

Antonio Pezzino | diseñador gráfico



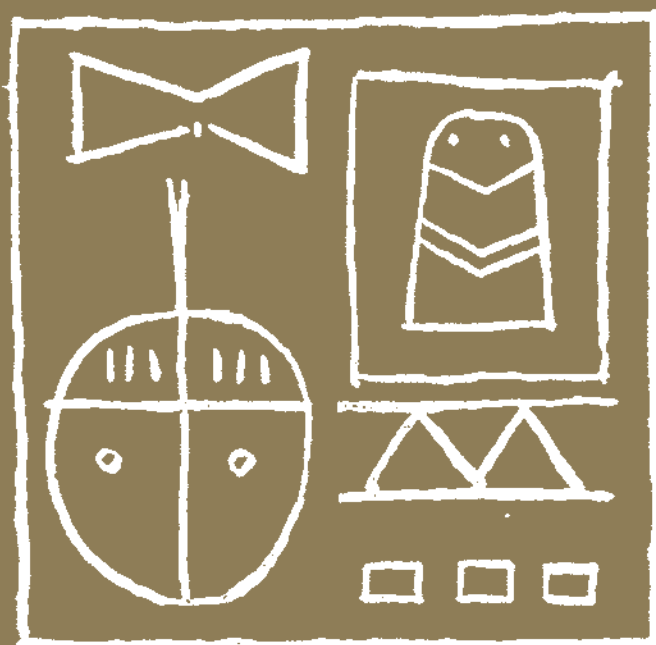
mnay
Montevideo Biennial of Architecture

MONTVIDEO / URUGUAY

2010

el mero sentimiento. Don José B
gen su "Musaraña de la Pintura",
musaraña, que no es musa ni tela
n el pensamiento del pintor, es
en lo que el pintor piensa sin sa
por qué, cuando no está pinta
cuyo vago pensamiento origina
la misma".

ns pintores de nuestro Taller e
precisamente, por pensar, cada
nera, cuando no pintan, en alg
mas cosas o ideas primordiales,
sus obras, pequeñas o grandes,



Antonio Pezzino | diseñador gráfico



El diseñador no usa el diseño como vía de expresión personal, sino como creación de un campo donde el público puede encontrarse expresado.¹

1

ANTONIO PEZZINO²



Formado como artista plástico desde la temprana edad de catorce años en una prestigiosa academia de su ciudad natal³ y luego como discípulo de Joaquín Torres García en su taller, este cordobés por origen y uruguayo por adopción transitó durante buena parte de su vida por el estrecho pretil que al mismo tiempo separa y comunica al arte con el diseño, sabiendo que si bien pueden compartir herramientas y algunos elementos de su gramática visual, cada una de estas disciplinas tiene sus particularidades. Para ubicarnos en materia, es fundamental tener en cuenta que ser *diseñador gráfico* en la época en que Pezzino comenzó, a fines de la década de los cincuenta del siglo pasado, no tenía las mismas implicancias ni significados como hecho social y de la comunicación que tiene en 2010.

A lo largo de su extensa carrera, y a medida que su inquieto espíritu lo llevaba por los caminos de la experimentación expresiva, por la búsqueda plástica rigurosa, Pezzino volcaba parte de sus hallazgos, sus obsesiones, sus experimentos en el lenguaje visual, al trabajo en lo que por entonces se conocía como *artes gráficas*.

1 Jorge Frascara, en el prólogo de Ruben Fontana: *Monografías de diseño contemporáneo*, Barcelona: Gustavo Gili, 1993.

2 Córdoba, República Argentina 1921-Montevideo, Uruguay, 2004.

3 Véase currículum en página 31.

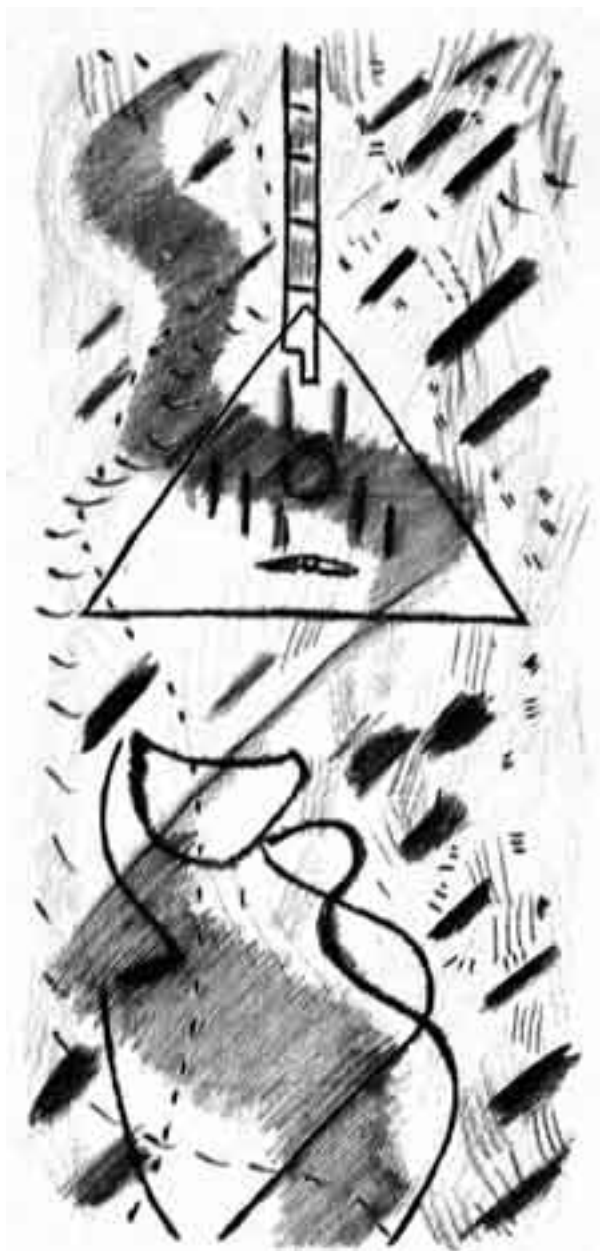
Las artes gráficas, o sea la forma de traducir un proyecto gráfico a un tiraje impreso, comienzan para Occidente en el siglo xv con la invención de la imprenta de tipos móviles por Johannes Gutenberg, y toma un nuevo rumbo en el siglo xviii con la invención del proceso litográfico⁴ por Aloys Senefelder. El proceso litográfico, que derivará directamente en el *offset*, proceso de impresión industrial que hoy día se utiliza extensamente, consistía en generar formas impresoras en un tipo muy especial de piedra caliza. Es bien entrado el siglo xix que, de la mano de las entonces noveles técnicas fotográficas, se expanden las posibilidades de la imprenta al incorporar la imagen en todas sus formas (fotografía, dibujo, montajes, en color o monocromos) a diarios, revistas, afiches y libros.



