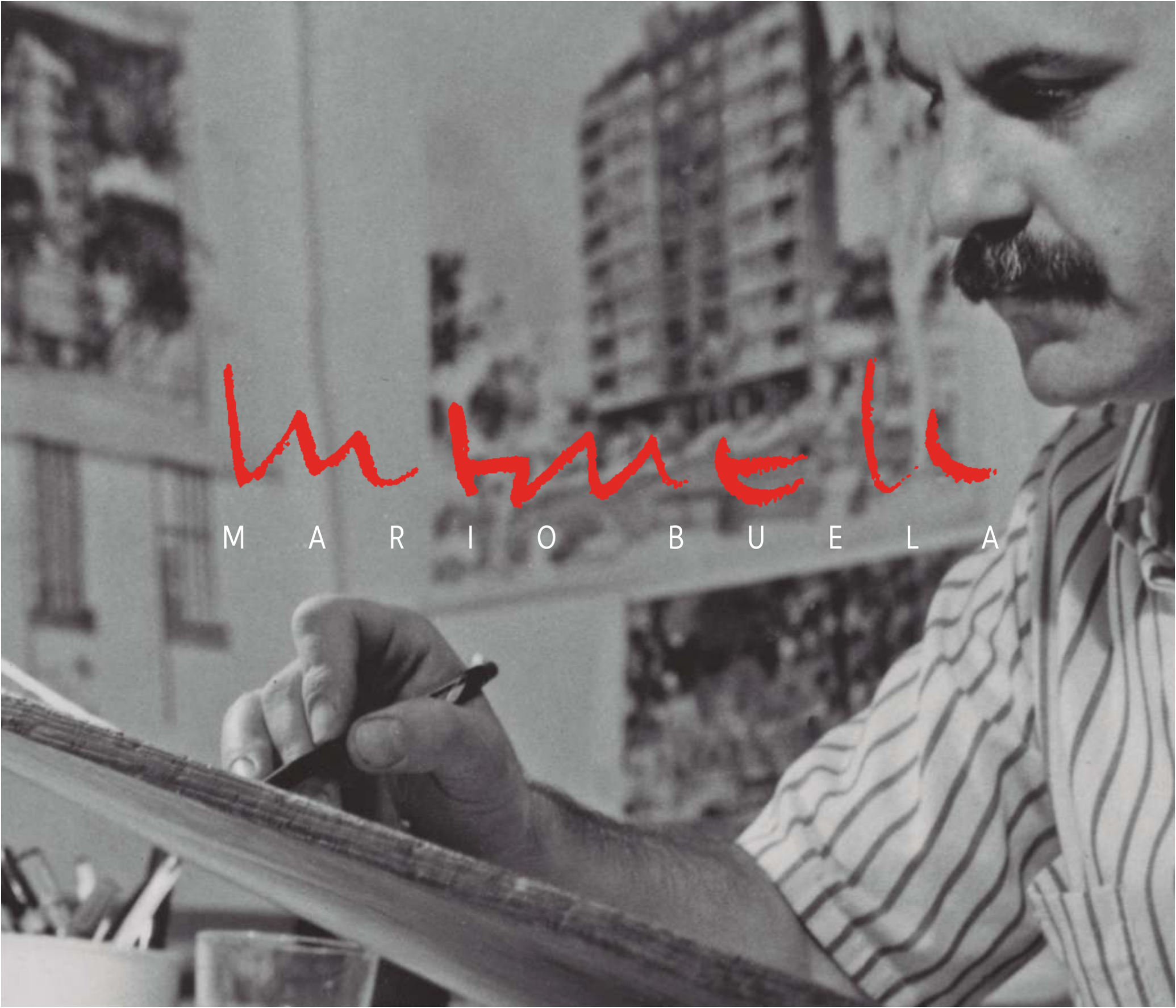


Michelli

MARIO BUELA

Manuela

MARIO BUELA

La presentación de la obra de Mario Buela en el Museo Nacional de Artes Visuales es un verdadero acontecimiento, ya que es la primera vez que podrá apreciarse un conjunto realmente significativo de sus dibujos, seleccionados por el arquitecto y artista plástico Rafael Lorente Mourelle, curador de la muestra.

El dibujo es para quienes lo practican una forma de conocimiento que, entre otras cosas, permite desentrañar el mundo visible para hacerlo habitable. En el caso de Buela, sus dibujos trascienden ampliamente la buena manufactura técnica para cobrar total autonomía —más allá de haber sido concebidos, o no, en el marco de algún proyecto arquitectónico específico— y adentrarse de pleno en el terreno de las artes plásticas.

No siempre técnica y sensibilidad van a la par; en el caso de Mario Buela sucede y es el motivo por el cual los invitamos desde el museo a disfrutar de esta experiencia.

Enrique Aguerre

Director del Museo Nacional de Artes Visuales

(I)

Mario Buela se decía *perspectivero*.
Su extensísima producción —tan variada, sofisticada, impecable desde la concepción a la finalización y presentación— estuvo mayoritariamente inserta en un sistema preestablecido con ciertas normas de mercado: el del diseño y realización arquitectónica hasta su etapa final de oferta y venta, inserción que exponía sus dibujos al fuego más cruzado de miradas e intereses —o de miradas interesadas— que al superponerse y/o interceptarse agregaban al trabajo no solo su condición de existencia económica y estructuralmente justificada, sino también un sello de autenticidad: superados los vericuetos y objeciones —desde el creador al vendedor y público consumidor— la presencia de su imaginería, ella misma, pasaba a ser parte de la *Realidad Real* según la definiera Obdulio Varela en su visita a Chicago, 1994. En lo concreto donde el dinero o sus versiones circula y se realiza, y que por ser estos los cauces transitados algunos bienpensantes recluyen los dibujos de MB y los deslizan al vergonzante rol de propaganda con sus contaminaciones comerciales, digamos mercenarias. Sin más.

En nuestra cultura, mejor aun, entre los difusos límites del arte no es simple ni bien vista la relación con el dinero, la transacción, el encargo. Con la compra y venta; el intercambio en términos económicos se mantiene en zonas pecaminosas, zonas cuyas veladuras ya se sabe incluyen el

doble discurso. Si bien en los pocos libros que se refieren a las artes visuales nacionales —pocos en relación con la vastedad, trascendencia e historia de los creadores de esta Banda— el de los pesos ($) no es un tema tratado, valorado. Hay que reivindicar que sí han existido —y existen— muchas referencias en nuestra paralela cultura oral —la que ni siquiera se refleja en twitteos—, oralidad que atesora muchos datos variados de gran relevancia histórica y a veces chismes y estigmatizaciones derivadas de estos temas monetarios: baste recordar, por ejemplo, el mote de *vinteneros* con que se referían en el pasado a excelentes escultores que tenían un nicho profesional —esto dicho en todo sentido— al producir obras para los cementerios, sus lápidas y tumbas.

Cadena de trabajo, dinero, edificaciones y entorno paisajístico, hasta la propia calidad de imagen en la factura misma de un perfeccionista como él, agregan múltiples capas complejas que ocultan líneas de fuerza y razón de la obra de Mario Buela.

Simplificando: el bosque no deja ver el árbol.

(II)

Mario Buela y Daniel *Chiquito* Vázquez fueron probablemente los dos profesionales de mayor prestigio y actividad entre los perspectiveros (me consta que el Chiquito era un profundo admirador de su colega: más veterano; comenzó años antes que Buela, por 1968, en su estudio de la calle Carlos Gardel como buen tanguero practicante).

Pasaron por el curso de Expresión Gráfica en Facultad de Arquitectura —también en años diferentes— y progresivamente se especializaron montando estudios y métodos de trabajo desde los años en que las incipientes computadoras ni soñaban con programas de dibujo (eran de tarjetas perforadas, con memorias ínfimas comparadas con la actualidad) y por ende la tradición y la renovación pasaban por el modo de trabajo creativo que puede sintetizarse en algunas de las declaraciones de época, como cuando el Chiquito Vázquez propalaba: «Soy un proletario del lápiz», o bien: «Este es mi salvavidas», abrazándose al tablero de su mesa de dibujo.

Los cambios tecnológicos, las computadoras y programas no solo de datos sino más específicamente de dibujo arquitectónico —AutoCad y otros— hicieron florecer muertes anunciadas en la nueva época: a la antigua muerte de la pintura —muy anterior en décadas y por otros motivos— se agregaba la de los libros, la de la lectura y también la

del dibujo manual de arquitectura en cualquiera de sus vertientes —de referencias, de estudio o preparación, de croquis, de perspectivas de anticipación, etcétera.

Las nuevas máquinas y programas desarrollan y resuelven problemas —con gran economía de tiempo— aportando grandemente al trabajo arquitectónico, pero importa percibir características o condiciones otras de las obras manuales que Buela y muchos otros a lo largo de siglos desplegaron, estudiaron y mejoraron; y en ese proceso se ve cómo las *máquinas* siempre fueron copartícipes, cómplices necesarias y propulsoras del conocimiento de artes y ciencias.

Mario Buela se inscribe en el enorme listado de dibujantes en la historia y que en nuestro país tiene un largo plantel de grandes practicantes en arquitectura, muchos de los cuales a su vez ingresaron a la cátedra de Expresión Gráfica para compartir experiencias y pasar la posta. Consecuentemente, la producción fue variando entre la profesión y en los casi 100 años de la facultad: antes con grandes formatos, colores al pastel y tintas, acuarelas, plumines, tiralíneas, plumas *speedball*; perspectivas con mucha nocturnidad y luces celebrativas, reflectores, etc.; hubo algunos recursos que atravesaron muchas décadas como el *soufflé*; y más cercano en el tiempo, los olvidados *flo masters*, los fotomontajes, los colores autoadhesivos y tramas industrializadas, etc., etc.

Aunque sea un elenco incompleto creo conveniente recordar algunos nombres ejemplares de por acá: Mauricio Cravotto, Julio Vilamajó, Rafael Lorente Escudero, Román Fresnedo Siri, Vázquez Echeveste, Ruben Dufau, Mario Paysée Reyes, Cruz Berrio, Roberto Beraldo, Walter Chappe, José Luis Villar del Valle, César Barañano, Enrique Monestier, Pedro Cracco, Walter Nalerio, Jorge Carrozzino, Ricardo Cebraitis, Miguel Ángel Rodríguez, Julio Barreiro, Eduardo Castaño, Arturo Villaamil, Carlos Ott, Rafael Viñoly, Nelson Inda, Fernando Cabrera, Álvaro Luque, Carlos Pantaleón, Álvaro Cayón, Rodolfo Schwedt, Claudio Chanquet, Osvaldo Schmidt, Fernando Píriz, Jorge Di Pólito, Daniel Venturini, Ricardo Feijoo, Juan Carlos Apolo, Fernando de Sierra, Daniel Kristoff, Pablo Raviolo, Ruben Otero y tantos más.

(III)

La perspectiva dibujada es una representación: pretende replantear sobre el papel en dos dimensiones lo que existe en tres dimensiones, de modo que la profundidad, la cercanía/lejanía y los objetos estén ajustados a medidas, con sus relaciones y proporciones, con las luces y sombras correspondientes. Una simulación a escala.

La mano del autor no es una herramienta más: está en la interconexión mente-ojo-mano, parte esencial del diseño

arquitectónico, forma de pensamiento y concepción del espacio y de la intervención arquitectónica.

El comienzo: vía imaginación y chequeo de opciones, medidas, volúmenes, calidades; con el dibujo como materialización primera de ideas, de la futura —otra— materialización de la construcción de espacios, edificios, de ciudad. En Grecia, el presocrático Anaxágoras (500-428 a. C.) decía: «El hombre piensa porque tiene una mano».

Viene entonces de larga data. Las necesidades mezcla de arte y ciencia (la geometría para *el arte de edificar*, por ejemplo, la estereotomía; o para artistas y sus problemas perspectivos y dimensiones) con los consecuentes impulsos de investigaciones brindaron conocimientos que, interconectados o intercambiables en sus usos, tienen en el Renacimiento una síntesis de distintas aproximaciones que desembocan en la formulación de la perspectiva cónica central. (Muchos de los teóricos eran artistas, como Piero della Francesca, y aplicaban nombres hermosísimos como *costruzione legittima, perspectiva artificialis* o el gran tratado teórico de Piero, *De prospectiva pingendi*, donde declara: «Parlo come pittore»).

Con anterioridad hubo artefactos varios para resolver estos problemas (Durero usaba); Leonardo cita al astrónomo árabe Al-Kindi con su *cámara oscura* del siglo IX. Las cámaras oscuras, luego más desarrolladas, servían a astrónomos, físicos, matemáticos, cartógrafos, por supuesto a artistas (Canaletto, más tarde), en tanto instrumentos de perspectiva, medida e investigación.

Estos artefactos y máquinas —particularmente la cámara oscura, la posterior cámara lúcida, la linterna mágica y otros— aportan conocimientos, experiencias y son la base inicial tanto de la perspectiva como también de la fotografía y el cine.

(IIII)

Mario Buela por supuesto utilizó el sistema perspectivo para la realización de sus trabajos. Trabajos que tenían algunas particularidades, creo yo: eran imágenes predominantemente luminosas, simplificando trazos, con blancos y espacios inclusivos del espectador externo, respirando sobre el papel o soporte tanto por el dibujo como por los colores utilizados: un *paseo* amable por el dibujo y de una fluidez con el mundo real que lo vuelve no solo una representación verosímil sino una versión *artesanal* de la realidad, una realidad distanciada.

Eran resumen de una intensa y muy variada experiencia dibujística suya, con una visible tendencia al perfeccionismo, sesgo que pudo, quizás, alimentar, como de manual, esos ciclos de perfección-obsesión-depresión.

Eran asimismo producto de una permanente y sistemática práctica que MB ejercitaba por donde fuera: el croquis que a velocidad de ejecución extrema le permitía experimentaciones de técnicas y lenguajes de expresión, más una profunda comprensión del espacio y su estructuración en el plano bidimensional.

La sumatoria de todo esto hacía que migraba capacidades y soluciones de un campo a otro de realización: del croquis a la perspectiva, ida y vuelta. Le daba un entrenamiento y una concepción del dibujo cuya otra característica visible es que podía pasar a su *piloto automático* espacial y construir sus trabajos con una sensibilidad que le hacía obviar el método perspectivo escolástico al pie de la letra. Lo utilizaba —evidentemente sí—, pero muchas decisiones las tomaba ya con medidas y visiones volumétricas/espaciales asumidas por la práctica, con ellas incorporadas o internalizadas.

En primera instancia sin el planteo estrictamente geométrico de líneas auxiliares del *perspectivómetro* —aunque luego verificara o ajustara con él—. Sospecho que su creación funcionaba de un modo en algo parecido a como predicaban los artistas que trabajaban con la sección áurea —Torres García, entre otros—, y que era la de medir y utilizar el compás y la regla, hasta el punto en que su frecuentación les permitiera independizarse de los instrumentos: que las proporciones salieran o brotaran sin ayudas externas.

Como contracanto de cuanto digo, es fabuloso encontrar en sus bocetos cantidad de *monos* —las figuritas humanas en perspectivas— que MB dibujaba con sus proyecciones correspondientes: su perfeccionismo incluía hasta la mini escala del dibujo.

Si hablamos de perfección visible en sus perspectivas, quiero declarar mi admiración por sus bocetos previos, donde comienza el proceso de ideación y previsualización de la obra a realizar, con la capacidad del armado y medidas, con la búsqueda de los mejores puntos de vista, la materialización de los volúmenes y sus dudas —las que marca sucesivamente para consultar— ante los requerimientos del cliente-arquitecto (u otros), investigando las mejores opciones para decidir, para presentar con su dibujo lo que no existe. Una meticulosa investigación al servicio del proyecto.

Agrego además que a mi entender hay un trabajo cumbre de MB, ejemplo de la profesionalidad, creatividad y calidad de MB y suma de cuanto anteriormente he intentado esbozar acá: el proceso para el concurso del Sodre (1988) en el que Mario coparticipó —en el día a día de la concepción y posterior entrega— con el equipo de diseño, los arquitectos Di Pólito-Magnone-Singer-Vanini, que culminó con el premio y posterior construcción.

(V)

Mario mantuvo una intensa actividad casi enteramente pública o socializada, pero en paralelo y para sorpresa de muchos —ejemplo más a mano quien esto escribe— también creó unas series soterradas, íntimas y no comunicadas que trabajó muchos años y que tituló *Cavernas* y *Selvas.*

Son dibujos que nunca mostró, de formato en el entorno de hojas A4 verticales de papel liviano que realizaba con bolígrafos, casi siempre monocromos —negro o azul—, y en pocos casos agregaba otro color —rojo, verde— como *iluminación* o variante, más que como color en sí. Superponía interminables rayas y rayitas —como en un grabado antiguo o como hechos con máquina de grabado— de modo de armar el claroscuro que definía los grandes volúmenes de las masas rocosas —en las *Cavernas*— y que mostraban espacios umbrosos, espacios para espeleólogos en las profundidades de grietas y cavernas, quebradas, imponentes y misteriosas, visitadas por pequeñísimas figuras humanas con ánimo de investigadores o quizás, de víctimas al abandono.

Apuesto por la primera opción: el claroscuro está al servicio de estas figuritas, las sitúa y hay luces filtrantes del exterior —rayitos, más bien— que van atemperando esa naturaleza intocada, abrupta, a descubrir: diluyen el terror, las vuelven amigables.

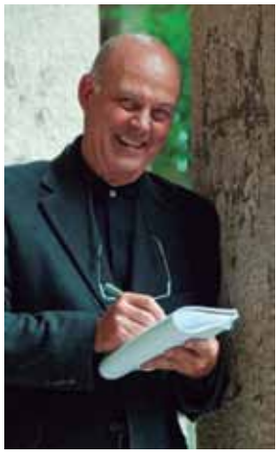
Con variantes aparecen cauces subterráneos de agua, o filtraciones, a veces en forma de cascadas, hasta pequeños chorros, todo con apariencia eterna.

Siendo pocos y desconocidos, ¿por qué dedicar espacio a estos dibujos? Es que las cavernas son lo opuesto a cuanto conocido de MB, una inversión total en estos trabajos íntimos, donde si los croquis o perspectivas tendían —en la imagen resultante— a la sensación de economía trabajo/tiempo, en las *Cavernas* se impone el máximo de trabajo/tiempo, como si además de su objetivo creativo tuviera la función análoga a un *amansalocos*, esos ingenios del ser para bajar revoluciones, con ánimos terapéuticos de relax y repensamiento —contar ovejas, molinetes con los dedos, pelotitas prensiles, cuentas turcas, etc.—. Quizás estas sucesivas capas de rayas y oscuridades profundas no eran solo dibujos sino trazas autobiográficas a explorar.

Tanto las *Cavernas* como las *Selvas* parecen imágenes cercanas. Me hubiera gustado preguntarle: ¿tendrían que ver con *El tesoro de la juventud*? ■

Mario Sagradini,
15 de diciembre de 2013

4 miradas...



lorente

Este proyecto expositivo nace de un encuentro que tuve con Mario Buela en su taller de la calle Marcelino Sosa, cuando, disfrutando dibujos celosamente atesorados en una carpeta, hablamos de la posibilidad de exhibirlos públicamente.

Mario, con su proverbial modestia, quedó sorprendido con la idea, pero en sus ojos brilló una luz de alegría y esperanza.

Le sugerí entonces compartirlos con el Maestro Guillermo Fernández para conocer su calificada opinión, asegurando así su decisión.

Las circunstancias de la vida hicieron que ni uno ni otro pudieran encontrarse y reconocerse en lo que seguramente hubiera sido grato y estimulante para ambos.

Esta cita pretende homenajear el recuerdo de ambos maestros del dibujo hoy desaparecidos.

Debo testimoniar la perseverancia, el cariño y la convicción de Lyliam Carro, su compañera, en llevar adelante la muestra. Sin ella no hubiera sido posible su concreción.

Surgió la idea de invitar a compañeros de estudio y arquitectos con los que Mario tuvo privilegiada relación. Iván Arcos, Isidoro Singer y Arturo Villaamil nos entregan testimonios de vivencias y recuerdos sobre su obra.

Mario Sagradini, con su conocimiento y personalidad, aporta una reflexión focalizada en las variadas facetas de los trabajos y de las herramientas de Mario Buela.

El marco de esta historia se ubica en el Taller Bayardo de la Facultad de Arquitectura (UdelaR), entre los años 1967 y 1975. Fueron ocho años bajo la dirección del entrañable profesor Arq. Nelson Bayardo. Tuve el privilegio de integrar el cuerpo docente como profesor adjunto de Proyecto de

Rafael Lorente, Héctor Vigliecca, Miguel Canale.
Arturo Villaamil, junto al Prof. Nelson Bayardo. (2000)

Arquitectura, compartiendo la cátedra con destacados docentes y amigos como Enrique Benech, Miguel Ángel Canale, Héctor Vigliecca, Arturo Villaamil, Lirio Franzoni, entre otros.

El profesor Bayardo nos dio una oportunidad extraordinaria de iniciarnos en la docencia, en un clima de libertad personal y experimentación que fue luego decisivo en nuestras vidas personales y profesionales.

Como docentes, tuvimos el privilegio de reunir a destacados alumnos con los cuales crecimos y aprendimos. En tiempos en que la Facultad de Arquitectura asumía mayoritariamente un sociologismo inconducente, menospreciando las herramientas básicas de la arquitectura y del oficio del arquitecto, así como su aporte efectivo a la sociedad, los trabajos y entregas del Taller Bayardo se destacaban, entre otros aspectos, por el principio de realidad, responsabilidad técnica y social, sentido común y seriedad de las propuestas en méritos compartidos de cátedra y alumnos.

En particular los dibujos de Mario Buela, Pedro Capurro, Daniel Vázquez y Arturo Villaamil eran referentes obligados y marcaban tendencia en la facultad de esos años. El cierre obligado del taller, ante la intervención de la facultad en el año 1975, diseminó esfuerzos y talentos.

Con Mario Buela nos reencontramos luego en diferentes instancias profesionales. Se sucedieron obras y concursos donde su talento contribuyó sobremanera al éxito.

