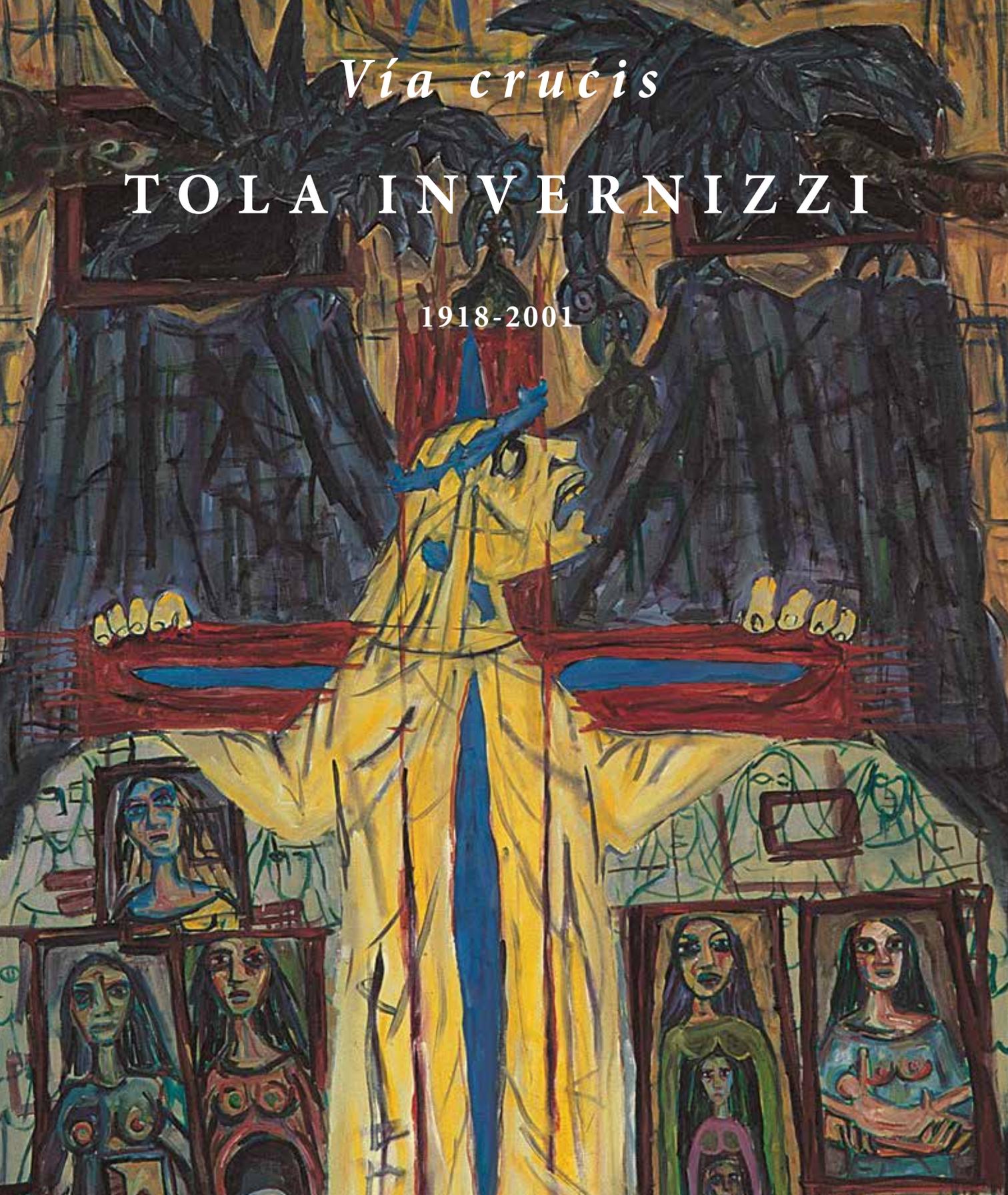


Vía crucis

TOLA INVERNIZZI

1918-2001









Jesús es codenado a muerte
Acrílico sobre tela
198 x 135 cm

Vía crucis

T O L A I N V E R N I Z Z I

1918-2001

Contenido

- 9 Presentación
 Enrique Aguerre
- 10 **Tola, presente**
 Jorge Scuro
- 13 **El *Vía crucis* de José Luis Tola Invernizzi**
 Vanina Arregui
- 23 **Tola Invernizzi. El artista y su tiempo**
 Alicia Haber
- 35 **Tola Invernizzi. Códigos propios**
 Alicia Haber
- Obras 4 12 22 33 34 53 55 - 63

Para celebrar el centenario del nacimiento de José Luis *Tola Invernizzi* (1918-1993) el Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) organizó la exposición *Vía crucis - Tola Invernizzi*, en el entendido de que exhibir su obra en la principal pinacoteca del país es la mejor forma de rendirle un justo homenaje.

Tola Invernizzi, como artista plástico y docente en la Escuela Nacional de Bellas Artes, alcanza con su obra *Vía crucis* (también conocida como *Quince estaciones*) un punto alto en su producción artística. Los quince paneles que la componen, más allá de toda creencia religiosa, se basan en la oración franciscana y fijan un relato plástico para dar su opinión «sobre el hombre y el mundo», en palabras del propio artista.

En forma magistral incorpora su pensar y su decir en una narrativa pensada para situarse exclusivamente dentro de un templo al trasladarla al campo artístico: «Este hecho, que es simbolizado en Cristo, no discuto sus aspectos divinos, pero yo lo entiendo exclusivamente como un luchador, por el hombre y la justicia entre los hombres», manifiesta Tola Invernizzi en el video que le realizara Guillermo Costa Murta en 1994 con motivo de exhibir el *Vía crucis* en el Castillo de Piria (Piriápolis, Maldonado).

Esta exposición no podría haberse realizado sin el aporte fundamental de Jorge Scuro, a quien el Tola le legara la totalidad de los paneles que integran el *Vía Crucis*, y que compartiera generosamente con el MNAV. También quiero expresar un agradecimiento especial para Claudio Invernizzi y Alicia Haber, quienes fueron los iniciadores de esta propuesta, y a Vanina Arregui por su aporte en el mejor conocimiento del artista y su obra.

Enrique Aguerre
Director del Museo Nacional de Artes Visuales

Tola, presente

Escuché decir que las personas no mueren si se las recuerda con cariño. La muerte es el olvido. Nada más lejos sucede entre nosotros con la excelente iniciativa del director del Museo de Artes Visuales (MNAV) que recuerda los cien años del nacimiento del querido Tola.

Recuerdo el día, lugar y momento en que conocí al Tola; fue en enero de 1987. Una amiga común me dijo que estaba exponiendo su obra *Via crucis* en el Castillo de Piria y que quería conversar con un teólogo sobre su obra. Nos encontramos en el castillo y apenas nos saludamos me manifiesta su deseo de saber algo (*sic*) o algo más sobre este tema que exponía en quince cuadros.

Ya la presentación fue desafiante. Me gustó mucho su abordaje, sin llegar a pensar que su «ignorancia» sobre el tema fuera tan real como la planteaba. Eso no importaba; ahí empecé a conocer la dimensión creativa y relacional que él ponía en su conversación.

Le dije que el viacrucis era una oración sin palabras creada por San Francisco de Asís hacia el año 1220; trató de seleccionar, entre sus hermanos en religión —los frailes— los dibujos y pinturas que expresaran pasajes de las últimas horas de vida de Jesús de Nazareth. Las imágenes estimulan la vista, el pensamiento y la oración; este es un conocido recurso en la Edad Media, donde la lectura no estaba generalizada en el pueblo y menos entre los más pobres a quienes se dirige y con quienes quería estar cerca imitando a Jesús.

Aquella conversación fue el inicio de una larga y fecunda amistad que ocupó largas horas de conversaciones y encuentros.

Me dijo que, siendo niño, tendría unos ocho años, dibujó en una pared de la cocina de su casa un perfil de Jesús. No sabía por qué. Luego conoció en Piriápolis la vida de San Francisco. Para profundizar su conocimiento del santo de Asís, entre otros recursos le sirvieron las conversaciones con el padre Rodolfo Cassini, párroco de la Iglesia San Francisco, de Piriápolis. Es memorable que en las misas del verano insistía a sus feligreses: «Ustedes están ahora aquí en el verano de vacaciones, donde todo va bien; pero recuerden que durante los largos meses del resto del año aquí quedan los pobres con hambre y frío».

Seguramente Tola se sentía expresado en este estilo. En la octava estación, Jesús cae por segunda vez, recuerda el salmo 72,4 que dice: «Él será el defensor de los humildes, él salvará a los hijos de los pobres y aplastará a los opresores».

Recorriendo el *Via crucis* siento que Tola se identifica con el drama y la tragedia que allí se relatan. Redescubre su propia vida y se siente expresado. No es un espectador externo, sino un testigo presencial y sufriente de lo que van narrando sus pinceladas salidas de una paleta alta de colores primarios.

La visión de estas tres horas finales de Jesús de Nazareth tiene tantas vivencias como observadores; algo de estos sentimientos y movimientos interiores y espirituales de Tola quedan aquí plasmados. ¿Qué relación de identidad tendrán con los de San Francisco?

Sentimos que Jesús es atacado y perseguido por lo peor de la condición humana: indiferencia, avaricia, egoísmo, injusticia y poder. (Ver novena estación, la tercera caída) El mal parece triunfar sobre el bien en la muerte del justo y su sepultura.

Pero Tola agrega la decimoquinta estación: la resurrección. Todo esfuerzo humano será recuperado; todo dolor será redimido en nuevas vidas y alegrías.

Curiosamente el papa Juan Pablo II agrega a las catorce estaciones canónicas una decimoquinta, no prevista por San Francisco, pero sí por la tradición cristiana: la Resurrección.

Cuando le dije a Tola que el papa había agregado esa estación me dijo: «Yo no se lo pedí», con su característica jovialidad. ¡Lo cierto es que el decimoquinto cuadro de nuestro maestro entrañable, amigo y artista, fue plasmado en el tiempo antes que la decisión papal!

Tola fue un maestro en el arte y un testimonio de vida como persona. Fue un hombre de una mente amplia, y comprendió la esencia de los pensadores de su época sin quedar flechado por el positivismo y el cientificismo dominante en su siglo xx.

Inesperadamente el 22 de mayo de 1997 se presentó en mi oficina, con escribana pública presente, para concretar la amenaza que me hiciera unas semanas antes de donarme su obra. Fueron inútiles mis resistencias. En aquella oportunidad dijo en la reunión que tuvimos junto a muchos amigos comunes, refiriéndose a mí: «Con quien me unen con seguridad muchos conceptos y tal vez, nada seguro, algunas pequeñas diferencias».

Gracias, Tola, por tu obra que vive con nosotros, pero sobre todo gracias por tu persona, tu espíritu, tu capacidad de comprensión de la condición humana que, aunque esa obra desapareciera, vivirá en quienes te conocieron.

Lic. Jorge Scuro, Setiembre 2018



Jesús carga con la cruz a cuestas
Acrílico sobre tela
198 x 135 cm

El *Via crucis* de José Luis Tola Invernizzi

Vanina Arregui

... Pienso que las palabras y los colores, las formas y sonidos son estrategias contra el tiempo, gran enemigo del hombre. La pintura detiene el tiempo. La música lo acompaña. La literatura lo anula. Todas son palabras: palabra es un rojo, un azul!...¹

Desde el antes

La anáfora, el recurso de reiteración de palabras al comienzo de los versos por los que avanza un poema, supone dar unos pasos hacia adelante y luego volverlos hacia atrás repitiendo lo ya dicho para iniciar otros versos que avancen más allá de los anteriores; ese modo de avanzar «arrastrando», digamos, es también una estrategia que retarda el fluir del poema, enlentece su tiempo mientras enriquece su densidad.

La opción de volver a lo muy transitado, la de tomar un tema tan emblemático como lo es el viacrucis, es así mismo una *estrategia contra el tiempo*. La densidad religiosa, metafísica, cultural, metafórica, de representación, de recurrencia del último día de Cristo es, sin dudas, más que inmensa. Con y en la obra que presenta esta exposición Invernizzi se suma a esa inmensidad.

Viacrucis o *camino de la cruz* o *la vía dolorosa* son algunos de los nombres de una devoción o costumbre devota por medio de la cual se evocan los dolores sufridos por el Redentor en el día de su muerte. La historia de la práctica de esta devoción es muy antigua y su origen se encuentra en los primeros tiempos del cristianismo, sin que podamos fijar fechas precisas. Tampoco sabemos a ciencia cierta cuándo surgen *las estaciones* ni cuándo se han ido agregando las que aporta la tradición, es decir, las que no se mencionan en los Evangelios, como la de la primera caída o la del episodio con la Verónica. Sí sabemos que a finales del siglo xv el peregrino Martín Ketzler encarga al escultor Adam Kraft monumentos de siete de los episodios vividos por Cristo en su camino hacia el Monte Calvario. Estos monumentos se hicieron muy famosos y fueron reproducidos en varias ciudades marcando recorridos fuera de la ciudad de Jerusalén, lo cual populariza definitivamente el viacrucis como instancia de reflexión y oración. Todo esto habla del desarrollo de esta práctica a lo largo del tiempo en un entramado de cultura popular y constituciones apostólicas. El conjunto de escenas que componen

¹ Entrevista en *Brecha*, 23/5/1997.

las 14 estaciones como las conocemos hoy se fija con Benedicto XIV en 1742, quien además exhorta a enriquecer las iglesias con representaciones de las estaciones.

No es menor, pues, la curiosidad que genera que un artista del siglo xx, no católico, comunista peculiar, estéticamente transgresor y empapado de vanguardismo, haya tomado el viacrucis para la que —creo— podríamos considerar la más enorme de sus obras, tanto en términos literales como metafóricos. Recién había escrito «monumental» al calificar la obra, pero me corregí y opté por «enorme». Es que quise dejar intocado el sustantivo *monumento* y sus alrededores gramaticales para referir el perfil teórico que le señala Noé Jitrik en *Los dos ejes de la cruz* al consignar que *documento* es todo aquello que permite una lectura, en tanto el *monumento* ofrece un testimonio concluido. La esencia del *documento* está, pues, en su legibilidad y por ende su lectura es el acto necesario para reconstruir un proceso de acercamiento o asimilación: llevar adelante una actividad exploratoria que tiene por fin revelar nuevos aspectos y significados. Según Jitrik: «No se trata, en última instancia, de reconstruir ni de revivir actos de representación, sino de *animar y vivificar*, o lo que es lo mismo de establecer una serie». Esa *serie* deviene consecuencia de darle una instancia de sentido en el aquí y el ahora al *documento* de partida. Nada más alejado, por tanto, de la génesis de esta obra de Tola, ni del espíritu con que la concibe, que la idea de *monumento*. Su *Vía crucis* es *documento* documentado por cuanto recoge en fecundo diálogo a todos los antecesores y documentante por cuanto agrega una mirada que reclama y promueve nuevas reflexiones. «Más que lo que hacemos importa lo que recibimos», afirma Invernizzi.

Lo que recibimos

Reiteradas veces Tola insiste en la idea de que su obra no es *su obra*, sino parte de la obra colectiva a la que otros han aportado con mayor o menor logro. En el reportaje citado dice:

¿Cuántos pintores de los buenos, de los que quisieron pintar y no pudieron, hay en la obra de cada pintor? Mucha gente agotó su alma pintando. Yo creo saludable iluminar la aventura compartida con los que intentaron y consiguieron cosas, y con los que lo intentaron y no lo consiguieron. Ese es el sentido de la cosa: el sentido de tradición como aventura compartida. Y no terminada.

La creación, la búsqueda, el intento son gestos de la aventura compartida de ser, aventura sin fin que se renueva en forma constante. Desde esta perspectiva se entiende lo anafórico en retomar el viacrucis como tema para sumar desde el hoy otra voz al multitudinario coro.

Del mismo modo funciona el acto de comunicación de dirigirse al otro desde los otros en la carpeta de grabados *Los diez mandamientos* del año 1967. En ese caso el texto bíblico (Éxodo 20, 12-17) da constancia de la teofanía en que la voz divina dicta a los hombres normas de convivencia y de fe por intermedio de Moisés. Para Tola el decálogo es apoyo para una nueva lectura en la que cada uno de sus puntos es resignificado gráficamente desde la conciencia de un hombre que siente la deuda de su especie con los preceptos fundantes de una convivencia fraterna, no vigente, sino largamente traicionada. Cada uno de esos diez grabados le corre el velo a la hipocresía del discurso de palabra piadosa y ejecución despiadada del tiempo desde el que Invernizzi trabaja. En la carátula el artista ha dibujado un edicto o pergamino que reza: «MANUAL PRÁCTICO Interpretación para utilizar en posibles exámenes de conciencia. Deducida de gestión mundial de gobiernos de USA.» Sin dudas se trata de una relectura actualizada del texto milenario.