6 El uso de técnicas fotográficas como paso intermedio entre quien diseñaba, ilustraba o armaba en frío un original (esto es, pegando diversos elementos en un soporte plano), para que luego siguiera el proceso industrial de la impresión, se conoció hasta hace muy poco, hasta mediados de la década de 1980, como *fotomecánica*. La migración del trabajo gráfico hacia el ámbito digital, a esta altura del siglo xxi casi total, ha borrado ese término y sus significados literales de los procesos de imprenta, transformándolo en *reimpresión*, término que implica el uso de tecnología digital para generar las formas impresoras o la adecuación de los originales a su impresión directa por métodos digitales.

Uno de los mayores aportes de Antonio Pezzino proviene, justamente, de su maestría en la resolución de aquel paso intermedio, la *fotomecánica*. Obviamente este proceso implicaba costos, y una de las maneras de reducirlos era precisamente saltárselo. Esto se hacía dibujando directamente sobre las chapas de impresión uno o más colores de los que intervenían en el trabajo final. La forma de trabajar provenía de la época en que Toulouse-Lautrec y sus contemporáneos dibujaban directamente sobre las enormes piedras litográficas a las que aludía antes, color por color de los que componían sus hermosos afiches.

4 Del griego: *lithos*: 'piedra', *graphe*: 'dibujo'.



En el idioma de sus ancestros italianos, no hay diferencia entre las palabras *diseño* y *dibujo*, y la práctica profesional en los años en que Pezzino dibujaba-diseñaba sobre las chapas implicaba trabajar en el taller, al pie de la máquina, hablando por sobre el ruido monótono de la hoja de papel al entrar al tren de rodillos, entre el olor a tinta fresca y a papel nuevo. Implicaba precisamente y por sobre todo poner en juego la delicada tarea mental-manual que significa dibujar. Con el agregado, con el riesgo diría, de que había que dibujar directamente sobre la forma impresora, casi sin posibilidad de error, y sobre todo poniendo en juego la imaginación para prever cómo iba a resultar aquello. En tiempos en que todo es visible en el monitor de una computadora y la incertidumbre se reduce considerablemente, pensar en esa forma de trabajar es asimilable a hacer pruebas en un trapecio sin red.

Los artistas comerciales de entonces combinaban estas aventuras gráficas gestuales, libres para poder reflejar la soltura del trazo, con la necesidad de resolver los requerimientos textuales utilizando la tipografía en su forma tradicional. (Cuando no eran dibujados, los textos eran armados en tipos móviles metálicos o mediante plomo generado en las linotipos, con las Ludlow de titular, con los tradicionales tipos móviles y aun con las familias tipográficas de gran tamaño, que generalmente eran de madera.) Más adelante, con las letras transferibles, la fotocomposición y otras técnicas.

El volumen del trabajo en diseño de Pezzino⁵ es apabullante: afiches, carátulas para discos de vinilo, boletines, revistas, libros, ilustraciones para prensa, menús, logotipos, sellos de correo y piezas gráficas de todo tipo revelan un universo donde todo se dibujaba: viñetas, ilustraciones, fondos, tipografías, detalles. Su singularidad y profusión crecen aún más si se mira desde la actualidad de la profesión, en que la virtualidad de los procesos informáticos hace que el contacto real entre diseñador y materia sea prácticamente inexistente. Enriqueciendo su paleta de recursos, además de las técnicas

5 Tanto el que realizara en publicaciones del taller Torres, en el equipo AS y luego en el diario *El País* y otros medios de prensa, así como su trabajo directo para empresas y organismos nacionales e internacionales.

RUSSIAN
BALALAIKAS

SANTIAGO!

habituales de dibujo, Pezzino desarrolló un virtuoso uso del papel recortado, resolviendo sin boceto previo.

Decía Hugo García Robles: «Desde 1959 trabaja como artista gráfico en el equipo excepcional de la imprenta AS de Montevideo. Ilustra semanalmente los programas de Cine Club del Uruguay y diagrama folletos, revistas, sellos postales, mientras a la vez enseña dibujo y pintura.

Es importante retener esta diversidad de actividades que desde diferentes ángulos apuntan hacia el hecho plástico. La multiplicidad de una formación que resulta heterodoxa desde el punto de vista de su amplio espectro, lograda por otra parte, como experiencia de vida. Pezzino ha fundido en una unidad la experiencia artística con el ejercicio de vivir. Esto es cierto hasta el extremo de su trabajo profesional como diseñador gráfico, una importante praxis por las exigencias de esa área que consolida la funcionalidad de lo impreso con los requerimientos técnicos y plásticos del diseño.