El croquis como anticipación del anteproyecto era una herramienta indispensable. También la perspectiva final del proyecto para su adecuada lectura integral. Mario unía al conocimiento arquitectónico asimilado en el Taller Bayardo una lectura cabal del espacio y un sentido constructivo, con un talento y sensibilidad fuera de lo común en la expresión gráfica.

Acompañaba el desarrollo del proyecto con esbozos que eran verdaderas obras en sí mismas. Utilizaba el lápiz blando, la pluma y tinta china, y la acuarela con la eficacia de los maestros del dibujo.

Mario Buela fue un estudioso de formidables dibujantes. En un principio los referentes obligados eran Gordon Cullen con *El paisaje urbano: tratado de estética urbanística*, cuya primera edición de la Architectural Press fue de 1971. También el *Manual del Team X,* publicado en 1966 por la editorial Nueva Visión, donde encontramos dibujos y proyectos de Le Corbusier, Louis Kahn, Alison y Peter Smithson, J. Bakema, Aldo van Eyck, Georges Candilis, S. Woods, Giancarlo De Carlo, José Coderch, Ralph Erskine y Herman Hertzberger, entre otros. Este fue un libro de referencia, casi una biblia en materia de las nuevas ideas y tuvo profunda influencia en el desarrollo del pensamiento arquitectónico post CIAM.

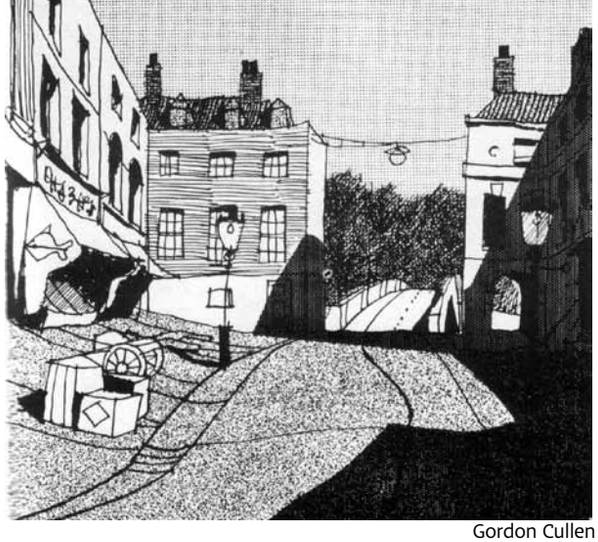
Joaquín Torres García, Catedral de Montevideo

Estación ANCAP Gorlero. Arqtos. Lorente y Beraldo. Dibujo Cruz Berrio

Otra publicación importante fue la de *Archigram*, grupo creado hacia 1960 cuyo fundador Peter Cook manejaba una estética futurista con referencia a la tecnología de cápsulas espaciales, medios desechables, componentes estandarizados, inspirada en los constructivistas rusos y en las propuestas de Antonio Sant'Elia y Buckminster Fuller.

Paralelamente a estas influencias provenientes de la arquitectura y notoriamente vinculadas a su trabajo profesional, Mario Buela desarrolló otras vertientes de su producción menos conocidas que hoy presentamos. En efecto, admiró y estudió los trabajos de Alberto Breccia y Hugo Pratt, entre otros, en el marco de la revista *Fierro*, considerada hacia los años 80 como la mejor revista de historietas de la Argentina. En esa época se publicaban los notables trabajos de Jacques Tardi y Jacques de Loustal de la *BD* francesa, de François Schuiten, en *Las ciudades oscuras*, de Barry Smith en *Conan el Bárbaro* y de Saul Steinberg en las portadas de *The New Yorker*. Una referencia insoslayable y permanente es la obra próxima de Hermenegildo Sábat, seguramente uno de los grandes dibujantes de nuestro tiempo.

Otra faceta importante de su obra, sorprendente y casi desconocida, corresponde por un lado a dos series de



Gordon Cullen

Alberto Breccia

Hugo Pratt

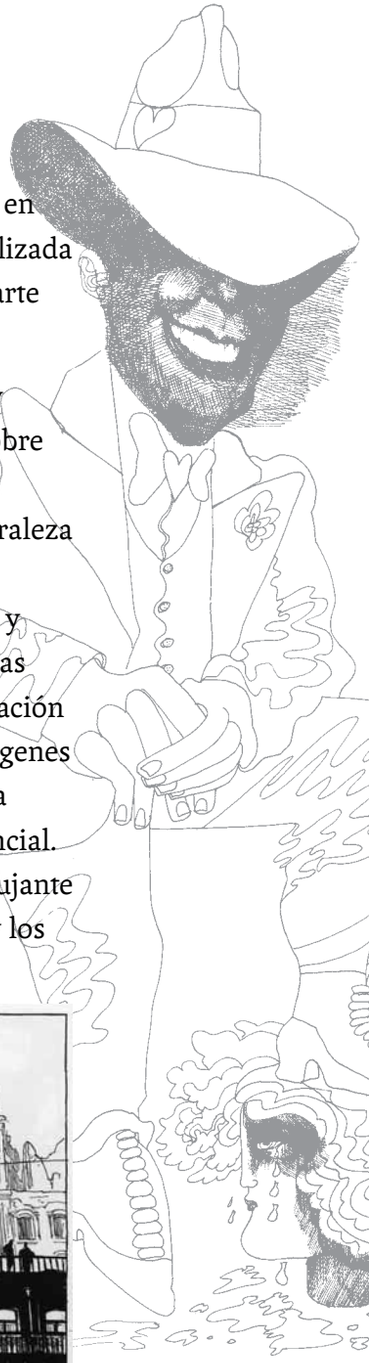
Jacques Tardi

Jacques de Loustaul

dibujos inéditos y por otro a una de serie de esculturas en terracota para dioramas del Museo Paleontológico, realizada conjuntamente con Arturo Toscano y que no forman parte de esta muestra.

Una de las series de dibujos, que denominó *Cavernas* y *Selvas*, fue realizada mayoritariamente con bolígrafo sobre papel blanco. Son obras de gran poder expresivo y alta factura técnica, donde representa aspectos de una naturaleza imaginaria que lo aproxima a los pintores románticos del siglo XIX, como Gaspar David Friedrich (1774-1840) y William Turner (1775-1851). Estos artistas se alejan de las reglas impuestas desde la Academia, basando su inspiración en el sentimiento en lugar de la razón, así como en imágenes de una naturaleza sobrecogedora y salvaje, exaltando la pequeñez y la soledad del hombre y su angustia existencial. También de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), dibujante y arquitecto, apasionado por las ruinas arqueológicas y los espacios sobredimensionados.

François Schuiten



Hermenegildo Sábat

La otra serie inédita, corresponde a dibujos en tinta china y pluma, mayoritariamente lineales, creados entre 1974 y 1975, en pequeño formato, al dorso de tarjetas en desuso. Esta serie la hemos conocido recientemente y forman parte de la colección de la Arq. Graciela López.

En la variada producción de Mario Buela podemos reconocer su diálogo con estos y otros grandes. Tampoco podemos olvidar que nuestro país cobijó excelentes dibujantes: Pierre Fossey, Julio Vilamajó, Román Fresnedo Siri, Octavio de los Campos, Rafael Lorente Escudero, Roberto Beraldo, Cruz Berrio, Mario Payssé Reyes, Walter Chappe entre otros.

Gaspar David Friedrich

William Turner

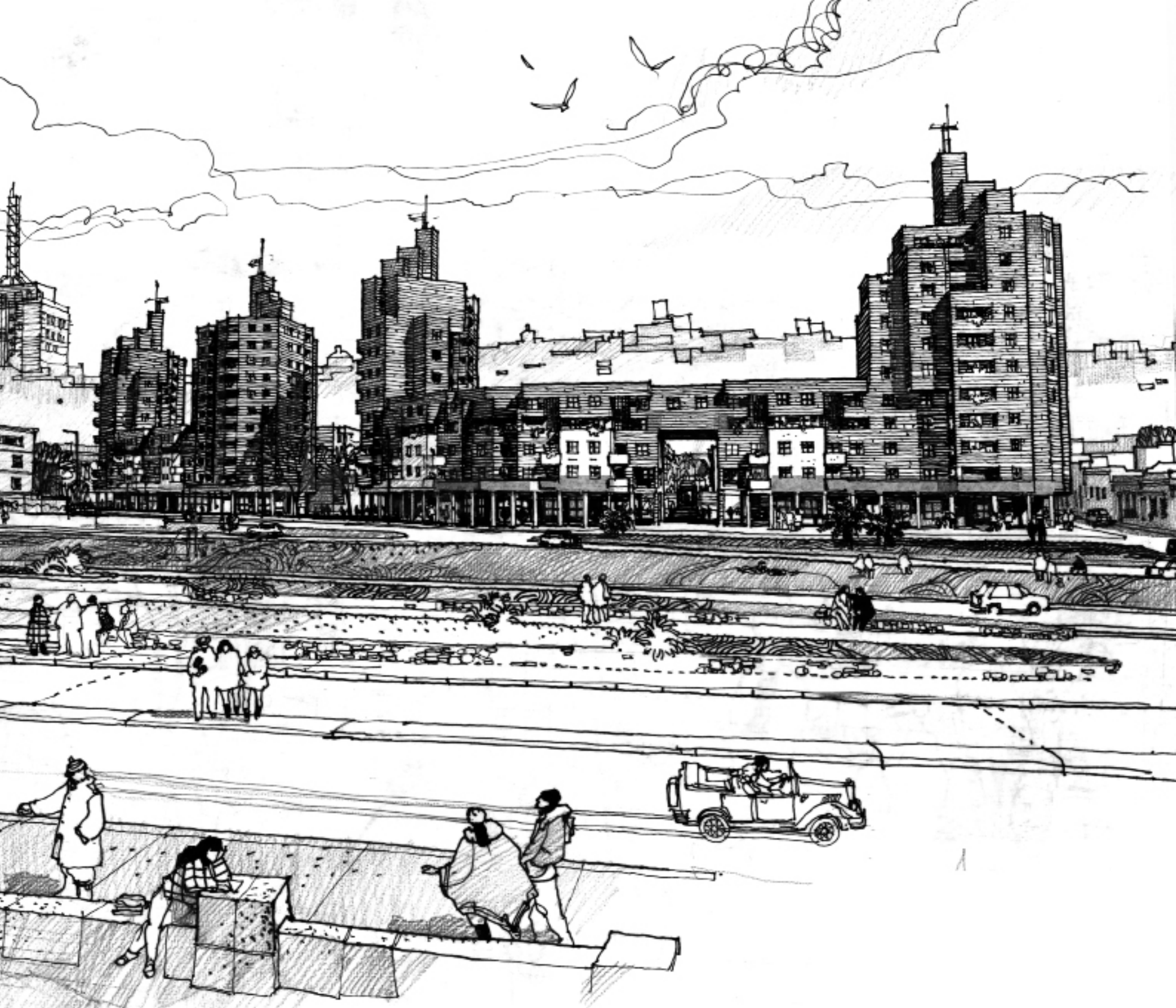
Pero más allá de todas estas nutrientes, Mario Buela desarrolló un oficio y un estilo personal de gran eficacia gráfica y originalidad.

Manejaba recursos poco convencionales con gran creatividad. Utilizaba desde aguadas con café, suflés con yerba, azúcar, arroz, trazos con pluma de ave, palillos de madera, bolígrafo, mezclando técnicas y herramientas —que incorporaba con absoluta libertad y maestría—, generando manchas, sombras, texturas, trazos y líneas sorprendentes. En eso fue diferente a todos. Es un Maestro.

Esta exposición es un tributo a su trabajo, a su talento y sensibilidad en el marco de una gran modestia y bonhomía personal ■

Arq. Rafael Lorente Mourelle

Montevideo, noviembre de 2013



He conocido compañeros en facultad que tienen el don del dibujo, pero como Mario, ninguno.

Mario tenía ese don natural, generoso para compartir sus conocimientos y receptivo para escuchar, lo que lo hacía una persona entrañable.

Fue desde 1967 que su entusiasmo por el dibujo lo fue alejando de la estructura curricular de la Facultad de Arquitectura, aunque siempre se mantuvo en contacto con sus compañeros y vinculado a muchos arquitectos, tanto en concursos como en la actividad profesional.

Por aquel tiempo, muchos compañeros decían que era una lástima que Mario no hubiera terminado la facultad, que hubiera sido un excelente arquitecto. No lo dudo; sin embargo, a mí me quedó la sensación positiva de su elección de vida, tal vez por haber disfrutado junto con él muchos desafíos, muchas entregas, muchas noches inolvidables, siempre motivado con su trabajo y maravillándonos con su habilidad.

Recuerdo su rigurosidad en la elección del punto de vista. Para él, esa decisión era clave para transmitir la idea de cada anteproyecto.

Tantas conversaciones, discusiones, dibujos, dibujos y más dibujos. Le llevaba mucho más tiempo esa etapa que la del trabajo definitivo. Cuanto más convencido estaba del punto de vista, más rápido y mejor salía la imagen final.

Hacia el año 1986, cuando aparecieron los primeros programas para modelar en 3D recuerdo que nos presentamos al concurso del Rambla - CH 109.

Él se entusiasmó enseguida, sobre todo porque en la etapa de búsqueda del punto de vista podía tener más opciones para visualizar y elegir.

Los primeros modelos digitales eran muy básicos. Mario comprendió rápidamente el potencial de la herramienta digital, pero no se conformaba, le ponía un sulfito arriba para deformar o enfatizar alguna fugante que permitiera expresar mejor el proyecto.

Siempre charlando, siempre escuchando, siempre con fuertes convicciones, y poniéndole mucha pasión a su trabajo.

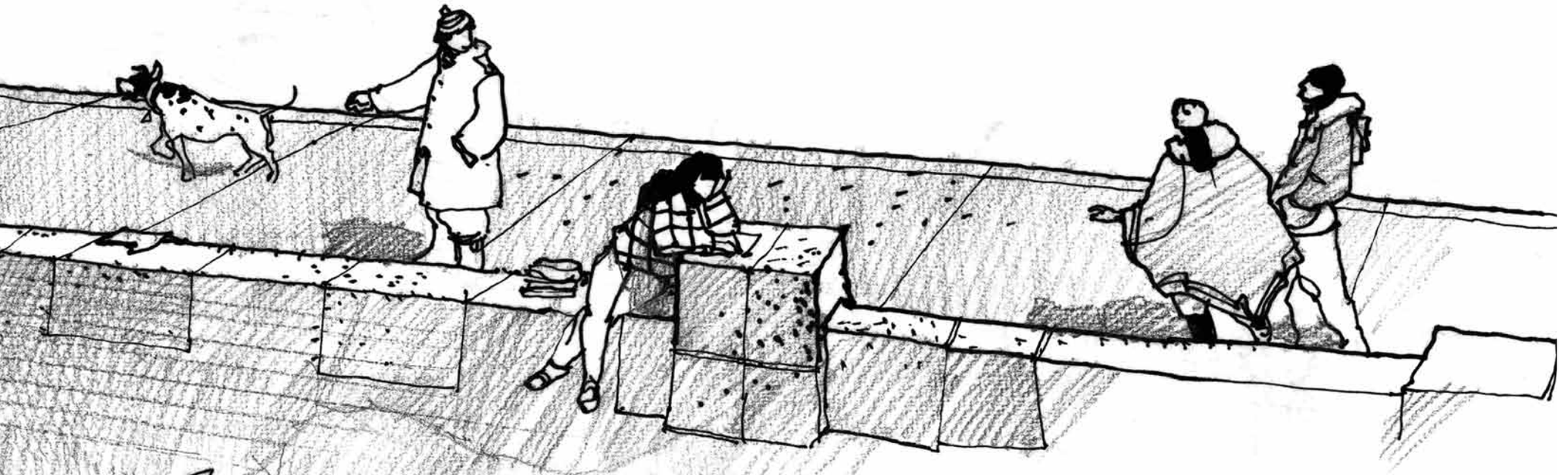
Su formación en los sistemas de dibujo perspectivo era muy sólida. Luego de un trazado riguroso, hacía sus modificaciones para mostrar aspectos del proyecto importantes.

Con la misma solvencia dibujaba la figura humana en sus perspectivas. Estudió anatomía para hacerlas más reales.

Cuando dibujaba un «mono», primero hacía su estructura, las articulaciones, los músculos, según la posición y actitud en el espacio, para luego vestirlo.

Para una entrega, recuerdo que le pedí que dibujara un espacio exterior con una piscina, un *deck* con reposeras, sombrilla y vegetación, para un proyecto en Punta del Este. Quería expresar un espacio vivido, para poder transmitir una sensación de disfrute, de placer. Mario tomó medio sulfito y su flomaster y comenzó con unas gotas de agua, unas salpicaduras en la parte inferior de la hoja, luego unos dedos, una mano, el pelo, una cabeza de una persona nadando; por último, aparecieron el borde de la piscina, el *deck* y el resto del dibujo; primero el hombre, después la arquitectura.

Era como estar dentro del espacio, el dibujo transmitía todas las sensaciones que queríamos expresar y mucho más.



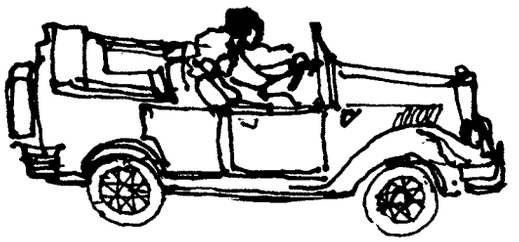
Su visión del espacio era notable. Cuando nos presentamos al concurso del Sodre, resolviendo las escaleras, no alcanzábamos las exigencias reglamentarias de evacuación. Hugo Rodríguez Juanotena propuso estructurar una escalera dentro de otra, una con un circuito horario y otra antihorario, lo que duplicaba su ancho, de acuerdo con las exigencias de evacuación, ocupando la misma área de planta. Algo que muchos no entendieron hasta que Mario, en unos minutos, sobre un sulfito con regla y escuadra, dibujó una axonométrica de la escalera perfecta.

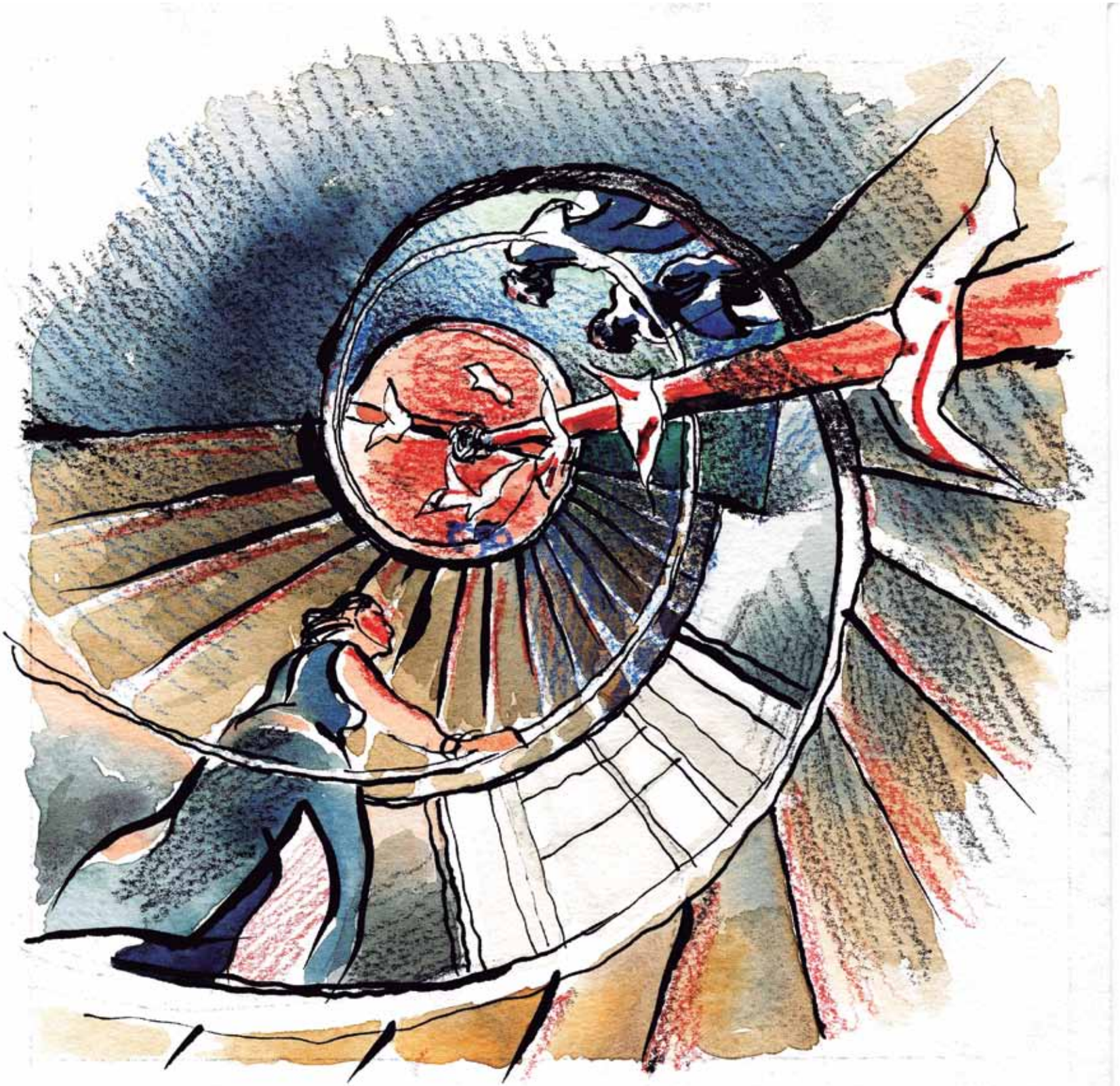
Mario tenía la humildad de los grandes. Muchas veces hablando de dibujo y de pintura intentaba entusiasmarlo para hacer una exposición de sus trabajos. Hacía unos croquis magníficos, pero su timidez lo frenaba.

