes.

He is a member of the Jury at the *Congress of Mini-textiles* at the Center of Upholstery of Uruguay, for which he also design easels for the exhibition.

1985

He is appointed to be a part of the Advisory Committee of the Direction of the National Museum of Plastic Arts (currently the National Museum of Visual Arts).

He begins to work as Plastic Arts Consultant for the Presidency of the Republic and the Department of Culture of the City Council of Montevideo.

He plans and defines the decoration for the Presidential Residence located on *Avenue Suárez* and partially designs that of the Hall of Agreements of the building of Presidency at Edificio Libertad.

He provides the rules for the new regulations of the MUNICIPAL HALL OF PLASTIC ARTS.

He plans, along with architect Enrique Benech, the decoration for the gasholder of the Gas Company in the neighborhood Barrio Sur (GRAFISMOS URBANOS), which ends in 1986, as a tribute to Alfredo De Simone.

1986

Collective Exhibition GRAFITATA, at Galería Latina. Exhibition with Rimer Cardillo (graphite).

He resigns as Consultant of the Department of Culture of the City Council of Montevideo.

He works as member of the jury at the DEPARTMENT HALLS in the Departments of Rivera and Maldonado.

1987

He works as a Consultant in the restoration project of the presidential residence at Anchorena Farm (Colonia) together with architects Enrique Benech and Nelson Colet.

He is awarded First Prize in a contest to design a commemorative medal for the Central Bank of Uruguay.

The reconditioning of the 2nd floor and the entrance hall for protocol purposes of Edificio Independencia (Palacio Estévez) begins. He participates of the project together with architect Enrique Benech, designing the stylistic work in wood and writing the functional project for two museums at the ground and first floor of that building of the Presidency of the Republic. The work finishes in 1989.

He works as curator for the individual exhibition by Óscar Larroca: GRAFITOS, at Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos.

He arranges with the State a gratuitous subsidy for Raúl Javiel Cabrera (Cabrerita).

He is a member of the Jury at the HALL OF PLASTIC ARTS INCA

1988

He is part of the Exhibition CONTEMPORARY ART OF URUGUAY at Galería Tretiakov, Moscow (Soviet Union).

Arte dell'Uruguay del Novecento. Italian-Latin American Institute, Rome (Italy).

1989

Collective Exhibition at Museum Stedelijk (Amsterdam, Netherlands) and the Foundation Calouste Gulbenkian (Lisbon, Portugal): Exhibition UABC, with Argentinian, Brazilian, Chilean and Uruguayan artists.

He arranges with the State a gratuitous subsidy for Josefina Bentos Pereira de Fayol (Fifina), writer Marosa di Giorgio and visual artist Magalí Herrera.

The President of the Republic, Julio María Sanguinetti grants him on gratuitous loan a building which used to belong to the Provident Fund (*Banco de Previsión Social*), with the purpose of creating a monographic museum.

The Senate grants him a gratuitous subsidy

1990

He participates in the production of the exhibition of JULIO TESTONI at the "Centro del Espectáculo" in Punta del Este and Galería Latina. He also works as curator and coordinator for the exhibitions of JOSÉ CUNEO and WIFREDO DÍAZ VALDÉZ, both held at Galería Latina.

1991

Presentation of the biographical book *Manuel Espínola Gómez*, with texts by Jorge Abbondanza, edited by Galería Latina with the support of Luis Barrios Tassano. Estela Medina and Armando Halty read excerpts from the publication.

1997

He begins a series of small format works with color pens, but several originals remain unpublished until the year 2008.

He designs a mural for the exterior wall of the Armenian School on Avenue *Luis A. de Herrera*.

The fictional feature film *MontevideoProust* directed by Hermes Millán Redin (Espínola appears in the minute 88'38 playing pool and reading one of his poems using voice-over)

1999

Some of his works are submitted for the 6th BIENNIAL IN CUENCA (Ecuador).

He is honored by the National Labor Union Center (PIT-CNT) for the logotype he had designed for the Union in 1967.