Desde esta perspectiva de su vida, es más fácil comprender la versatilidad y múltiple apariencia de su obra».⁶

Esta muestra no es el primer reconocimiento público de la obra de Pezzino como diseñador gráfico, ya que parte de su trabajo fue publicado en el libro *Latin American Graphic Design*, editado por Felipe Taborda y Julius Wiedemann para la editorial Taschen de Alemania.⁷

La exposición recorre, mediante los impresos y originales —cuidadosamente conservados por su esposa, la artista plástica Leticia Barrán, y su familia—, esa artesanía que Antonio Pezzino (cuya persona, obra y aporte al país fueran declarados de interés cultural por el Ministerio de Educación y Cultura en 2006) ponía en su trabajo

6 En el catálogo de la exposición de pintura que Antonio Pezzino realizara en el Museo de Arte Contemporáneo de El País (1998).

7 Felipe Taborda y Julius Wiedemann: *Latin American Graphic Design*, Colonia: Taschen, 2008 p. 394.



en el ámbito de las artes gráficas. Allí, además de los conocimientos técnicos necesarios para resolver los problemas propios de ese pasaje de lo manual a lo industrial, ponía en juego su sapiencia plástica, su dominio de las reglas de composición en el plano, del color que volaba muy lejos de la severa paleta torresgarciana. Claro que hasta en la más mínima viñeta realizada en los últimos tiempos con modernos marcadores de fibra asomaba su formación rigurosa y fundamentada. «Son situaciones que solo puede producir alguien que domina la técnica, que ha pasado por períodos, que conoce de la sensibilidad extrema del color y sus usos más sutiles. Las culturas del lejano Oriente, las formas de lo precolombino o el universalismo-constructivismo pueden todos ser fuentes y funcionar de modo interactivo.»⁸

Conociendo su profundo interés por el budismo zen, es seguro que Antonio sabía que *saber y hacer muy bien lo conocido es el primer requisito para sentirse autorizado a ir libremente más allá de los límites.* 🌀

⁸ Texto de Fernando Loutanau en el catálogo de la exposición «Lo inédito Antonio Pezzino (19219-2004)», Museo Nacional de Artes Visuales, 2008.



2

EL EQUIPO AS

Siguiendo un modelo que surgiera más o menos al mismo tiempo en varios países de América Latina (imprenta Madero en México, Taller de Andralis o Instituto Di Tella en Buenos Aires), se reúnen a trabajar en la imprenta AS de Jorge de Arteaga varios *artistas comerciales* provenientes algunos de la Escuela de Arte Comercial de Publicidad Oriental⁹ y otros con formación tradicional eminentemente plástica. El diseño gráfico uruguayo de ese tiempo estaba fuertemente influenciado por las corrientes culturales que venían de Europa del este, concretamente de Polonia, por medio de sus diseñadores de afiches para cine, difundidos fundamentalmente por la revista *Polonia*, y de Checoslovaquia, conocido mediante publicaciones y cortos cinematográficos.

9 La Escuela de Artes Comerciales: Emilio Cortinas *Pipo*, uno de los fundadores de la revista *Patoruzito*, dibujante del diario *El País*, quien ideó y diagramó el suplemento *El Escolar* de *El País* y uno de los fundadores de la agencia publicitaria Publicidad Oriental, fundó luego en 1946 un centro de enseñanza, junto con Walter Pérez, llamado Escuela de Artes Comerciales, ubicado en la calle Soriano al 1030. Se dictaban cuatro cursos: Dibujo Comercial, impartido por Cortinas y Pérez; Dibujo de Modas, a cargo de Harry Klein; Dibujo Elemental, por Dolores Rovira; Retrato, por Ricardo Priore, y Humorismo, a cargo de Luis Blanco *Blankito*. También trabajaron ahí Ricardo Escagliola, Julio E. Suárez *Peloduro*, Sergio Boffano (padre) y Harry Klein, y llegaron a formarse los principales directores de arte de agencias de publicidad y dibujantes como Hermenegildo Sábat.

Parte fundamental de la originalidad para el medio del trabajo de AS¹⁰ era la utilización creativa y en forma deliberada de las carencias propias de un sistema de impresión de baja calidad. Tal como se explicaba en el texto sobre Antonio Pezzino, el sistema *offset* era utilizado a la manera del antiguo sistema litográfico, se dibujaba directamente encima de la chapa de impresión, sin pasar por sistemas de fotograbado.

Además del equipo inicial en el que revistaban Ajax Barnes, Nicolás Loureiro, Carlos Pieri, Hermenegildo Sábat y Antonio Pezzino, trabajaron en la imprenta o en su entorno de influencia, Carlos Palleiro, Jorge Casterán, Fernando Álvarez Cozzi, Hugo Alíes, Jorge Rodríguez Delucchi, Washington Algaré, Álvaro Armesto, José Prieto, Guillermo Fernández, entre otros. Un descostumbrado espíritu de equipo en muchos momentos priorizó el nombre del colectivo por sobre los nombres de los verdaderos protagonistas diseñadores¹¹.

Ya en los setenta, varios de los integrantes de este equipo y de sus áreas de influencia se desperdigaron por el mundo, y algunos de ellos, como Palleiro en México o Sábat en Argentina, cobraron estatura internacional. Otros como Barnes, Pieri y Pezzino fallecieron luego de largas y valiosas carreras.