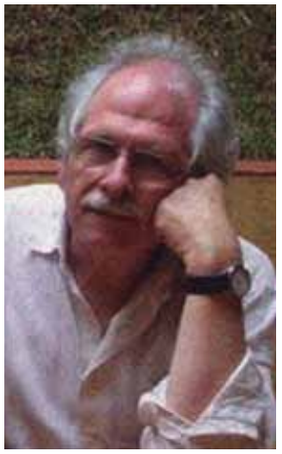
Estas líneas constituyen mi recuerdo al amigo y la exposición, un magnífico legado para las nuevas generaciones. Para poder ver y comprender el inmenso valor que tiene el dibujo a mano en el proceso de diseño y en la expresión de los proyectos. Y sin duda para admirar el notable talento de Mario y su impecable trazo.

Fue un privilegio haber pertenecido a esa generación, que desde el año 1967 compartimos en el Taller Bayardo. Fue un privilegio haber tenido excelentes profesores y compañeros como Mario Buela, que ya nos maravillaba con su enorme sensibilidad para describir el mundo a través del dibujo ■

Arq. Iván Arcos
Montevideo, noviembre de 2013







singer

Mario Buela fue el mejor dibujante que conocí; si bien la definición de dibujante es restrictiva, las palabras que siguen tratan de ampliar su perfil.

En todas las oportunidades en que fue posible trabajamos juntos. Mario fue un Arquitecto, tenía una visión del espacio extraordinaria, acompañada de una fina sensibilidad hacia el mundo real, no tan frecuente. Esto tenía como consecuencia que sus dibujos estaban habitados y sus puntos de vista eran magníficos. Las limitaciones del proyecto surgían de los primeros planteos que hacía, convirtiendo estos en Tomografías Críticas, pues su ojo iba muy a fondo: «si no sale el punto de vista y si no podemos colocar gente»; en ese caso, estábamos frente a un proyecto flojo o malo.

Esa era su colaboración si se lo escuchaba gráfica y verbalmente, esto último si había confianza suficiente. El ida y vuelta era muy importante si el proyectista lo permitía.

Esto iba acompañado de una sensibilidad difícil de describir en palabras, pero que se expresaba en el habitar de los dibujos, en las personas descritas con pocos trazos, pero llenas de historias. Para entrar en ellos y descubrirlos yo usaba una lupa, el zoom de hoy. Estas personas y situaciones que conformaban el *espacio habitado* confirmaban su viabilidad.

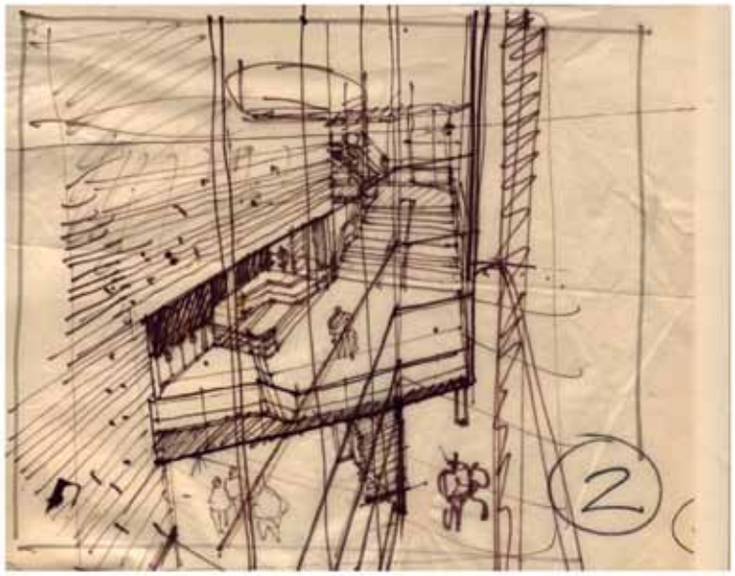
La síntesis de su trazo descriptivo y literario lo hacía un excelente creador de cómics inmersos en el espacio arquitectónico.

Voy a contar dos experiencias muy importantes para mí, que muestran la extraordinaria capacidad de Mario.

En el año 1985 me fue encargado un teatro en la calle Guayabo, un terreno pequeño y una sala transformable. Hicimos un pequeño diario ilustrado sobre el proyecto y el avance de la construcción, previendo que el teatro no se terminaría. Le pedí a Mario que hiciera las ilustraciones. Le planteé hacer todo en el día en mi estudio, con la condición de que cuando me pareciera suficientemente desarrollado cada dibujo me lo entregaba. TRABAJÓ en plumín, tinta china y crayola. Fue así que realizó todas las ilustraciones en 8 horas, logrando una expresión extraordinaria, maravilloso recuerdo que atesoro, que estoy seguro de que, de realizarse la obra, solo muy especiales puestas hubieran logrado esos climas. Mario ESCENÓGRAFO.

En el año 1986 el equipo que formamos los arquitectos Jorge Di Pólito, Diego Magnone, Juan Carlos Vanini y yo nos presentamos al concurso para el Sodre. En ese momento decidimos incorporar a Mario desde el comienzo, trabajando con nosotros, como un integrante más del grupo. Llevaba al papel con crítica, humor y propuestas subyacentes lo que íbamos proponiendo, haciéndolo con el mecanismo «ojo, mente, brazo, mano». Realizó muchísimos croquis a través del proceso de proyecto, donde verificábamos, rehacíamos en un continuo ida y vuelta.

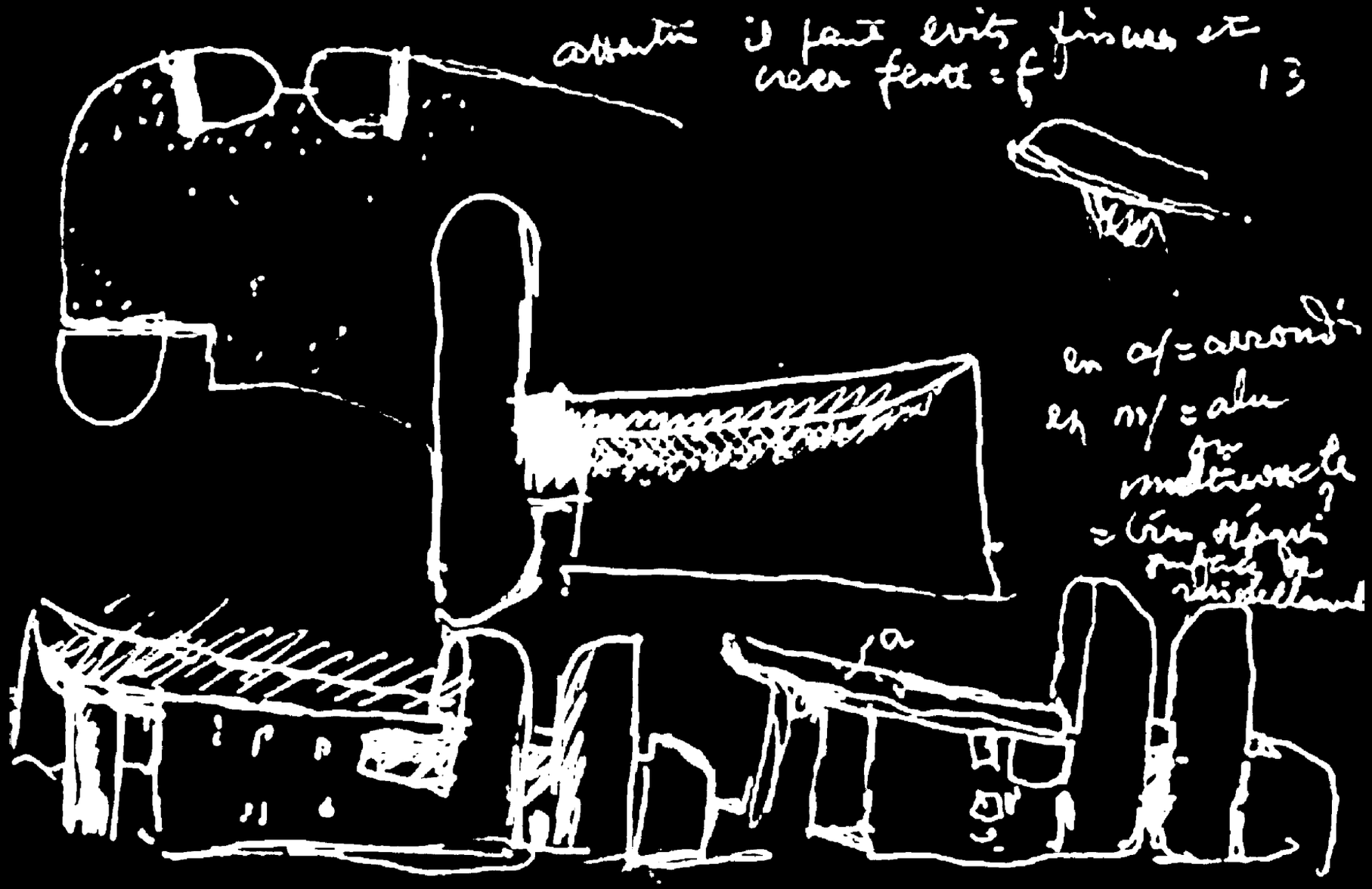
Ganamos el concurso y sabemos que uno de los croquis de la entrega, trabajado con líneas muy sencillas, fue importante en la decisión del jurado.



Si hoy tomáramos una foto desde ese punto de vista, por supuesto que habría diferencias, pero veríamos que es exactamente ese *espacio habitado* expresado en el croquis logrado ■

Gracias, Mario.

Arq. Isidoro Singer
Montevideo, noviembre de 2013



Le Corbusier, Ronchamp

Mi generación, la de Mario Buela, fue formada a fines de la década del 60 y al principio de la del 70 en la Facultad de Arquitectura de Montevideo, utilizando técnicas de dibujo 100 % manuales.

En aquella época, el computador todavía no había irrumpido en el terreno del dibujo.

El CAD (*computer aided design*) aparece a principios de los años 80[1] y se populariza durante la década de los 90, época en la que el croquis y la perspectiva artesanal fueron en gran parte sustituidos por el *render*.

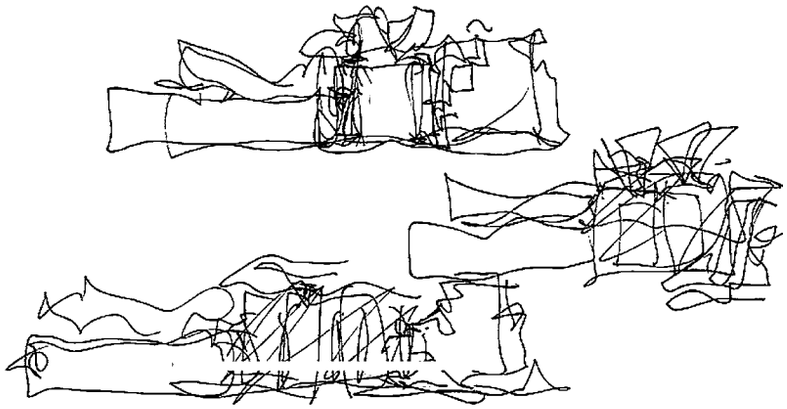
Mario Buela formó parte de un grupo de excelentes dibujantes formados en el Taller Bayardo en aquella época: Daniel Vásquez, Pedro Capurro, Víctor Lorieto, Jorge Tuset, que se expresaron con mucho talento a través del croquis arquitectónico.

Sus tres características principales son, a mi juicio, el espíritu de síntesis, la economía de recursos y la rapidez de ejecución, tratando siempre de captar lo esencial.

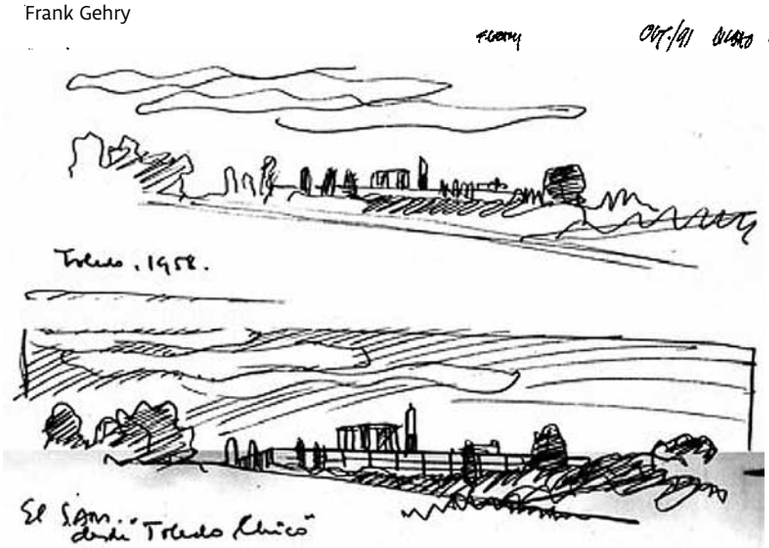
Su práctica fue nuestra manera de expresar ideas arquitectónicas, de memorizar un paisaje, de sintetizar un edificio y para muchos de nosotros sigue siendo todavía la herramienta básica para plantear y resolver los problemas intrínsecos al proyecto.

Los exquisitos croquis de Frank Gehry para el Guggenheim Bilbao demuestran que las ideas expresadas a mano preceden a los más sofisticados dibujos elaborados con las tecnologías más avanzadas.

1 AutoCad fue creado por AutoDesk en 1982.



Frank Gehry



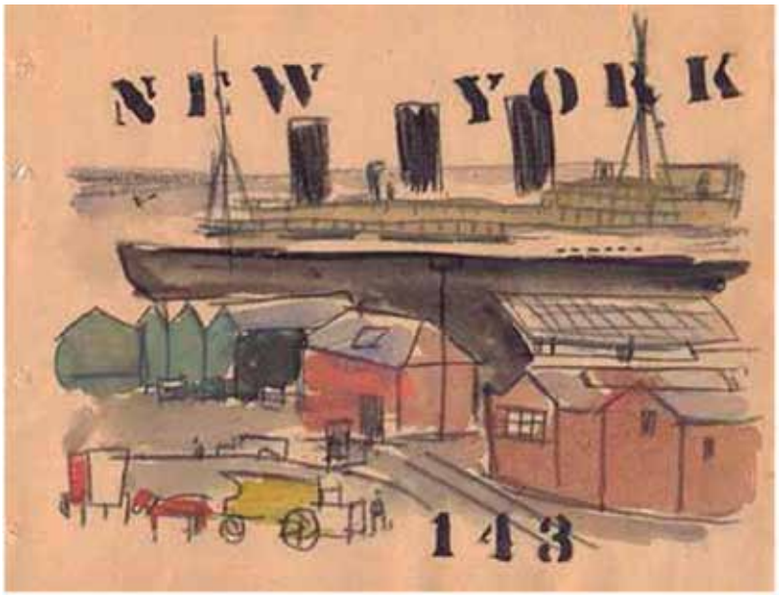
Mario Payssé

Desde lo internacional los croquis de Le Corbusier, Aalto y Kahn, por su extraordinaria calidad y síntesis, tuvieron una influencia indiscutible en nuestra manera de dibujar.

También los croquis de Gordon Cullen desde la revista *Architectural Review* y de su libro *Townscape* por su simplicidad y gran poder de comunicación.

En lo local, fue personalmente Mario Payssé mi referencia en relación con el croquis arquitectónico,[2] además del

2 Pienso en sus dibujos del seminario de Toledo y de su casa en la calle Santander.



Joaquín Torres García

ineludible maestro Joaquín Torres García, que supo dibujar Nueva York como pocos.

Finalmente, cabe mencionar a Rafael Viñoly, que, en un estilo preciso y elaborado (lejano al croquis), produjo impresionantes perspectivas de concurso como la de la torre de la UIA[3] que marcaron a toda una generación de *perspectiveros* (Buela incluido...).

Me interesa distinguir dos tipos de croquis: el croquis de observación y el croquis de creación.

Escribe Gabriel Peluffo: «No se trata tanto de describir el paisaje como de "apropiarse" literalmente de él mediante la captación instantánea de la idea espacial, ya sea una

3 Unión Industrial Argentina, Buenos Aires, 1968.

Rafael Viñoly

Eugene Delacroix, Maroc.

Aalto, Sicilia

espacialidad percibida en la realidad, o una espacialidad imaginada proyectualmente».[4]

El croquis de observación opera principalmente desde del ojo a la mano, registrando e interpretando la realidad, objeto de la percepción.

Los cuadernos de croquis de los pintores viajeros de los siglos XVIII y XIX inauguraron el género con el objetivo de mirar y analizar: el río Loire a través del ojo de Turner, el desierto marroquí a través del ojo de Delacroix. Y en el siglo XX es el ojo de Le Corbusier que nos guía a través de su viaje a Oriente de 1910-11.

Los croquis de observación sintetizan la atmósfera específica de un lugar a través de parámetros como luz y sombra, cielo y tierra, ligereza y masa, fondo y primer plano, lleno y vacío, horizontal y vertical...

El croquis de creación relaciona principalmente el cerebro y la mano, en el terreno de la reflexión arquitectónica.

4 Gabriel Peluffo Linari, *El paisaje a través del arte en el Uruguay*, Montevideo: Ediciones Galería Latina, 1995.

Louis Kahn

Basta con mirar los innumerables croquis que Álvaro Siza produce para cada proyecto para comprender que allí radica la génesis y evolución de sus ideas, así como su método de construcción y deconstrucción del espacio.

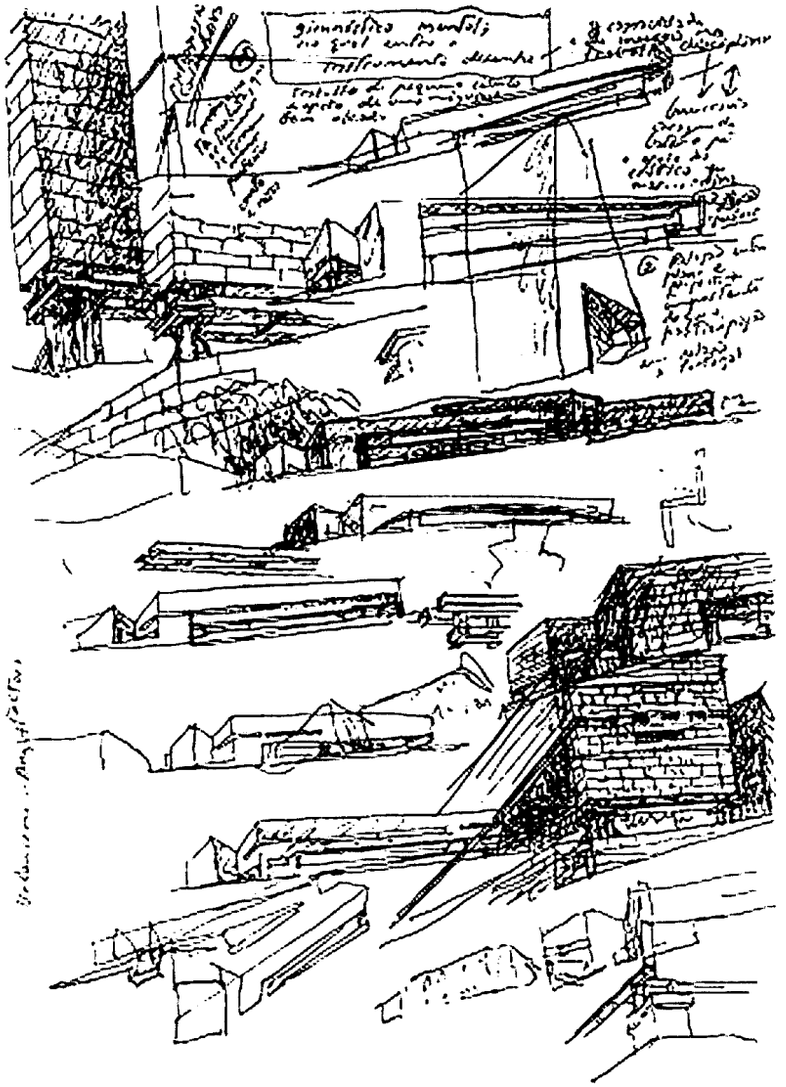
Los múltiples aspectos desarrollados en sus abigarrados dibujos donde coexisten, en la misma hoja, plantas, cortes, elevaciones, perspectivas aéreas y a ras del suelo son testimonio de su constante búsqueda de organización y de anclaje del proyecto en el sitio.

Dice Siza: «para el arquitecto dibujar es un ejercicio importantísimo como manera de aprender a ver...