2000

Exhibition of his retrospective, entitled "ENTRE LA ENTRAÑA Y EL LÍMITE", at the Municipal Exhibition Center *"Subte"* (with texts by Alicia Haber); he exhibits his work PAISAJES FACIALES at the Museum of Contemporary Art "El País" (with texts by María Luisa Torrens) and BOLIGRAFÍAS at Galería Latina (with texts by Jorge Abbondanza and Salvador Miquel).

He is conferred the Pedro Figari Award for his career. (Espínola refused to paint a new work in this opportunity as it was specified in the rules of the award and just exhibited previous works).

He publishes his book of poems *Aterrizajes*, with prologue by Hugo Giovanetti Viola.

He is conferred the Morosoli Award of Plastic Arts.

2001

Musician León Biriotti begins his work 9th Symphony for Great Orchestra and Choir entitled Cuadros de otra Exposición, dedicated to the painter. The premiere takes place the following year and it will be played by the Symphonic Orchestra sodre directed by Fernando Condon.

2003

Juan Carlos Macedo publishes *Ocho poesías de Juan Carlos Macedo, ocho cuadros de Manuel Espínola Gómez*.

He dies on May 10th in Montevideo.

2004

The Foundation Manuel Espínola Gómez is created. An exhibition of sketches and architectural designs for the remodeling takes place with the purpose of inaugurating a museum in the building of the Street *Paraguay* No. 1176, in Montevideo. Seven years later the foundation would dissolve.

He is awarded the First Prize of the Foundation Bank Boston to the Masters of Plastic Arts, in memoriam.

2005

Exhibition Espínola Gómez takes the town hall of Montevideo: political minutia and related matters. The exhibition is held again on December at the Municipla Museum Juan Manuel Blanes in Montevideo.

COLLECTIVE EXHIBITION OF THE CIRCLE OF FINE ARTS, 1905-2005. National Museum of Visual Arts.

2013

Selection of works by Espínola Gómez at the Zorrilla Museum.

Exhibition of six works from his series BOLIGRAFÍAS at the Esplendor Hotel Montevideo.

Along with other activities carried out as from 1940, Espínola Gómez received awards at Plastic Arts Halls of different Departments, he designed other widely spread logotypes (for Galería Latina, the Argentina-Uruguay Center for Musical Education, Pax Organization, "Foro Batllista"), he designed the covers for several books and collaborated in the design and typography of several newspapers and posters.

In 1960 he was part of a manifesto subscribed by 114 intellectuals, artists and architects, aimed at the National Pro-Monument for Batlle Commission, which reported the intervention of *"a Jury which did not take into consideration the symbolic relevance of the monument for the Uruguayan people"*. They demanded a revision of the verdict or the creation of a new Jury so that the projects which had been presented were analyzed until the First Prize was finally decided on, as the only way of ensuring the creation of the monument.

He participated of numerous round tables, one on "Pop Art and the latest artistic manifestations", with Marta Minujín, Hilda López, Ernesto Cristiani, María Freire, Germán Cabrera and María Luisa Torrens (Center for the Arts and Literature of newspaper *El País*, 1967).

Between 1982 and 1983, he had an opinion segment entitled *"Conversando con la pintura"* ("Conversations with paintings") in the radio program Concierto (at Radio Centenario). The program was presented, daily, by Ligia Almitrán and Rubén Castillo, and Espínola's segment was on Tuesdays at 4:30 pm.

By the end of 1984, he worked on the design of the medals and the folders which were delivered on March 1st 1985 to the diplomatic missions who visited the country on the occasion of President Sanguinetti's inauguration.

He delivered numerous talks and was a member of the jury in visual arts contests: NATIONAL HALL OF FINE ARTS (1965, 1967), shipping of engravings to Cuba and craftworks to East Germany on behalf of the Union of Contemporary Plastic Artists (1967), Drawing Award by Galería Losada (1976), Uruguayan Cinematheque contest (1981), Award Paul Cézanne by the Embassy of France (1982), URUGUAYAN BIENNIAL OF PLASTIC ARTS, Casa del Teatro (1983), Congress of Mini-textiles at the Center of Upholstery of Uruguay (1984), DEPARTMENT HALLS in the Departments of Rivera and Maldonado (1986), HALL OF PLASTIC ARTS INCA (1987).