En el caso del *Via crucis* (pintado aproximadamente entre 1990 y 1991) como cimiento para el artista, la relación con el texto bíblico no tiene la misma referencialidad que en los grabados mencionados. Los cuatro *Evangelios* relatan lo vivido por Jesús entre su sentencia de muerte y el descenso al sepulcro, pero no relatan exactamente lo mismo. No son textos preceptivos, sino textos narrativos y testimoniales; por lo tanto, cada narrador cuenta a su modo más allá de la inspiración que lo guía. Tola narra su Pasión de Cristo como lo hicieron los evangelistas, con libertad de narrador inspirado en los aconteceres de su tiempo.

«El camino de la Cruz por donde Cristo, siendo en el tribunal de Pilatos condenado, fue en pasos ásperos y sangrientos al Calvario [...] Desde el palacio de Pilatos hasta el lugar donde fue fijada la Cruz hay 1321 pasos o según otra cuenta 3303 pies.» Esto escribe en *El devoto peregrino. Viaje de Tierra Santa* en el Madrid de 1656 el padre Antonio del Castillo y añade: «... cada cristiano en cualquier lugar puede fabricar para su consuelo este camino». Se hace palmaria con esta última frase la noción de que, además de un recorrido físico-espiritual de reflexión, oración y piedad religiosa por los Santos Lugares, hay un recorrido únicamente espiritual del hombre en la intimidad de sí mismo que no necesariamente se mide en pasos. Por este pretil camina el *Via crucis* de Tola.

El caminante

Se ha dicho varias veces que era un gran conocedor de la Biblia y sin dudas lo era. Podemos agregar que la presencia de lo bíblico es transversal a toda su obra. Sin embargo, me interesa perfilar esta afirmación y quizás decir que fue un gran caminador de la Biblia o un coautor profundo. Desde la perspectiva de conside-

rarla literatura inspirada es toda ella «obra de dos autores: el autor humano y el Espíritu Santo que le ilustra y le mueve a escribir».² Pero desde una perspectiva laica puede ser también obra de dos autores y dependerá de la sensibilidad del lector-coautor la profundidad y el despliegue de los textos del libro epítome de la cultura occidental y cristiana. Los textos bíblicos han atravesado las épocas, las fronteras, los espíritus, las lenguas. Han inspirado a músicos, escultores, pintores, escritores, en fin, coautores sin fin. Invernizzi es uno más, tal cual él quiere: uno más. Pero la cosa está entre las intenciones del que habla y las disposiciones del que oye: alcanzar el sentido más hondo, hacer volar la palabra inspiradora hasta los confines de sus sentidos para convertirla en lenguaje visual, en un idioma que se expresa exento de compromisos estéticos, con colores, figuras, líneas, poleas, flechas, puntos..., en una catarata expresiva que habla con voces de todos los hombres de todos los tiempos. Eso es lo que hace Tola. Y lo logra.

Y bien, ¿cuál es la función? Invernizzi contesta que es responder a la necesidad humana de contar, pero a contar opinando, dando testimonio de ser y haber sido. La figura de Cristo como símbolo de la entrega en la lucha por la igualdad y la justicia entre los hombres es su herramienta expresiva en esta obra.

15 estaciones

Quince telas de 1.98 x 1.35 cm componen el relato de Invernizzi. Hemos historiado brevísimamente el desarrollo del viacrucis y sus catorce estaciones. Tola no es el primer coautor que agrega una estación; otros lo han hecho incluyendo la resurrección como la decimoquinta. Corresponde señalar que la decimoquinta estación se suma a las anteriores con un tema de fe. Los cuatro Evangelios dan testimonio del Jesús histórico, lo cual implica obviamente también la fe; pero sus relatos son fundamentalmente dato histórico. El tema de la resurrección es el de Cristo enviado de Dios, hijo del hombre, mesías, cordero de Dios que quita el pecado del mundo. El milagro consumado en la tumba vacía confirma su esencia divina: aceptar la Resurrección es por tanto un acto de fe. Retomaremos este tema escuchando —«pinto para decir», decía Tola— las dimensiones que alcanza desde su pincel-lápiz.

Propongo considerar el *Via crucis* de Invernizzi como un corpus. Casi 41 metros cuadrados de lienzo y óleo unidos no por un tema sino por un fin: el diálogo vivo e intenso tanto con el receptor coetáneo como con el atemporal. Para ello la obra asumirá, sumando, distintas actitudes discursivas: el respaldo cultural de la iconografía clásica de las 14 estaciones; las propias de la pintura: forma y color; las de las secuencias gráfico narrativas propias de la historieta; los signos gráficos

² Sagrada Biblia, Biblioteca de Autores Cristianos, 15.^a ed., p. 6.

de su propia cosecha: flechas, poleas, engranajes, etc.; las líneas del dibujo; las hipertrofias; el abatimiento de las proporciones y de la perspectiva; la irrenunciable palabra. Tola dice saber (y lo ha repetido) que la expresión de la pintura no debe ser la palabra; no obstante, agrega que lo que pinta lo ha pensado en palabras. No le es posible prescindir totalmente de ella: entretrejida en los fondos y figuras, citando un texto *recibido*, titulando una tela o en forma de anuncio o cartel, o emergiendo como edicto las palabras se amalgaman a las metáforas de su iconografía.

Un discurso en 15 cuadros

Entre el ser originado y la muerte inexorable el transcurso de la existencia del Yo y del Todos; este es el sentido que da Invernizzi en la vivificación de su lectura de la devota tradición.

Intentemos abordar la iconografía autoral para recorrer su *documento*. Ya no hablaremos de estaciones sino de cuadros. En *el primero* se instalan varias de las líneas gráficas que nos propone el *lenguaje Tola*: se trata de la representación de la idea y no de la realidad o la imaginación, por lo que podemos decir que las referencias gráficas son referencias conceptuales. Leamos entonces la luz amarilla de encima de la cabeza del ser *originado* como el misterio del origen de la vida; el reloj como la presencia del tiempo que da finitud al originado; la simiente representada en la pelvis sugiriendo la cadena humana más allá del individuo; la pierna-hueso y la pierna-carne como presencias de vida y muerte, de bestia y hombre; la plácida mano apoyada en la mesa en contraste con la otra habitada por el ojo de dios; las creaciones del hombre para la vida, el pan, el abecedario, los números en la mesa de la cotidianidad; la idea de estar atrapado en la existencia luego de haber sido originado representada en las rejas que circundan al personaje; las poleas, la cadena y las flechas que lo atraviesan y sujetan con el mismo sentido metafórico de las rejas; el pecho abierto en el misterio azul de ser; la corona de espinas como presencia del inevitable sufrimiento de transitar la existencia... Y cada receptor completará su lectura...

Es probable que estemos en tiempo de hablar de *alegoría*, tropo cuyo fin principal es el de aclarar conceptos abstractos o difíciles de comprender mediante translación de sentidos, partiendo y relacionando metáforas o comparaciones. Lo que podríamos llamar la apropiación por parte del veedor del lenguaje gráfico-conceptual desplegado por Invernizzi hace necesario un modo específico de mirar-leer. En todas sus obras —me atrevo a decir— Tola nos convoca a recorrer lentamente su pintura aprendiendo a descubrir los secretos de su código. En este proceso vamos sumando comprensión y descubriendo espesuras

conceptuales y expresivas, lo cual nos remite nuevamente a la idea de anáfora en el sentido de avanzar «arrastrando». Es indispensable, pues, para el veedor darse el tiempo para alfabetizarse transitando la obra, deteniéndose en las relaciones de cada signo-palabra con los demás elementos de la tela y las otras telas. En este sentido la pintura de Tola tiene algo medieval por cuanto el verbo, es decir, la acción, es su sustento. En ella todo actúa; nada es estático ni mudo. Tampoco puede serlo el receptor.

En este corpus que es su *Via crucis* el recorrido es complejo y denso, porque si algo no es el lenguaje de Tola, es fácil (y el concepto contrario no sería *difícil*, sino *exigente*). Es justamente su complejidad lo que captura atrayendo—al menos a mí—con irrenunciable intensidad. En esta presentación nos detendremos solo en algunos sectores, respetando los límites de un texto que no quiere ser explicativo, sino solo conductor de ciertos vehículos para mirar.

En el *segundo* cuadro el *originado* carga con la cruz de ser. La huella digital sobre su pecho habla de identidad, de ser *uno*; pero el corpus —como se dijo— es una alegoría. Por ende, todo el recorrido se multiplica metafóricamente induciendo una interpretación filosófico existencial de los lenguajes usados.

Tomemos la cruz como elemento iconográfico presente en distintos lugares significando de distinta manera en cada uno. En el *segundo* cuadro, que representa lo que conocemos como *Jesús carga con su cruz*, el personaje es el eje vertical de la cruz y el horizontal son sus brazos. En la lectura laica de Invernizzi puede verse como la necesidad responsable del *yo* en asumirse caminante de la existencia, lo que es decir de la aventura colectiva de ser hombre. Un índice le señala caminar y una mano lo detiene. Nacer y morir. Sin embargo, en el *cuarto* cuadro, en el que interpreta *el encuentro con la madre*, la cruz se duplica y un eco visual de ella aparece en la columna que deja ver la imagen de la madre (testigo de la escena con ojos y sin boca) y la línea horizontal de la que cuelgan las manos inertes; la metáfora se multiplica aludiendo a lo individual y a lo universal: no hay modo de ser protegido ni de volver atrás, al útero; solo caminar cargando la cruz. En el *quinto*, con la ayuda de *Simón de Cirene* esa misma cruz casi desaparece detrás de las espaldas de Cristo: la sostienen cuatro manos, ya casi no pesa. Jesús tiene los ojos abiertos con una mirada que se extiende hacia adelante; en el fondo se repiten los ojos, los vestidos y las casas que se comunican por caminos azules: se ha hecho presente la solidaridad. La aventura de ser es ahora una aventura compartida, lo cual le da sentido y la humaniza. Esta idea se expresa también en que por primera vez en este cuadro el pie del personaje se dibuja, sencillamente como un pie (en las telas anteriores ha sido monstruo, huesos, bota, ausencia, vendaje) acompañado por otros muchos que emergen figura desde el empedrado. Hay brindis de dos

copas sobre la mesa. Es clara, pues, la razón por la cual la cruz asoma apenas, casi desapareciendo como grafía del sufrimiento. Para Invernizzi «la vida para un solo hombre no tiene sentido». En el cuadro que responde en la iconografía clásica a la segunda de las tres caídas, el *séptimo* de esta serie, la cruz aplasta e inmoviliza a quien yace bajo ella y todo el sufrimiento de la intemperie del mundo se hace presente en los ángulos espinosos que surgen desde debajo del puente a cuyos lados amenazan el abismo del mar y de la tierra. Pasamos ahora al *noveno* cuadro en el que la cruz alcanza una de sus más bellas representaciones desde la perspectiva simbólica: son los brazos del crucificado los que la componen sosteniendo la cabeza de los otros sufrientes en un abrazo de infinita humanidad. Pero es una cruz. El lenguaje de Invernizzi se ha ido poblando de significación. La cruz es carga, responsabilidad, dolor, abrazo, ausencia, solidaridad, pasión; es roja, azul, mancha esfumada; pesada, liviana; espinosa, abatida, erguida.

Repetimos el «pinto para decir» que tantas veces le oímos. El artista dialoga con sus antecesores y con los que seguirán buscando comunicar su «quiero decir». Hemos intentado señalar un modo de ver el diálogo de los cuadros entre sí, en cuanto partes de un complejo texto pictórico desbordadamente políglota. Hemos señalado también la necesidad de recorrer lentamente las partes de cada uno de esos cuadros para escuchar los susurros o gritos que emanan de cada signo o imagen. Hablamos, en fin, de un artista que ha priorizado la comunicación por sobre los modos estéticos de expresar, lo cual, sin dudas, implica una opción estética.

En el video realizado por Claudia Castro y Guillermo Costa Murta, en ocasión de la muestra del *Via crucis* en el Castillo de Piria en Piriápolis, en 1994, Tola se detiene frente a cada tela iluminando con palabras el sentido conceptual de cada una.

Al llegar a la *decimoquinta* dice: «En concreto, toda esta historia que hemos contado es para llegar a esta última tela, ejemplo de la resurrección, es decir, de la vigencia de todos los hombres que luchan por la justicia para el Hombre».

En este cuadro la figura de Cristo, presente en los catorce anteriores, ya no está. Tampoco la cruz. En un hueco de la tierra, no un hombre, sino una multitud yace su muerte; de ese fondo oscuro y gris dos brazos-huesos y manos de crucifixión con las llagas del sufrimiento abiertas emergen sosteniendo un cartel que reza el principio básico de la justicia «La vida es de TODOS». En la parte superior de la tela un personaje siniestro con patas de ave de rapiña le sonríe a un pequeño templo de dinero que sostiene con la derecha. En la izquierda, un paraguas, una bomba. Monta un monstruo con ruedas que expele humo por detrás contaminando el aire de todo el espacio. El cartel de este sector del cuadro es «Yo»; lo sostiene un rígido dedo índice. Al personaje lo cubre un vestido

de inocente color rosado que, sin embargo, no logra ocultar el nudo de víboras de sus entrañas. Es miope e indiferente a lo que sucede bajo sus pies. No es otra cosa que la graficación del egoísmo, de la avaricia, de la egolatría, de todo exactamente todo lo contrario a lo maravillosamente significado en *el descenso de la cruz* o *noveno* cuadro.

Al describir de esta manera la iconografía de cualquiera de las obras de Invernizzi no puedo dejar de sentir que hay algo absurdo en eso, pero al mismo tiempo me es necesario. Porque, por ejemplo, el ícono del paraguas es recurrente y aparece en distintas obras y situaciones, generalmente portado por quienes se sustraen de la solidaridad, por quienes ejercen su egoísmo u ocultándose de los ojos de dios o protegiéndose del dolor de los otros. En las referencias al vientre: en el *octavo* cuadro se interpreta el momento en que *Jesús habla con las mujeres de Jerusalem* que lloran por él. En sus representaciones los vientres-prolongación de la especie se pueblan de signos como el huevo, la imagen del futuro en la convergencia de dos líneas que sugieren la continuidad en perspectiva o la repetición de las figuras una dentro de otra como en muñecas rusas. La alusión al mismo elemento da repugnante sentido al vientre de víboras o se puebla de tragedia en el vientre hueco en negro luto de la madre en el cuadro del descenso. En definitiva, si bien la iconografía es recurrente su sentido no es fijo. Reiteramos que hay bastante de lo didáctico medieval en sus figuras dinámicas y alegóricas (casi imposible no pensar en el Bosco).

Finalmente—dice Tola—la aventura humana tiene sentido y el hombre, sentido sobre la tierra en tanto camine con los otros, construya con los otros, sufra y goce con los otros. Su vívida lectura de la devoción canonizada responde, de algún modo, a una actitud religiosa. Vamos al diccionario etimológico: religión, lat. *religare*= ‘vincular’, ‘ligar de nuevo’. Ligar, religar las conciencias. Hablar desde y con las voces de los que nos han antecedido, de los que han hablado, de los que han muerto, de los que han luchado, de los que levantan sus manos desde el sepulcro, de los que lo harán. Hay un acto de fe al confiar en que el hombre es capaz de construir una convivencia más justa.

No hemos hecho aún referencia al resultado estético y estrictamente pictórico de su *Via crucis*. Cada uno de nosotros verá, descubrirá, se emocionará o no en distintos momentos del recorrido o con distintas telas o partes. Digo que me asombran siempre los logros poéticos de los que es capaz con su pincel de brocha gorda que por momentos se expresa como la más delicada pluma. Me refiero a esos rostros en los que el pincel deja un rastro de indescriptible dulzura como en el de la madre que teje en el *undécimo* cuadro, o el dolido asombro del personaje femenino a la izquierda de Jesús en el *décimo* cuadro, el de la tercera caída.