El dibujo ayuda a penetrar en la vida de las cosas, aprender a verlas, aprender a saber ver».[5]

Creo que Mario Buela fue de los que supo ver ■

Arq. Arturo Villaamil
Montevideo, noviembre de 2013



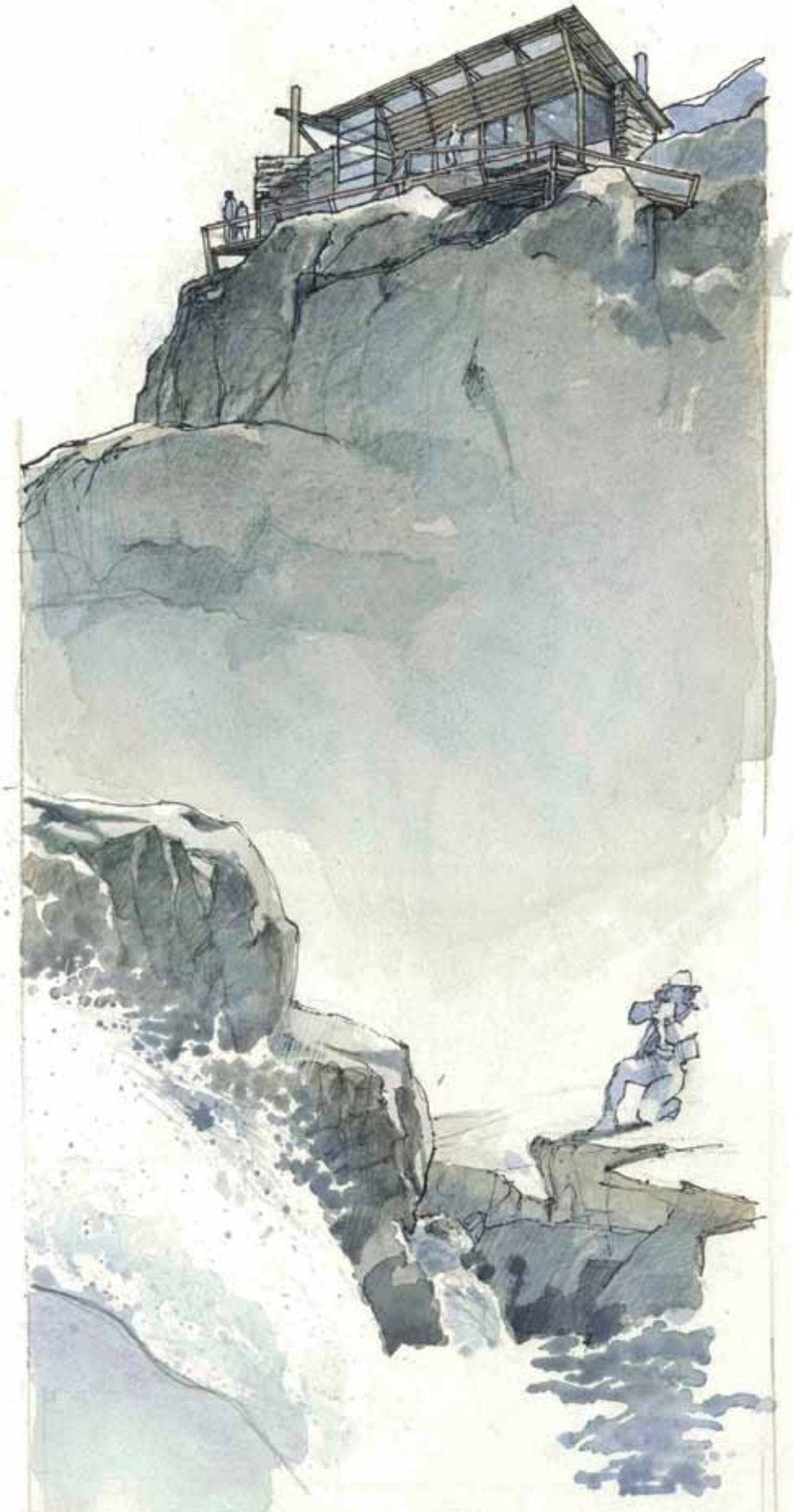
Álvaro Siza

5 Francisco Granero Martín, Conversando con Álvaro Siza: el dibujo como liberación del espíritu, *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, N.º 20, 2012, pp. 56-65. Disponible en: <https://ojs.upv.es/index.php/EGA/article/view/1404/1421>. (Consulta: 5/1/2014.)

arquitecturas


ARTISTICA DIBU 266 ESCOLAR

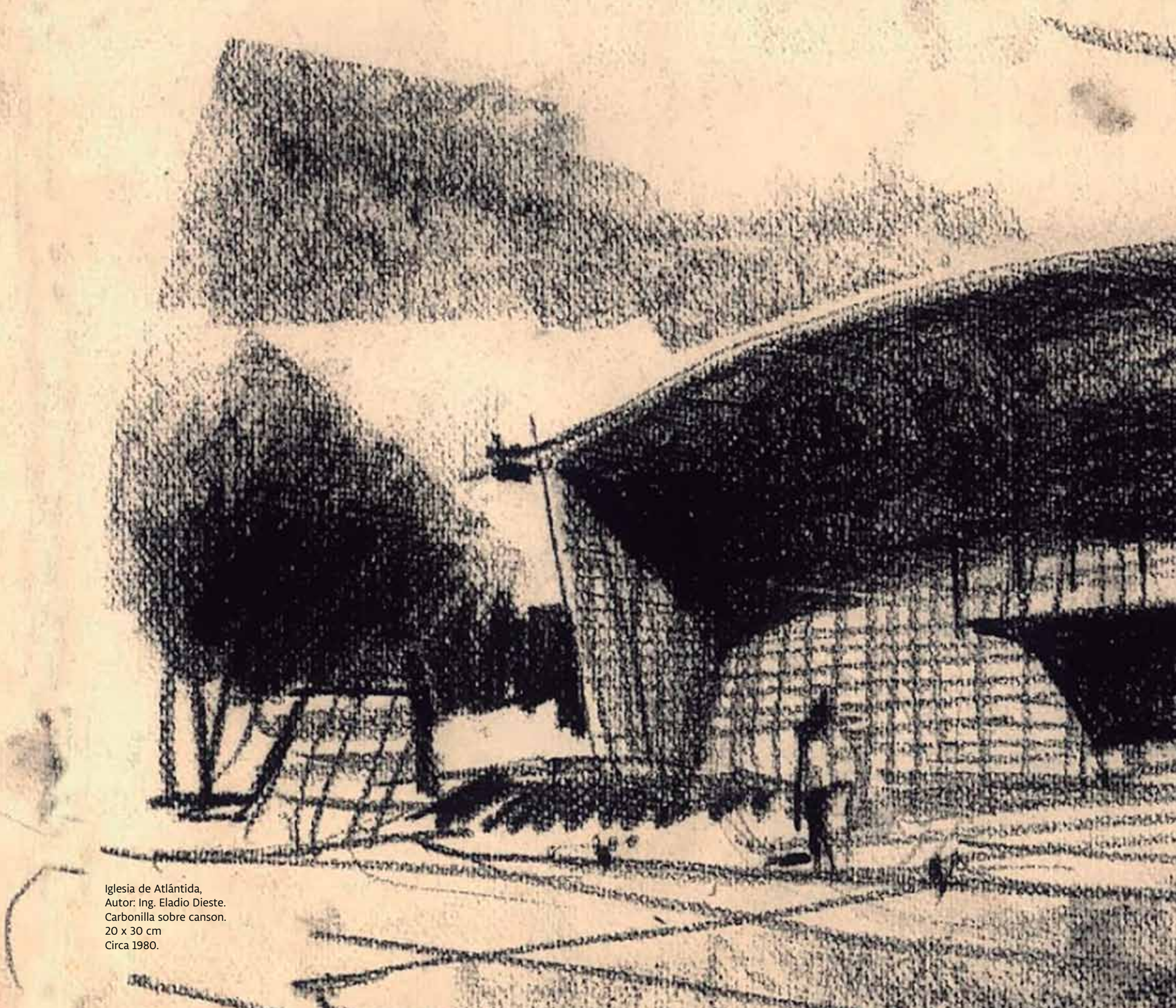
Conjunto Habitacional Rambla.
Autores: Estudio Cinco Arquitectos.
Tinta china y lápiz sobre papel sulfito.
118 x 65 cm.
1987



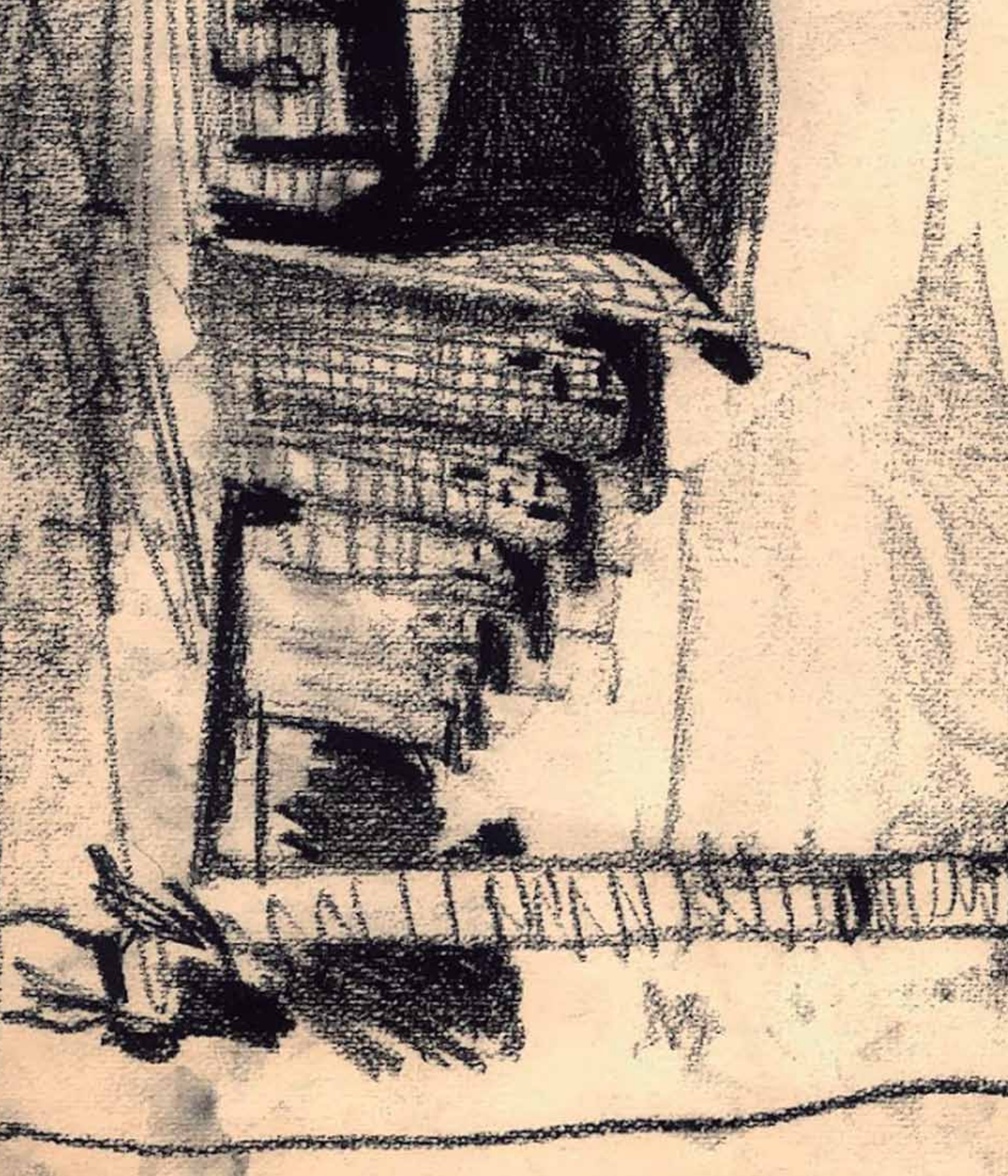
Concurso “Parador Salto del Penitente”
Propuesta del Arq. Gabriel Chavarría, asociado
a las Arq. Mariella Bruno Reyes y Ana Laura García Chans
Tinta china, acuarela y lápiz sobre canson.
50 x 23 cm
2002

Remodelación Sala de exposiciones “Subte municipal”
Autor: Arq. Rafael Lorente
Tinta china, lápiz color y acuarela sobre papel canson gris
30 x 46 cm.
1996

Plaza de Artesanos, Punta del Diablo.
Autores: Arqs. Conrado Pintos, Arturo Silva, Alberto Valenti y Arturo de los Santos.
Técnica: Tinta china, lápiz y acuarela sobre papel canson blanco.
23 x 68.5 cm.
2001



Iglesia de Atlántida,
Autor: Ing. Eladio Dieste.
Carbonilla sobre canson.
20 x 30 cm
Circa 1980.



Concurso Hipódromo de Maroñas.
Autores: Arqs. Fernando Giordano y Rafael Lorente.
Tinta china, lápiz color y acuarela sobre papel canson blanco.
29 x 49 cm.
2002

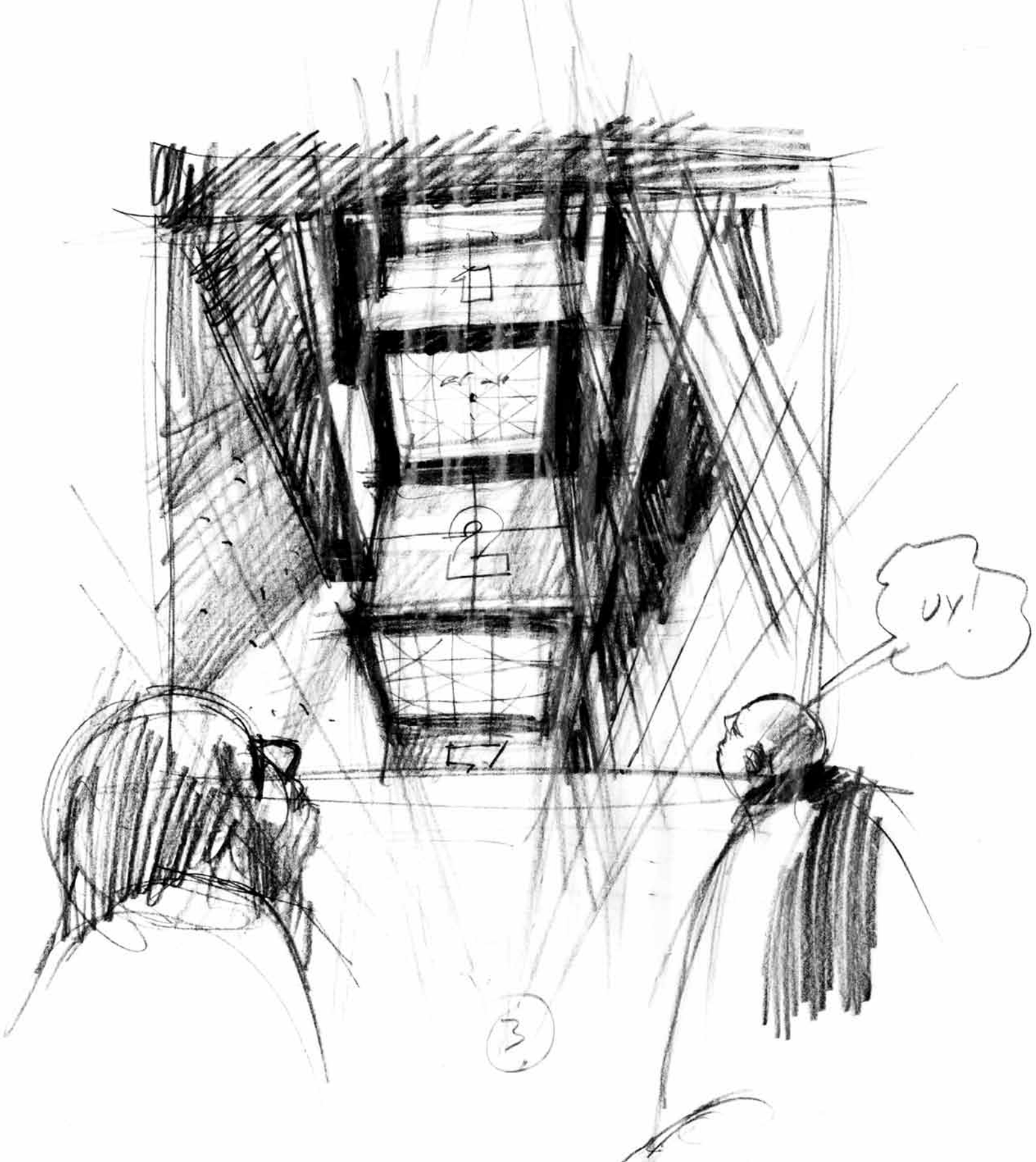
Liceo Francés de Montevideo, “Jules Supervielle”
Autores: Arqs. Jorge Gibert, Fernando Giordano, Rafael Lorente.
Tinta china y acuarela sobre papel canson blanco.
31.5 x 48 cm.
2000

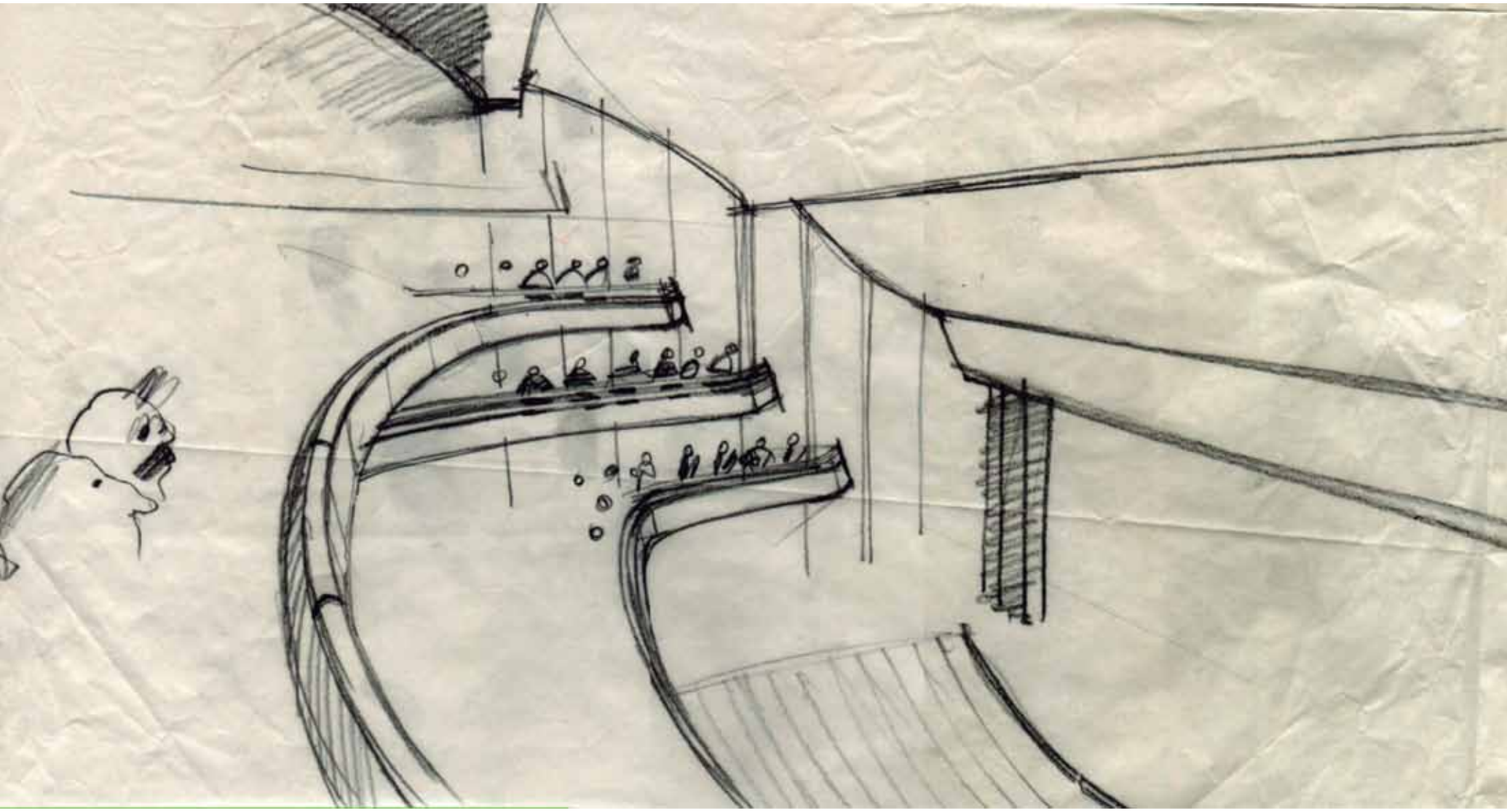
arquitecturas: sodre

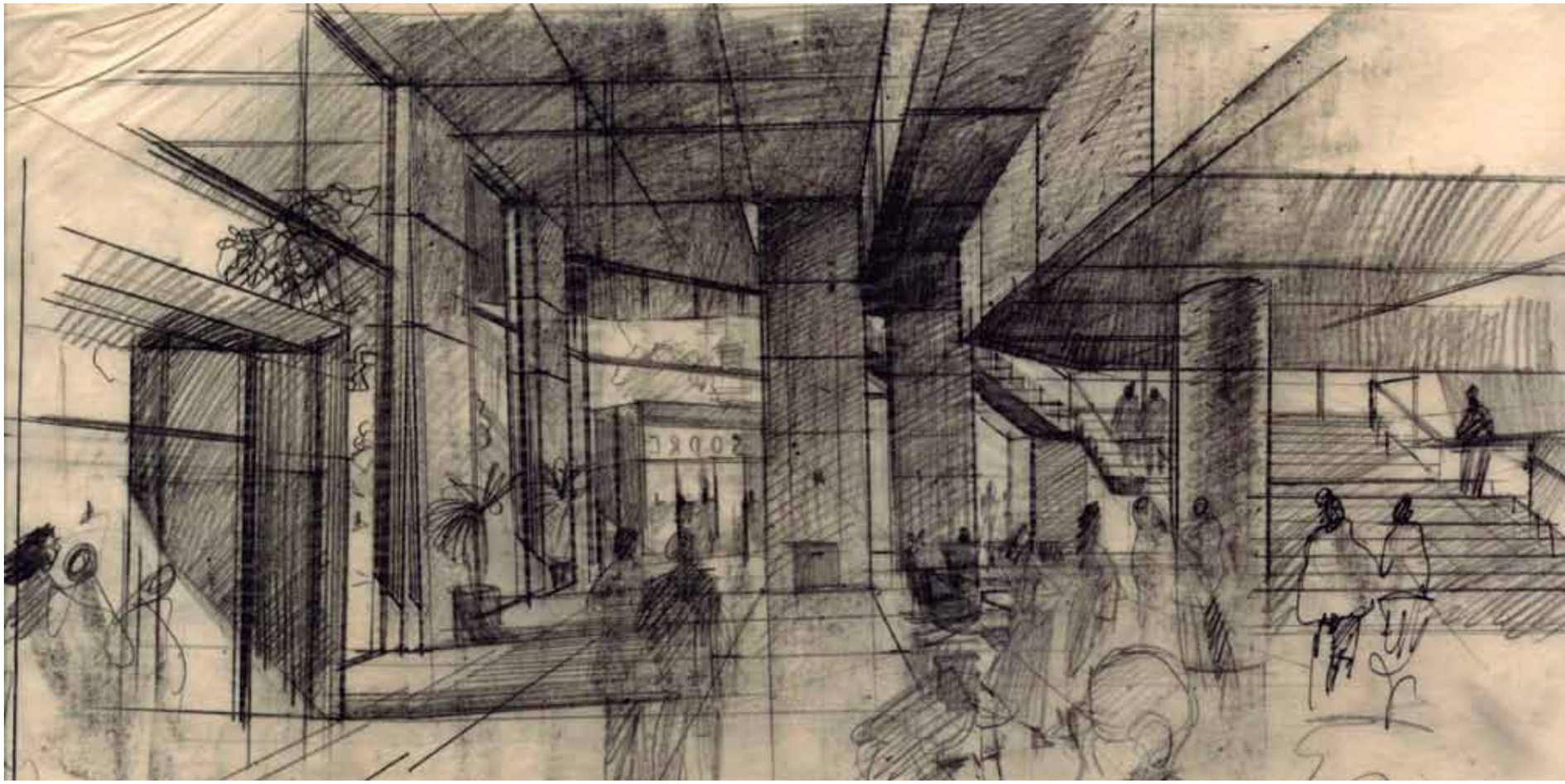
Proyecto **Complejo de Sala de Espectáculos SODRE**
Autores: Arqs. Jorge Di Pólito, Diego Magnone,
Isidoro Singer y Juan Carlos Vanini.