Además de la calidad intrínseca al trabajo de estos profesionales, la trascendencia que lograron dar al papel del diseño como valor agregado al impreso es pionera en este medio, valoración que en muchas ocasiones —aún hoy día— cuesta encontrar. 🐼



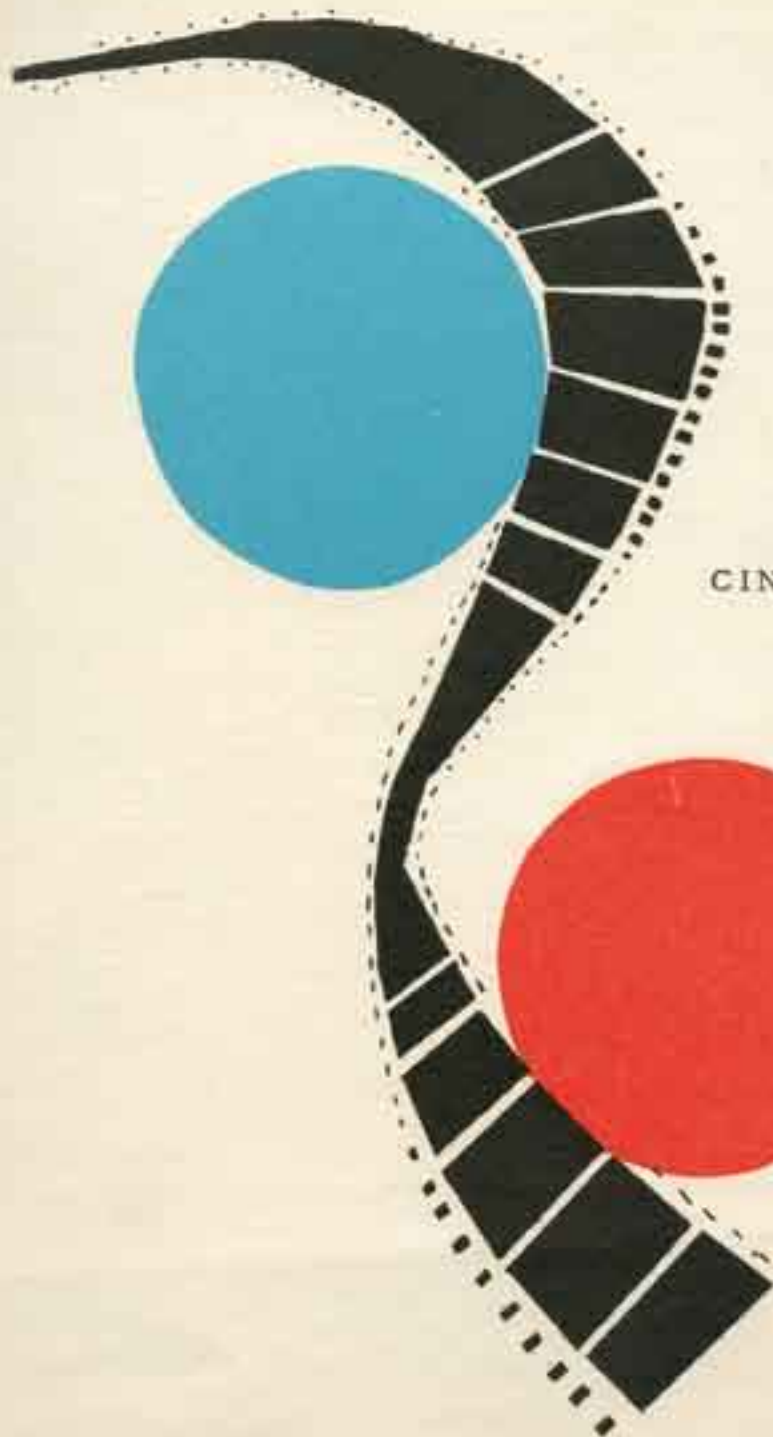
10 Fidel Slavo: *Imprenta AS*, Montevideo: Imprenta El País, 2007. Texto de Jorge de Arteaga, en el catálogo de la exposición realizada en 2007 en el Subte Municipal de Montevideo con curaduría de Fidel Slavo.

11 Por ejemplo, a fines de los sesenta, en la importante publicación suiza especializada *Who is Who in Graphic Design*, aparece una doble página con el trabajo de AS que incluye el currículo de de Arteaga, pero solamente algunos trabajos son identificados por autor.

IMPACTOS ODEON



SEMANA DEL CINE FRANCES
30 de julio al 5 de agosto



CINE COVENTRY

Presenta UNIFRANCE FILM

Montevideo-Uruguay 1959

3

EL DISEÑO GRÁFICO URUGUAYO: LA HISTORIA POR CONTAR

El surgimiento del libro como soporte físico de la propagación de las ideas, junto con la necesidad de comunicación masiva por medio de signos, cobra mayor impulso para Occidente a mediados del siglo xv, cuando Johannes Gutenberg combina sus conocimientos metalúrgicos con su prensa de hacer vino para generar las primeras páginas impresas con tipos móviles metálicos en serie que se conocen. El advenimiento de la revolución industrial impulsa —fundamentalmente durante la segunda mitad del siglo xix— el desarrollo de la publicidad y el surgimiento del concepto de identidad visual de las empresas y prepara el terreno a la definitiva inserción de lo que Gillo Dorfles llama «una forma comunicativa distinta»: el diseño gráfico.

De la intuición artesana de los primeros tipógrafos provienen la forma y los tamaños de las letras, su alineación, la relación entre párrafos, los espacios en blanco, los capitulares, adornos y líneas, que conviven dinámicamente en el espacio del papel, como lo hicieran en los pergaminos que los copistas trabajaban desde siglos antes.

De la necesidad de masificar y el vertiginoso desarrollo de la fotografía surgen las técnicas del grabado, la litografía y luego el fotograbado, que dan origen al periodismo gráfico y a las revistas ilustradas.

El Arts & Craft inglés, la potente influencia de los afichistas franceses de fin del siglo *xix* y el indudable influjo de las efímeras pero insoslayables vanguardias de principios del *xx* sucesivamente fueron abriendo nuevos caminos y aportando nuevos lenguajes al diseño gráfico. Integrado como materia a las experiencias cubistas de Picasso y Braque, haciendo parte fundamental de la obra del constructivismo y más adelante protagonizando la obra de los artistas pop, la actual hegemonía cultural del diseño gráfico ha sido y es a la vez reflejo y matriz de lo que pasa en el arte y la cultura en su más amplia acepción. Más precisamente, se acostumbra decir que el diseño tal como lo conocemos comienza en 1919 con la Bauhaus, desemboca en la mayor experiencia conocida de *imagen corporativa* con la utilización sistemática que hiciera del diseño el régimen nazi, para luego, en plena guerra fría, aparecer por primera vez (por lo menos en Estados Unidos) con el estatus de profesión.