¿Y qué decir de esas dos figuras de los recuadros amarillos a ambos costados en la misma tela? El movimiento, la gracia de sus cuerpos sugerida con rápidos trazos de pincel apenas cargado, líneas que figuran con cabalidad la conmoción frente al suceso. Me conmueve profundamente (no sé si decir la tersura o resignarme a no encontrar palabra) el modo en que pintó el *carga con su cruz*; allí los gestos de las pinceladas se aquietan y dulcifican: no hay combate, sino asunción. En la tela en que registra su versión del *descenso de la cruz* logra uno de los momentos pictóricos más exquisitos de la serie en la delicadeza con que distribuye el color y traza la línea logrando que la transparencia hable de la comunión de las almas en el dolor.

El uso del color, esencia misma de la pintura, es tan libre como su lenguaje con claras tendencias expresionistas. Hay rostros verdes y azules; hay negros y grises tormentosos de los que emergen pérfidas máscaras dentadas y otros grises plácidos poblados por miradas mansas; hay uso emblemático; hay uso simbólico... Hay búsqueda para el veedor y lenguaje que mirar y deducir en el color. En la tela que representa la estación en que *Verónica enjuga el rostro de Jesús* con un lienzo, *el séptimo*, la lectura de Tola condensa la idea de la identidad. El uso del color le ayuda a significar: las dos figuras centrales son la misma. A una el color le da carnadura de existencia, en tanto que a la otra la ausencia de color parece dejarla inconclusa. De esta manera comunica lo que siente como interpretación posible de este episodio: cada hombre está encadenado a la identidad con que dará color a sus pasos y esa es su responsabilidad.

Más allá de la construcción de sentido el modo de la pintura misma es tan dinámico como la iconografía. Son muchos los registros del uso del pincel que enchastra, borronea, arrastra cuando el dolor o el caos lo reclaman. Corta la luz generando elocuente sensación de insensible piedra como en el rostro del personaje miope del *cuadro de la resurrección* o en los que sobrevuelan la cruz en el *decimocuarto* cuadro.

En fin, lector, hasta aquí caminamos juntos. Espero haber colaborado con tu acercamiento a este torrente de humanidad que resolvió pintar para entregarte su opinión sobre lo que somos y podemos ser. Sobre lo que cada *uno* puede ser en el ser de *todos* y lo que *todos* podemos ser en cada *uno*.



Jesús cae por primera vez
Acrílico sobre tela
198 x 135 cm

Tola Invernizzi

El artista y su tiempo

Alicia Haber

Para compenetrarse con el derrotero artístico de José Luis *Tola* Invernizzi es indispensable tener algunas coordenadas sobre su biografía y el contexto en el que le tocó crear.

Tola nació en Montevideo en el año 1918, hijo de padre uruguayo y madre italiana. Vino al mundo después que sus dos hermanas, y como en el alboroto por el varón todos repetían «nació un pistola», creció con el seudónimo que lo habría de acompañar por el resto de su vida. El padre tenía una pensión en Montevideo y la madre, Cesira, poseía un pequeño hotel en Piriápolis. Al fallecer el padre, cuando Tola tenía poco más de veinte años, la madre quedó al frente del hogar y se dedicó al Hotel Italia de Piriápolis, toda una referencia en el balneario. Desde 1950, cuando se casó, Tola pasó el resto de su vida allí, luego de vivir gran parte de su juventud entre Buenos Aires, Montevideo y Piriápolis.

Signaron su vida la militancia política, la entrega a numerosas causas sociales, la solidaridad, la generosidad, el desprendimiento, el altruismo, el humanismo, la valentía, su amor por la lectura y la cultura, el contacto con los escritores más consagrados de la generación del 45, el culto más profundo a la amistad, la capacidad inagotable de seducir mujeres, una vida de excesos múltiples, la actitud bohemia, el arrojo deportivo, y una creatividad original que fue *in crescendo* destacándose sobre todo desde mediados de los años sesenta.

La militancia política

Tola tuvo una larga historia de militancia política vinculada al comienzo a la lucha contra el golpe de Estado de Terra (31 de marzo de 1933) y sus persecuciones políticas, las detenciones y deportaciones. Tuvo desde entonces una actitud contestataria y fue militante de Avanzar, grupo creado por Héctor Grauert para resistir el golpe. El ascenso del fascismo en Europa, la ola dictatorial en América Latina, la ruptura diplomática con la República española, en los años treinta, fueron acicates importantes para acentuar su actitud comprometida frente los atentados a la democracia. Sus horizontes ideológicos quedaron marcados por la

guerra civil española, que fue vivida con intensidad inusual en Uruguay y coalignó a las más disímiles fuerzas políticas y sociales en contra del franquismo. En 1936 quiso incorporarse a las Brigadas Internacionales para luchar en España, pero no pudo enlistarse porque era menor de edad.

Tuvo activa participación en diversos sectores de izquierda, particularmente, el Partido Comunista (PC), y desde la fundación del Frente Amplio fue un militante activo.

Participó en movilizaciones, ollas populares, manifestaciones de trabajadores; hizo y arrojó volantes, y pintadas callejeras. Fue elegido edil y ejerció su cargo en forma cotidiana durante un período muy difícil de país (1973-73), el de la predictadura, y luego demostró su oposición al golpe de Estado y a la dictadura militar, lo cual le valió persecución y cárcel.

Las manifestaciones de entrega a la militancia política fueron numerosas también luego del retorno a la democracia. Contra las pruebas atómicas, pegó mensajes en una pared de la Biblioteca Nacional. Cuando el feroz dictador chileno Augusto Pinochet visitó Piriápolis (1989), pintó una enorme tela con dibujos y la leyenda «Fuera Pinochet del Uruguay», y la sacó a la calle. Durante una madrugada y todo un día trabajó en una obra para protestar contra la invasión de Estados Unidos a Panamá, que colgó con sus hijos en la terminal de ómnibus (1988).

Tola se jugó a creencias de igualdad social que en su momento identificó, de alguna manera, con el mensaje del Partido Comunista. Muchos creen que perteneció al Partido Comunista, pero él no sabía cuándo se había afiliado ni cuándo se había desafiliado. Siendo muy joven decidió que dentro del partido no daba un paso más. Esto fue cuando expulsaron a su amigo, sindicalista portuario, Arturo Larroca.

Tola relataba:

Cuando fui edil por el Fidel [agrupación del Frente Amplio orientada por el PC] y me decían el compañero comunista yo le mandé una carta a Eduardo Viera [director del periódico del PC] —que le decíamos «El Bilibliken»— diciéndole si querés la publicás y si no querés no, pero yo no soy comunista, aunque nunca estaré en un lado opuesto al PC, una definición muy cómoda para mí, pero siempre fui el primero en decir «qué afiche hay [que] pegar, dónde hay un volante para repartir».¹

¹ Martínez Cherro, Luis: «El “Flaco” Alfredo Zitarrosa y el “Tola” Invernizzi (segunda y última parte). Testimonio de amigos: el exilio como tortura, el canto como acto de amor», *La República* (Montevideo), 29/3/2006, año 8, N.º 2145, p. 41.

Siempre fue muy responsable desde el punto de vista político y tenía la disciplina propia de los integrantes o afines al Partido Comunista. Se tomaba muy en serio sus responsabilidades militantes, aunque fuera indomable respecto a la «línea».

Acompañó al Partido Comunista en forma heterodoxa, sin caer en la obediencia a verticalismos. Relata Pascual Grippoli² que nunca le escuchó un discurso típicamente comunista, y que en sus creencias era sobre todo un humanista que rescataba lo mejor del socialismo, el anarquismo, el marxismo y el mensaje cristiano.

No hay una sola obra que hable del heroísmo de la Unión Soviética. Tuvo causas en su vida tremendamente importantes que estaban determinadas por las coyunturas históricas y ninguna de ellas fue la defensa de la Unión Soviética. Es más, si bien a veces se le escuchó hablar al respecto, intentando defender algunas veces situaciones probablemente indefendibles, la Unión Soviética no formaba parte de su cotidianidad. Estaba siempre más preocupado por temas concretos, como el techo del gimnasio del Ateneo, la planchada de la Policlínica de Piriápolis o, en el plano político, las peleas internas del Frente Amplio. Al integrarse al Fidel —el estar cerca pero no pegado— tenía razones de afinidad, pero también de discrepancias. Los anarquistas pensaban que era anarco; los comunistas, que era comunista; los tupas, que era filo tupa. Nadie podía pensar semejantes cosas si él hubiera sido un defensor de la URSS a ultranza o comunista. No quería mezclar en un 100 % su pensamiento político con el de un partido que había decidido no integrar.

Como tantos, Tola depositó sus esperanzas en la praxis del socialismo real de la Unión Soviética, con una cuota de ingenuidad que le hacía creer que ese comunismo soviético lograría salvar al mundo de sus miserias. Lo hizo como hombre de buena fe que era; seguramente fue muy crédulo e idealista y su cercanía al PC tuvo mucho que ver con la amistad que forjó con integrantes del partido o con gente afín y con su profunda creencia en la igualdad social.

Finalmente manifestó su desilusión con el régimen totalitario soviético, que no tuvo miedo ni reparos de explicitar. Tuvo la lucidez y la valentía de reconocer los graves problemas del PC uruguayo, entre ellos, su postura poco afecta a la transparencia y la autocrítica, con una disciplina sin cuestionamientos de lo que acontecía en el mundo soviético. Y supo rever la política de la URSS.

Y es verdad que, si bien para Tola el comunismo y la URSS fueron una gran esperanza de transformación de la sociedad, al final tenía muy claro que no culminó como debía.

² Pascual Grippoli. Entrevista de la autora, Montevideo, agosto de 2006.

A lo que no renunció, ni aun cuando tuvo conciencia del totalitarismo soviético y de sus atentados a las libertades, fue a la creencia en la igualdad social y a su oposición al capitalismo.

Más allá de los disensos que provoca su vinculación intensa con el Partido Comunista y lo que es más grave, la ausencia durante décadas de postura crítica frente a la URSS, lo importante es que era un creyente fervoroso en la necesidad de un cambio social destinado a mejorar la sociedad, a lograr más igualdad y más justicia.

La generación crítica

La obra de Tola mantuvo un lenguaje crítico que se vincula a la generación del 45, con cuyos escritores tuvo amistades profundas. Con algunos de sus integrantes tenía diálogos en las tertulias y cafés, así como también estableció amistades perdurables. El anticonformismo radical fue constante en Invernizzi, lo que compartía con la generación del 45 o, como la llamara Ángel Rama, «generación crítica».

... con su aire de ruptura respecto de los supuestos tradicionales de orgullo ingenuo de los uruguayos, con su visión de la crisis nacional y del agotamiento irremediable del país batllista y su modelo de convivencia. [...] Ese grupo de sofisticado ímpetu modernizador modificó la cultura del país de manera radical. Difundió las manifestaciones más renovadoras del ámbito internacional, mientras se preocupaba por acentuar lo nacional y lo latinoamericano en esfuerzos estrictos, rigurosos y severos hasta la intransigencia. Desarrolló, en particular, lo que se denomina «la conciencia crítica», apuntando a las contradicciones del *establishment*, denunciando las limitaciones provincianas y luego los incipientes deterioros de un sistema que mostró sus primeras fallas en 1955. Abrió la senda a otras generaciones críticas posteriores, y a un espíritu de inquietud y anticonformismo que signaría la intelectualidad y creatividad uruguayas desde entonces.³

La crisis de la «Suiza de América»

Su compromiso y militancia aumentaron con la crisis uruguaya y el quiebre del modelo de la Suiza de América. Hubo un desgaste progresivo de la situación económico-social de Uruguay. En los años sesenta creció la deuda externa; se produjo un estancamiento de la industria ganadera; se evidenció una decadencia del desarrollo industrial, un déficit fiscal y una inflación creciente. Aumentó el

³. Caetano, Gerardo, y José Rilla: *Historia contemporánea del Uruguay: de la colonia al Mercosur*, Montevideo: CLAEH-Fin de Siglo, 1994.

desempleo; quedó en evidencia la pequeñez del mercado local; se interrumpió el crecimiento demográfico; se intensificó la emigración y hubo una caída de las exportaciones, a la vez que se producía una hipertrofia burocrática, la crisis global del Estado de bienestar (*welfare state*) y la de los partidos tradicionales.⁴

La inquietud social de esos años fue intensa; se vivió un clima de huelgas, una agitada actividad sindical, el surgimiento de la guerrilla (Movimiento de Liberación Nacional, Tupamaros, MLN y otros grupos), que comenzó en 1963-4 y luego desplegó una ola de violencia. El triunfo de la Revolución cubana tuvo fuerte influencia en ciertas posturas de la izquierda uruguaya. Paralelamente se fundó la central única de trabajadores (CNT), estallaron las protestas estudiantiles y se produjo la alianza entre sindicatos y estudiantes. La situación política fue empeorando con el autoritarismo de Jorge Pacheco Areco, las acciones guerrilleras, la represión policial, el asesinato de estudiantes, la agravación del conflicto social, la anticonstitucional ilegalización de partidos de izquierda, la represora instauración de las medidas prontas de seguridad, la violencia política, el resquebrajamiento de la democracia, la injerencia militar, hechos que culminaron en el golpe de Estado de 1973 y el comienzo de la dictadura militar.⁵

Estas situaciones motivaron una agudización de la conciencia política de Tola. Tuvo años muy duros durante la dictadura y vivió en carne propia la prisión varias veces, pero sobre todo sufrió profundamente por sus hijos, ambos presos políticos, por su mujer desterrada (durante diez años) y por el exilio de Carlos Schwartz (el primer hijo de Milka).

La alteración del marco de seguridad y bienestar, y la crisis política, social y económica de los años sesenta y setenta generaron un cambio de su visión de la realidad circundante, y aumentó el caudal crítico de su producción. Esos ribetes fustigadores se acrecentaron. La plasmación en la plástica era útil para criticar la realidad y mostrar los resquebrajamientos del país «modelo», o para evidenciar imágenes disidentes o desenfadadas que se oponen a visiones edulcoradas. Luego aumentaron en el período de la dictadura.

... cuando había ciudadanos proscriptos en este país, pintores que no podían mostrar sus obras, canciones que se escuchaban y cantaban en privado en forma clandestina, obras de teatro que no podían presentarse y aquellas que, de forma inadvertida por el poder, reflexionaban con sutileza y reivindicaban la libertad perdida, en fin, esa suerte de resistencia que tantas mujeres y hombres de este país supimos mantener, nos reencontra-

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem.*

mos con el Tola en el local que Cerámica del Carrito tenía en la parada 5 de Punta del Este; estábamos proscriptos, él especialmente. En ese encuentro de unos años antes que la dictadura terminara, decidimos mostrar su obra. Fue un día de tormenta, parecía un desembarco; cayeron en medio de la sudestada, con un camión cargado de cuadros desde Piriápolis, sus hijos, sus amigos y él. Eran cuadros gigantescos, pintados al óleo, que al día siguiente aparecieron instalados en las paredes exteriores e interiores de aquella vieja casa. El enorme retrato de Claudio era la llave de entrada de aquel inolvidable acto de rebeldía, resistir frente a los mandamientos del poder, resistir la arbitrariedad de quien, omnipotente, impide el libre pensamiento y la diversidad ideológica. Se trata de la libertad, esa condición ineludible para entender el paradigma moderno. El Tola era un hombre libre. Elijó su particular modo de pintar, de hacer grabado, de dibujar; su modo especial de relacionarse con las personas, de ser solidario, de amar, de ser maestro, de ser crítico, de ser tolerante. Su ideología y su pensamiento político jamás le impidieron relacionarse con lo diferente; el fanatismo estaba fuera de su conformación moral. Respiramos en su pintura y en su grafía su rechazo a la forma hueca, sin contenidos; su rechazo a todo academicismo, a toda forma «correcta» de encarar el arte. Sentimiento y razón se entrelazan en sus obras en convivencia tensa y crítica. Su arte nos conmueve y a la vez nos alecciona moralmente, en prédica libre, sin sectarismos, pregón dirigido a valores esencialmente humanos y universales, en relación y compromiso con el devenir histórico, ese devenir que tenazmente insiste en el protagonismo colectivo desatado por la modernidad ante el absolutismo y el oscurantismo.⁶

Admirable fue su coherencia entre pensamiento y vida, entre arte y acción; la manera en que se jugó por sus ideas, la militancia entregada, sus esperanzas por una vida más igualitaria para todos los seres humanos, su defensa de la libertad, la coherencia existencial, su valentía, su capacidad de tolerancia.