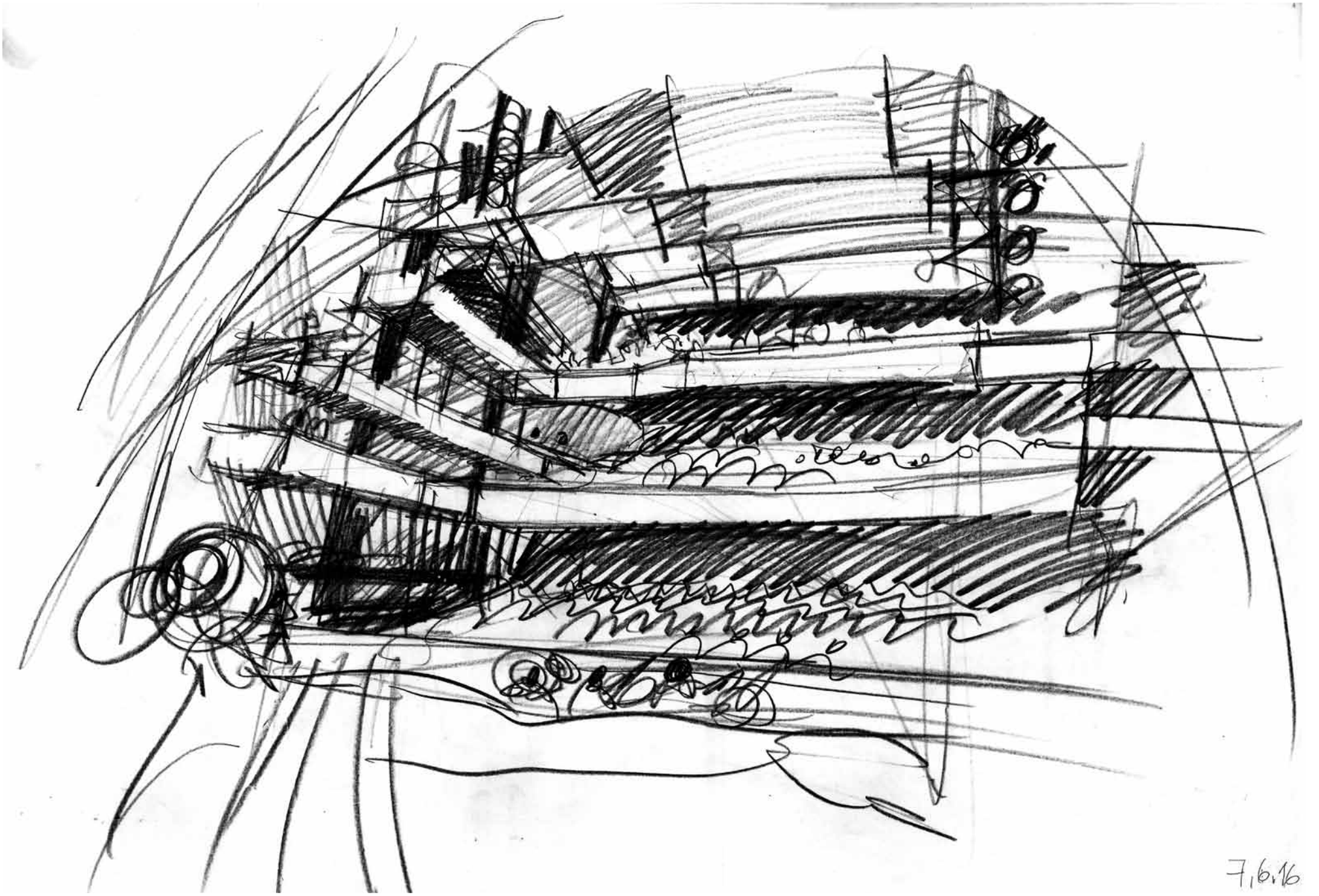
Dibujos de Mario Buela, lápiz, carbonilla y flow master
sobre sulfito y papel blanco.

1987.


UY!

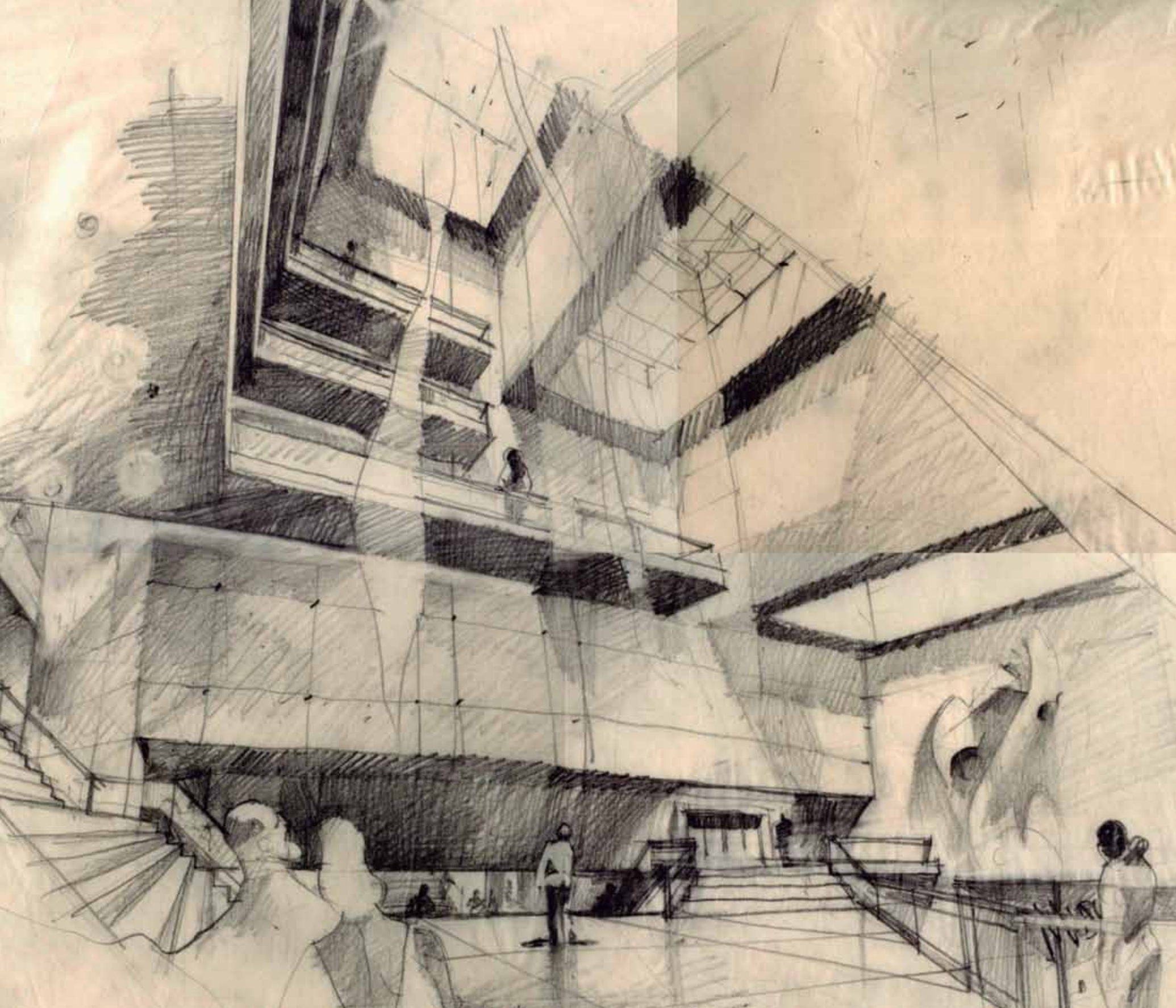






7.6.16

3

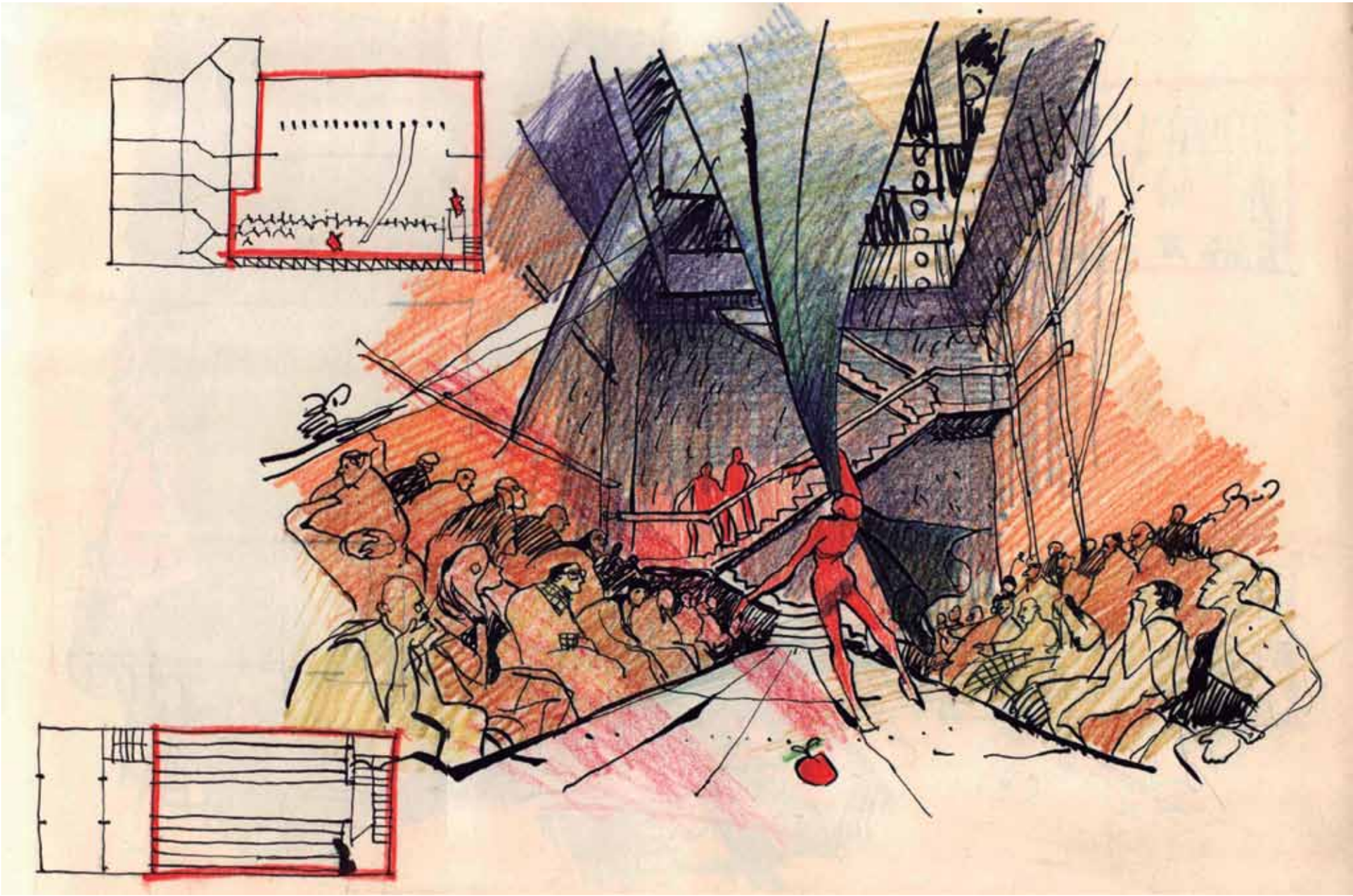


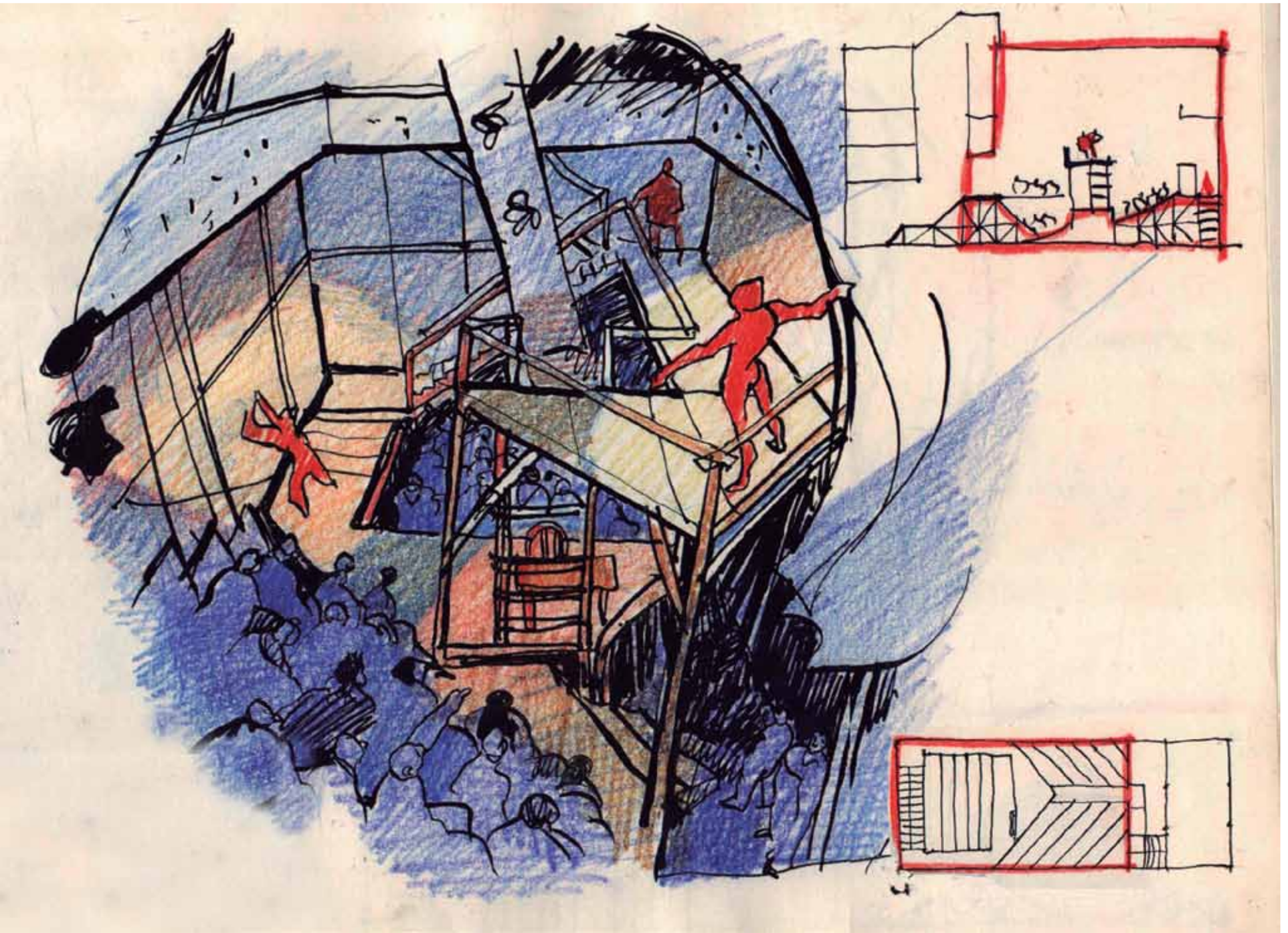
arquitecturas: el “teatrito”

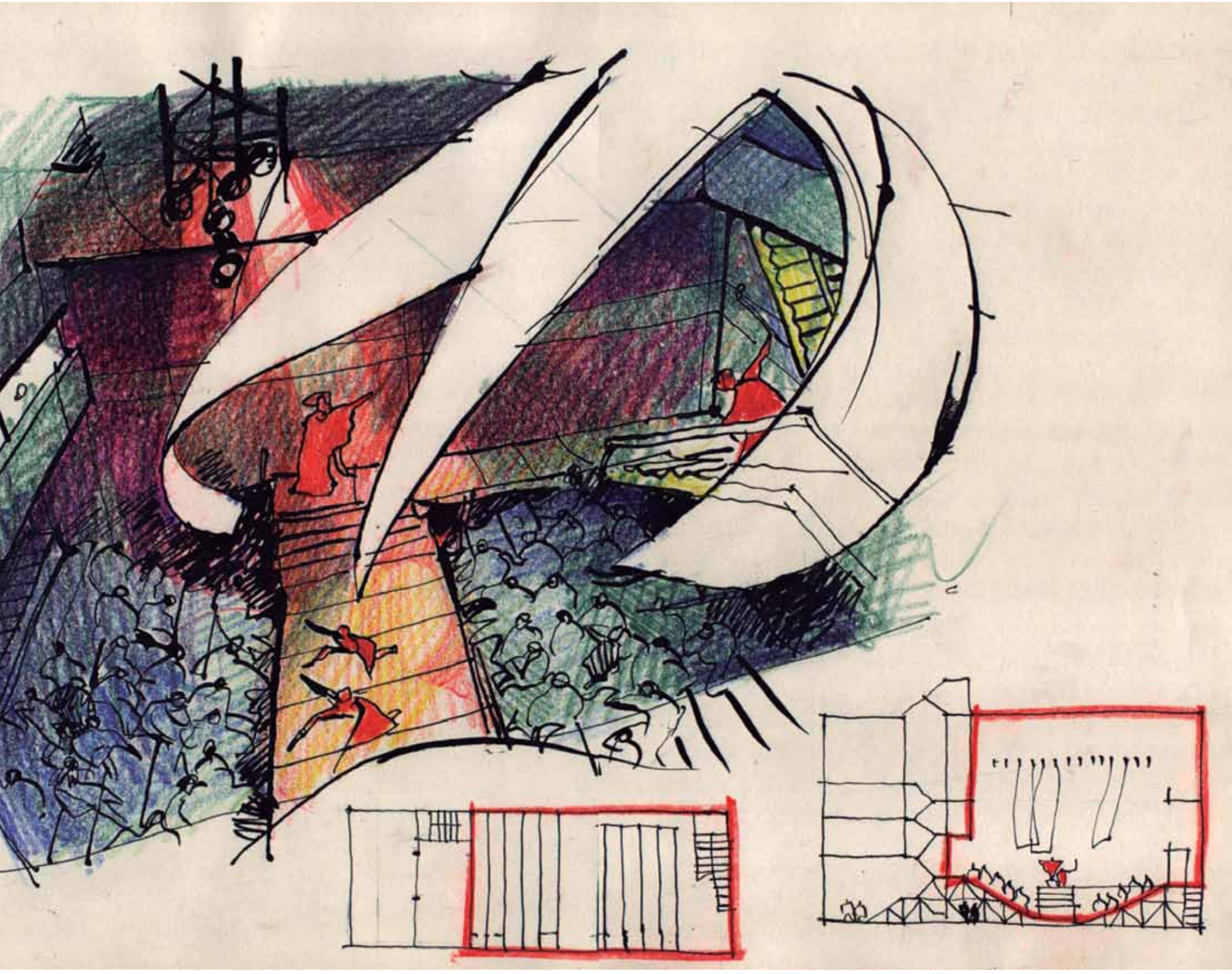
Proyecto: Arq. Isidoro Singer.
Estos dibujos corresponden a una carpeta que contiene información del proyecto de un pequeño teatro ubicado en la calle Guayabos entre Minas y Carlos Roxlo.

Siete dibujos de Mario Buela, tinta china y lápiz de color sobre papel blanco.
21,5 x 33,5 cm.