Estos antecedentes permiten delimitar el campo de acción del diseño gráfico, vinculando ineludiblemente su desarrollo al de la tecnología que hace posible su multiplicación industrial.

Con la efímera presencia (dos meses) de una imprenta traída por la segunda invasión inglesa en 1807, se imprime el primer periódico conocido en estas tierras: *The Southern Star*. A partir de esa experiencia se pone en marcha la historia de las artes gráficas en el Uruguay, y se suceden las imprentas y los talleres dedicados a la impresión de libros, tarjetas y posteriormente carteles y revistas.

Como país aluvional y *culto*, la incorporación de modas y técnicas del viejo mundo y en menor medida de América del Norte no se hacía esperar, y su influencia, mucho menos. *La Esfera*, *L'illustration* y hasta la inglesa *The Studio* llegaban habitualmente a manos de sus suscriptores. *Caras y Caretas* y *Mundo Uruguayo*, como luego la intelectual *La Pluma*, eran los paralelos locales de las publicaciones extranjeras, formal y técnicamente equiparables.

La existencia de editoriales como Orestes Bertani, Siglo Ilustrado, La Tipografía Moderna; los inicios de imprentas como Colombino, Lagomarsino o Barreiro y Ramos, así como la presencia de





maestros europeos en *artes gráficas* asombrosamente hábiles en la realización de fotograbados metálicos (técnica en uso en nuestro país hasta después de 1980), el amplio desarrollo de la litografía en piedra, además del aporte de la Escuela de Artes y Oficios y la permanente incursión de artistas plásticos en esta nueva disciplina, perfilan una importante corriente del todavía llamado *arte comercial*, en el que las figuras del tipógrafo y el grabador eran imprescindibles, si no únicos, intermediarios responsables de la mayoría de los mensajes gráficos.

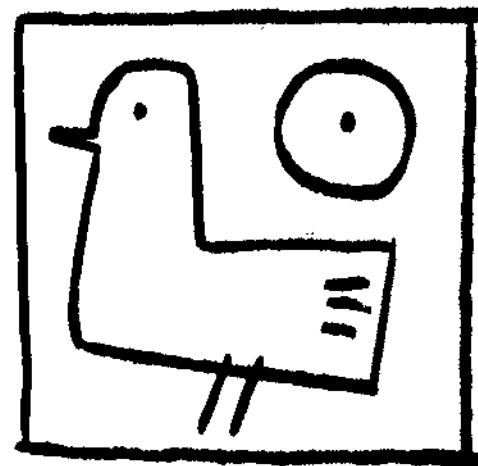
La edición de libros, algunos de ellos monumentales como el *Libro del centenario* (más de 1000 páginas a dos tintas, con insertos en color), editado por la agencia publicitaria Capurro en 1925, cuyo antecedente inmediato fuera *El Uruguay a través de un siglo*, de Carlos Maeso (más de 500 páginas, con texto en español y francés impreso por Tipográfica y Litográfica Moderna en 1910), y la difusión de eventos culturales y empresariales mediante folletos, carteles y avisos nutría su lenguaje estilístico en dos vertientes fundamentales: un lenguaje corpóreo, con elementos tipográficos provenientes de las fundiciones de tipos europeas o norteamericanas, que por su carácter estandarizado uniformizaban y banalizaban la identidad de los mensajes gráficos, generalmente rígidos en su necesaria ortogonalidad, y otro conceptual, con elementos propios, en los que monogramas, curvas y volutas eran generados por la mano del artista o del artesano grabador, en los que a pesar de las notorias influencias culturales al menos existe el valor de la originalidad.

Así, luego de un auge de los carteles puramente tipográficos, característicos de los años 1860 a 1910, comienzan a surgir los tempranos carteles de José Luis Zorrilla de San Martín, de Carlos Alberto Castellanos, de Pedro Figari o los anónimos carteles de la primera Troupe Ateniense, en los que es más notoria la subordinación del mensaje a las necesidades técnicas. La utilización de la piedra litográfica, su expresión plana, sus tipografías de inspiración art déco dibujadas manualmente están claramente atadas composítivamente al protagonismo de la imagen. Los originales de estos artistas eran generalmente óleos, o *gouaches* (témpera), su medio natural de trabajo, los que para convertirse en formas de impresión



seriada pasaban por el ojo, la mano y por supuesto la interpretación del grabador.

El desarrollo tecnológico y la instalación de industrias y comercios locales propiciaron la aparición del *packaging* vernáculo, los carteles y cajas impresas en metal y el surgimiento de marcas e identidades con características visuales propias.¹² El jabón Bao (antes Bau), los fósforos Victoria, los álbumes de figuritas y el papel de fumar de Jaramago, el logo del Palacio del Libro, el de Conaprole o el de Pablo Ferrando, como los catálogos de la tienda de departamentos London-París pasaron a formar parte del paisaje cotidiano de los uruguayos. Los *dibujantes* de las agencias de publicidad y de las imprentas llevaban a cabo el trabajo de diseño gráfico sin saber que eran diseñadores gráficos.



18

Ya en los años treinta, la publicación de *Aliverti liquida*, libro del Salón de Harte Ateniense, introduce una experimentación de diseño directamente vinculada a los poemas gráficos de Guillaume Apollinaire o a las búsquedas formales de los futuristas italianos, en los que el uso de los rígidos elementos tipográficos se carga de significados no semánticos y cobra una dimensión expresiva que solamente se vuelve a encontrar más de treinta años después en los trabajos de Clemente Padín y su revista *Los Huevos del Plata*.

A escala global entonces, podemos hablar de diseño gráfico desde mediados del siglo xv, y mucho antes en las culturas de extremo Oriente. En ese entorno temporal, los lenguajes visuales son los depositarios del devenir cultural, la cara visible de todas las construcciones ideológicas, políticas, comerciales y artísticas de las sociedades. Por lo tanto su estudio es parte imprescindible de cualquier visión de una etapa histórica que se precie de ser completa. En el caso de Uruguay, como veíamos, esta historia comienza a principios del siglo xix.



12 Gabriel Peluffo Linari (coord.): *Los veinte: el proyecto uruguayo. Arte y diseño de un imaginario 1916-1934*. Texto de Rodolfo Fuentes sobre diseño gráfico en libro-catálogo de exposición. Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 1999.

Hoy en día, por ejemplo, nadie duda de que todo lo que aparece impreso en un periódico construye un discurso visual, una historia gráfica —más allá de los posibles valores literarios, de los contenidos ideológicos o de los intereses político-empresariales que determinen la línea informativa de ese medio— sobre el período en el que se publica, que los afiches que se ven en la calle no solo forman parte del paisaje urbano sino que son vehículos efímeros de las más variadas manifestaciones culturales. Las carátulas de libros y discos, por su parte, reflejan lo que cada sociedad en particular está viviendo en el tiempo en que surgen. Lo mismo sucede con los avisos publicitarios, las páginas web, los blogs y hasta con los envases de los productos que se comercializan o con las intervenciones urbanas que el mercado impone.

De todas maneras, la escasa investigación desarrollada en este campo en Uruguay, así como esa especie de perverso deporte nacional que juega a no preocuparse por preservar los objetos culturales, no nos permite hasta el momento tener muchos elementos a la hora de rastrear a los herederos de Tacuabé, insólito diseñador gráfico autóctono, ni comenzar a establecer de una vez por todas los necesarios mojonos de identidad visual.

19

La tardía inserción del diseño gráfico en el currículo educativo en general y universitario en particular no ha generado el suficiente *peso* para la disciplina. La ausencia total de investigación en los ámbitos donde se desarrollan carreras de diseño gráfico tampoco aporta en el sentido de una valorización académica y una profesionalización profunda de la materia.

El entorno en el que debe evaluarse cualquier pieza de diseño gráfico no es un museo o una exposición, sino necesariamente aquel para el cual fue proyectada, teniendo en cuenta su tiempo y lugar. Si bien su área de influencia y pertinencia se debe exclusivamente al éxito en el cumplimiento de esa mencionada función específica, periódicamente se han visto muestras —con diverso grado de rigor, y lamentablemente todas en la capital— del trabajo de diseñadores gráficos uruguayos. Algunas de ellas: «Siete diseñadores gráficos», en el Museo de Arte Contemporáneo, Montevideo (1983); «30 carteles



sobre medio ambiente + 12 diseñadores uruguayos» (1992) y «Jorge Carrozino» (1992), ambas en el extinto Centro Municipal de Exposiciones de la Intendencia Municipal de Montevideo en la calle Soriano; «El arte del afiche», galería de la Matriz, Montevideo (1992); «Manuel Espínola Gómez», Cabildo de Montevideo (2005); «Diseño: Arte y comunicación», colectiva, Sala Carlos Federico Sáez del Ministerio de Transporte y Obras Públicas, Montevideo (2005), «El equipo AS», Subte Municipal, Montevideo (2007), entre otras.

Esta exposición, «Antonio Pezzino | diseñador gráfico», en el acostumbrado espacio del Museo Nacional de Artes Visuales es un paso importante en el conocimiento de los componentes históricos del diseño gráfico uruguayo, ya que tiene asegurados una amplia difusión y un público ecléctico. Sin embargo, hay mucho más para hacer en este campo del conocimiento. 