In 1963 he worked as illustrator of *Puente* magazine, created and directed by Ángel Kalenberg, a publication of arts and literature. Juan Carlos Onetti, Paco Espínola, Emir Rodríguez Monegal, Idea Vilariño, Martínez Moreno, Circe Maia, Juan Cunha, Guido Castillo, José Pedro Díaz, Antonio *Taco* Larreta, Carlos Maggi, Alberto Methol Ferré, Fernando Pereda, Carlos Real de Azúa, philosopher Ezra Heymann and Nicaraguans Ernesto Cardenal and Ernesto Sánchez Mejía, were some of the artists who wrote in the magazine. In 1984 he was part of the Consultant Committee of the magazine *Programa*, together with Daniel Gil, Juan Fló, Dumas Oroño, Héctor Tosar, Enrique Sobrado and Diego Pérez Pintos. In 1995 he was part of the Editorial Department of the literary magazine *Fundación*, together with Miguel Ángel Campodónico, Juan de Marsilio and Fernando Agorrody.

His activity also included a multiple intervention as facilitator, curator, staging manager, consultant, catalog designer or writer of texts for exhibitions which cover an extensive period: Guiscardo Améndola at "Amigos del Arte" (1962), Cerámica y anticerámica at the Center for the Arts and Literature of newspaper *El País* (1964), Photographic Exhibition of Primary Education at the Union of Contemporary Plastic Artists (1964), Esculturas by Héctor Sgarbi at Alianza Uruguay-Estados Unidos (1978), Retrospective by Héctor Sgarbi at Galería Latina (1981), Esculturas by Germán Cabrera in Galería Latina (1981), Pinturas, grafitos y tintas by Rubén Gary at Galería Latina (1982), Esculturas by Octavio Podestá in Galería Latina (1982), Muestra homenaje a Héctor Sgarbi in Galería Latina (1982), Cerámicas by Horacio Cohan in Auditorium Caravelle (1982), Grafitos by Marcelo Legrand and Óscar Larroca at Municipal Palace and National Library (1986), Esculturas by Wifredo Díaz Valdéz in Galería Latina (1986-1990), Fotografías by Julio Testoni in Galería Latina (1987), Grabados by Rimer Cardillo in Galería Latina (1988), Grafitos by Óscar Larroca in Alianza

Cultural Uruguay-Estados Unidos (1988), Fotografías by Julio Testoni at "Centro del Espectáculo" in Punta del Este, and Galería Latina (1990), Pinturas by José Cuneo en Latina (1990), Fotografías by Mario Schettini in the HALL OF EXHIBITIONS OFTHE MINISTRY OF EDUCATION AND CULTURE (2001).

He wrote his reflections on public transport, bus stops, green areas, store windows, domestic and street waste, urban landscape and national highways. Upon request of architect Enrique Benech, he suggested a new disposition of colors on the stained glass windows of the Methodist Temple on Streets *Constituyente* and *Javier Barrios Amorín*. He was also asked to do several ornamentation works at *Hotel Carrasco*, which included the oval room, the dining room and the entrance hall with its respective corridors, on occasion of the official visit from the president of France, François Mitterrand, in 1987. He also designed the platform for the meeting of the G8 (conclave which took place in Punta del Este on October 28th and 29th 1988).

Apart from his curricular career, Espínola was an artist whose work was also subject to forgery. Five years after his death, dozens of paintings attributed to him started to appear. It consisted of a voluminous series of temperas on cardboard allegedly produced during the early 1960s. The work used as reference was probably chose for two reasons: 1) because a keen eye on his pictorial production could easily detect the trace or the brush strokes in more complex works (like his polyfocalist works or his "FACIAL LANDSCAPES") making such works "harder to forge", and 2) because his abstracts from the 1960s were not strictly and thoroughly cataloged. To consummate this forgery, the delinquents also forged the signature of the president of the Foundation Manuel Espínola Gómez at the time, Magalí Sánchez. During the year 2008, the works were reproduced in the catalogs of well-known auction houses in Montevideo. The blog of the Foundation (http:-fundacionmeg.blogspot.com) claimed: *"This work was part of a series which was auctioned at Castells & Castells on July 30th. The Foundation was asked by the Auction House to examine the work whose authenticity was questionable. Other works were also kept in store by the Auction House which were analyzed and the same conclusion was reached."*. In spite of the delinquents attempt to abort the maneuver, Sánchez informed the Ministry of Education and Culture of this forgery, as well as the corresponding police authorities. The scam affected all the parties involved: the Foundation Manuel Espínola Gómez, the memoir of an author who defended his work over any circumstance, the collectors and the art market *per se*, since its legitimacy is affected by this and other incidents.

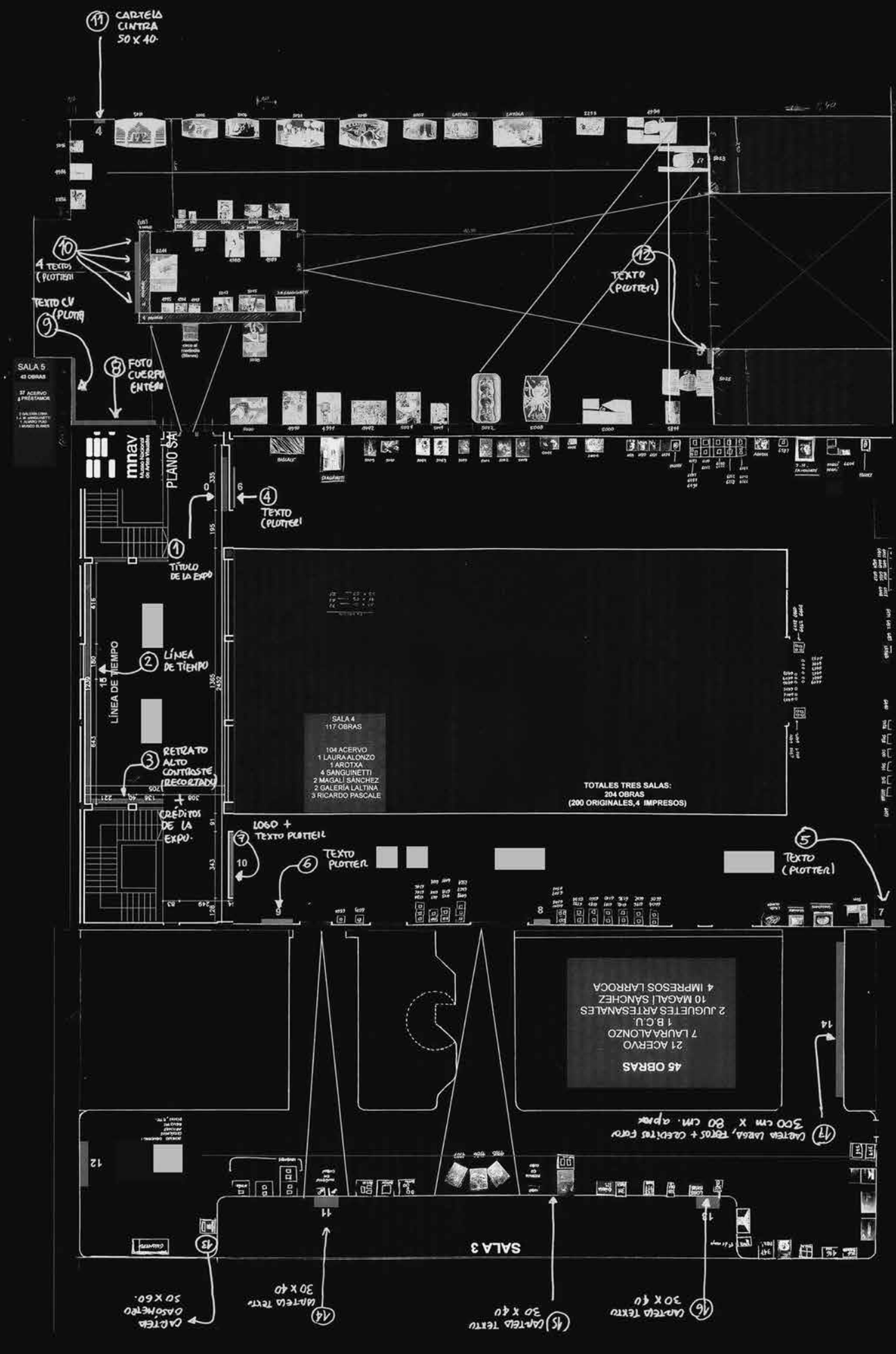
Practically every critic in the country during the best part of last century and several foreign critics, like Brazilian Gerardo Ferraz, have written about the work of Espínola Gómez. There are works by Espínola at the National Museum of Plastic and Visual Arts, the Municipal Museum Juan Manuel Blanes, the Museum of Modern Art in Buenos Aires, the Museum of Fine Arts in Porto Alegre, the Museum of Fine Arts in Santiago de Chile, the Museum of the Department of San José, the House of Culture in Minas, the Museum of Fine Arts in the Department of Salto, the Museum of Contemporary Arts in Caracas, and private collections in the country and abroad.