1984



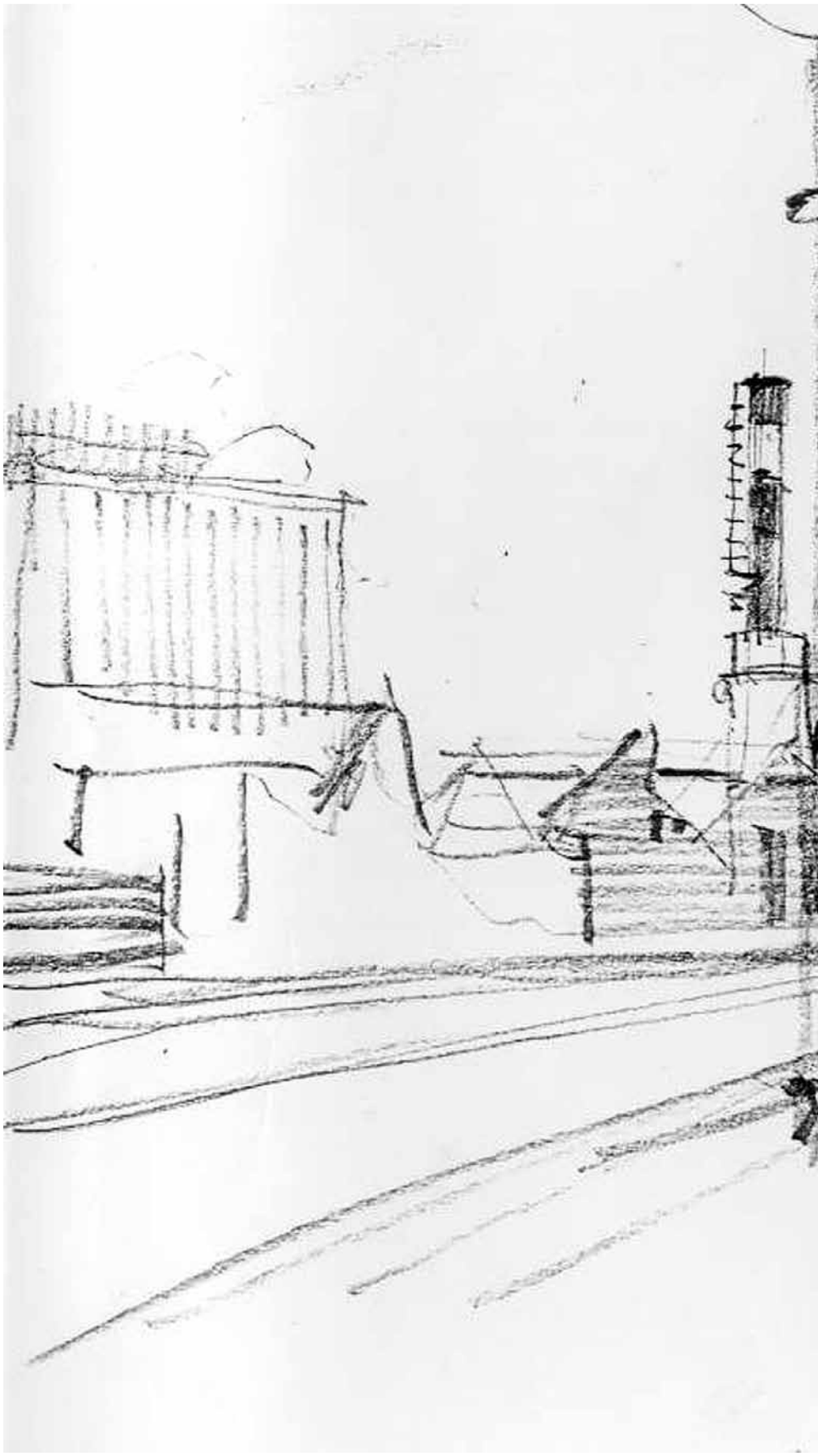




croquis


8200-152
CINNAMON 8200-189
HOOKER'S GRUN HOOKER'S GREEN 8200-159***
8200-199***
WATER AND FADE PROOF
GERMANY

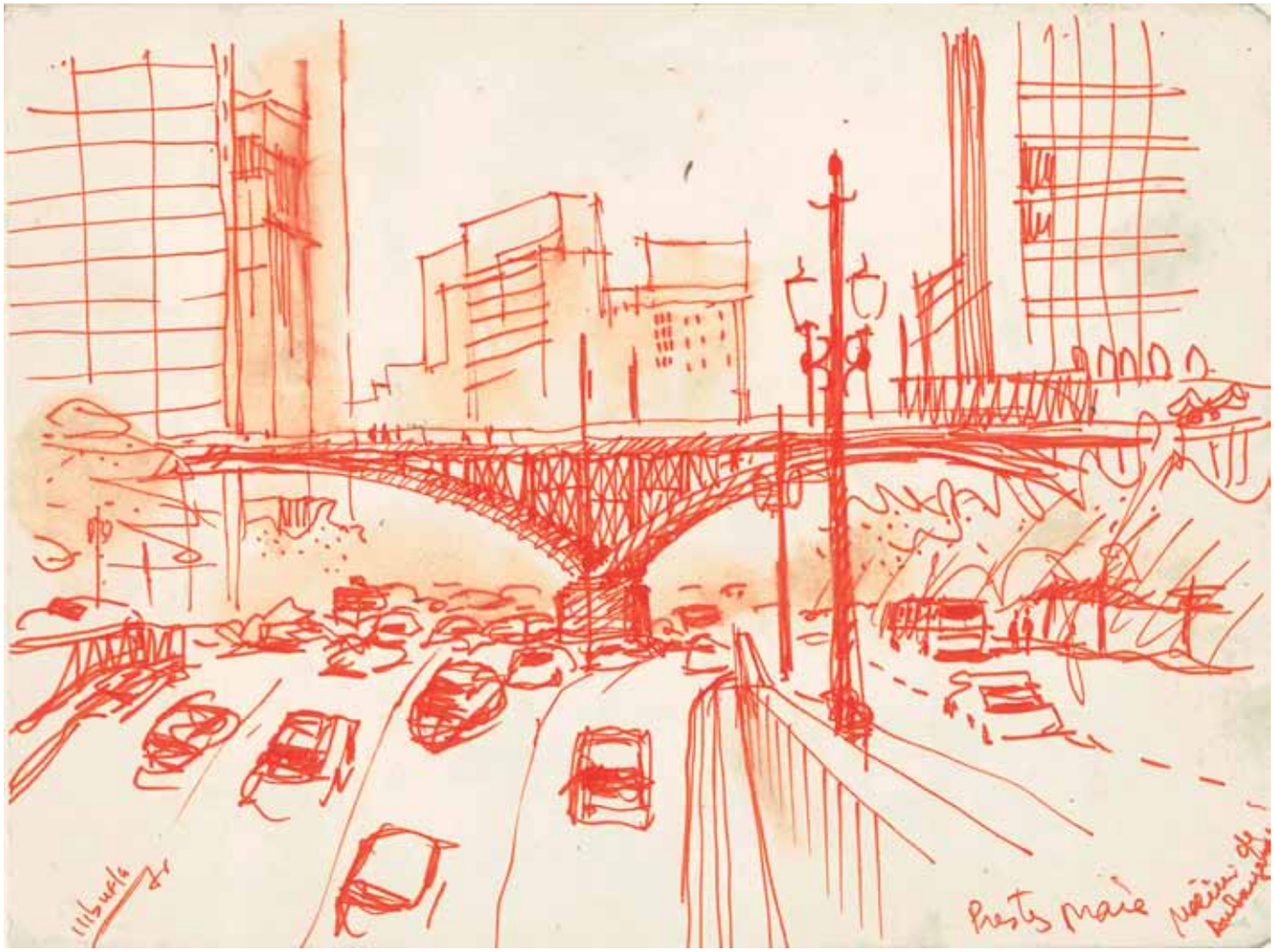
Planta de UTE, rambla portuaria.
Acuarela sobre papel blanco.



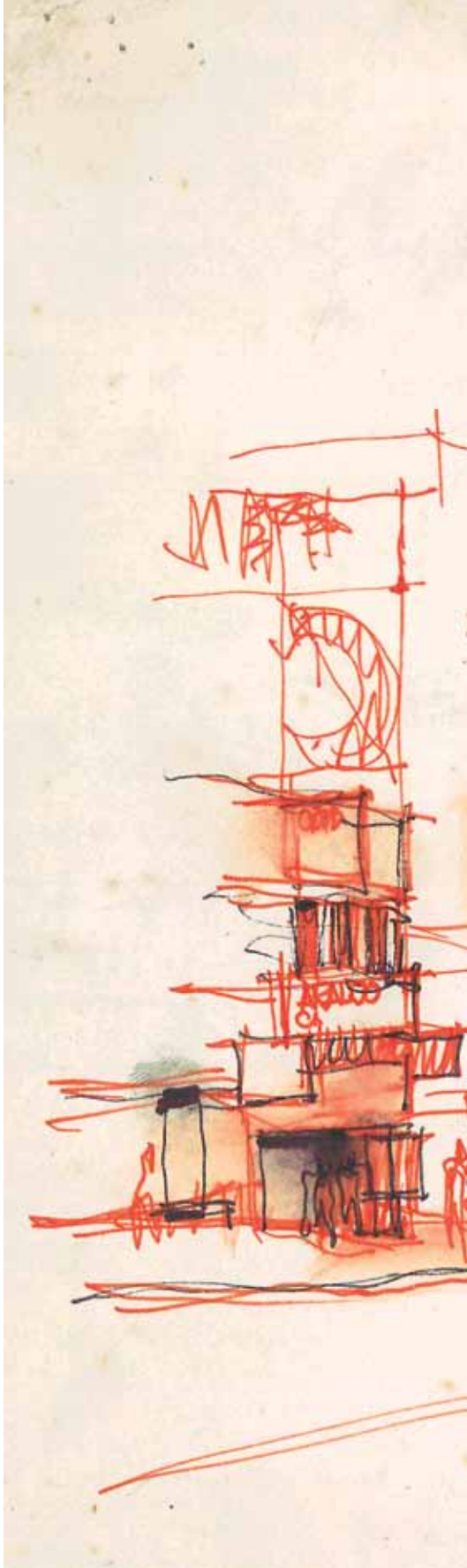
Central Batlle en la rambla portuaria.
Lápiz sobre papel blanco.

Casa Soler.
Tinta china
sobre papel blanco.
23 x 16 cm.

Barco al atardecer.
Acuarela sobre papel canson blanco.
24.5 x 34.5 cm.

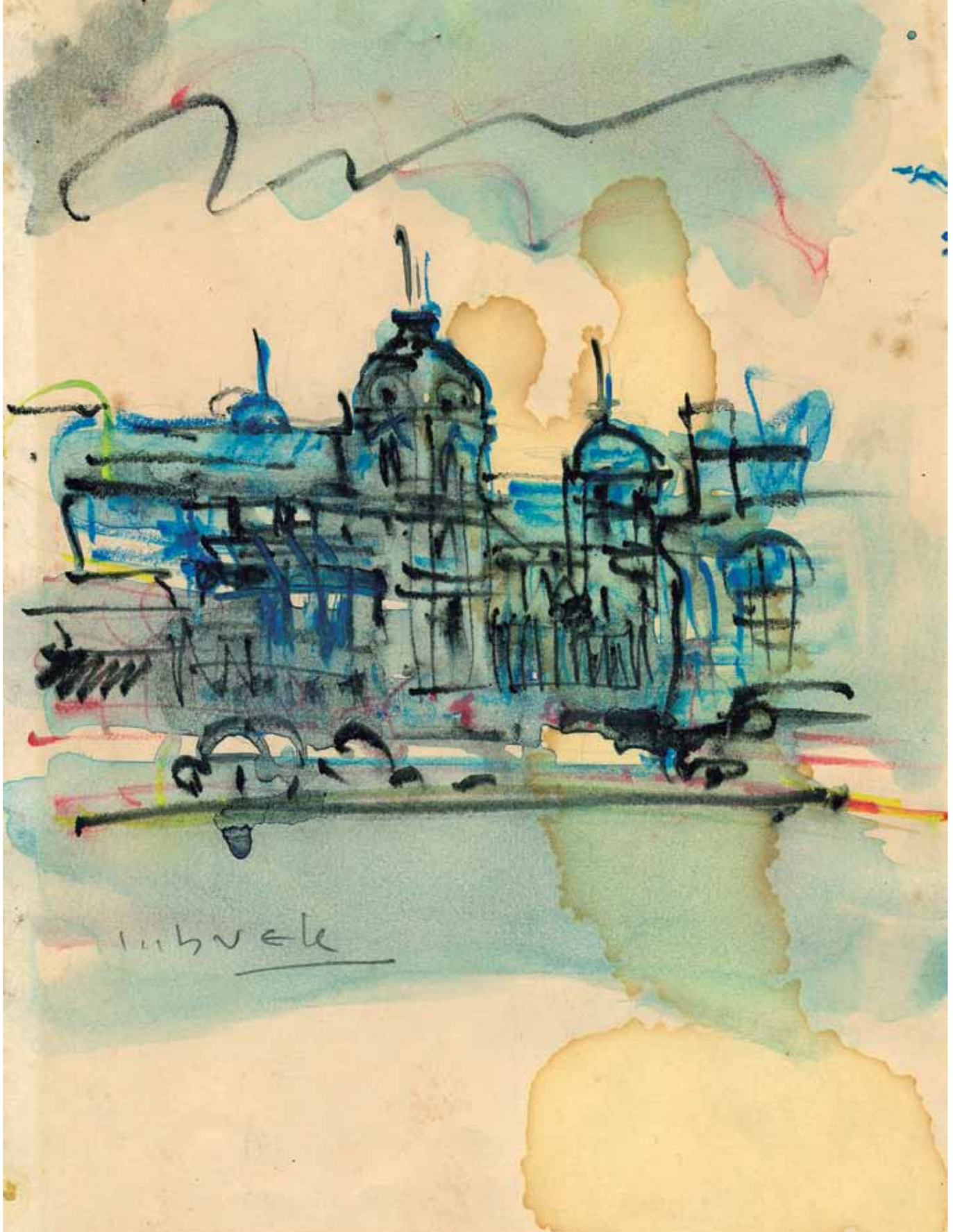


Avenidas de San Pablo
Lápiz fieltro sepia sobre papel blanco.
23 x 32 cm.

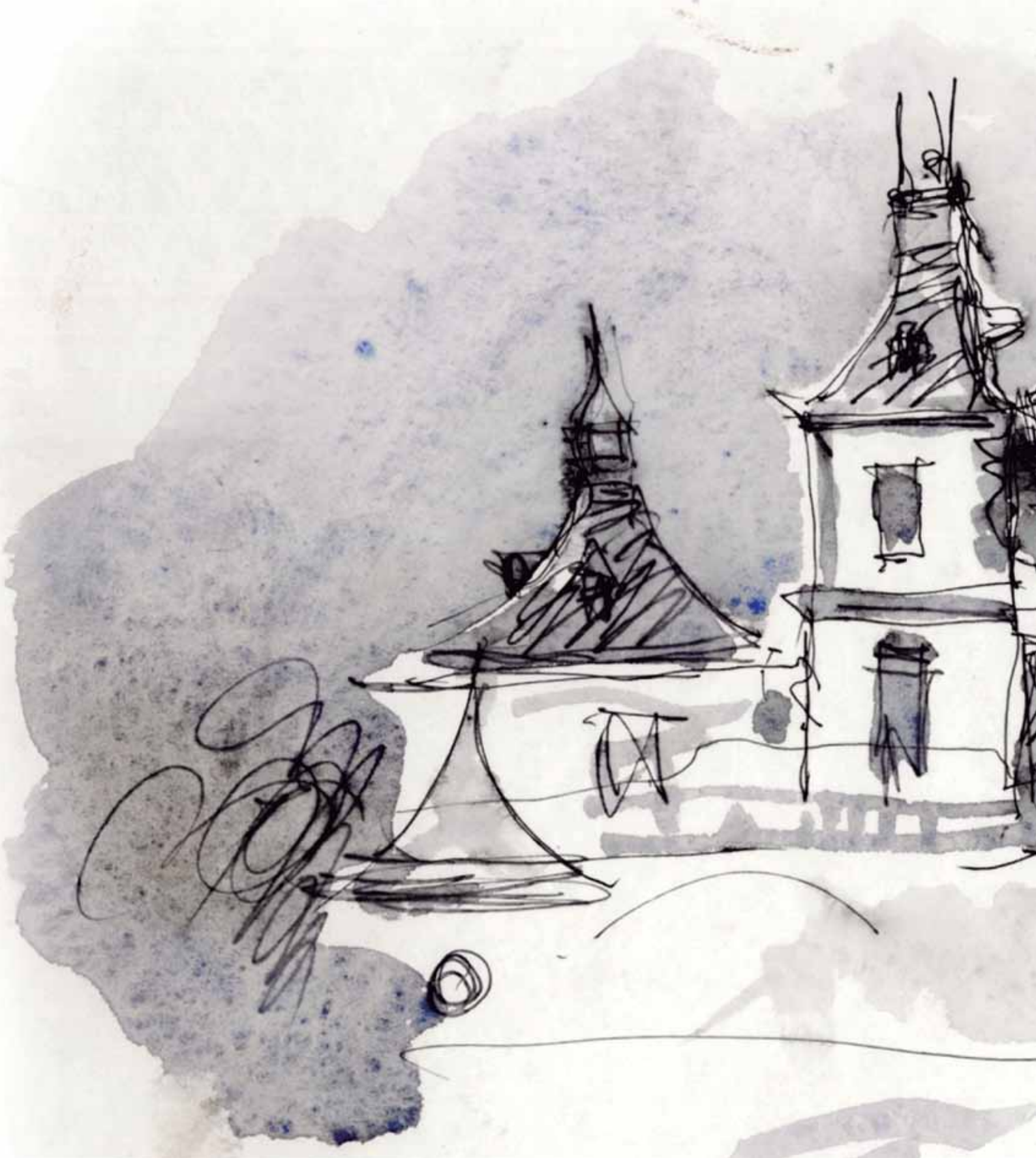



COLORADO

Esquina de Plaza Matríz,
Catedral.
Lápiz y acuarela
sobre papel canson blanco.
23 x 33 cm



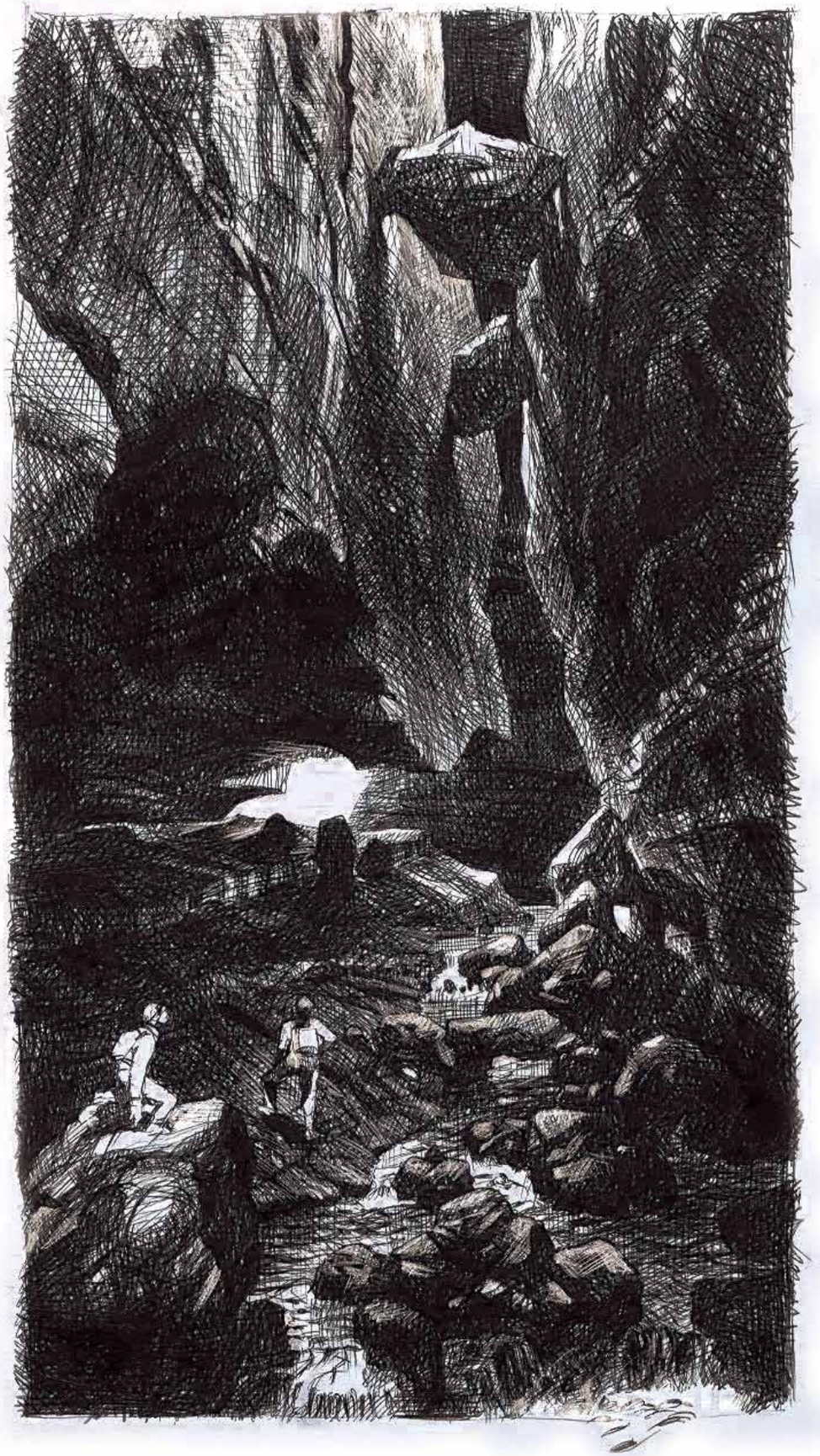
Universidad de la República
Lápiz fieltro y acuarela
sobre papel blanco
25 x 18.5 cm.