TEMPORADA 1994

KAFKA

EL GUARDIAN DEL SEPULCRO



FRY

UN FENIX DEMASIADO FRECUENTE

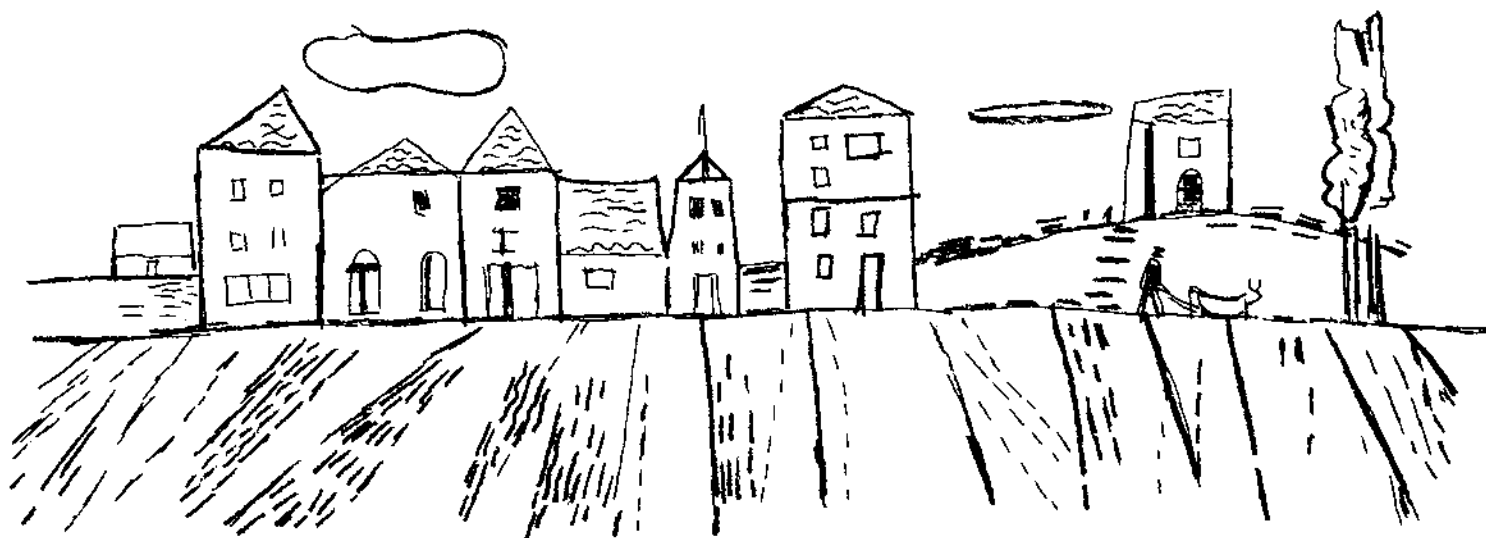
TALLER DE TEATRO

CENTRO PROTECCION DE CHOFERES

SORIANO 1227 - TEL. 86060

AMALIA RODRIGUES

24







**ENTRE BUEYES
NO HAY CORNADAS**
MATEO



EL GALPON





1984



ANTONIO PEZZINO

Nació en Córdoba, República Argentina, en el año 1921.

Nacionalizado uruguayo. Casado con Leticia Barrán, cuatro hijos. Integrante del Taller Torres García entre 1945 y 1957.

Estudió en la Academia de Bellas Artes «José Figueroa Alcorta» de esa ciudad, que seguía los lineamientos y enseñanzas de la Academia de San Fernando de Madrid. Tuvo como profesores a Antonio Pedrone, José Aguilera y Francisco Vidal.

Participó en los salones anuales de esta academia, en los que obtuvo diversos premios.

En Córdoba, fue miembro del Taller Libre de Artistas Plásticos, donde trabajó durante tres años con modelo vivo.

Posteriormente se trasladó a Buenos Aires y trabajó en talleres libres junto con otros artistas en el intento de gestar un arte que se desarrollara fuera de la influencia de lo académico.

En 1942 viajó a Bolivia, donde permaneció seis meses estudiando las culturas precolombinas y pintando en Tiahuanaco.

Expuso en la ciudad de La Paz, junto con Luis Ansa, en el Ministerio de Relaciones Exteriores con el auspicio del Círculo Argentino.

En 1945 se estableció en Montevideo e ingresó al Taller Torres García, en el que permaneció hasta 1957; fue discípulo directo del maestro Joaquín Torres García desde el año 1945. Durante su estadía en el taller intervino en todas las exposiciones que se realizaron en Montevideo y en el interior y el exterior del país. También se encargó de la diagramación y puesta en página de *Removedor*, la revista del taller. La característica letra manuscrita de esta publicación era de Pezzino.

En 1954 se trasladó a Europa, donde permaneció un año compartiendo vivencias artísticas junto a los miembros del Taller Torres García José Gurruchaga y Manuel Aguiar. Estudió en Francia, Italia y España. Hizo cerámica en París, actividad que luego continuó en Montevideo.

Trabajó como artista gráfico en el equipo de imprenta AS desde el año 1959, e ilustró semanalmente los programas de Cine Club del Uruguay entre los años 1956 y 1959. Confeccionó carátulas de libros y discos, y diagramó folletos, revistas y sellos postales, tareas que compartía con la enseñanza de dibujo y pintura.

Diagramador del diario *El País* e ilustrador, a la vez, de la sección literaria y suplemento de ese periódico. También fue ilustrador del semanario *Marcha* y de la revista *Tres*.

Fue miembro de la Asociación de Diseñadores Gráficos del Uruguay (ADG).

Fue secretario de la Asociación para la Certificación de Obras de ex Alumnos de Joaquín Torres García (ACATG).

Falleció en Montevideo el 29 de abril 2004 a la edad de 82 años.

EXPOSICIONES (lista parcial)

1938-1940 Participación en exposiciones colectivas de la Academia de Bellas Artes, Córdoba, Argentina.

1944 Exposición junto con Luis Ansa en el Ministerio de Relaciones Exteriores de Bolivia con el patrocinio del Círculo Argentino.

1947-1957 Participación en todas las exposiciones del Taller Torres García realizadas en Uruguay y en el exterior.

1960 Participación en el Primer Salón de Arte No Figurativo en el Subte Municipal de Montevideo.

1963 Exposición individual en la galería del Columbia Palace Hotel «Nueva experiencia dentro de la disciplina del budismo zen». Dirección: Enrique Gómez.

1964 Exposición (tras selección) en el certamen homenaje a Artigas, Centro de Artes y Letras de El País.

1965 Participación en la Tercera Feria Nacional de Artes Plásticas de Punta del Este.

1965 Exposición individual en el Centro Uruguayo de Promoción Cultural, Montevideo. Dirección: Enrique Gómez.

1967 Participación en «Testimonios de la plástica uruguaya actual», Ronald Lambert Gallery, Buenos Aires.

1967 Participación en exposición de 18 dibujantes, Banco de Londres y América del Sur, Montevideo.

1975 Exposición individual en Losada Artes y Letras.

1976 Exposición individual en Club de Arte de galería Bruzzone.

1977 Exposición colectiva en el Instituto Uruguayo de Cultura Hispánica.

Exposición individual en Becasse, Punta del Este.

Exposición individual en el Club de Arte de galería Bruzzone.

1978 Exposición individual en Becasse, Punta del Este.

Exposición colectiva en galería del Portal, Montevideo.

1980 Exposición en galería Bafisud, San Pablo, Brasil, junto con Raúl Pavlotzky y Denry Torres. Dirección: Pablo Marks.

1981 Exposición colectiva en Centro de Arte «Tiro de Arco», Montevideo.

1983-1985 Exposición de arte cristiano en muestra colectiva organizada por la Asociación de Arte Cristiano, Montevideo. Enero de 1984 en El Malecón, Punta del Este, y agosto de 1984 en San José.

1984-1985 Exposición en galería Sur, Punta del Este.

1985-1986 Exposición en Banco Exterior de España, sala 12 de Octubre.

1986 Exposición retrospectiva (I), sala Instituto Italiano de Cultura.

1986-1993 Participación en todas las exposiciones de arte cristiano.

1993 Exposición de arte cristiano con una obra seleccionada para envío al Vaticano, Cabildo de Montevideo.

1993-1994 Exposiciones colectivas en galería Sur, Punta del Este.

1994 Exposición de arte y medio ambiente (colectiva), Cabildo de Montevideo.

1995-1996 Muestra de pintura constructiva, Museo Regional R. Francisco Mazzoni, Maldonado (diciembre-enero).

1996 Muestra de pintura colectiva, Torres García y discípulos, Praxis Gallery, Nueva York (mayo-junio).

1998 Exposición retrospectiva «60 años en el arte», Museo de Arte Contemporáneo de El País (octubre).

Exposición colectiva «Joaquín Torres García y sus discípulos», galería Renoir, Buenos Aires (noviembre).

Exposición colectiva «Joaquín Torres García», sala Dalmau, Barcelona (noviembre-diciembre).

1999 Exposición colectiva «Maestros del Taller Torres García», galería Gustavo Tejería Loppacher, Punta del Este.

2001 Exposición «Ilustraciones de emergencia», galería de Arte de la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires (UBA), en coincidencia con la Jornada de Cine y Ética, con proyección de algunos filmes ilustrados por Pezzino (Cine Club, 1956-1959).

Exposición «Ilustraciones de emergencia», Facultad de Psicología, Universidad Nacional de Mar del Plata.

Ambas exposiciones bajo la dirección del psicólogo Juan Jorge Michel Fariña (Psicología, Ética y Derechos Humanos, Facultad de Psicología, UBA) y la colaboración de la psicóloga Carmen de los Santos, de Uruguay.

1998-2000-2002 Arte BA, galería Renoir, Buenos Aires.

2008 Exposición «Lo inédito», Museo Nacional de Artes Visuales.

PREMIOS

1938-1940 Medallas en los salones anuales de la Academia de Bellas Artes, Córdoba, Argentina.

1979 Banco República, dos menciones especiales.

1980 Banco República, concurso de dibujos, premio especial.

2006 La obra de Antonio Pezzino es declarada de Interés Cultural por el Ministerio de Educación y Cultura.

BIBLIOGRAFÍA

Biblioteca del Poder Legislativo: *Plásticos uruguayos*, Montevideo, 1975.

En 2008 la obra de Pezzino fue seleccionada para integrar el libro *Latin American Graphic Design* publicado por Editorial Taschen de Alemania.

Pezzino pintó murales en Paraná, Entre Ríos, República Argentina.

Poseen obras de Pezzino colecciones particulares de Uruguay, Argentina, Bolivia, Estados Unidos, Francia, España, Israel, Chile, Puerto Rico y Austria.

Antonio Pezzino | diseñador gráfico

Noviembre 4 a diciembre 5 de 2010

Rodolfo Fuentes
Curaduría y textos

Rodolfo Fuentes / NAO
Diseño de catálogo

María Lila Ltaif
Corrección de texto

INDICE DE IMÁGENES

Pag 6. Ilustración para aviso publicitario. 1958

7. Tipografía e ilustración para dorso de *long play* de música rusa. *Circa 1970*

8. Tipografía dibujada para *long play* de música cubana. *Circa 1970*

9. Ilustración para programa de obra de teatro «Esperando a Godot». 1961

10. Antonio Pezzino en AS (*En primer plano, fuera de foco, Barnes y Loureiro*).

12. Ilustraciones para carátulas de *long play*. *Circa 1970*

13. Tipografía e ilustración para dorso de *long play*. *Circa 1970*

14. Afiche. Dibujo directo sobre la chapa de impresión. 1959

16/17 Sello de correos 1979 (*en esta plancha conmemorativa del 50 aniversario del SODRE, aparecen también trabajos de Fernando Álvarez Cozzi y Miquel Battegazzore*)

Logotipo Primera Biental internacional del deporte en las artes plásticas. 1980

18/19 Viñeta para libro. 1955

Tres libros de poesía. Tipografía e ilustraciones. Dibujo directo sobre la chapa de impresión. 1957-1958

21. Ilustración para carátula de *long play*. Dibujo directo sobre la chapa de impresión. *Circa 1970*

22. Carátula para boletín de Cine Club. Dibujo directo sobre la chapa de impresión. 1958

23. Afiche para teatro. Dibujo directo sobre la chapa de impresión. 1959

24. Tipografía e ilustración para dorso de *long play*. *Circa 1970*

25. Ilustración para carátula de *long play*. Ilustración a color. *Circa 1970*

26 Ilustración para artículo de la revista *Tres*. Papel recortado. 1997

27. Afiche para teatro. Papel recortado. 1963

28. Sello de correo. Ilustración en color. 1973

29. Original para sello de correo. Papel recortado. 1984

30. Portada de boletín. Dibujo directo sobre la chapa de impresión. 1956

NOTA: Long play, disco de vinilo de 30 cm de diámetro.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Ricardo Ehrlich
Ministro

María Simon
Subsecretaria

Pablo Álvarez
Director general

Hugo Achugar
Director nacional de Cultura

Enrique Aguerre
Coordinador artístico
del Museo Nacional de Artes Visuales



el mero sentimiento. Don José
en su "Musaraña de la Pintura",
musaraña, que no es musa ni tela
en el pensamiento del pintor, es
en lo que el pintor piensa sin sa
por qué, cuando no está pinta
cuyo vago pensamiento origina
la misma".

ns pintores de nuestro Taller e
precisamente, por pensar, cada
nera, cuando no pintan, en alg
mas cosas o ideas primordiales,
sus obras, pequeñas o grandes,