On November 2011, the Street *Oficial 9* in the city of *Solís de Mataojo* was renamed *Manuel Espínola Gómez*. On September 2015, the Municipal Board of Montevideo presented a proposal to designate as *"Square Manuel Espínola Gómez"* the open space delimited by Streets *El Espíritu Nuevo* (East), *Pasaje peatonal D* (South), *Captain Mateo Tula Dufort* (North) and *Pasaje peatonal F* (Este), located in the neighborhood Piedras Blancas. In 2018, Optical Shop *Visión Echagüe* dedicated the First Prize of its Visual Arts Contest ("Miradas Award") to Espínola, in memoriam. In 2020, stage designer Hugo Millán used the series INTERRUPCIONES as reference for the stage design of the ballet *La Tregua* (interpreted by the National Ballet sodre and directed by choreographer Marina Sánchez). In 2021, the National Postal Service has presented a commemorative stamp on the 100th anniversary of his birth.





Óscar Larroca (Montevideo, 1962). Has been working since 1981 as visual artist, illustrator, teacher and essay writer. He held individual exhibitions in New York, Paris, Vienna and Barcelona. He was awarded a dozen first prizes at national halls and two first awards at international peripheral halls (Award Ville de Gillette in the 9th Grand International Award of Plastic Arts of Nice, France, 1997; First Award for Contemporary Work at the 4th Edition of the Saló Internacional d'Arts Plàstiques Acea's Barcelona, 1999). He is a Corresponding Academic of the Greci-Marino Academy of Literature, Arts and Sciences, Novara, Italy. In 2011 he was conferred the Figari Award for his career (Central Bank of Uruguay-Ministry of Education and Culture). In 2004 he published the book *La mirada de Eros* (H Editores; runner-up in the Bartolomé Hidalgo Awards) and in 2007 *La suspensión del tiempo: acercamiento a la filosofía de Manuel Espínola Gómez* (Cisplatina; 1st Mention at the Literary Awards of the Ministry of Education and Culture). That same year his name was proposed by a group of Uruguayan academics for the Guggenheim Scholarship. As of 2008, he is the co-Director, together with Gerardo Mantero, of the magazine *La Pupila* (Morosoli Award in 2010 and Acknowledgment by the Uruguayan Chamber of Books for its "Contribution To Culture", in 2015). In 2013 he was the curator of the 10th Biennial in Salto and in 2015 of the Collection of sketches for wardrobe ans stage design of SODRE, 1940-1989, organized by musicologist Adriana Santos Melgarejo. In 2013 he published *Luego existen: 13 intelectuales uruguayos* (Cisplatina). In 2016 he edited *Bisagras y simulacros: ensayos escogidos, 1997-2015* (HUM). In 2018 he presented *Gráfica ilustrada* (Publisher De La Plaza, which was conferred the Award for Graphic Achievemnt by the Uruguayan Chamber of Books). In the year 2019 he published *El día que Pink Floyd (no) se cruzó con Peter Greenaway* (Taurus/RHM) and in 2020, *100 sobre 100: ilustraciones para cien filmes del siglo xx* (Publisher De La Plaza). That same year he was invited to write in the Edition in homage to Isidore Lucien Ducasse, in the 150th anniversary of his death, and was appointed Member of the National Commission of Culture of Uruguay for UNESCO (COMINAL). In 2021 he was the editor of the play *Después del estreno*, a compilation of critic pieces written by Jorge Abbondanza (Publisher De La Plaza). He is co-editor of the digital magazine and Academic Foundation (in process) *Extramuros*. Several intellectuals have written about his artistic work, such as Jorge Abbondanza, Riccardo Boglione, Alma Bolón, Miguel Carbajal, Roberto de Espada, Nelson Di Maggio, Manuel Espínola Gómez, Hugo García Robles, Amir Hamed, Ángel Kalenberg, Sandino Núñez, Carlos Rehermann, Emma Sanguinetti, Pablo Thiago Rocca, Alfredo Torres and Raúl Zaffaroni.


11 CARTEL CINTRA 50 X 40
4
10 4 TEXTOS (PLOTTER)
TEXTO CV (PLOTTER)
9
8 FOTO CUERPO ENTERO
12 TEXTO (PLOTTER)
SALA 5
43 OBRAS
37 ACERVO
6 PRÉSTAMOS
mnav
Museo Nacional de Artes Visuales
PLANO SALA
6
4 TEXTO (PLOTTER)
1 TÍTULO DE LA EXPO
2 LÍNEA DE TIEMPO
LÍNEA DE TIEMPO
3 RETRATO ALTO CONTRASTE (RECORTADO)
CRÉDITOS DE LA EXPO.
SALA 4
117 OBRAS
104 ACERVO
1 LAURA ALONZO
1 AROTXA
4 SANGUINETTI
2 MAGALÍ SÁNCHEZ
2 GALERÍA LÁLTINA
3 RICARDO PASCALE
TOTALES TRES SALAS:
204 OBRAS
(200 ORIGINALES, 4 IMPRESOS)
LOGO + TEXTO PLOTTER
7
10
6 TEXTO PLOTTER
5 TEXTO (PLOTTER)
9
8
7
45 OBRAS
21 ACERVO
7 LAURA ALONZO
1 B.C.U.
2 JUGUETES ARTESANALES
10 MAGALÍ SÁNCHEZ
4 IMPRESOS LARROCA
14
17 CARTEL LARGO, TEXTOS + CRÉDITOS FORRO 300 cm x 80 cm. APROX
12
SALA 3
13
11
15
16
CARTEL CRÉDITOS 50 X 60.
14 CARTEL TEXTO 30 X 40
15 CARTEL TEXTO 30 X 40
16 CARTEL TEXTO 30 X 40

"El mirador cavante,
Manuel Espínola Gómez",
se terminó de imprimir
en el mes de setiembre
de dos mil veintiuno,
en Gráfica Mosca, Montevideo.

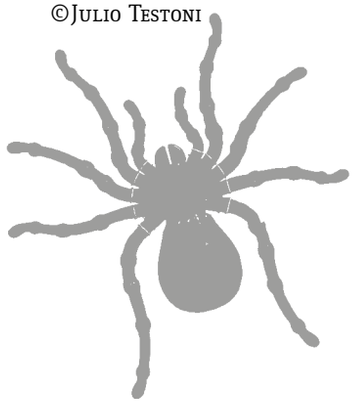
ISBN 978-9974-36-437-0

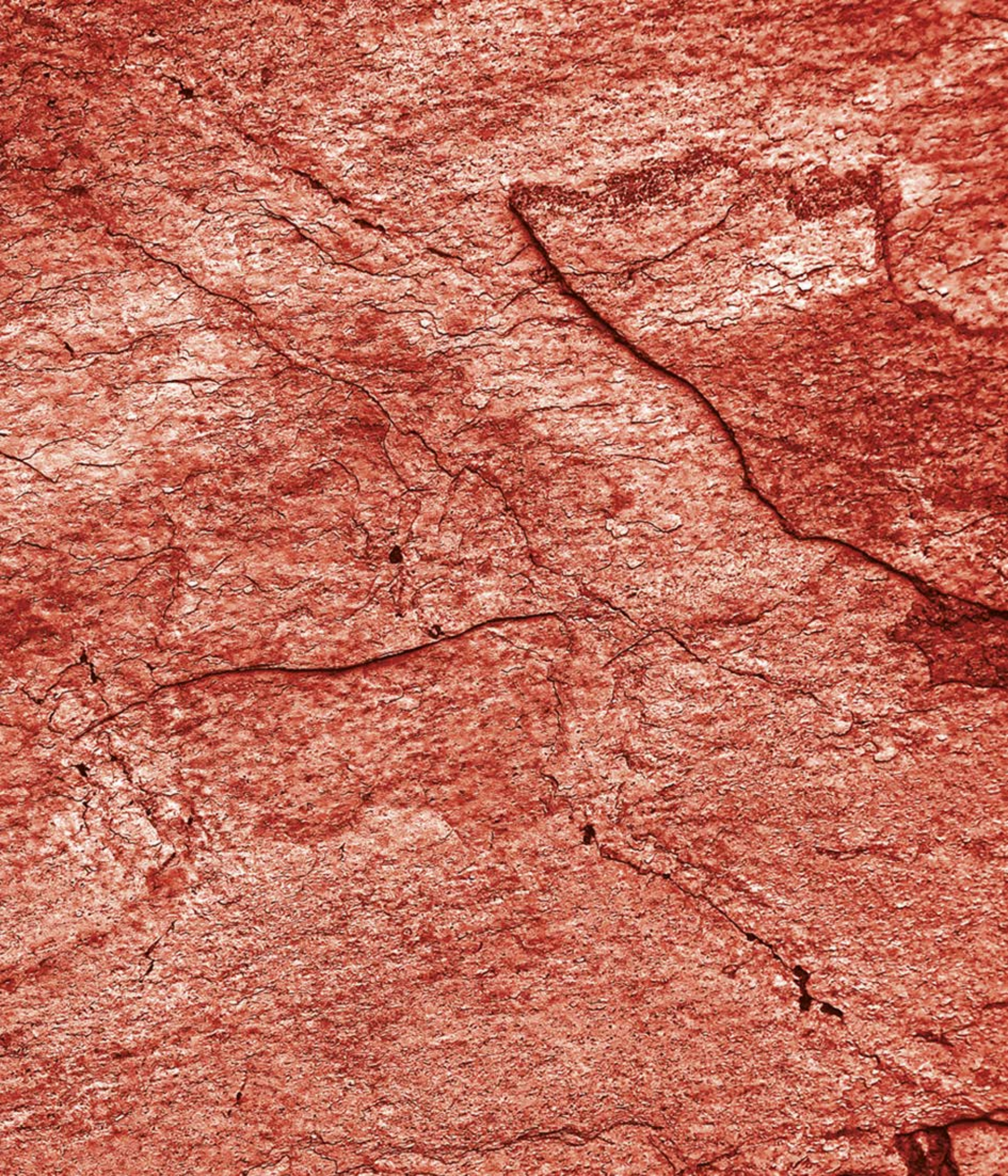
Depósito Legal 379.975

Los textos fueron compuestos
en las tipografías uruguayas
"Rambla" y "Rufina",
por Martín Sommaruga
y "Quiroga", por Fernando Díaz.

Tapa: Arena asombrada
(parábola silvestre). 1977
(Fragmento)
Colección MNAV.

Contratapa: M.E.G., 2000
Foto Julio Testoni
©Julio Testoni





ISBN: 978-9974-36-437-0