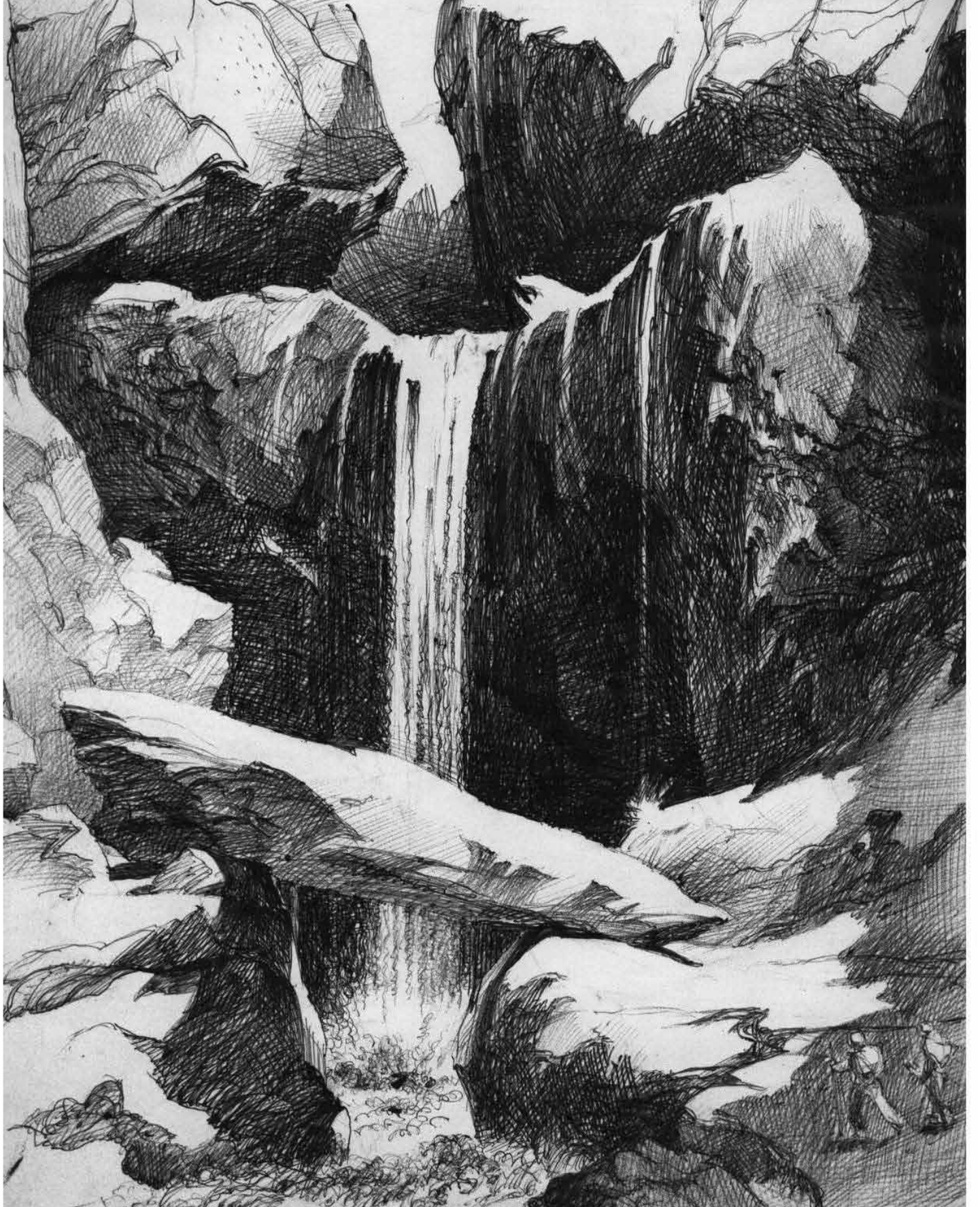
Casonas del Prado
Tinta china y acuarela
sobre papel canson blanco.
24 x 32 cm.

Rosedal del Prado
Tinta china y acuarela
sobre papel canson blanco.
21 x 27.5 cm

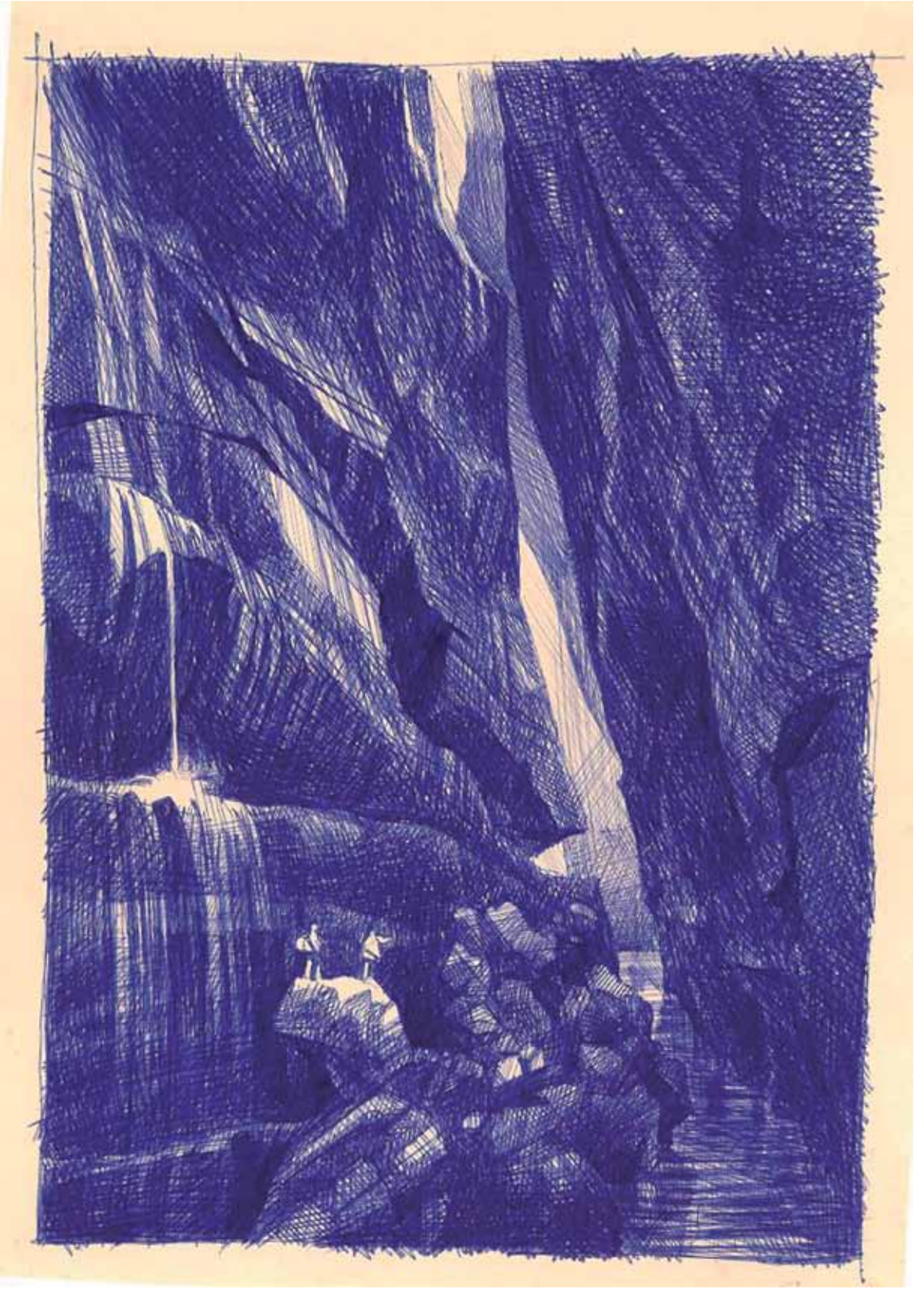
cavernas y selvas



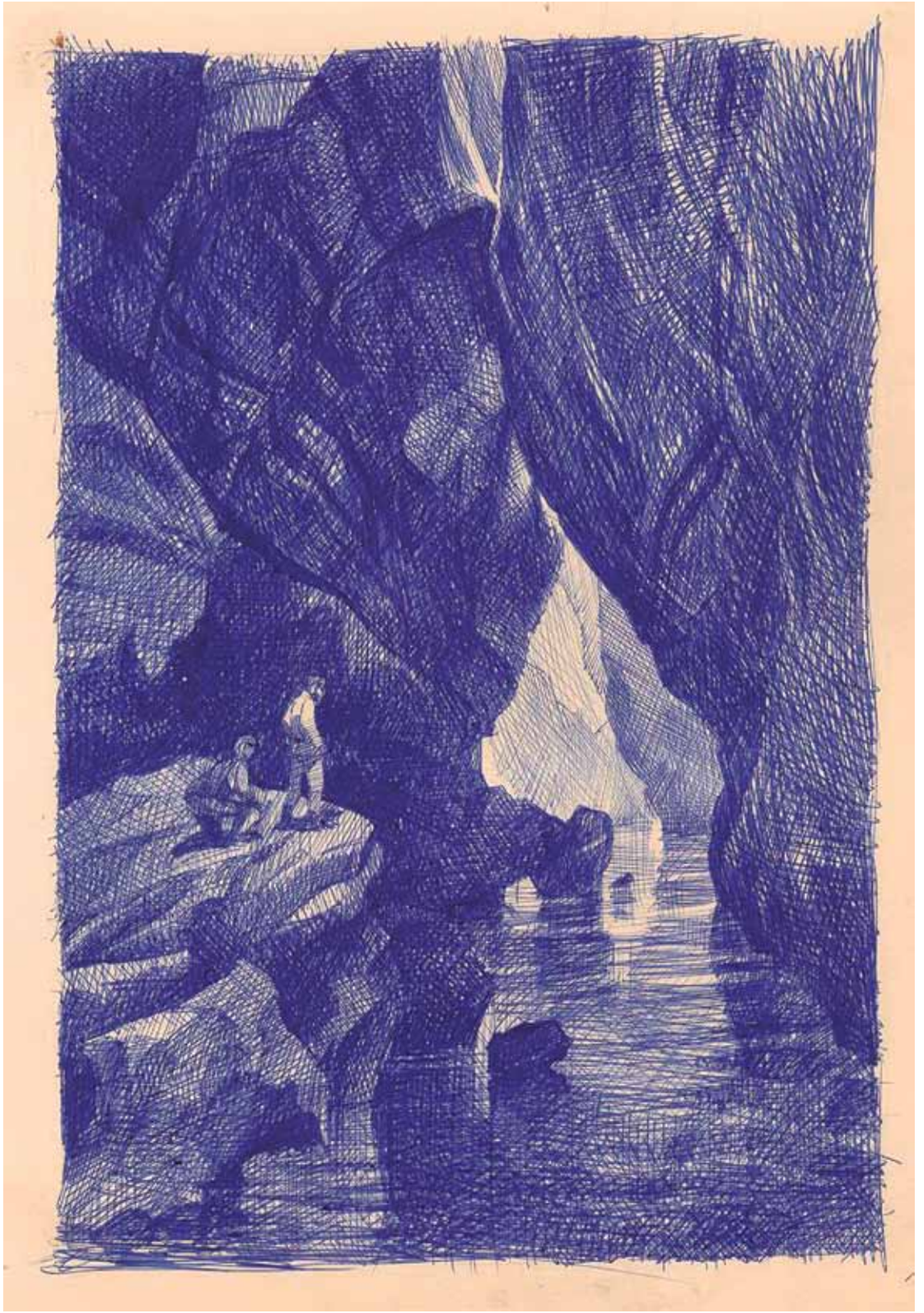
Bolígrafo negro
sobre papel blanco.
32 x 18 cm.



Bolígrafo negro
sobre papel blanco.
26 x 21 cm.

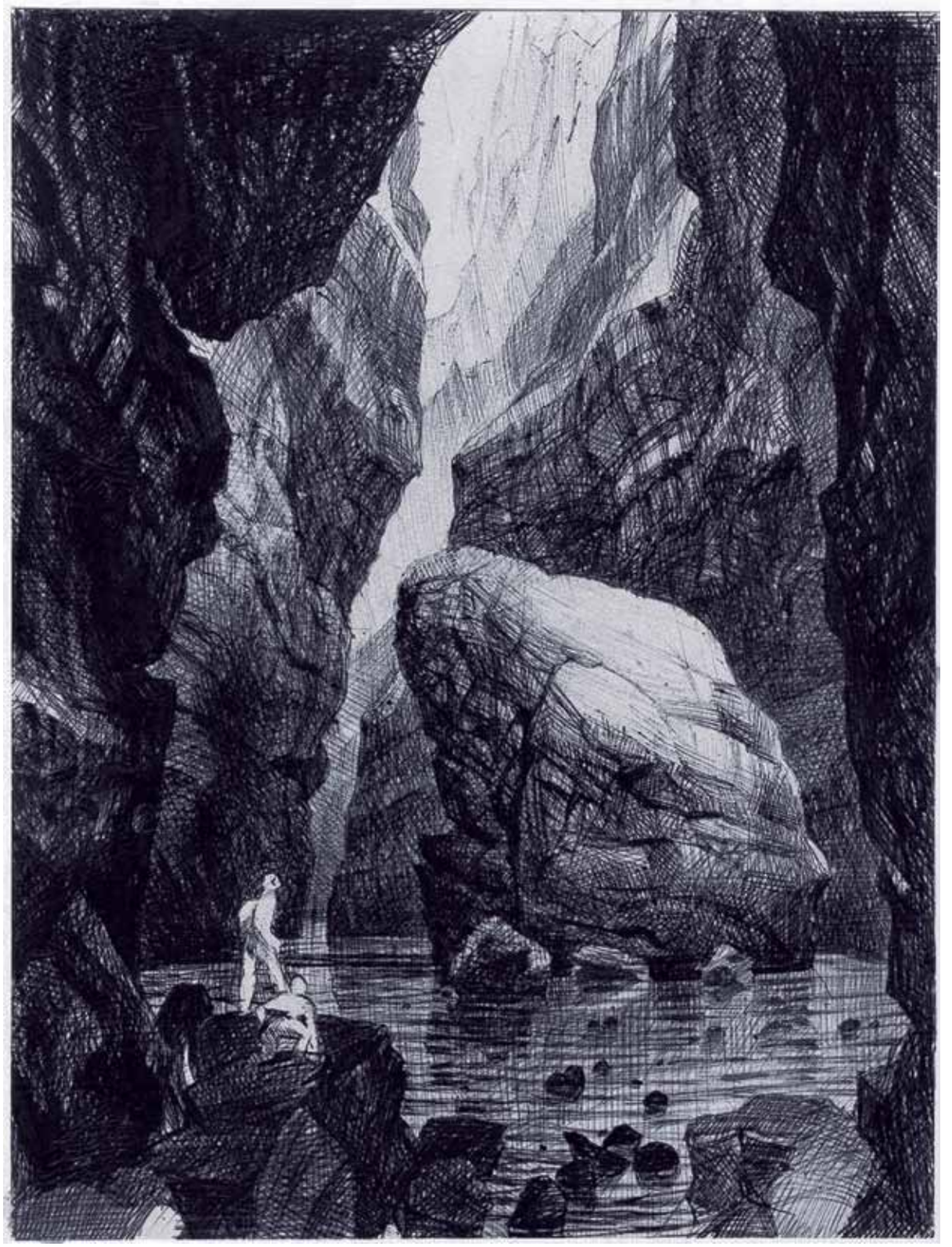


Bolígrafo azul
sobre papel blanco.
24 x 16.5 cm.

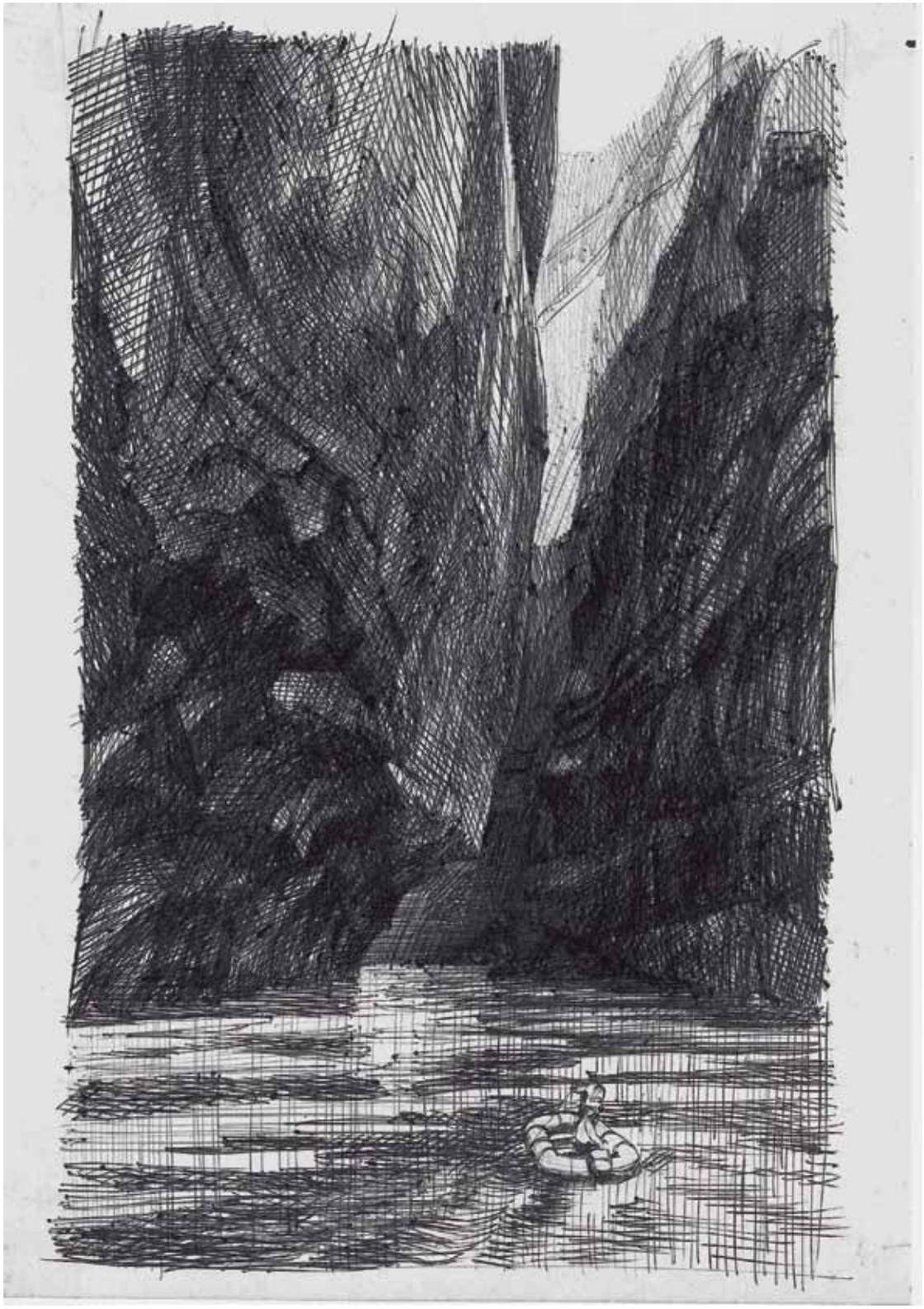


Bolígrafo azul
sobre papel blanco.
25 x 17 cm.

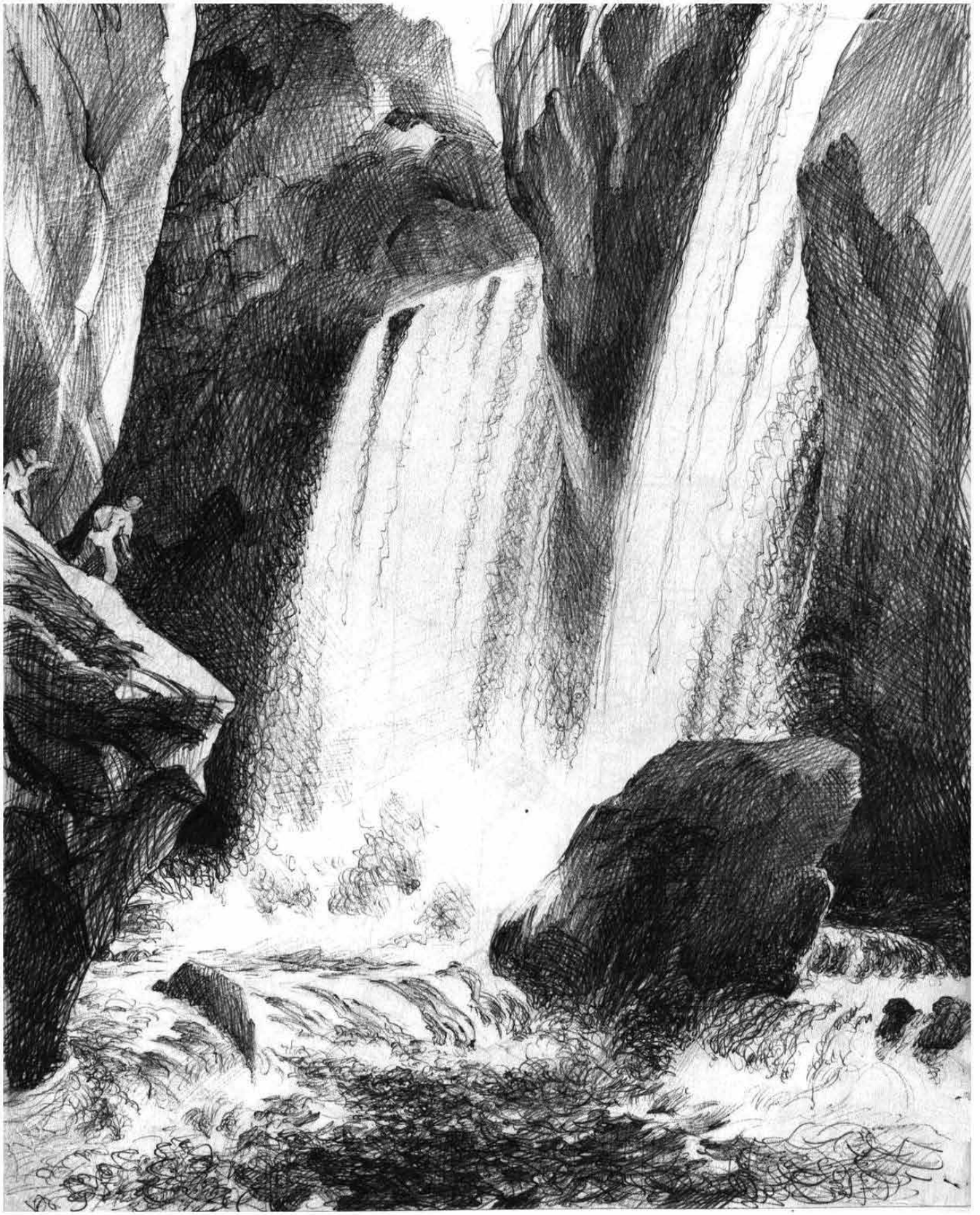
Bolígrafo negro
sobre papel blanco.
31.5 x 23.5 cm.



Bolígrafo negro
sobre papel blanco.
25.5 x 19 cm.