Demostró que no era maniqueísta desde el punto de vista político. Amigo íntimo de gente de diversas orientaciones políticas como blancos, colorados, anarquistas, comunistas y de diferentes posturas de izquierda, supo defender a quienes estaban en una orientación política disímil a la suya. Las críticas y los prejuicios maniqueos no lo amedrentaban. Si consideraba que una situación era injusta apoyaba a los perseguidos jugándose por el otro, por lo que fue severamente criticado por los militantes del Partido Comunista, su grupo político.

⁶ Alonso, Javier: Apuntes sobre las palabras pronunciadas en la Junta Local de Piriápolis en ocasión de la exposición-homenaje a Tola Invernizzi conmemorando la fecha de su nacimiento. Piriápolis, setiembre de 2006. Enviado por correo electrónico a la autora en diciembre de 2006.

Apoyó a diversos anarquistas, colorados y blancos. Defendió de acusaciones falsas a Manuel Maneco Flores Mora, intelectual y militante del Partido Colorado. En su actuación como edil del Fidel (1972-1973) hizo un homenaje contra la violencia dedicado a los secuestrados por la guerrilla Ulysses Pereira Reverbel y Carlos Frick Davie, al obrero Luis Batalla, víctima mortal de una sesión de tortura y al trabajador rural Pascasio Ramón Báez Mena, asesinado por los tupamaros.

Asimismo, condenó las condiciones en las que vivía ese peón. Relata su hijo Claudio:⁷

Cuando el viejo votó en la junta el tema del peón creo que lo significativo de eso no es su apertura y su aversión a la violencia, sino también su cintura política-humanista —más allá de su ingenuidad que era real—, porque él hace agregar en la declaración que así como se debe enjuiciar el asesinato se debe enjuiciar el contexto que llevó a ese peón a ser, en realidad, un desplazado por la sociedad que antes de que se transformara en mártir era condenado por borracho y por las injusticias sociales inherentes al sistema.

Votó una condena al atentado perpetrado contra el dirigente del Partido Colorado Jorge Batlle y fue solidario con el político colorado de Maldonado Benito Stern.

Vivir al límite

Su personalidad era de una magnitud más allá de lo común. Vivió y creó con su manera pasional, desinhibida, temeraria, osada, briosa.

Nadador consumado, entraba al mar en cualquier estación del año, sin temor a los cambios climáticos ni a las bajas temperaturas del invierno. Iba tanto vestido como desnudo, y se internaba hasta distancias muy grandes, más allá de toda sensatez, tanto de día como de noche. Se ganó el apodo de Tarzán. Llevaba su talento deportivo y su capacidad física a límites de imprudencia y peligro que él no sentía, pero que seguramente creaban un sentimiento de angustia entre su familia y amigos.

Tuvo períodos de intensa bohemia. Fue en muchas ocasiones de su vida irresponsable debido al juego. Durante años participó de la vida nocturna; era un errante noctámbulo frecuentador de prostíbulos, cabarets, milongas y whisquerías, capaz de subirse a las mesas y desnudarse en una noche de copas. Era el único bailarín de su barra de literatos del Café Metro y el único de ellos que iba

⁷ Claudio Invernizzi. Entrevista con la autora por correo electrónico, setiembre de 2006.

a cabarets. Al resto los llamaba «los severos».⁸ Indomable, se resistía a seguir una vida demasiado ordenada. Durante décadas fue rebelde, jugador, pendenciero, mujeriego sin límites, bebedor tenaz y fumador incontrolable. Aventurero, hizo experiencias límites como vivir vida de bichicome. Fue audaz hasta el ocasional contrabando, aventurero, exaltado y vital; viajó con linyeras a Santa Fe, Córdoba, Santiago del Estero y Tucumán. Tuvo todo tipo de experiencias. En sus numerosos viajes a Buenos Aires, participó en un filme de Narciso Ibáñez Menta, *El que recibe las bofetadas* (1947), en el papel de levantador de pesas en un circo. El juego lo atrapó también en la vecina orilla en el Hipódromo de Palermo. Pasional, tenía ataques de furia, y rompió durante años sus cuadros a golpes y patadas.

Lo domesticó, en parte —con bastantes dificultades—, Milka, a quien adoraba y fue su gran compañera hasta el final de sus días y lo sedó el nacimiento de sus hijos, de quienes siempre fue un excelente padre. Pero no abandonó la bebida y no dejó de ser mujeriego hasta muy cerca de su muerte y el anecdotario (real) es interminable. Tampoco desistió de nadar sin respetar ninguna regla de seguridad más o menos lógica, ni de beber y fumar mucho más allá de lo prudente. Su espíritu aventurero era muy vivaz. Era en ese y otros sentidos un trasgresor nato y no tenía límites. Era desbocado y poseía una resistencia apasionante para todos los excesos.

Tuvo la libido, la energía, la imaginación y la salud para vivir con coherencia varias vidas en una con una envidiable intensidad. Vivía decenas de facetas de su personalidad en simultáneo con el mismo ímpetu y ardor para cada una de ellas. Evidenciaba desconocimiento de convenciones que maniatan a seres más amoldados a las reglas establecidas por la sociedad. La mayoría de los seres humanos viven amedrentados por los riesgos, encadenados a una vida más prudente, ordenada, rigurosa, pero también más rutinaria, sedentaria y aburrida, y carecen de la osadía de romper barreras tradicionales. Si lo hacen, y cuando lo hacen, es en alguna área de la vida, no en todas.

⁸ Ver Domínguez, Carlos María: *Tola Invernizzi: la rebelión de la ternura*. Entrevistas de la autora con su hijo Claudio.

Conocer al Tola es enamorarse de él, en el mejor sentido de la palabra. Todo en él es inteligencia, bondad y ternura.

Líber Falco

Muy notable fue su actitud frente a todos los que lo rodeaban. Fue sobre todas las cosas un ejemplo señero de generosidad, solidaridad, entrega, en todos los aspectos de su vida y a lo largo de toda su existencia. Se nutrió de posturas políticas de izquierda y de valores éticos vinculados con el humanismo y la herencia de valores predicados por Jesús y arraigados en la tradición judeo-cristiana. Al cristianismo de parte materna y a su dedicación a la lectura de la Biblia se sumaron los mensajes de ética judía aportados por Abraham Alperovich, padre de Milka, ella misma y sus parientes y numerosos amigos de Tola de la colectividad judía.⁹

El humanismo y el compromiso social no eran términos abstractos o pensamientos que quedaban en la órbita de la ideología. Incapaz de desdoblarse entre vida y arte, Tola vivió como pensó; pintó siguiendo su personalidad y pensamiento, y fue incapaz de dobles discursos.

Su humanismo lo concretó en la vida cotidiana. Ayudaba a todo el mundo, y era gran amigo perpetuamente dispuesto a dar una mano, aun a pesar de ir contra sus propios intereses.

Si bien fue un empresario y realizó muchas obras con su empresa de construcción, le importaba más apoyar a la comunidad que ganar dinero, actitudes que compartía con su mujer, Milka. Sin fines de lucro se dedicaron a construcciones destacadas por su valor social y cooperaron con los necesitados.

Consejero de los habitantes de Piriápolis en las más disímiles cuestiones, Tola estaba siempre dispuesto a socorrer, amparar y proteger. Auxiliar al prójimo era para él lo más relevante y lo llevó a cabo. En el reportaje *Testigos*, de TV Ciudad,¹⁰ varios vecinos de Piriápolis testimoniaron su afecto; «es imposible no quererlo», sostiene uno de ellos. Cuando enseñaba matemática, en el liceo de Piriápolis, fue no solo un excelente docente, sino también un compañero dilecto de sus alumnos, tal como lo atestiguan varias fuentes. Su particular sensibilidad provocó la adoración de los niños. Siempre tendió una mano, entregándose a los

⁹ Claudio Invernizzi. Reportaje de la autora, citado.

¹⁰ Giuffrè, Rosalía: *Ciclo Testigos*, TV Ciudad, video archivo familiar, Montevideo, 1999.

demás como pocos; estaba siempre listo para colaborar con los enfermos y los desamparados. Las injusticias le producían penetrante dolor.

Con Pascual Grippoli, quien vivió en su casa y retornó a ella muchas veces, tuvo una actitud de protector cuando lo recibió joven y desalentado por múltiples enfermedades; le consiguió trabajo, lo amparó, y terminó siendo para él el gran amigo de su vida y una fuerza revitalizadora que lo ayudó a superar su estado anímico pesimista frente a sus dolencias. A partir de ahí para Grippoli su primera patria fue Piriápolis.

Esta actitud la tuvo con numerosas personas. Entre los beneficiados se encontró el escritor Mario Levrero, quien estuvo un buen tiempo en Piriápolis protegido por la solidaridad y el cariño de Tola.

Fue un padre excelente y un marido cariñoso capaz de mimar a su mujer y quererla con devoción. Si tenía que transmitirles lecciones a sus hijos, era admirable la manera en que lo hacía; nunca abordaba el papel de figura severa, sino que enseñaba a través de metáforas y relatos, dejando de lado la figura del padre engolado y formal.¹¹

Como dijo el poeta Líber Falco, «Conocer al Tola es enamorarse de él, en el mejor sentido de la palabra. Todo en él es inteligencia, bondad y ternura.»¹²

Jamás tuvo sentimientos vengativos; ni siquiera cuando sus hijos sufrieron torturas en la prisión durante la dictadura deseó represalias para los culpables...

No es el problema del miedo y de lo que vas a hacer o no. Yo digo si me tocan un hijo tengo que agarrar una metralleta y matarlos a todos. Pero no... Por último, matar no, comprar yerba y tabaco, y seguir intentando cambiar, mejorar la sociedad.¹³

¹¹. Pascual Grippoli. Entrevista de la autora, citada.

¹². Augustyniak, Francisco: «Líber Falco sobre el Tola», *La República* (Montevideo), 17/3/2001, p. 32.

¹³. Martínez Cherro, Luis: «Una charla imperdible: Alfredo Zitarrosa versus Tola Invernizzi. "El hombre se debe ir construyendo"», *La República* (Montevideo), 7/2/2006, año 8, N.º 2095, p. 40.



Jesús encuentra a su madre
Acrílico sobre tela
198 x 135 cm



*El cirineo ayuda a Jesus a
llevar su cruz*
Acrílico sobre tela
198 x 135 cm

Tola Invernizzi

Códigos propios*

Alicia Haber

Tola forjó una pintura contundente; dibujó con el color, contó con gran frescura y dialogó con intensidad con el espectador. Se volvió, como muestran las pinturas de los años 80 y 90, un gran colorista; en sus telas los colores cantan y vibra la superficie.

Manejaba códigos propios; sabía unir y contrastar pinceladas arremolinadas y gruesas pinceladas discontinuas con zonas de más quietud y uniformidad, chorrados, marañas, borrones, tachaduras, manchas, *drippings* con superficies muy cuidadas. Usaba las líneas irregulares y el gesto. Imágenes fluidas, formas fluyentes y orgánicas singularizan sus propuestas pictóricas.

Sus caminos fueron variados y no siempre fue brutal para expresarse. Hay toda una serie de telas más delicadas en las que el color está dispuesto con pasajes fluidos; y en ocasiones el cromatismo más violento es desplazado por los tonos apastelados en las pinturas más líricas y otras tienen una fantasía en cromatismo desbordante. Pero no abarcan temas espinosos. Pueden citarse como ejemplos *Máquina de cazar misterios* (1970); la serie realizada en Melo en la prisión (1973) *Hombres y cosmos*; *Tal vez un día en la vida de María Magdalena* (1980).

Las más enérgicas son *Mujer en la ventana* (1985); *Mujeres en el bosque* (1985); *Pareja en la mesa* (1985); *Fuentes* (1985); *Vientos de primavera* (1986); *Brauen* (1986); *Mujer* (1989); *Pintor y su modelo* (1989); *Mujer y bicicleta* (1989); *Retrato de Katya* (1990); *Retrato de mujeres* (1994); *El equilibrista* (1996); *Tango 1* (1996); *Tango 2* (1996); *Tango 3* (1996); *Tango 4* (1996); *Tango 5* (1996); *Pintor y su modelo* (1997) y la serie pintada en España mientras visitaba a Carlos Schwartz y familia.

A pesar de su espontaneidad e intuición, hacía numerosos dibujos y bocetos previos, aunque nunca se ajustaba finalmente a ellos. Era un artista pensante además de impulsivo.

En sus pinturas están integradas una enorme cantidad de figuras en un todo armonioso. Se conjugan la simultaneidad de escenas y la unidad de la composición. Las figuras están enlazadas unas con otras a través de variados procedimientos de continuidad. En muchas telas se observan líneas que unen las formas, o sectores serpenteantes creadores de encadenamientos. Una malla, una armazón genera un entramado en el que las palabras escritas colaboran como elementos de unión. La integración de textos juega como elemento compositivo aglutinante. Recuadros y subespacios orgánicos de formas irregularmente ovales, circulares y onduladas, y a veces cubos indicando perspectiva, son contenedores de figuras que se relacionan con las demás zonas de los cuadros. En algunas pinturas, superficies de colores diferentes señalan diversos planos que se vinculan unos con otros generando una estructura compositiva.

Perspectiva y planos enteros aperspectivos se conjugan en escenas cuya complejidad resulta muy totalizadora. En el juego con las escalas existe inventiva y vuelo. Copiosa era la cantera de soluciones de Tola.

Se destaca el cromatismo fuerte, agrio y ácido.

Las obras se ven como un todo en un primer momento y luego hay que ir descubriendo los elementos que la forman. Tola consideraba que al mirar un cuadro este debía ser abarcado, pues, si no, estaba mal pintado.

El pintor de verbo: «Muestro para decir»

Relacionado con la relevancia del mensaje y del tema, así como con su poder de comunicación, el uso de la palabra es muy abundante en su obra. Explicaba Tola: «Yo no soy pintor; pinto como puedo, porque primero pienso y quiero decir algo».¹

Bueno, hay pintores que eligen el sustantivo: dicen mesa, botella, árbol, mujer, mar. Hay pintores que eligen el adjetivo: hermoso dulce, azul, suave. Hay pintores que eligen el verbo: agitado, ansioso, sufriente. Yo creo que soy de los que eligen el tercero de los caminos.²

¹. Fragmentos del libro de Alicia Haber *Tola Invernizzi: el tiempo en que el arte se enfureció*, Montevideo: Ediciones Trilce, 2007. Alicia Haber trabaja sobre la obra de Tola Invernizzi desde 1984. Mantuvo desde 1984 una relación fluida con el artista, le hizo numerosas entrevistas en Piriápolis y Montevideo, escribió sobre sus exposiciones para el diario *El País*, realizó su retrospectiva como curadora en las Salas de Exposiciones del Palacio Municipal en 1987 y escribió el catálogo. Ricardo Lanzarini. Entrevista de la autora, Montevideo, agosto de 2006.

². Triás, Susana: «Reportaje a Tola Invernizzi. "Estuvimos con Tola Invernizzi"», *Asterisco* (Maldonado), sin fecha. (Consultado en archivo familiar)

Siempre hubo, en el afán de comunicarse con el hombre, una voluntad de tocar la mayor cantidad de aparatos de percepción para asegurar la certeza de la llegada de la comunicación...³

Soy un individuo con temas, pinto desde un tema, después pretendo que el azul y el rojo queden de la mejor manera posible. No parto desde un mensaje de belleza plástica, sino de la necesidad de encontrarle formulación plástica a una idea determinada. Pintar es establecer algo para comunicarse [...] El hacedor de plástica (me resisto a la palabra «artista») es un hombre que quiere comunicarse y relatar algo...⁴

En el video de Costa Murta sostuvo que el hombre es un contador de cosas, que se necesita transmitirlos. Declaró que «Más que la pintura me importa contar» y agrega que las obras fueron pensadas en palabras y por eso puede explicarlas con palabras.

Lo que se dice es más importante que las formas del decir —sostenía—. Muestro para decir. El camino de todo hacer es hablar de algo. En principio fue el verbo. La historia de la palabra es maravillosa, sin la palabra no se podría pensar, y saberse.⁵

En la presentación para la carpeta de grabados expresaba:⁶

[en griego] la palabra «decir» significa a la vez separar y juntar. Tomar pedazos de la infinitud del caos y juntarlos entre sí para construir el «cosmos», o sea el pedacito (tan pequeñito con seguridad) que le es permitido saber al hombre del universo que le prestaron para vivir. Si algo son estos grabados, son una excusa para hablar de otras cosas. Pero pienso que además lo hago para decir que mis opiniones sobre diferentes cosas siguen siendo las mismas.

Monigotes para mis hijos registra la palabra *decir* y el término *decirles* una y otra vez como *leitmotiv* y al mismo tiempo como una declaración de principios. El brazo que cuelga con un lápiz para escribir los textos que se incluyen demuestra la necesidad de comunicar a través del lenguaje escrito.

³ Invernizzi, J. L.: *Carpeta de grabados: Divagando sobre gradabo= sobre estos grabados y... y Las Palabras*, Piriápolis, 2000.

⁴ Trías, Susana: «Reportaje a Tola Invernizzi. “Estuvimos con Tola Invernizzi”», o. cit., p. 30.

⁵ Giuffre, Rosalía: *Ciclo Testigos*, TV Ciudad, video archivo familiar, Montevideo, 1999.

⁶ Invernizzi, J. L.: *Carpeta de grabados: Divagando sobre gradabo...*, o. cit.

«Literaturografía»

Tola sostenía:

Sigo repitiendo un par de cosas no pensadas de antemano en mis andares plásticos sino en los análisis posteriores de mí hacer: No hago cosas para mostrar, muestro para decir. Tal vez lo que hago no sean obras plásticas, tal vez solo literaturografía.⁷

Describía su obra como «literaturografía», así como Víctor Brauner hablaba de «picto-poesía», sosteniendo también esa indisoluble relación de las artes visuales con la literatura y en especial con la poesía.

En su producción es muy importante, como hemos visto, el empleo de la escritura. Entre tantos otros ejemplos, puede leerse en sus pinturas:

El Cacho estuvo aquí, vote, manual, llegada, no hay maleteros, lleve Ud. su propio equipaje, equilibrista, compre, compre, use bombas, cuide su silueta, yo, yo, no no, viva, viva, ajuar, bebe, muera, antorcha de progreso, la reputísima madre que los parió, paisaje con figura, historieta, historias de desalojo, hoy liquidación.

Recurría también a textos de otros autores como Pablo Neruda o Quevedo y, en forma periódica, a la Biblia. Pero otras veces incluyó sonidos onomatopéyicos como *auuuuuu*, palabras enigmáticas como *Brauen*, textos al revés y signos, o letras aisladas para aumentar el misterio del mensaje. También era autor, como sucede en *Esta empecinada flor*, serie en la que cada grabado está acompañado por sus escrituras:

1- Abierta en la primavera. Ya luz. Miedo. Ya grito. Raíz. Ya luz. Grito. Abierta. Ya. 2- Forma. Pétalo. Oscuro. Impreciso. Seguro. Aire. En el duro camino del hombre con camino del hombre. Con el hombre a cuestras. 3- Para siempre misterio. Para siempre acosada de misterio. 4- Y el hombre ya no. Ya no padre. Ni hijo. Ni también. Y también acosa. 5- Olvidada. Viva a la vera del monstruo ávido. Mal habido. Ávido. Carroña. Ávido. Espejo. Ávido. y Ávido. 6- Olvida vida oculta. Olvidada en la defendida casa de escombros enhiestos. Casa sin cielo. Espejo. Máscara. Mentira. Ali-maña. Espejo. Máscara. Mentira. Espejo. 7- Libre ternura sola. Libre. Libre. Hueco sí apresado. Apresado. Explotación. Máquina. Apresado. Sí tortura. Si libre. Ternura. 8- Blanco tierno pétalo aún. Siempre en barro. Ratas. Injusticia. Frío. Humillación. Si barro. Si locura. Opresión. Cucarachas. Si aún tierno pétalo. 9- Para siempre salvada a diente. Y a coraje. Y a milagro.

⁷ Invernizzi, Tola: Presentación de la carpeta de grabados, o. cit.

Y a hombre dolor. Alma. Yaga. Y a hombre rabia. Ya hombre. 10- Inevitable. Blanco. Cruel. Anoche. Anoche a brujas. Pesadanegra. Quieta sombra despavorida. Negra. Cerradas. Así a negro inevitable blanco. 11- Fatal. Incólume. Cierta. Pura. Atacada a maldad. A egoísmo. A muerte. A miedo incólume. Cierta. Pura. 12- Rastreada. Olida. Tortura. Poder. Cárcel. Tortura. Muerte. Ya no padre ni hijo ni alimaña. Locura. Alimaña. Miedo. 13- Ocultada. Mentida. Temida. Mentida. Histeria. Mentida. Mentida. Fantoche. Histeria. Voces. Histeria. Mentira. Fantoche. Mentira. 14- Descarnada a dolor. A hombre. A injusticia. A injusticia. A humillación. Descarnada a sangre. Descarnada. Cierta. Viva. Descarnada. 15- Ya hombre defendida y a mujer defendida. Defendida. A mujer. A hombre. Y a defendida desde. Defendida. Más defendida. 16- Misterio blanco. Pétalo. Alojada. Sí libre. Libre fatal. Incólume. Defendida a hombre y a esta. Si. Porque misterio. Porque sí. Porque tal vez. Porque hijo. Porque padre. Porque esta sí empecinada flor, el alma humana.

A veces la palabra adquiere autonomía; otras veces no tiene un sentido explícito y en otros casos es un claro medio de comunicación; pero al ser usada en un contexto inhabitual, el del arte, se diferencia de la comunicación utilitaria.⁸ Tola invocó a la escritura como testimonio de la capacidad de usar el lenguaje en las artes visuales. Esta es liberada, valorada y llevada a un plano de importancia en el mundo visual.

Se genera una relación fructífera entre la imagen y la palabra. Tola problematizaba la inclusión de lo escrito en el campo de las artes visuales, rompiendo la separación entre ambas —la palabra y las artes visuales— para hacerlas complementarias, ampliando a la vez las definiciones de las artes visuales. Como apunta W. J. T. Mitchell,⁹ los terrenos del lenguaje escrito y la imagen han sido siempre como «dos países que hablan diferentes idiomas»; sin embargo, tienen una larga historia de migraciones mutuas, intercambio cultural y otras formas de relaciones. Las fronteras entre las instituciones de lo visible y las instituciones de lo verbal son irregulares, heterogéneas e improvisadas. Las palabras escritas son signos visuales, y al usarlas en pintura se mezclan los medios de comunicación con libertad. La imagen a su vez es un signo visual; y no hay una oposición binaria, sino dialéctica. Existe una unión entre el mensaje de naturaleza icónica y el mensaje lingüístico que remite a la civilización basada en la escritura. Imagen y escritura no son sino «dos ríos que brotan de una fuente común», sostiene Santos Zunzunegui.¹⁰

⁸ Barthes, Roland: *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*, Buenos Aires: Paidós, 1986.

⁹ Mitchell, W. J. T.: «Word and image», in Robert S. Nelson, Richard Shiff (eds): *Critical term for art history*, Chicago: The University of Chicago Press, 1996..

¹⁰ Zunzunegui, Santos: *Pensar la imagen*, Madrid: Cátedra-Universidad del País Vasco, 1992.

La escritura en la plástica estimula la comprensión y orienta la lectura. Explica Roland Barthes:

Por supuesto que fuera de la publicidad, el anclaje puede ser ideológico, y esta es, sin duda su función principal: el texto conduce al lector a través de los distintos significados de la imagen, le obliga a evitar unos y a recibir otros; por medio de un *dispatching*, a menudo sutil, lo teledirige en un sentido escogido de antemano [...] el lenguaje tiene una función elucidatoria.¹¹

Pintores y escritores no pertenecen a mundos antagónicos y los artistas usan la escritura por su *energía gráfica*, como testimonio del temblor y trayecto de la mano, de la furia, del estallido, de lo pulsional, de elementos de torpeza, de recuerdos infantiles, de excitaciones y subversiones.¹²

El énfasis en la temática, su uso de la palabra y de los textos y su estrecha vinculación con la literatura le han valido a Tola la acusación (que recibieron también en su momento los surrealistas) de ser un pintor «literario», lo que en las décadas de auge del arte abstracto era anatema. A la luz de las estéticas pluralistas del posmodernismo, y en los que se recuerda la estrecha asociación que siempre han tenido las artes visuales y la literatura (y que ya los clásicos reconocían cuando afirmaban con Horacio *ut pictura poesis*), la acusación pierde vigencia. La pierde además porque Tola lograba comunicarse visualmente con vehemente y contagiosa expresividad.

Sin minimizar el papel de la escritura en las pinturas, es sobre todo en los grabados en los que intensifica su valor, pues consideraba acertadamente que era un medio más popular que podía llegar a más espectadores debido a su tiraje y al hecho de ser reproducible. La legibilidad para un público más masivo era para él cuestión clave que lo obsesionaba y sobre lo cual hizo numerosas declaraciones y explicitó sobre todo en la presentación a la edición completa de sus grabados del año 2000: «la voluntad de exponer una obra cualquiera en forma totalmente accesible para cualquiera».

Más allá de estas inclusiones de la palabra escrita está la literatura como inspiración y como vivencia. De joven se vinculó con gente de teatro, y fue parte del elenco de Teatro del Pueblo (1935). Formó parte de peñas literarias como la del Café Metro, un círculo ilustrado integrado por Paco Espínola, Carlos Maggi, Maneco Flores Mora, José Bergamín, Denis Molina, Mario Arregui, Pablo Bosch —un español exiliado—, Juan Carlos Onetti, Alsina Thevenet, Carlos Martínez

^{11.} Ver Barthes, Roland: *Lo obvio y lo obtuso...*, o. cit.

^{12.} *Ibidem*.

Moreno y Roberto Ares Pons, entre otros. Tuvo prolongada amistad con algunos de los más destacados escritores uruguayos como Mario Arregui y Mario Levrero, entre otros. Estuvo vinculado a los poetas que participaban en las jornadas de poesía en Piriápolis y él también se dedicó a la escritura. Influyó y respaldó a algunos de ellos y supo ver el talento, como sucedió con Levrero, quien recordaba que Tola lo hizo continuar «a fuerza de decirle: “Está bien; seguí”, cada vez que él le mostraba algo»,¹³ Levrero relataba:

A guardar lo que escribo, empecé en junio de 1966.

De esta última etapa, que comienza en el 66, el primer lector fue el Tola (José Luis) Invernizzi; iba leyendo los fragmentos que le mostraba y me decía «está bien, seguí». En realidad fue él quien me hizo descubrir que en un pequeño texto que le mostré había una novela escondida, que es *La ciudad*.¹⁴

Su cultura literaria era muy amplia.¹⁵ Durante años hablaba mucho de libros y autores, más que de pintura. Así lo testimonian varios de sus amigos y conocidos, entre tantos, Pascual Grippoli y Elvio E. Gandolfo¹⁶ y en esta nota de *El País Cultural*.¹⁷ La Biblia fue para él un libro de cabecera.

Cazar misterios: la pintura es lo que no es

«Cazar misterios», anotó Tola en 1970 en una de sus pinturas. Engendró en ella un dispositivo para *masticar sonidos, una cámara de combustión, un elemento para mirar ráfagas*, encadenando formalmente todas las figuras mientras usaba un gran espacio aperspectivo blanco y generaba en el medio uno con perspectiva en color. Allí están extrañas poleas, cuerpos mutilados y desmembrados, una oreja volando, varias ventanas, un enigmático personaje, una insólita boca gritando a un altoparlante, engranajes-piernas, entre tantas otras figuras imaginativas. En esta obra paradigmática de los años 70 su apuesta queda en evidencia: se jugaba al interés por penetrar en zonas recónditas y enigmáticas.

¹³ Duizeide, Juan Bautista: «El que susurra en la oscuridad» (entrevista a Mario Levrero), *Página 12* (Buenos Aires), 24/2/2002. Disponible en: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-42-2002-03-01.html>>. (Consulta: 24/2/2002)

¹⁴ Saurio: «Espacios libres. Reportaje a Mario Levrero», *La Idea Fija*, año 1, número 2, septiembre 2000. Disponible en: <http://www.laideafija.com.ar/larevista/numero02/LEVRERO_reportaje.html>. (Consulta: 24/2/2002)

¹⁵ Claudio Invernizzi. Entrevista con la autora por correo electrónico, setiembre 2006.

¹⁶ Gandolfo, Elvio: «El pan en la madrugada», *El País Cultural* (Montevideo), año XII, número 603, viernes 25 de mayo de 2001, p. 8.

¹⁷ Domínguez, Carlos María: «Memoria de Tola Invernizzi, joven pintor que murió de viejo», *El País Cultural* (Montevideo), año XII, número 603, viernes 25 de mayo de 2001.

Advertía: «... la capacidad imaginativa es fundamental, no se pinta sólo con los ojos y la pintura es lo que no es».¹⁸ En forma progresiva desde mediados de los setenta, los objetos y formas son despojados de su significación tradicional. Lo paradójico, lo absurdo, y lo misterioso están colocados en primer plano. El arte es un trampolín desde el que salta hacia el inquietante mundo del proceso imaginativo. Tola quería traspasar los límites estrechos de la racionalidad.

Expandiendo lo imaginable, demostró que la fantasía puede ser una verdad dedicada a la emancipación del espíritu. Lo real incluye lo fantástico y lo inverosímil, y aparece así como algo natural, en la unión de visión interior y exterior. Con espíritu exonerado de trabas, Tola perturbó la realidad habitual de las cosas removiéndolas de su significado habitual y cotidiano. Demolió barreras que empobrecen la realidad y demostró valorar lo inconsciente y todo aquello que desate las amarras que atan al espíritu. En palabras de su admirado Paul Klee, se podría decir que su arte es «una poesía del corazón».

Para dar una visión más completa del mundo, abarcó las formas de lo real y procedió por inclusiones. Opuesto a mutilar lo real, desafió la comodidad intelectual. Se resistió al despotismo de la razón y la lógica para generar lenguajes extralógicos y descifrar subjetivamente el mundo exterior. El racionalismo, el mundo cartesiano, la razón demasiado estrecha y restrictiva quedan desplazados. Las restricciones parecen desaparecer; una energía liberadora se desprende de sus creaciones y lo oculto es bienvenido.

Sorteando las barreras comunes para evidenciar la diversidad de lo real, Tola quiso darle lugar a la «conciencia ampliada», desafió inhibiciones, se mostró desbordante, pleno, con una gran libertad interior para explorar lo profundo y lo recóndito del ser humano. Paisajes interiores, elementos contradictorios y creación de relaciones desconocidas y dejadas de lado son importantes en su obra. Tola proyectó haces luminosos a zonas oscuras. Empleó distorsiones expresionistas de rostros y cuerpos; creó asociaciones insólitas; planteó rupturas escalares; multiplicó elementos en un mismo espacio como si tuviera *horror vacui*; pergeñó formas orgánicas en estado de metamorfosis. Buscó vínculos ocultos, planteó encuentros inquietantes, relaciones sorprendentes y lazos inauditos. Evidenció conexiones diferentes a las que se está acostumbrado a ver. Denotó una realidad en la que prima lo imprevisto. No existe en su pintura y su grabado o carbonillas unidad de tiempo y espacio, y las cosas están fragmentadas. Hay una dislocación de los aspectos visibles del mundo. Se evidencian posibilidades combinatorias del cuerpo. La heterogeneidad se despliega en la multitud y profusión de imágenes. Tola trabajaba desde la superabundancia.

¹⁸. Numerosas entrevistas de la autora a Tola Invernizzi, Montevideo y Piriápolis, 1987.

En *El Cacho estuvo aquí* (1990) un rostro transformado en óvalo dentro de un marco cuelga al revés; de una bota emerge una figura de la naturaleza con un ojo en su parte superior, y un pie con un palo y cinta azul se posan sobre una plataforma, a la vez que una rejilla contiene fragmentos de la realidad presentados en paisajes con perspectivas ambiguas sugiriendo cuadros con una fuente, y ventanas. La cara de Cacho aflora solitaria en el espacio.

Tola auscultaba los temas esenciales de toda existencia humana, tanto de hoy como de siempre; esos son los que le importaban. Por eso sus obras no tienen la representación de un lugar específico, ni son anécdotas ni muestran a un tipo de persona. Forjaba esencias. No le interesaba buscar mimetizar la realidad, aunque su arte tiene cualidades comprensibles, y es inteligible. Ofreció códigos de reconocimiento y no desligaba a la imagen de toda referencia ni de bases referenciales. La suya es una pintura figurativa fantástica, pero asida a la realidad. Su imaginación nunca se escindía del todo de lo reconocible, cuyo significado hipercodificaba con el lenguaje escrito. En parte porque quería registrar, aunque fuera muy subjetivamente, ciertos aspectos de la vida.

Su manera original de abordar los más disímiles temas se puede vincular con su osadía creativa.¹⁹

Cuenta Elvio Gandolfo que solía visitarlo a veces en la pequeña oficina de constructor que tenía en la cuadra donde paraba la Onda. «Cuando yo escribía algo se lo pasaba. Las observaciones que me hacía eran siempre sorprendentes, una especie de impecable mirada de marciano respecto a la mirada normal. No decía: está bien, o está mal. Elegía un ángulo oblicuo, que en vez de promover la corrección o la satisfacción, hacía que a uno se le reactivaran los circuitos de crear historias. Por ahí uno hasta se olvidaba de lo que le había dado, y empezaba a escribir otra cosa.

También eran sorprendentes los cruces: de una manera coherente, con sentido (que sólo volví a ver en Jorge B. Rivera), mezclaba el tango, Platón, alguna película o Proust. Todo eso vivido más que leído.»

«Tola tenía puntos de vista absolutamente diferentes a todos —confirma María Esther Gilio—. Vos planteabas un problema y para hablar de eso, la mayoría de la gente se paraba acá. Tola se paraba en otro lado, no era que tenía otra opinión, tenía otro planteo. Eso era increíble, y lo siguió haciendo hasta el final. Te sorprendía, porque fuera el problema que fuera nunca lo habías visto desde ahí.»

¹⁹ Domínguez, Carlos María: «Memoria de Tola Invernizzi, joven pintor que murió de viejo»..., o. cit.

Iconografía recurrente

El inventario de imágenes de su producción es muy variado. Algunos de sus elementos iconográficos se repiten pautando los contenidos metafóricos. Las lecturas son naturalmente uno de los tantos caminos interpretativos y no un código canónico. No se trata de usar las imágenes recurrentes para descifrar metáforas o connotaciones que operen como una regla, sino de aproximaciones que quedan abiertas a otras disquisiciones. Las obras de Tola estimulan nuevas lecturas que no deben cesar. Seguir conversando con ellas es un aliciente incitante; el propio artista convoca con su frase: «Pronto para seguir discutiendo», con la que cierra en la contratapa la *Carpeta de grabados en madera. Hablando de pintura* (1996).

El cuerpo humano es una constante en su obra. Como observa Juan Antonio Ramírez,²⁰ el cuerpo es de gran importancia. Cada individuo posee un cuerpo irremplazable, mediador necesario en todas nuestras relaciones con el mundo, objeto y fuente de placer, de dolor, e interlocutor activo y existente de nuestra existencia. Se ha dicho muchas veces que somos lo que somos gracias al cuerpo que nos sustenta. Ser (existir), en suma, es tener cuerpo.

Como muchos creadores modernos y contemporáneos, Tola se apartó de las visiones canónicas tradicionales de proporciones y armonías y de los cuerpos perfectos en pos de la expresividad y el contenido. Ya Maurice Raynal en un artículo publicado en la revista *Minotaure* en los años treinta expresaba que el verdadero artista rehace el cuerpo humano.²¹

A veces para demostrar el antihumanismo, la tortura, los ataques contra el orden habitual creaba los miembros por separado del cuerpo colgando de ganchos de carnicería como en *El viento y la fuente* (1975), *Fuente* (1985) o *Descuartizamientos* (1995). En las obras más dramáticas el cuerpo aparece fragmentado, sufriente y vejado. Las cabezas pueden estar sobre un portalámparas y el rostro distorsionado transformándose en una aparición amorfa. Las manos muestran descoyuntamiento —están laceradas con los estigmas de origen cristiano—; los ojos desbocados están desgajados del cuerpo; los brazos y manos aparecen solitarios, y de los cerebros salen formas. Figuras humanas intervenidas por mecanismos y poleas o robotizadas también rompen con la belleza ideal de los cuerpos. Son otros indicadores de violencia y padecimiento.

^{20.} Ramírez, Juan Antonio: *Corpus solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid: Siruela, 2003.

^{21.} *Ibidem*.

Son además imágenes frecuentes las extrañas máquinas, agresivas palas mecánicas dentadas, amenazadoras estructuras de hierro, roldanas, engranajes, poleas, ruedas que someten al hombre y lo alienan. Se aprecian en telas como *El viento y la fuente* (1975) y en grabados como *Monigotes para mis hijos*, entre tantas otras obras. Pueden ser usadas con esa simbología, pero también en algunos casos sirven como elemento de unión entre los seres humanos.

Las manos y los brazos hipertrofiados y desprendidos del cuerpo son alternativamente alusiones a la actividad, a la acción, a la autoridad, a la fuerza y al dolor: hay manos enlazadas que se unen ante el peligro, manos que sufren el martirio (simbolizado a veces con el estigma cristológico) y otras que son capaces de actos innobles.

Multiplicados, heterotópicos o ciclópeos, los ojos siempre tienen un lugar importante, como se observa en *La Bestia*, *Carbonillas de viaje*, *El espejo y la flor*, *Descuartizamientos*, para citar solo algunos ejemplos. Son ojos bien abiertos, desorbitados a veces. Una posible lectura es la fascinación de la mirada, de la vista a la visión exterior. Con ellos y según como se dispongan se sugieren diversas cuestiones. Entre ellas, las capacidades de percepción, de conocimiento y de comprensión, el canal visual que permite ver la pintura, la creación de imágenes internas, de construcciones mentales y la apertura frente al mundo exterior. Connotan, asimismo, fenómenos de desgarramiento, lo demoníaco, y la importancia de la mirada interior. Con imágenes de ojos heterotópicos, Tola exteriorizaba la clarividencia y usaba la multiplicación para referirse a realidades alucinadas.

Las escaleras son recurrentes, tal como queda demostrado en *Máquina de cazar misterios*, *Monigotes para mis hijos*, *El equilibrista 1*, *Descuartizamientos*, *Brauen*, *Carbonillas de viaje*. Se refieren a la capacidad de liberación y superación. Son un símbolo frecuente en la iconografía mundial que tiene que ver con la ascensión y la comunicación. Indican un camino hacia la espiritualidad, representan el paso de un mundo al otro, y connotan conocimiento y saber. Para mostrar el deseo de huir del horror y alcanzar la libertad, Tola inventó una escalera que sale del corazón, del tronco de un hombre.

Reiteradas en sus manifestaciones, las ruedas apuntan al devenir, lo contingente, los ciclos, los comienzos, los cambios y la capacidad de movimiento. Las ventanas, muy presentes, connotan apertura a la luz y al aire; son también símbolo de receptividad y pueden leerse como otro tipo de ojo, y de mirada.

Los monstruos se instalan en sus telas, grabados, dibujos, como sucede en *La Bestia*, *Vientos de primavera* y *Brauen*, y tantas otras creaciones. Los mons-

truos de Tola, raramente son tomados de fuentes y de la iconografía que existe; no son los habituales, sino los que alumbró su propia imaginación. Así, revelan sus propios fantasmas, el nacimiento de un mundo otro, la extensión de lo humano a otras esferas, la trasgresión de que es capaz un artista fabulador. Seres fantásticos y terribles, ubicuos y longevos, los monstruos han sido desde hace miles de años interpelados por las artes. Hay una continuidad histórica y cultural, y forman parte de religiones, arte, literatura y filosofía. Aparecen también en la mitología, el folclore, los cuentos de hadas, la cultura vernácula, la sátira, la psicología, la cartografía, la alquimia, la astrología, la heráldica, los ornamentos arquitectónicos, las decoraciones de diseño, el carnaval y el circo, para citar algunos ejemplos. Son creaciones visionarias que demuestran la perversión de la naturaleza con híbridos, mezclas de partes del cuerpo, deformaciones. El ser humano los necesita, y son numerosos. Son ideales para sugerir poderes irracionales, lo abismal, lo caótico, lo tenebroso, lo incomprensible y lo incontrolable. Se emplean para revelar aspectos de la imaginación exaltada y se nutren de imágenes del inconsciente. Tienen que ver, asimismo, con lo maravilloso, violan las fronteras y van donde los hombres no pueden ir. Connotan lo fantástico, lo bizarro, lo grotesco, los instintos fuera de control, la variación de la capacidad de la naturaleza de permutarse en forma infinita. En el arte moderno y contemporáneo se recurre a los monstruos para traer a la luz lo atroz y para examinar la sociedad. La perplejidad ante los problemas de los siglos XX y XXI queda corporizada en ellos. Son valiosos para expresar ansiedad sobre el yo, la naturaleza, la metamorfosis y la muerte. Se usan como metáforas de dualidad filosóficas: orden y caos, mal y bien, creación y Apocalipsis, naturaleza y cultura, yo y el otro, sagrado y profano, racionalidad e irracionalidad. Lo que no se conoce, lo reprimido, lo que está más allá de la inmediatez tiene que ver con sus imágenes. Simbolizan también la inteligencia versus la bestialidad. Son metáforas de la ansiedad, el nerviosismo, la confusión, el miedo, la incertidumbre, las amenazas, las opresiones, las represiones, los confinamientos y la culpa. Los miedos primarios se esconden detrás de sus imágenes.

Tola acudía con frecuencia a las imágenes de casas que pintaba y dibujaba varias veces sugiriendo el ser interior, el refugio, la protección, lo femenino; mientras que los barcos, muy abundantes son símbolo de lo humano, de la trayectoria vital y de la inevitable partida final hacia la muerte.

Los pies aparecen numerosas veces. Son el punto de apoyo para caminar, estar parado y aluden a la actitud erecta de la humanidad que la diferencia de los animales. Son símbolo del poder y del libre arbitrio del ser humano, y pueden leerse como símbolo de la marcha. Cuando se los ataca se actúa contra la esencialidad del hombre. Si son desligados del cuerpo imposibilita estas acciones y poderes.

Muchas veces en los grabados, carbonillas y pinturas surgen como formas contra las que se ha atentado, mostrando su vulnerabilidad. Las piernas pueden ser también transformadas en estacas, impedidas de caminar.

Otra imagen significativa es la de la fuente. La fuente de agua viva tiene que ver con la Biblia, libro de cabecera de Tola. En particular puede asociarse con la figura de Jesús, quien habla de su don como «agua viva» y «fuente que mana», que sacia la sed espiritual, no solo la física. Está vinculada con el árbol de la vida, el paraíso; refiere a la inmortalidad, la juventud. Como sus aguas se renuevan, tiene que ver con el rejuvenecimiento y el cambio, y la longevidad, vida en plenitud.

El equilibrista aflora en grabados y pinturas. Algunos óleos tienen esa figura como eje central: *El equilibrista 1* y *El equilibrista 2*. Otra figura asociada es la de una pierna sobre un monociclo, también vinculada a la precaria estabilidad.

El fuego como incendio agresivo y también como energía, de acuerdo con la situación temática, es otra imagen frecuente. En general Tola usaba la llama apuntando a la destrucción, a lo que devora y quema. Pero también la utilizaba como elemento generador (Prometeo). Los vientos, también habituales en sus obras, hacen volar las ropas de las casas.

Las imágenes de lo cotidiano se repiten. Son una manera de representar lo importante de todos los días: la casa, la familia, la naturaleza, el arte que acompaña una vida, el sol que renace, el barco, las flores, los juguetes de los niños. Una dimensión de ternura y calidez, de lirismo, presente a veces en el más terrible de los contextos.

Las 15 estaciones

Una obra que sintetiza el pensamiento humanista de Tola es *Las 15 estaciones*, serie de pinturas de 1.98 x 1.35 metros que registran en clave metafórica el *via crucis*, cuyos alcances y connotaciones Tola explicitó en el video de Costa Murta. Se basa en el pensamiento franciscano, y Tola tuvo *a posteriori* como interlocutor sensible e inteligente al licenciado en Teología Jorge Scuro, director del Colegio Jesús María, de Carrasco, quien luego recibió (1997) como legado esta serie para el destino que entendiera apropiado y para las exposiciones y divulgación que deseara.

Tola aborda la Pasión para dar un mensaje de profundo sentido humanista, interesado en el destino del Hombre, la lucha contra la injusticia, la solidaridad, la dialéctica vida-muerte, la postura comprometida frente a la maldad, el valor de

la continuidad de la especie. Tal como le expresó a Tatiana Oroño,²² le interesaba la encrucijada humana universal: «¿Qué hace cada uno, entre el nacer y el morir, con la carga existencial de ser?», se preguntaba en la entrevista. Además le importaba abordar la imposibilidad de volver atrás, el descubrimiento de la vida como aventura compartida, la obligación de ser él mismo, la desesperación ante los que sufren y estar al lado del Otro. Eligió el salmo 72: «Haga justicia a los dormidos del pueblo / salve a los hijos de los menesterosos / y quebrante a los opresores».

Los temas cristológicos son frecuentes en su obra. Tola tomó la primera comunión en la Iglesia del Cordón y recibió enseñanza religiosa católica no sistemática a través de su abuelo y su madre; el contenido cristiano fue transmitido. En el hogar estaba presente, y cuando era un niño de solo diez años pintó un Cristo de un metro sesenta de alto sobre los azulejos blancos de la cocina de la casa de la calle Constituyente utilizando carbones de la cocina económica.²³ Le hablaba frecuentemente a su amigo y colega Pascual Grippoli de la figura de Cristo, al que llamaba cariñosamente el Flaco y era para él símbolo de quien da su vida para ayudar a los demás.²⁴ A Tatiana Oroño le respondió que la figura de Cristo siempre le había importado muchísimo, por el *todos o nadie* que encarnaba y porque fue el restaurador de la fraternidad después de Caín.²⁵

Jesús era para Tola epítome de un luchador por el hombre, símbolo de las esencias de todos los seres originados, quien lleva en su ser la muerte como todos los seres humanos.

Pintar la Pasión era para él un sueño largamente acariciado y postergado. Así lo testimonian sus declaraciones en la prensa y en el video de Costa Murta. Su hijo

Claudio explica:

Fue una serie que «amasó» durante mucho tiempo. La estuvo pintando durante años sin pintar probablemente evaluando su madurez plástica para el momento de efectivizarla. Habló mucho sobre eso. En una de sus operaciones —creo que fue la del *bypass* abdominal— la tranquilizó a mamá diciéndole que Él —señalando hacia arriba— sabía que le faltaba pintar lo que le correspondía a Él, así que seguro, todavía no era el momento. Después de eso fue que la pintó.²⁶

²² Oroño, Tatiana: «Con Tola Invernizzi: pensando en colores», *Brecha* (Montevideo), 23/5/1997, p. 31.

²³ Domínguez, Carlos María: *La rebelión de la ternura*, Montevideo: Ediciones Trilce, 2001.

²⁴ Pascual Grippoli. Entrevista de la autora, Montevideo, agosto 2006.

²⁵ Oroño, Tatiana: «Con Tola Invernizzi: pensando en colores», o. cit..

²⁶ Claudio Invernizzi. Entrevista con la autora por correo electrónico, setiembre 2006.

En *Las 15 estaciones* el tema fue abordado desde el punto de vista conceptual de un modo bastante único, pero también con una irreverencia plástica excepcional. El espectador descubre la independencia formal que guarda cada uno de los cuadros. O que, ya sea por el orden cromático, por el dibujo o por la composición, se generan bloques que sin duda nacen de la solicitud que le hacen la tela y el tema al pintor. Cada cuadro expresa gran parte de los distintos accesos que promovió en su obra.

Tola analizó la obra en el video de Costa Murta explicando el sentido de cada cuadro. *La primera caída* la asociaba con el simple hecho de haber nacido, de salir fuera del protector útero materno para enfrentar agresiones del mundo interno y externo, tales como el hambre, el dolor, la agresión. El llanto del recién nacido simboliza el encuentro con el mundo. A partir de ahí cada uno es dueño de lo que le acontece.

Cuando Jesús encuentra a la madre, testimonia el refugio final, el deseo de volver al útero, pero ni el hijo puede hacerlo ni la madre puede protegerlo; el ser que nace está en la intemperie.

En el *Encuentro con quien le ayuda a llevar la Cruz* se refiere al hecho de que la aventura humana es compartida; subraya la solidaridad entre los hombres y la necesidad de enfrentar juntos el misterio y el asombro del hecho colectivo de vivir.

En *Verónica y el velo* el hombre encuentra su imagen, es responsable de ella.

La segunda caída está dedicada a señalar la importancia de preocuparse por los que sufren, aunque implique una sensación abismal de impotencia, pues es imposible resolver todos los males que aquejan al ser humano sobre la Tierra. Es frustrante no poder dar felicidad a todos.

En el *Encuentro con las mujeres de Jerusalem* Tola muestra al vientre materno como signo de protección y de la continuidad de la especie, y establece el valor de la prolongación de la aventura humana a través de esos vientres preñados. La historia del hombre no debe terminar y al mismo tiempo hay que seguir luchando contra la injusticia, la maldad, las segregaciones, la guerra, y apostar a los derechos humanos para que, entre otras cosas, todos los niños tengan todas las oportunidades.

La tercera caída alude al cansancio de todo luchador ante la injusticia, la avaricia; aunque, a pesar de la fatiga y del horror, sigue flameando la pasión por la justicia y el bienestar del hombre. La esperanza subsiste.

Despojamiento de las vestiduras apunta a que hay algo que nunca se le puede quitar al hombre: su alma, su fiebre de ser, su capacidad de aguantar «20 millones de galaxias». Son palabras de Tola de unirse al Universo de manera clara y profunda.

La crucifixión señala la inexorabilidad de la muerte y a la vez las muertes innaturales provenientes de la maldad de otros hombres.

Descendimiento subraya cómo alguna gente se responsabiliza por sus muertos y cómo el hombre sigue soportando. Sugiere también la profundidad del no ser y el hecho dialéctico entre la vida y la muerte.

Los anacronismos revelados en las imágenes indican que Tola está refiriéndose al mundo actual y al ser humano de hoy y a todos los viacrucis que lo esperan. Hay alusiones pictóricas como las flechas en el cuerpo de Jesús, reveladora de su admiración por Mantegna.

Jesús está preso es una alusión a prisiones de sus hijos, a los perseguidos por la dictadura y a todos los condenados injustamente.

Tola usa textos, como es frecuente en su obra. El texto del libro de los Salmos puede connotar injusticias sociales actuales.

El dramatismo está presente una y otra vez. Y en los textos Tola indica los temas que más le importaban: injusticia, poder, avaricia, egoísmo. *Los diez mandamientos* (1967), grabados en metal en alto, es una serie imaginativa y lograda en su libertad de expresión planteando la visión ética anclada en la herencia bíblica siempre rescatada por el artista.

Excesos, ferocidad, vehemencia: «Estoy pariendo la cosa»

El arte de Tola irrumpe; está lleno de excesos, de una libertad incontrolable. Es audaz y trasgresor y tiene muchos momentos de rudeza. Engendra su obra con ferocidad, vehemencia, y furia. Plasma con la urgencia de un desahogo; elementos pasionales y desbordantes están en juego. Actúa desde el desenfreno contra situaciones domesticadas.

Grippoli cuenta que Tola subía al taller de pronto con un arranque sorpresivo luego de períodos de dejar la pintura y se entregaba durante horas a pintar como si no pudiera parar, en un acto de eclosión; la pulsión era arrolladora y no la podía controlar. Entonces pintaba furiosamente, en estado de trance, y rechazaba a quien lo viniera a buscar diciendo: «Estoy pariendo la cosa».²⁷ Pintaba con una

²⁷. Pascual Grippoli. Entrevista de la autora, citada.

gran energía, que no decae de principio a fin y ese brío lo recibe el espectador. Visceral, su producción muestra muchas veces una violencia eruptiva.

Urgido por una espontaneidad expresiva, utilizó diversos procedimientos que lo alejaron a conciencia y por decisión propia de refinamientos y sutilezas. No hizo arte consolador; quería ir un paso más allá del arte por el arte.

Es verdad que desde un punto de vista tradicional puede molestar su desenfado y desinhibición frente a algunas reglas de la «buena pintura», y ciertas asperezas, disonancias, estridencias y turbulencias de sus obras.

Se expresó en numerosas telas en formatos enormes, ocasionalmente en planteos murales. Produjo telas gigantescas como la del hombre amarillo en cuadrícula que alcanza 2.20 por 0.80 m (sin nombre) y sus carbonillas también son grandes.

Tola era arriesgado en todos sus lenguajes. Afirma Lanzarini: «No puede poner un corset a sus cuadros. Trabaja desde la libertad.» Y explica:

Estaba en las sombras durante muchos años, por eso le fue más fácil permitirse libertades; nunca quedaba atrapado. Podía navegar en varios sentidos. Y desde esa libertad hacía vibrar la tela. No buscaba el tono; concatenaba todos los elementos y creaba un armado propio.²⁸

«Lo mío es un grito»

El arte de Tola está colmado de mensajes sociales; no iba a ceder en pos de una manifestación más sosegada. Necesitaba esa expresión para evidenciar los problemas acuciantes. Grippoli recuerda que Tola pronunciaba la palabra *lindo* con sarcasmo y desprecio cada vez que hablaba de arte.

Pues sí, Tola, contestatario, irreverente y díscolo rechazó las virtudes (y las limitaciones) del «buen gusto» para demostrar su alejamiento del «arte por el arte» y para subrayar su apuesta a favor del contenido. Sabía que solo una parte del discurso estético responde a la belleza, porque además está integrado también por otros elementos como el «feísmo», el «miserabilismo», el «monstruismo», las exageraciones empáticas, las deformaciones y la inclusión de temáticas inquietantes.

Desafió el peligro del esteticismo más allá de la armonía y del equilibrio y se negaba a expresar la belleza porque sí.

²⁸. Ricardo Lanzarini. Entrevista de la autora, citada.

Alejado del culto a la habilidad técnica, desafío los convencionalismos. Sí, el hecho plástico es la forma en que el hombre marca el universo. Por eso no estoy hablando de la plástica como belleza o sublimación, sino simplemente como comunicación humana.²⁹

Hay temas que no pueden ser tratados con encanto, amabilidad, buen gusto, refinamiento y con una hermosura que tranquiliza, distiende y encanta. Jean Paul Sartre sostuvo con acierto que «Lo Bello no es, por sí mismo, el fin del arte; están además la carne y la sangre, el ser». Marcel Duchamp manifestaba que «el gusto es el enemigo del arte». Más adelante, el artista español Luis Gordillo afirmó: «No me preocupo lo más mínimo por agradar o desagradar; lo que para mí cuenta es lograr un cierto nivel de expresión».

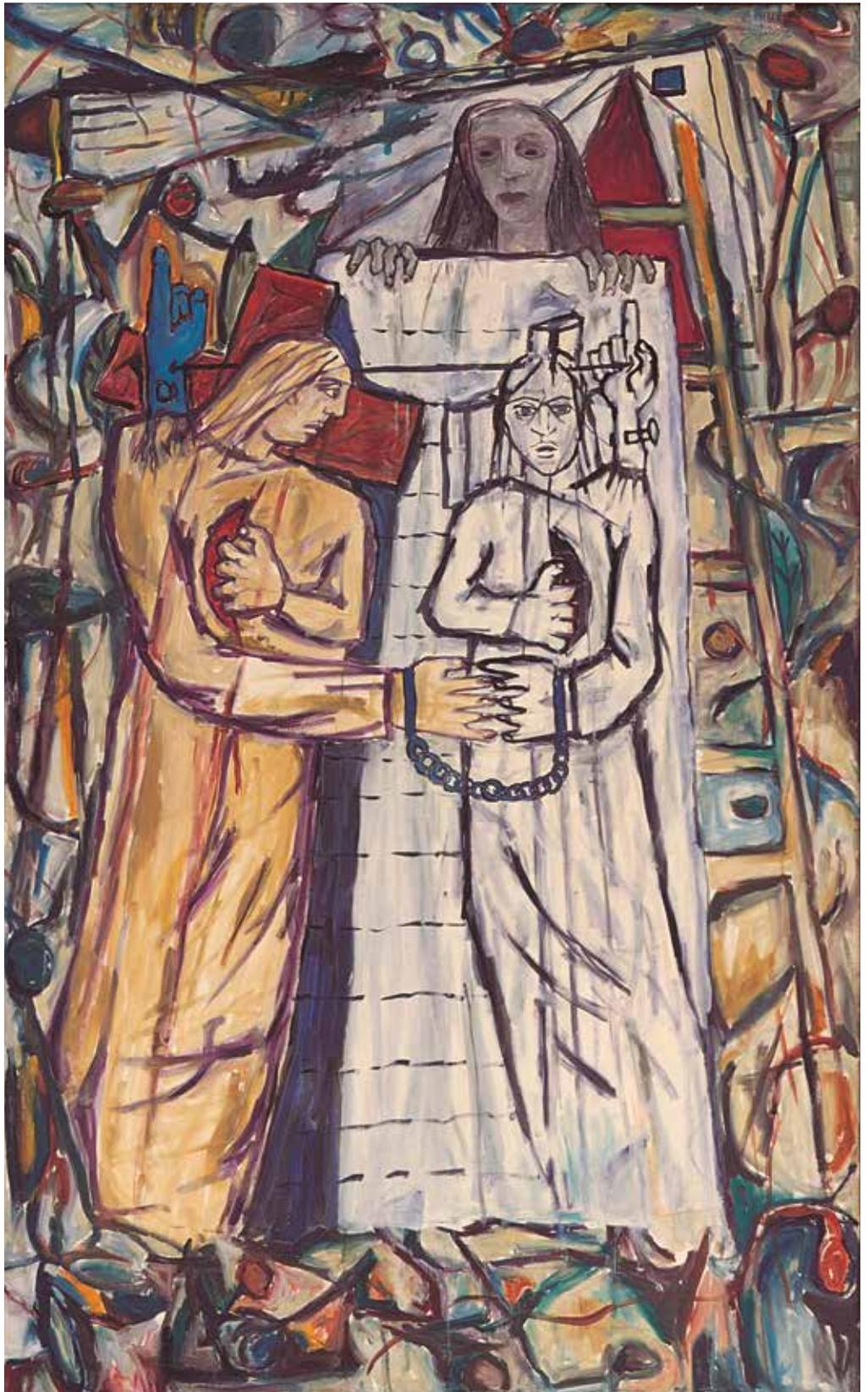
Al tratar el arte más allá de la belleza Tola se emparentó con el espíritu de la época del siglo xx, con el *zeitgeist* de todo un momento de la historia del arte. Varios movimientos plásticos socavaron la idea de que la belleza era definitoria de las artes plásticas y diversos creadores hablaron de estética revulsiva.

Para él, por ejemplo, no eran importantes determinados controles en el grabado. Escribió:

Además siento mis grabados como graffitis callejeros; hechos para que el transeúnte los atienda o no. No pretendo que mis grabados sean considerados obras especiales. Esta posición mía no niega otras actitudes que respeto pero no comparto, para la difusión y presentación del grabado. Estas otras actitudes valorizan cada ejemplar controlando el entintado, papel, impresión, numeración de ejemplares, limitación de impresiones, inclusive la destrucción de planchas. Repito: respeto esa postura, pero no la pienso para la obra que hago.³⁰

²⁹. Trías, Susana: «Reportaje a Tola Invernizzi. “Estuvimos con Tola Invernizzi”», o. cit.

³⁰. Invernizzi, Tola: Presentación, *Carpeta de grabados*, o. cit.



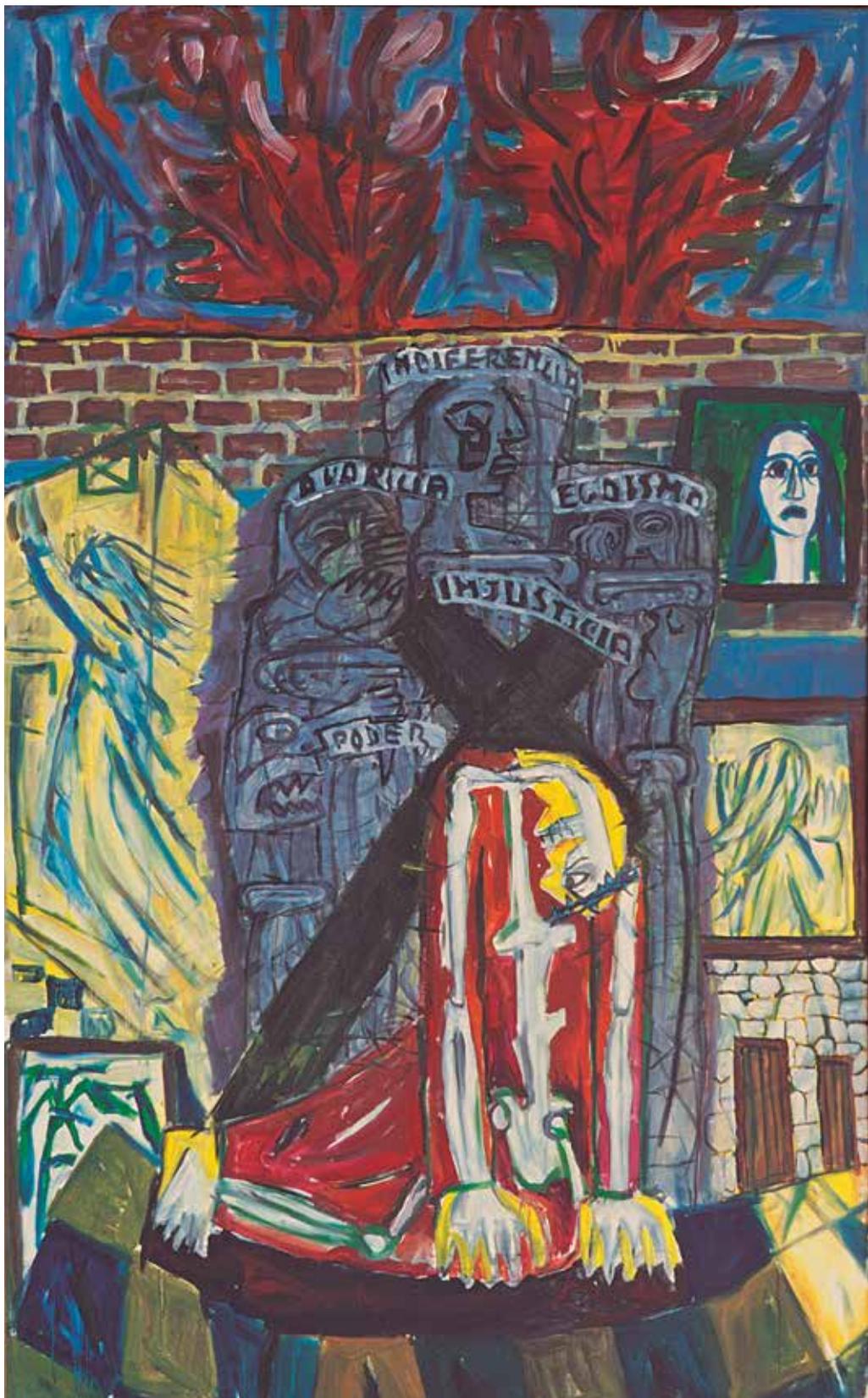
*La Verónica limpia el rostro
de Jesús*
Acrílico sobre tela
198 x 135 cm



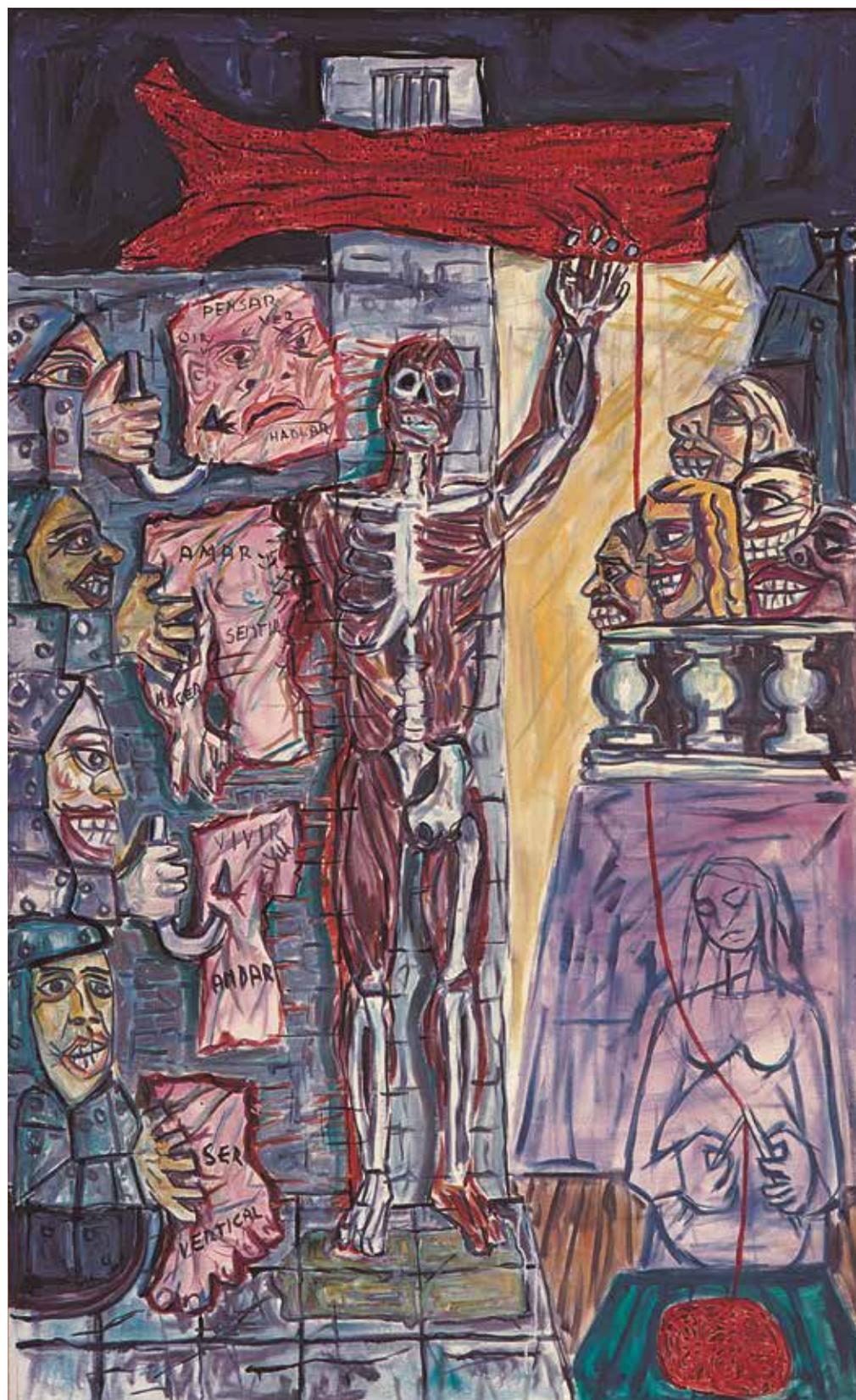
Jesús cae por segunda vez
Acrílico sobre tela
198 x 135 cm



*Jesús consuela a las mujeres
de Jerusalem*
Acrílico sobre tela
198 x 135 cm



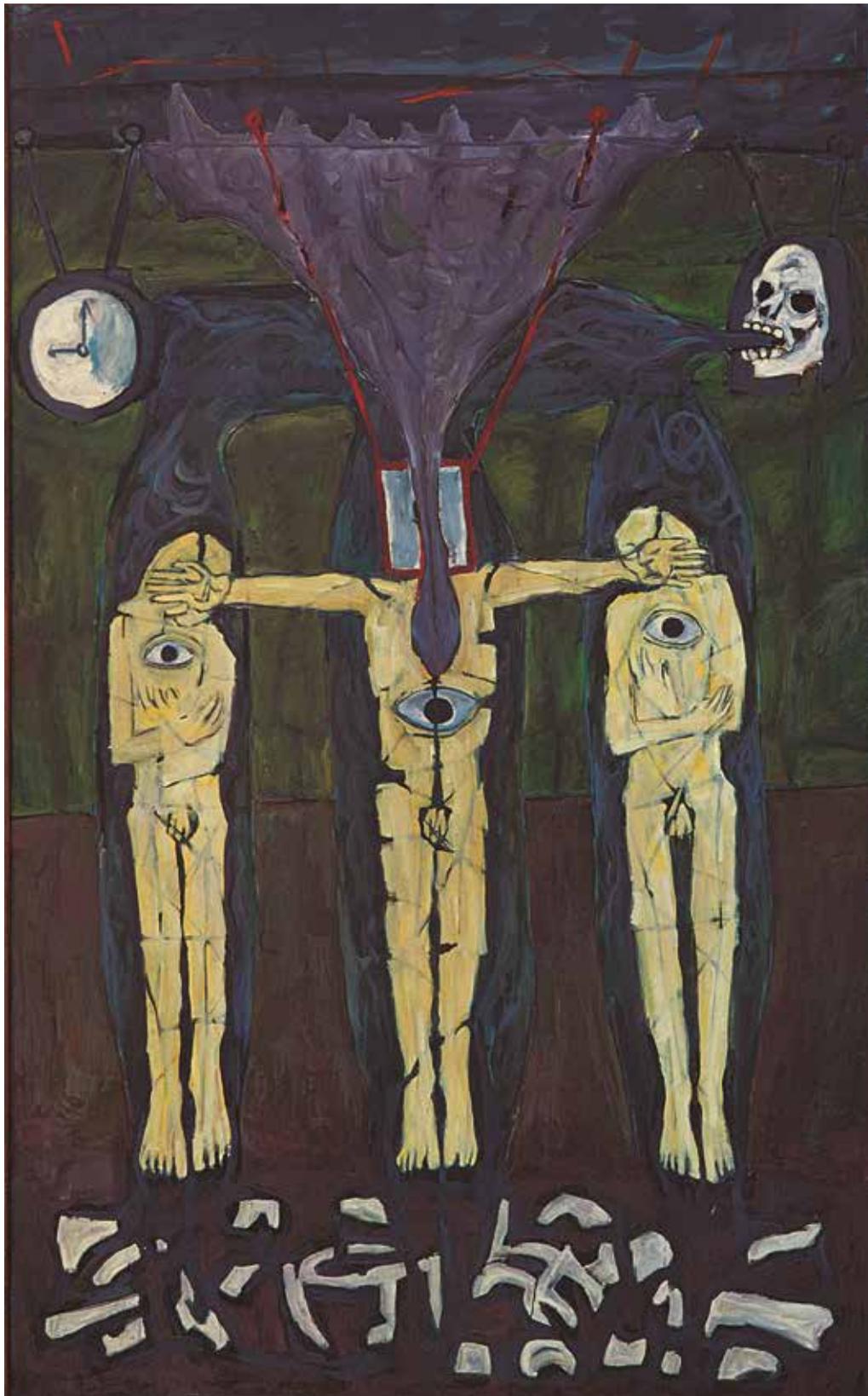
Jesús cae por tercera vez
Acrílico sobre tela
198 x 135 cm



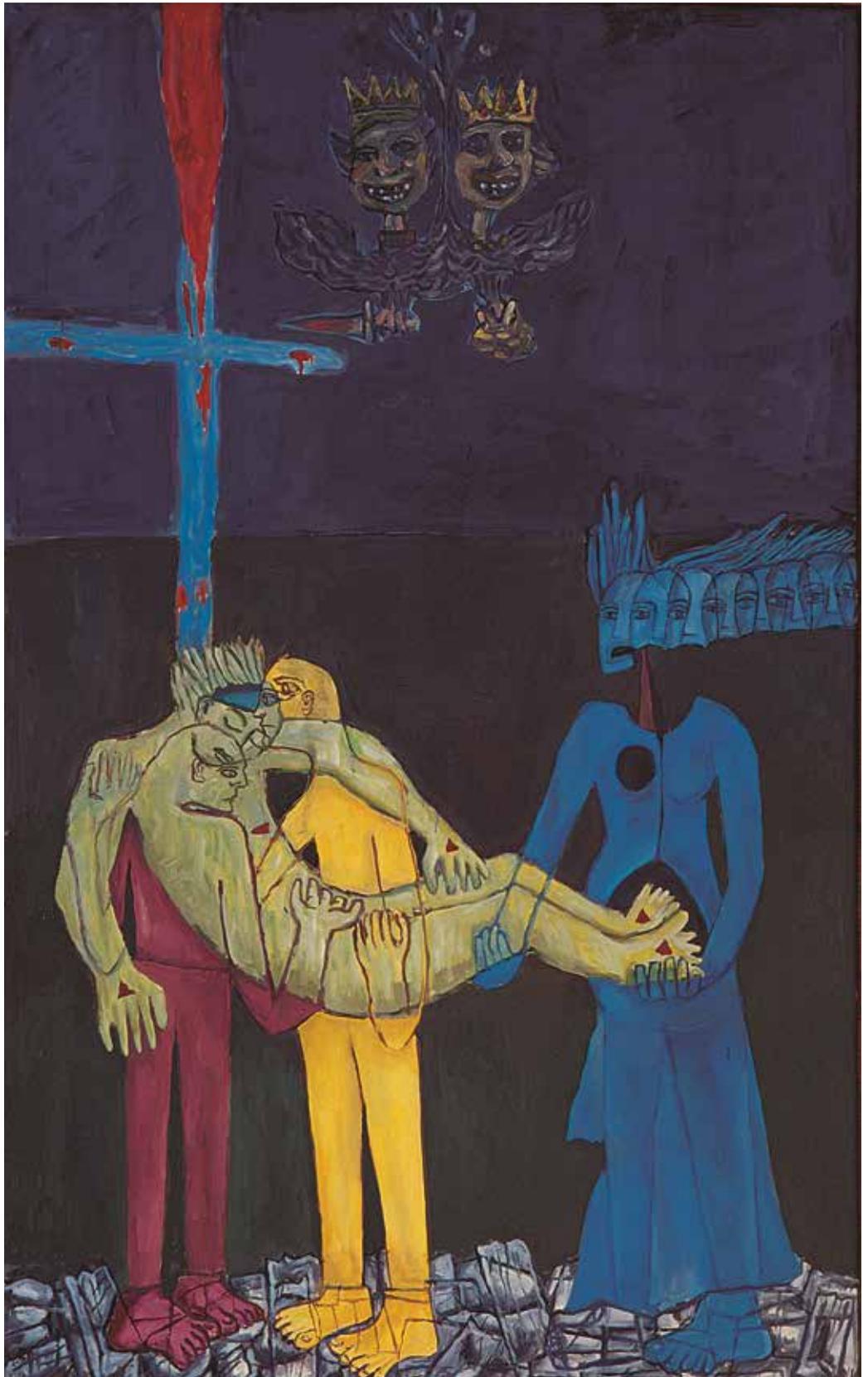
Jesús es despojado de sus vestiduras
Acrílico sobre tela
198 x 135 cm



Jesús es clavado en la cruz
Acrílico sobre tela
198 x 135 cm



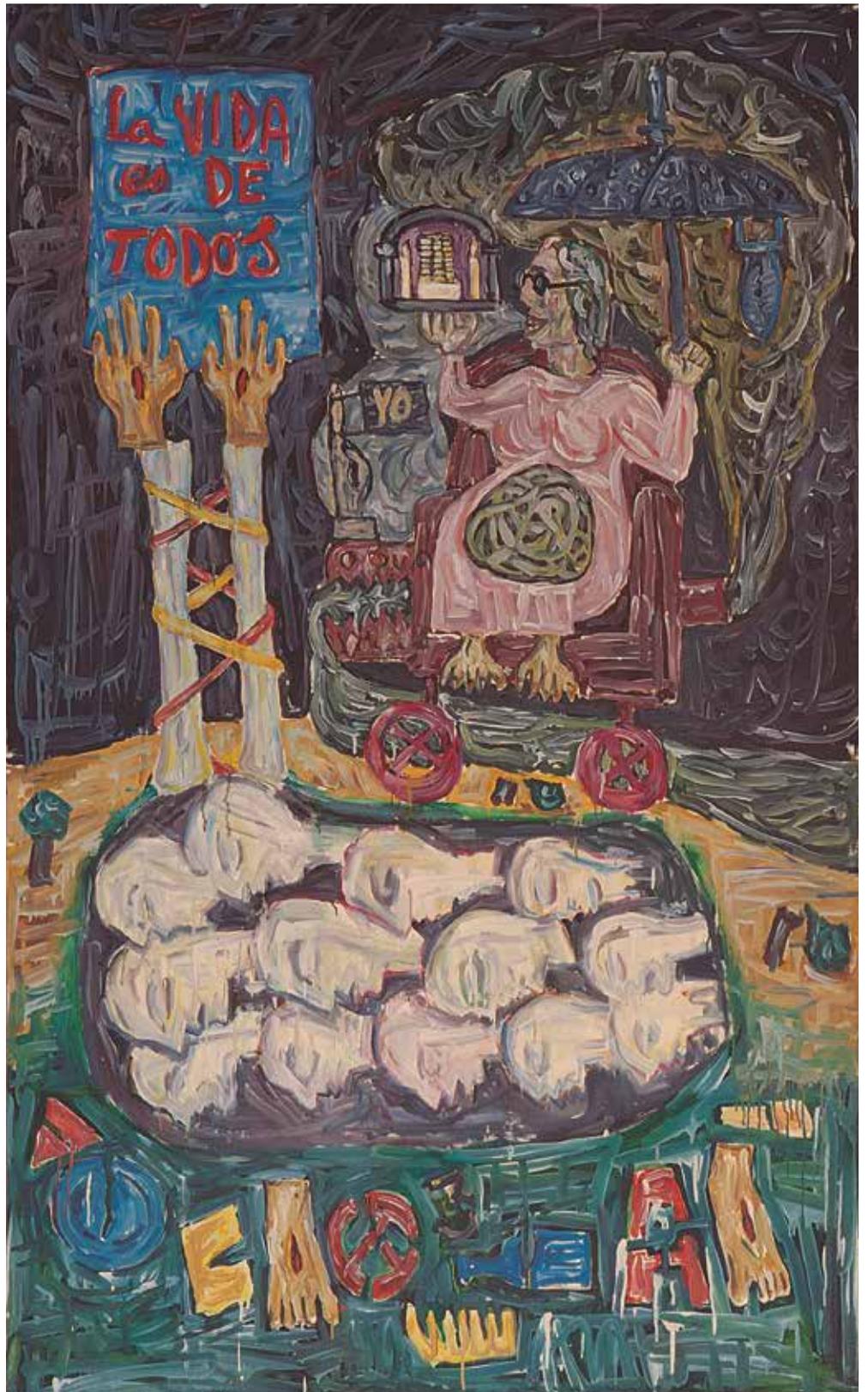
Jesús muere en la cruz
Acrílico sobre tela
198 x 135 cm



Jesús es bajado de la cruz
Acrílico sobre tela
198 x 135 cm



Jesús es sepultado
Acrílico sobre tela
198 x 135 cm



La Resurrección
Acrílico sobre tela
198 x 135 cm

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA**Ministra de Educación y Cultura**

María Julia Muñoz

Subsecretaria de Educación y Cultura

Edith Moraes

Directora General de Secretaría

Ana Gabriela González Gargano

Director Nacional de Cultura

Sergio Mautone

Directora de Proyectos Culturales

Begoña Ojeda

MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES**Dirección**

Enrique Aguerre

Secretaría

Juan Baltayán y Cristina Marrero

Gestión

Claudia Mera

Educativa

Fabrizio Guaragna y Rosana Rey

Investigación y Curaduría

María Eugenia Grau

Conservación

Eduardo Muñoz y Nelson Pino

Registro

Osvaldo Gandoy y Zully Lara

Gráfica

Álvaro Cabrera

Informática y Web

Eduardo Ricobaldi

Medios Audiovisuales

Fernando Álvarez Cozzi

Comunicación

Jimena Schroeder

Biblioteca

Virginia Lucas

Intendencia

Julio Maurente y Sergio Porro

Vigilancia

Héctor Carol

Vigilancia y Mantenimiento

Héctor Carol

.....

Museo Nacional de Artes Visuales
Tomás Giribaldi 2283
esq. Julio Herrera y Reissig
Parque Rodó - Montevideo - Uruguay
Tels: + 598 27116054 - 27116124 - 27116127
www.mnav.gub.uy

Vía crucis
TOLA INVERNIZZI
1918-2001

Textos

Enrique Aguerre
Jorge Scuro
Vanina Arregui
Alicia Haber

Corrección

Graciela Álvez

Montaje

Nicolás Infanzón y equipo

Coordinación logística

Nelson Pino y Eduardo Muñiz

Fotografía

Carly Angenscheidt Lorente

Diseño de catálogo

Gerardo Goldwasser



mec
Ministerio de Educación y Cultura
Dirección Nacional de Cultura



mnav
Museo Nacional
de Artes Visuales