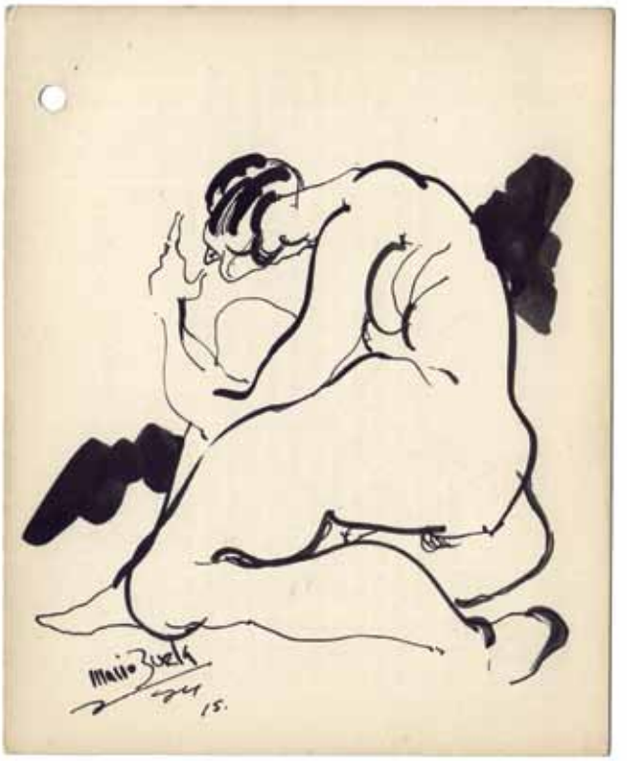


Bolígrafo negro
sobre papel blanco.
27 x 17.5 cm.

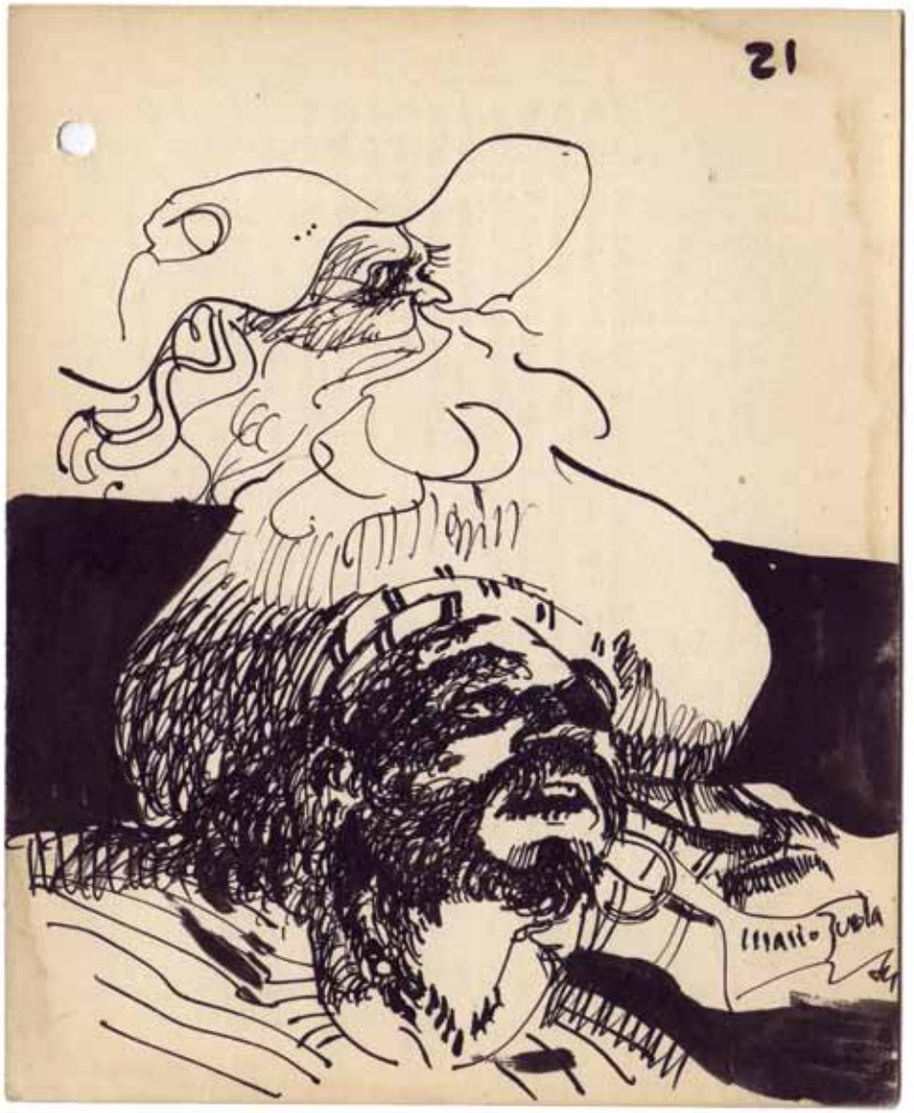


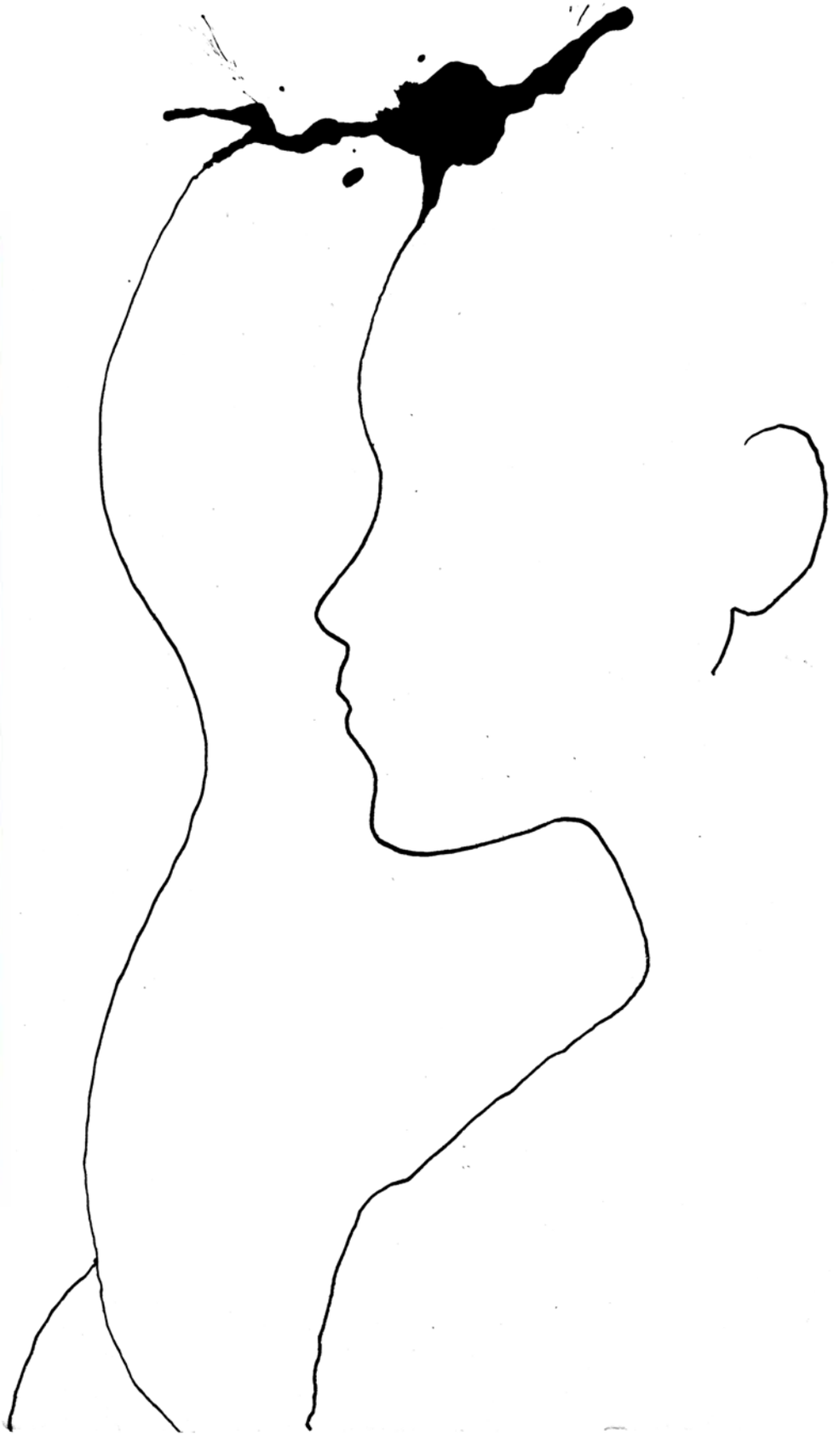
Bolígrafo negro
sobre papel blanco.
26 x 21 cm.

dibujos inéditos



Serie de dibujos en formato 12 x 15 cm.
Tinta china sobre tarjetas.
1974-1975
Colección Arq. Graciela López.


21



entrevista

Entrevista realizada a Mario Buela en el año 2006 (via mail) por los estudiantes María Emilia López, Eugenia Ibañez y Agustín Dupuy como trabajo final en la materia Medios y Técnicas de Expresión (Prof. Rosario Rodríguez) de la Facultad de Arquitectura (UDELAR)

¿Qué tipo de clientes los contratan?

Debemos decir que el producto del diseño en arquitectura se muestra, se ofrece en varios niveles y por ende, ante diferentes observadores.

Suele ser necesario mostrarlo en su etapa primigenia, el partido, al inversor, a posibles inversores, a organismos públicos o privados, a clientes particulares que serán los futuros usuarios, etc. En este caso, el resultado de la presentación no necesariamente es monetario, como el de una venta (por ejemplo, la contratación del profesional para el desarrollo del proyecto y/o la obra misma), sino el visto bueno a la idea y la continuación del trabajo de diseño.

La venta en sí del futuro producto final, la obra terminada normalmente se lanza en la etapa de anteproyecto.

Generalmente son los arquitectos los encargados de proporcionar los gráficos necesarios para la venta al público; por tanto, son ellos quienes mayormente solicitan nuestros servicios, aunque, ocasionalmente, pueden hacerlo agentes inmobiliarios, publicistas o incluso los propios inversores.

¿Vienen con una idea de qué tipo de dibujo quieren o les dan libertad para actuar?

Las más de las veces se llega con los puntos de vista y formato definidos. Probablemente, las condicionantes del arquitecto, por ser el creador y no vendedor, están pautadas por los aspectos arquitectónicos más que los comerciales.

Es importante destacar que la urgencia es en el 90 % de los casos uno de los requerimientos más comunes, y entonces es esto (el tiempo disponible) lo que define el tipo de dibujo a realizar, ya que puede ocurrir, por ejemplo, que sea necesario realizar la(s) ilustración(es) entre varios dibujantes, lo que en una tarea de índole artesanal condiciona fuertemente el estilo y la técnica.

Con respecto a la libertad para actuar, comúnmente quien requiere los servicios de un perspectivero también busca el estilo de ese ilustrador, ya sea por creerlo idóneo para sus fines o porque le gusta más, o por considerar que ese estilo aporta un valor agregado al proyecto.

¿Qué técnicas les piden más?

Como dijimos anteriormente, el cliente probablemente ya conoce el estilo del perspectivero, por lo tanto, eso es lo que busca, y ahí lo deja en sus manos. A veces se solicita ver ejemplos de trabajos realizados, en lo posible similares a lo que se necesita.

Cuando la ilustración va a formar parte de una entrega planificada (cartones de un concurso, una carpeta de presentación, una exposición a través de Power Point, etc.), se requieren técnicas más específicas.

El destinatario o, mejor dicho, su espectro cultural pueden condicionar la técnica, el estilo, las vistas para el cliente; entonces se busca algo adecuado, ya sea un comerciante, un arquitecto, una comisión, una dependencia pública.

Por supuesto, en última instancia ninguna técnica debería sobrepasar la capacidad del ilustrador.

Si pueden elegir la técnica a utilizar, ¿cómo y por qué se elige?, ¿por el programa, el entorno o por donde se van a colocar (punto de vista)?

El tiempo disponible y el volumen del trabajo, como vimos, suelen ser factores determinantes. De todos modos, indagamos acerca del destinatario, las características del proyecto a juicio del cliente u otra información que permita obtener un producto idóneo.

Lo que el proyecto nos sugiere, los gustos personales, incluso el estado de ánimo, condicionan la técnica a utilizar.

Muy excepcionalmente el entorno o el punto de vista pueden definirla; en todo caso, debe ser muy especial: un paisaje campestre, una vista nocturna.

¿A partir de qué elementos se elabora el producto?

En general y preferentemente, de los geometrales. Hoy en día, los arquitectos pueden proporcionar modelos 3D elaborados en sus estudios.

Se proporcionan a veces vistas renderizadas pero no geometrales, y se debe confeccionar la o las nuevas vistas a partir de aquellas.

En caso de no tener nada de esto, no queda otro camino que improvisar.

¿En qué se basan para elegir el punto de vista?

Lo definen, entre otras cosas, las características del proyecto que se desean mostrar (o no): forma, función, la relación con el entorno, la búsqueda de una imagen impactante.

¿El dibujo debe ser un reflejo de la realidad o una idealización de esta?

La característica principal de la imagen artesanal es la posibilidad de sugerir más que explicitar detalladamente la realidad. En este sentido, digamos que debe ser reflejo más o menos fiel de ella al tiempo que tiende a idealizarla.

¿En qué difiere el mensaje visual de un dibujo hecho a mano de uno hecho con computadora?

Algunas diferencias pueden ser:

Al ser sugerente e imperfecto por naturaleza, deja lugar a la imaginación de quien lo decodifica.

La imagen artesanal no oculta, por el contrario, exhibe esta cualidad de imperfecta, indefinida, a veces compitiendo con su significado, o sea que, a diferencia de la digital, busca distanciarse de lo fotográfico.

La diferencia existente entre el estilo del ilustrador artesanal (libre y único, intransferible) y el estilo del ilustrador digital, condicionado al estilo del programador, y muchas veces a los insumos disponibles en la red.

¿Cuál tiene más impacto?

Esto es relativo a quien las ve e interpreta.

¿En qué medida el boom de los programas de diseño afectó la valoración del dibujo a mano?

Creo que es un error hablar de programas de diseño. Sé que existen programas de asistencia al diseño, o sea, que permiten dibujar y expresar independientemente de la habilidad manual del ilustrador. Diseñar refiere fundamentalmente a un acto creativo.

Con respecto a la pregunta, aparentemente, y luego de un período de euforia con los programas de CAD y expresión digital, la imagen artesanal (el dibujo a mano) resultó revalorizada. Además, esta euforia provocó el abandono del dibujo tradicional y prácticamente de su enseñanza, con el resultado, entre otras cosas, de prácticamente la desaparición de los ilustradores clásicos de arquitectura — incluso a nivel mundial—, volviéndolos una rareza.

De todos modos, en la actualidad, no tiene mucho sentido confeccionar imágenes 100 % realistas, fotográficas, artesanalmente (por ejemplo, mediante técnicas de aerógrafo), cuando la informática es una herramienta formidable, y más rendidora, para ello.

¿Hay algún sustento teórico o pasos que utilicen que garanticen una composición exitosa o se guían por la intuición?

Este oficio se aprendía en forma autodidacta fundamentalmente en Facultad de Arquitectura, sumando a los conocimientos adquiridos durante la infancia y secundaria la teoría del depurado perspectivo (perspectiva real, etcétera). Este tipo de imágenes, en tanto frutos de proyecciones, están fuertemente condicionadas en su composición por esta componente matemática.

Lo que esta garantiza es una inmediata ilusión por parte de quien mira de las tres dimensiones, permitiéndole la percepción de la forma y el espacio.

En cuanto a la composición en sí, o sea, la organización de los elementos gráficos y su interrelación, se intenta estructurarlos de acuerdo con la experiencia y la intuición de cada uno, buscando el mejor resultado posible para la imagen, más allá del éxito de ella.

¿Cuán emparentado (o influido) está el dibujo con el marketing? ¿Se basan en algún estudio de marketing para hacer perspectivas que atraigan o vendan más?

En el mundo actual, donde prácticamente todas las actividades humanas giran en torno al mercadeo, la ilustración promocional no eludiría esa influencia. Y esto es objetivo, sin importar la intención del ilustrador o el diseñador, puesto que ambos son trabajadores sumergidos en ese mundo. Personalmente, no tengo elementos para calificar el grado de esa dependencia, pero lo supongo importante.

No nos basamos en estudio de ningún tipo; suponemos que los vendedores profesionales tienen estos asuntos claros cuando acuden a nosotros. Como afirmábamos al inicio, en general, nuestra aspiración fundamental es la búsqueda de la ilustración bien hecha, con todo lo que eso significa para cada uno.

¿Cómo se elige qué parte mostrar del proyecto?

De modo más general (por la parte entiendo el sector) se definen las características positivas y negativas del proyecto a juicio del solicitante. Estas abarcan tanto los aspectos materiales, perceptibles, como los subjetivos, sensibles: forma, materiales, función, intención del diseñador. Una vez establecidos estos parámetros, se busca la o las imágenes que los pongan de manifiesto o los soslayen.

Al definir qué mostrar de un proyecto no debería olvidarse que la imagen misma es estática, invariable, sujeta tanto a deformaciones propias del sistema de proyección como a los vaivenes de la configuración, y puede producir reacciones favorables o no respecto a la idea original, independientemente de las cualidades o defectos de esta.

Dicho de otro modo, la calidad de la imagen es leída como calidad del referente.

¿En qué difiere el dibujo que se hace para cartelería, en el cual el mensaje se debe transmitir en poco tiempo, del que se hace para ver detenidamente?

La diferencia principal está en la cantidad de información gráfica que se incluye en la imagen, de modo de facilitar la decodificación. Se puede manifestar de muchas formas: la reducción de la paleta utilizada, la distribución de colores saturados y neutros, la minimización de las variantes internas de las áreas cromáticas, una menor libertad en el trazo, etcétera. A pesar de esto, muchas veces se utiliza una ilustración confeccionada para folleto, por ejemplo, para exhibición en cartelería.

¿Cambió su forma de representación a través de los años?

Sí. La aparición de nuevas herramientas y la desaparición de otras, y los cambios en los medios de reproducción son factores externos que presionan contra los viejos estilos.

En lo personal, se tiende a sintetizar, a sugerir cada vez más, a evitar lo obvio, lo reiterativo, a un uso más económico de los componentes gráficos. Se suele ser también más exigente con los aspectos plásticos: composición, espectro cromático y otras variables, así como con la búsqueda de unidad y coherencia en la imagen resultante.

En definitiva, los cambios sustanciales, en caso de haberlos, surgen del propio ilustrador, de su experiencia, de los conocimientos que va sumando a su acervo, del rumbo que toma su estilo y el desarrollo de sus conceptos y gustos personales■

Mine

Mario Buela nace en Montevideo el 12 de julio de 1949.

Sus padres, el obrero de UTE, ella modista, viven en la casa de Marcelino Sosa y Martin García donde después fuera su taller. Concurre a la escuela San Salvador y al liceo Miranda.

Desde sus primeros años se destaca como dibujante, compartiendo su pasión por el dibujo con la lectura y la música.

En el año 1968 ingresa al Taller Bayardo de la Facultad de Arquitectura (UDELAR).

Entre 1974 y 1975 trabaja como administrativo en el Círculo Católico de Obreros del Uruguay. Es entonces que realiza una serie de dibujos de pequeño formato inéditos hasta ahora.

En su carrera profesional, desde 1975 trabaja para estudios de arquitectos y empresas constructoras de Uruguay, Brasil, Argentina y México.

Se dedica a la docencia en su taller, en UTU (I.E.C.) y en el instituto Modus Vivendi, ofreciendo además diversas charlas y cursillos en ADDIP desde 1985.

Fallece en Montevideo el 7 de diciembre de 2009.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

RICARDO EHRLICH
Ministro

ÓSCAR GÓMEZ
Subsecretario

PABLO ÁLVAREZ
Director General

HUGO ACHUGAR
Director Nacional de Cultura

ENRIQUE AGUERRE
Director del Museo Nacional de Artes Visuales

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

MARIO BUELA
19 de marzo – 2 de junio 2014

TEXTOS
Enrique Aguerre
Mario Sagradini
Rafael Lorente
Iván Arcos
Isidoro Singer
Arturo Villaamil

CORRECCIÓN DE TEXTOS
Graciela Álvez

CURADURÍA
Arq. Rafael Lorente

DISEÑO EXPOSITIVO
Arq. Rafael Lorente

MONTAJE
Nicolás Infanzón

ENMARCADO
Eduardo Muniz y Zully Lara

DISEÑO DE CATÁLOGO y GRÁFICA DE LA MUESTRA
Rodolfo Fuentes / NAO

FOTOGRAFÍA
Archivo Lyliam Carro, Arq. Iván Arcos (retrato en tapa y p. 5), Rodolfo Fuentes (elementos de dibujo de M. Buela), Instituto de Historia Facultad de Arquitectura (UDELAR).

VIDEO
Tunda Prada – La Mano que Mira, TV Ciudad
Macarena Montañez / Pincho Casanova - Pozo de agua, El Monitor Plástico.

ENTREVISTA
María Emilia López, Eugenia Ibáñez y Agustín Dupuy, para la materia Medios y Técnicas de Expresión (Prof. Rosario Rodríguez) de la Facultad de Arquitectura (UDELAR)

AGRADECIMIENTOS
Facultad de Arquitectura (UDELAR), Instituto de Historia Facultad de Arquitectura, Grupo D3, Centro Cultural de España, Arq. Graciela López, Arq. Iván Arcos, Arq. Isidoro Singer, Arq. Arturo Villaamil, Agustín Dupuy, Elina Rodríguez Massobrio.

Un especial agradecimiento a Lyliam Carro, por su apoyo, su cariño y compromiso con el proyecto. Sin ella no habría sido posible esta realidad.


UY!

NUESTRA HISTORIA ESTÁ LLENA DE
FUTURO
BICENTENARIO.UY

mnav
Museo Nacional
de Artes Visuales

Uruguay Cultural
Dirección Nacional de Cultura_MEC

mec
MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA