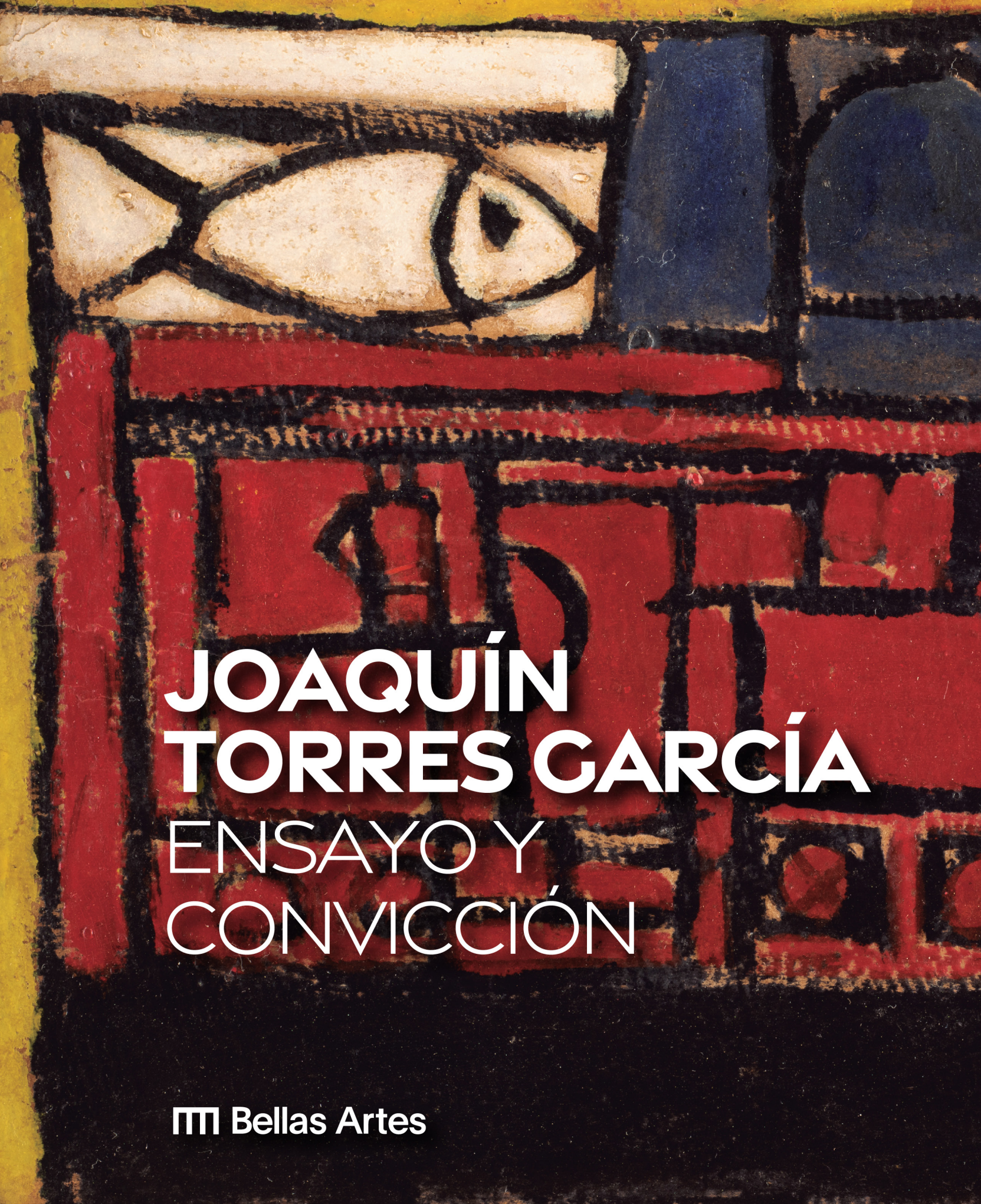


An abstract painting by Joaquín Torres García, featuring a grid of black lines on a background of red, blue, and yellow. A large, stylized eye is visible in the upper left quadrant, and a large, stylized letter 'S' is in the center. The text is overlaid on the red section.

JOAQUÍN TORRES GARCÍA

ENSAYO Y CONVICCIÓN

III Bellas Artes

**JOAQUÍN
TORRES GARCÍA**
ENSAYO Y
CONVICCIÓN

Secretario de Cultura
Leonardo Cifelli

Subsecretaria de Patrimonio Cultural
Liliana Barela

Director del Museo Nacional de Bellas Artes
Andrés Duprat

JOAQUÍN TORRES GARCÍA

ENSAYO Y CONVICCIÓN

Exposición
Joaquín Torres García. Ensayo y convicción
Noviembre 2024 — Marzo 2025

Curadora
María Cristina Rossi

Muestra producida y organizada por el Museo Nacional de Bellas Artes,
en el marco del 150° aniversario del nacimiento de Joaquín Torres García.

AGRADECIMIENTOS

Museo Torres García, Montevideo
Alejandro Díaz, Jimena Perera, Carlos Serra

Centro de Estudios Espigas (UNSAM) - Fundación Espigas
Carolina Vanegas Carrasco, Romina Piriz

Museo de Arte Moderno de Buenos Aires
Victoria Noorthoorn, Luisa Tomatti, Viviana Gil

Malba, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires
Eduardo Costantini, Teresa A. L. de Bulgheroni,
Marita García, Valeria Intrieri

Enrique Aguerre
Jorge Andelman
Cecilia Buzio de Torres
Josefa Cejo Rial
María Inés Crivelli
María Silvia Delmonte
Tomás Martín Grondona
Eduardo C. Gruneisen
Rosana Guber
Martín Gurvich
Norah Hojman
Marlise Ilhesca y Aníbal Jozami
Yvonne Martín de Kook Weskott
Eugenia Méndez
Valeria Migueles
Nuriel Milay Gabaldón
Ricardo y Reina Moisés
Eliseo Neuman
Mariana Povarché
Norma Quarrato
Joaquín Ragni
Pablo Roemmers
Pablo Rozenwasser
Andrés Sandor
Alicia Sassone
Gustavo Serra

PRESENTACIÓN

Andrés Duprat
P. 7

JOAQUÍN TORRES GARCÍA. ENSAYO Y CONVICCIÓN

María Cristina Rossi

LA EXPOSICIÓN

DIBUJOS

P. 51

PINTURAS

P. 67

JUGUETES

P. 93

MURALES

P. 99

LIBROS CALIGRÁFICOS

P. 109

LOS LIBROS SAPIENCIALES DE JOAQUÍN TORRES GARCÍA

Gonzalo Aguilar
P. 130

TORRES GARCÍA, 1944: *UNIVERSALISMO CONSTRUCTIVO*
Y LAS REDES EDITORIALES DE LOS EXILIADOS EN BUENOS AIRES

Silvia Dolinko

P. 138

CRONOLOGÍA

P. 151

LISTADO DE OBRAS

P. 158

Este año se celebra el 150° aniversario del nacimiento de Joaquín Torres García, el maestro uruguayo que hizo escuela en el arte latinoamericano y cuya obra pictórica y escrita adquirió una verdadera proyección internacional. En ese contexto, el Museo Nacional de Bellas Artes presenta una muestra que reúne un corpus de pinturas, dibujos, ilustraciones, juguetes, grabados y libros realizados por Torres García en sus etapas catalana, europea, neoyorquina y montevideana.

Con curaduría de María Cristina Rossi, *Joaquín Torres García. Ensayo y convicción* incluye piezas existentes en colecciones públicas y privadas argentinas, entre ellas, nueve pinturas del patrimonio de este Museo.

La relación de nuestro país con el artista uruguayo tuvo un momento significativo en 1974, cuando el Museo fue sede de la retrospectiva itinerante *Torres García*, organizada desde Uruguay en el centenario de su nacimiento. En aquella oportunidad, se mostraron más de ochenta obras y, además, el público argentino pudo conocer los célebres murales pintados por el artista en el Pabellón Martirené del Hospital Saint Bois de Montevideo, piezas centrales en su producción que, desafortunadamente, se perdieron en el atroz incendio ocurrido en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro en 1978.

Durante 2024, se han llevado a cabo una serie de homenajes en las principales instituciones culturales del mundo, a las que se suma el Museo Nacional de Bellas Artes con esta exposición. En la tierra natal del maestro, se destacan, entre otras, las muestras realizadas por el propio Museo Torres García y el Museo Nacional de Artes Visuales, ambos en Montevideo, y el Museo de Arte Contemporáneo Atchugarry (MACA), de Manantiales.

Joaquín Torres García. Ensayo y convicción testimonia el proyecto de un arte fundado, simultáneamente, sobre lo latinoamericano y lo universal, ideario que puso en práctica a través de múltiples caminos. Su extensa producción teórica y plástica, las instancias de trabajo grupal que impulsó tanto en Europa como en Uruguay, los espacios que abrió con la firme intención de transmitir sus conceptos son posibles itinerarios para acercarnos al legado torresgarciano, reconocible en ese universo de símbolos que hoy integran la cultura visual de Occidente.

Andrés Duprat

Director

Museo Nacional de Bellas Artes

JOAQUÍN TORRES GARCÍA. ENSAYO Y CONVICCIÓN

MARÍA CRISTINA ROSSI

El hecho plástico para Torres era el terreno permanente de replanteos desde la práctica y desde sus posteriores propuestas teóricas.

Manuel Aguiar¹

La muestra *Joaquín Torres García. Ensayo y convicción* recorre las experimentaciones que fueron conduciendo el proceso creativo del artista hasta afirmarlo en su concepción constructiva y universal. Esta dirección, que imprimió a su obra madura, fue central para el arte moderno latinoamericano, aunque las lecturas en clave puramente constructiva tienden a desdibujar la audacia y la vocación para ensayar nuevos planteos que Torres García mantuvo aún cuando ya todos lo llamaban “el Viejo”.² Precisamente, Manuel Aguiar, uno de sus discípulos, observó que “su dinámica creativa se nutría a menudo del combate interno entre sus contradicciones: su aspiración o deseo de orden intemporal, y su expresividad que por momentos irrumpía sin consultarlo, en una inmediatez saludable y generosa”.³

El guión curatorial centra su atención en un conjunto de dibujos, ilustraciones, grabados, murales, juguetes y pinturas de distintos períodos, organizados en tres núcleos que testimonian su tendencia a ensayar nuevas soluciones plásticas e, inmediatamente, a justificar las motivaciones de esas experiencias. Por lo tanto, en la dialéctica ensayo y convicción, los textos

que fundamentan esa concepción son una parte esencial de su pintura. En este sentido, la presentación de las obras se completa con las publicaciones (libros, revistas, artículos, panfletos y manifiestos) a través de las cuales teorizó, intercambió y difundió sus ideas.

Reservado para sus trabajos sobre papel, el primer núcleo permite apreciar las sutilezas de los dibujos tempranos realizados con carboncillo, grafito o tintas, en obras o bocetos de pequeño formato, así como las experiencias aplicadas a la ilustración, el grabado y sus libros caligráficos y dibujados, que son verdaderos libros de artista. Los otros dos núcleos, por su parte, están dedicados a las pinturas: uno recorre el tratamiento de la figura humana —donde además se incluyen los juguetes— y del paisaje urbano en el período estadounidense y europeo, para desembocar en los trabajos sobre la estructura constructiva, y el otro presenta la concepción de la pintura construida y del arte constructivo, que enseñó a sus discípulos en el período montevideano y plasmó no solo en la pintura de caballete, sino también en los murales realizados en el Pabellón Martirené del Hospital Saint Bois de la capital uruguaya.

¹ Manuel Aguiar, “Memoria de una experiencia. Joaquín Torres García y su Taller”, en María Cristina Rossi y Manuel Aguiar, *Manuel Aguiar. Memoria y vigencia*, Buenos Aires, YOEditor, 2015, p. 112. Discípulo directo de Torres, Aguiar (1927-2024) me acercó —de primera mano— a la modalidad de enseñanza de su maestro. Rindo homenaje *in memoriam* a la generosidad de este artista que me honró con su amistad y me orientó en la comprensión de los caminos trazados por Torres.

² Guido Castillo, integrante del Taller Torres García, escribió: “Entre nosotros —jamás en su presencia— lo llamábamos ‘el Viejo’, y parecía, realmente, que estaba envuelto por un aire milenario”. Véase Guido Castillo, *Primer manifiesto del constructivismo por J. Torres García*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1976, p. 9.

³ Manuel Aguiar, *op. cit.*, p. 112.

Por otro lado, esta muestra reúne obras existentes en colecciones públicas y privadas argentinas, especialmente en el acervo del Museo Nacional de Bellas Artes, y subraya la producción teórica y plástica de artistas, pensadores y editores que, desde esta orilla del Río de la Plata, destacaron la importancia de Torres García para el arte latinoamericano. Por este motivo, mientras recorre las obras, la exposición rastrea la repercusión de su pensamiento en la cultura argentina. La producción de algunos críticos da cuenta de este aspecto, entre otras, las monografías de Roberto J. Payró y Guillermo de Torre, las críticas de Romualdo Brughetti, Jorge Romero Brest y Julio E. Payró, la curaduría de este último de la exhibición realizada en 1942 en la galería Müller de Buenos Aires, la catalogación de sus grabados emprendida por Emilio Ellena y los estudios de Mario Gradowczyk. El influjo de sus ideas sobre el arte moderno argentino impactó en los debates estéticos, en el surgimiento de la vanguardia del arte concreto, y, en particular, en algunos artistas, como Carmelo Arden Quin, Juan Grela, Leónidas Gambartes, Adolfo Nigro, Alberto Delmonte, Alejandro Puente o César Paternosto, entre muchos otros, que recogieron el legado de sus ideas.

La investigación que guía la curaduría de *Joaquín Torres García. Ensayo y convicción* se complementa con dos estudios específicos. En “Los libros sapienciales de Joaquín Torres García”, Gonzalo Aguilar examina —en el contexto de las vanguardias de comienzos del siglo XX— los libros caligráficos del artista, obras artesanales en las que combinó su escritura manuscrita con los signos gráficos. Por su parte, en el texto “Torres García, 1944: *Universalismo Constructivo* y las redes editoriales de los exiliados en Buenos Aires”, Silvia Dolinko analiza los vínculos del artista uruguayo con los españoles exiliados en la Argentina que editaron revistas desde las que circularon sus obras e ideas, como *Correo Literario*, *Saber Vivir* o *Cabalgata*.

Para rendir homenaje a los 150 años del nacimiento del maestro uruguayo, *Joaquín Torres García. Ensayo y convicción* destaca la dimensión humana de quien, en cada encrucijada, logró la templanza y resiliencia necesarias para enfrentar los desafíos sin temor al cambio. Asimismo, la muestra celebra al artista que, con el gesto de inversión del mapa, simbolizó el reposicionamiento de toda Latinoamérica con respecto a los centros de poder y abrió el camino para proyectar nuestra propias utopías.

I.

En sus memorias, Joaquín Torres García dejó escrito que vio “por primera vez la luz de un quinqué” a las 12 de la noche del 28 de julio de 1874 en la ciudad de Montevideo, de tal suerte que su madre siempre recordaría que había tenido que privarse de un excelente guisado para dar lugar al alumbramiento.⁴ Diecisiete años después, su padre decidió regresar a la aldea catalana donde había nacido.

Tras un largo viaje en el vapor Cittá di Napoli, en julio de 1891 la familia arribó a Génova y, vía Barcelona, se dirigió a Mataró. Allí, Joaquín estudió dibujo en el curso nocturno de la Escuela Municipal de Artes y Oficios, mientras de día aprendía a pintar al óleo en la pequeña academia que tenía el pintor local Josep Vinardell i Rovira. Este profesor también dictaba “Dibujo, figura y paisaje” en el segundo curso de la Escuela Municipal, asignatura en la cual Torres obtuvo un sobresaliente y un primer premio.⁵

Al año siguiente, su padre comprendió que en ese pequeño pueblo no podría desarrollar los negocios que proyectaba y, mientras España celebraba el cuarto centenario de la llegada a América, trasladó a toda su familia a Barcelona. Esa gran ciudad ofrecía diferentes opciones para la educación artística de Torres, quien además tenía que ganarse el sustento para demostrarle a su padre que el ejercicio de la pintura era un verdadero oficio.⁶ En primer término, optó por estudiar artes aplicadas a la industria en la Escuela Oficial de Bellas Artes de Barcelona (conocida como Escuela de Llotja), y simultáneamente concurrió a la Academia Baixas.

Sin embargo, tanto él como sus compañeros no estaban satisfechos con esa línea de formación y buscaron en los dos círculos artísticos existentes en la ciudad: el Círculo Artístico de Barcelona, donde se

podía practicar el dibujo con modelo vivo, y el Círculo Artístico de Sant Lluc, fundado en 1893 bajo el patrocinio de san Lucas Evangelista. Finalmente, Torres optó por este último, donde había una biblioteca que lo sedujo por sus colecciones sobre el arte y la cultura del mundo clásico.



Joaquín Torres García, Josep Pijoan y Eduardo Marquina, en Barcelona, ca. 1897. Archivo Cecilia de Torres.

4 Joaquín Torres García, *Historia de mi vida*, Montevideo, Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo, 1939, p. 9.

5 Torres solo menciona que Vinardelli le enseña pintura en su taller (*Historia de mi vida*, op. cit., p. 50); sin embargo, en las “Memorias de la Escuela 1891-1892” consta su calificación en la asignatura dictada por Vinardelli. Véase Joan Sureda Pons, *Joaquín Torres García. Pasión clásica*, Madrid, Akal, 1998, p. 46.

6 Su padre le exigió que aprendiera un oficio verdadero, porque ser pintor era un “oficio de vagos”. “Al fin se convino —relató Torres desde la tercera persona con la que escribió sus memorias— que si el chico ganaba antes de un año, continuaría estudiando la pintura, y que si no, un oficio”. Joaquín Torres García, *Historia de mi vida*, op. cit., p. 52.

Entre las autoridades de Sant Lluç, se vinculó con Antoni Gaudí, uno de sus cuatro fundadores, y con el sacerdote Josep Torras i Bages, consejero espiritual del grupo. Además de la amistad de sus compañeros Josep Pijoan, Eduardo Marquina, Luis de Zulueta y Pere Moles (su futuro conculado), con los que se reunía casi a diario, en este espacio también estudiaron Eugeni d’Ors, Joaquim Mir y Francisc d’Assis Gali. En la trama de estas relaciones maduraron los primeros encargos que le permitieron poner a prueba lo apren-

DEL PAPEL AL MURO
I LAS ILUSTRACIONES

La editora Librería y Tipografía Católica, de Barcelona, incluyó las primeras ilustraciones de Torres García, que fueron realizadas para la colección Biblioteca del Hogar, de la cual el artista también diseñó la tapa. Los libros *La firma del banquero*, de Aurora Lista (1895), *Anisia, una virgen-apóstol del siglo IV. Novelita histórica* (1896) y *Una madre como hay muchas*, de Francisco de Paula Capella (1897), contienen escenas dibujadas con soltura que acompañan sus relatos de carácter moralizante. Sin duda, el contacto con esta editorial dirigida por Miguel Casals se había establecido a través de la activa participación y las relaciones que entabló en el Círculo Artístico de Sant Lluç.

La otra publicación de orientación cristiana de la que Torres ilustró varios números fue *El Buen Combate*, semanario destinado a la difusión de la “bienhechora propaganda católica”, según se anunciaba en la contratapa. Bajo la dirección del presbítero Félix Sardá y Salvany, estos opúsculos tenían cincuenta páginas y una tapa diseñada por el artista, en la que se ve a un ángel que somete al fuego de la espada purificadora los libros de un conjunto de autores considerados heréticos (como Voltaire, Darwin o Lutero), mientras levanta la cruz sobre los aceptados por la Iglesia (como Dante, Cervantes, santa Teresa o santo Tomás).⁷ Entre ellos, Torres ilustró con cinco o seis trabajos los títulos

dido y, de este modo, hacer frente a los desafíos que había asumido ante su padre.

Desde 1895 aplicó los primeros resultados de sus estudios a la ilustración y a la enseñanza individual y, desde la primera década de 1900, los implementó, simultáneamente, en el magisterio en escuelas de decoración y en sus primeros proyectos de arte mural, trabajos que fueron acompañados por la reflexión teórica sobre el arte o la educación artística, en algunos casos, publicada junto a sus primeros grabados.

No es hora todavía; De Carlos a Manuel; El deber de la limosna; De Carlos a Manuel (segunda parte); *Credo y La acción antimasónica*, todos de 1896, y *Quien siembra vientos, La Piedad al uso y ¡Guerra de frente!*, de 1897.

Dentro de las obras doctrinales del sello Librería y Tipografía Católica, también ilustró el *Almanaque de los amigos del Papa*, de 1897, en el que realizó la portada con un ángel de carácter simbolista, y los cuentos ajustados al dogma —según las pautas editoriales— del libro *De mi cosecha*, de Norberto Torcal, publicado en 1898 como folletín de la *Revista Popular*.

Aunque Torres desarrolló una dilatada obra para las publicaciones de esta editorial, según sus palabras esa tarea representaba una tortura para él. En sus memorias reflejó el desagrado que le provocaba trabajar para una casa editora católica, donde los curas cuidaban celosamente lo que se dibujaba y todo debía hacerse al compás del rezo.⁸

Por otra parte, en el número especial de comienzos de 1897 del diario *La Vanguardia* apareció un friso de su autoría que ocupaba todo el ancho de la página: se trataba de una escena callejera, firmada como Quim Torras, con el título *La compra de turrone*s, la cual originó una invitación para mostrar dibujos y carteles inéditos en el Salón de Exposiciones del periódico.⁹ También publicó en *La Saeta. Semanario ilustrado*, que



Portada del Almanaque de los amigos del Papa, 1897.



Mujer en el tocador, 1896, gouache sobre papel, 64,5 x 47 cm.



La Vida Literaria, nº 10, Madrid, marzo de 1899. Colección Tomás Grondona.

circuló entre 1896 y 1898; en los números 5, 6 y 15 de *Iris. Revista semanal ilustrada*, de 1899, y en el semanario *Barcelona Cómica*, que se editó entre 1897 y 1898.

En 1898 visitó Madrid, donde entabló amistad con los hermanos Juan y Julio González, viaje que repitió en 1899 para conocer la pintura de los maestros exhibidos en el Museo del Prado. Durante este último año realizó tapas e ilustraciones para los números 1, 2, 7, 8, 10 y 12 del semanario *La Vida Literaria*, editado en la capital española bajo la dirección de Jacinto Benavente. Asimismo, para la Biblioteca Mignon dirigida en la misma ciudad por Rodríguez Serra, ilustró la novela de Narciso Oller *La bofetada* (1901), y también la traducción de una novela de Richard Wagner, *Historia de un músico en París* (1905).

Tanto en las revistas como en los pequeños libros, sus dibujos retrataban el ambiente finisecular que lo rodeaba; en particular, interpretó el mundo femenino con un trazo modernista, deudor de la impronta de Henri de Toulouse-Lautrec, Théophile Steinlen, o incluso cercano a la estética de Ramón Casas, como en el carboncillo *La dama de negro* (1906). Se trata de mujeres urbanas que asumen diferentes roles según el lugar de enunciación de la publicación: en las novelas de circulación

masiva realizan las tareas domésticas y en las revistas culturales adoptan la elegancia y sofisticación de los lugares de esparcimiento a los que asiste la clase burguesa. En estas ilustraciones es interesante observar algunas cuestiones referidas a la técnica. Por ejemplo, en la comparación entre *Mujer en el tocador* (1896) y la tapa del número 10 de la revista *La Vida Literaria*, se observa que, debido al trabajo de transposición al cliché gráfico, la dama y su asistente perdieron en la ilustración algunas de las sutilezas de la pintura, mientras que se subrayaron o modificaron detalles y contrastes.

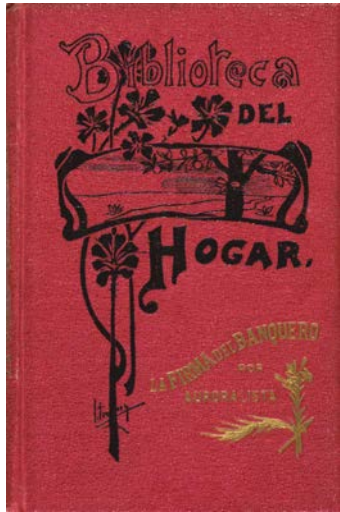
Con una iconografía acorde a la estética de las ilustraciones, dentro de las publicaciones mencionadas Torres también se ocupó de ornamentar las letras capitulares y las viñetas que distinguían el comienzo y la finalización de los textos. En general, estas ilustraciones llevan su firma, que aparece alternativamente como Torres García, J. Torres G., J. Torres García, o con la apócope de su nombre en catalán y el apellido original de la familia: Quim Torras.

En 1901 ilustró el libro *Meteoros. Poemas, apólogos y cuentos*, de Juan Alcover, publicado en Barcelona por Juan Gili, Librero, y, más tarde, realizó ilustraciones y la cubierta de los episodios evangélicos de

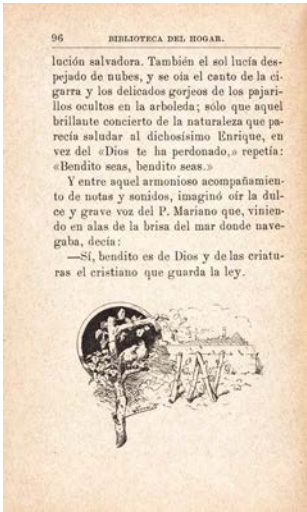
7 Joan Sureda Pons, *op. cit.*, pp. 54-57.

8 Joaquín Torres García, *Historia de mi vida, op. cit.*, pp. 85-86.

9 La muestra recibió un comentario auspicioso el día 5 de enero en las páginas de ese mismo diario.



Aurora Lista
La firma del banquero
Colección Biblioteca del Hogar
Barcelona, Librería y Tipografía Católica, 1895
Tapa e ilustraciones de Joaquín Torres García
Colección Tomás Grondona



Norberto Torcal
De mi cosecha
Folletín de la Revista Popular
Barcelona, Librería y Tipografía Católica, 1898
Ilustraciones y capitales de
Joaquín Torres García
Colección Tomás Grondona



Marie Reynès-Monlaur *El rayo de luz* (1908), *Después de la hora nona* (1908), *Mirarán hacia él* (1909), y, de Restituto del Valle Ruiz, *Mis canciones. Obras poéticas* (1908), publicados por Gustavo Gili, Editor.

En 1909 este sello publicó, del catedrático Eduardo Fontseré, el *Primer libro de ciencia y de dibujo*, subtítulo "Rudimentos graduados de conocimientos útiles acompañados de modelos para copiar en la pizarra o en el papel". Con el objeto de acercar a los niños al conocimiento simultáneo de la ciencia y del dibujo, el autor aclara que las lecciones que propone no tienen el objetivo de sustituir el estudio directo de la naturaleza y, en el prólogo, señala que solicitó a su amigo, "el distinguido pintor Torres García", que perfeccionara las láminas, para darles aspecto artístico. Si bien la tarea del ilustrador no supone la adhesión a los contenidos de los textos, este trabajo resulta particular, ya que los lineamientos de la enseñanza del dibujo que Torres predicaba en su labor pedagógica eran diametralmente opuestos a la copia de láminas.¹⁰

Al igual que en el caso de las publicaciones dedicadas a la doctrina cristiana, Torres explicó en sus

memorias, escritas en tercera persona, que su acuerdo con Gili le exigía dibujar todas las mañanas por un pago mensual; si bien llegó a decorar varios libros, entre ellos no lograron entenderse, porque, como el mismo artista aclaró: "Torres se esforzaba por comprender a Gili, sin lograrlo, y éste creyó que obtendría de Torres lo que no es posible que diese. Y es que Torres no podía ser ilustrador de libros".¹¹

En 1901, algunos de sus trabajos aparecieron en *Hispania* y, en el mes de julio, la revista *Pèl & Ploma*, dirigida por Ramón Casas y Miquel Utrillo, incluyó en tapa su pintura *Fuente de juventud*, y anunció el comienzo de su colaboración periódica. Para ese entonces, la poética torresgarciana se había volcado hacia un mundo clásico inspirado en las tempranas lecturas de la biblioteca de Sant Lluc y en el estudio de la obra de Puvis de Chavannes. Esta tipología que, tal como señalara Utrillo, interpretaba el entorno catalán en clave clasicista se desarrolló con ciertos cambios entre 1901 y 1927. Desde *Fuente de juventud* hasta las escenas en la Arcadia, la imagen presenta una o varias ninfas —desnudos femeninos con una túnica atada a



Félix Sardá y Salvany
¡Guerra de frente!
El Buen Combate, n° 13
Barcelona, enero de 1897
Tapa e ilustraciones de Joaquín Torres García
Colección Tomás Grondona

10 Para la consulta de las publicaciones, agradezco la generosa colaboración de Tomás Martín Grondona y, en el Archivo del Museo Torres García, la disposición de Alejandro Díaz y Carlos Serra.

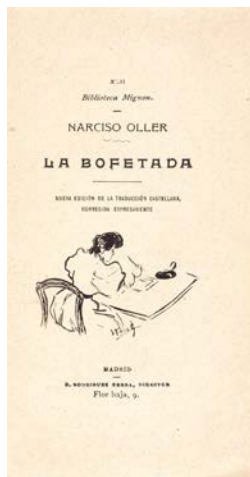
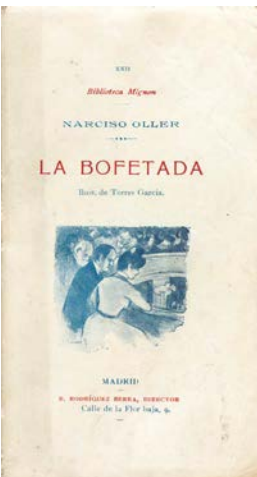
11 Joaquín Torres García, *Historia de mi vida*, op. cit., pp. 85-86 y 110-111.



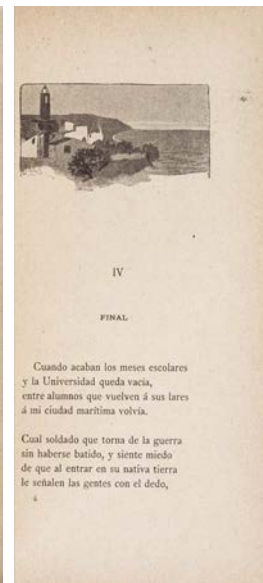
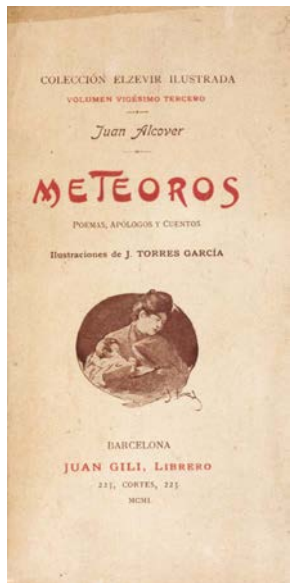
La Vida Literaria
n° 1, Madrid, 1899
Tapa ilustrada por
Joaquín Torres García
Colección Tomás
Grondona

*Iris. Revista semanal
ilustrada*, n° 5, Barcelona,
10 de junio de 1899.
Ilustración de Joaquín
Torres García.

*Iris. Revista semanal
ilustrada*, n° 15,
Barcelona, 19 de agosto
de 1899. Ilustración de
Joaquín Torres García.



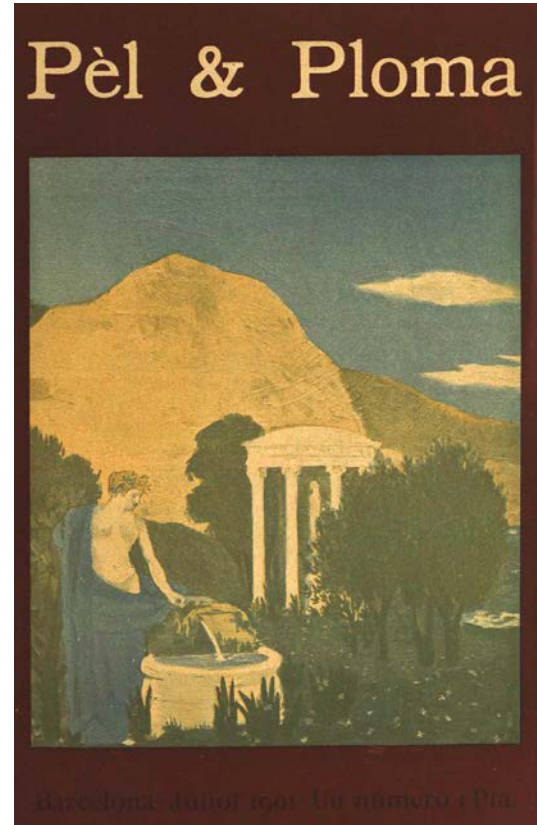
Narciso Oller
La bofetada
Madrid, Biblioteca Mignon,
ca. 1900
Tapa e ilustraciones de
Joaquín Torres García
Colección Tomás Grondona



Juan Alcover
*Meteoros. Poemas,
apólogos y cuentos*
Barcelona, Juan Gili
Librero, 1901
Ilustraciones de Joaquín
Torres García
Colección Tomás Grondona

la cintura—, una fuente de agua y, alternativamente, el templete griego en medio de la naturaleza. En el caso de la témpera *Composición* (ca. 1912), que pertenece al patrimonio del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, se ven dos mujeres y un hombre en torno a una vertiente de agua que recoge un cántaro. En el estudio realizado por el equipo técnico del museo¹² se detectó un *pentimento*: a través de la técnica fotográfica infrarroja se logra observar que durante el proceso creativo Torres había proyectado otra dirección para el brazo y una vasija apoyada sobre el piso pero, finalmente, se arrepintió y las quitó de la composición.

En 1911 se publicó el *Almanach dels noucentistes*, editado bajo el impulso de Eugenio d'Ors y del cual Joaquim Horta imprimió ciento cincuenta ejemplares. Dentro de las pautas político-culturales del movimiento noucentista,¹³ Torres participó con un desnudo femenino, en el que una bañista aparece de espaldas y entre las rocas que bordean el mar.



Fuente de juventud, de Joaquín Torres García, en la tapa de la revista *Pèl & Ploma*, n° 78, Barcelona, julio de 1901. Archivo Museo Torres García, Montevideo.

2 LA ENSEÑANZA

Simultáneamente a sus trabajos en ilustración, Torres García puso en práctica la enseñanza individual del dibujo y la pintura, actividad que tampoco lo satisfacía. Sin embargo, un día su hermano le avisó que le habían solicitado sus servicios en la casa de uno de sus clientes, y así —según relata en *Historia de mi vida*— ingresó por primera vez en la residencia de los Piña Rubies para impartir lecciones a Carolina, la hija mayor del matrimonio, clases a las que pronto se sumó su hermana Manolita, quien se convertiría en su compañera de vida.

En 1907 Torres escribió, en la revista *Feminal*, un artículo con elogiosas consideraciones sobre la obra de Manolita, en las que destacó que en lugar de tratarse

de cuadros de rutina eran trabajos realizados con inteligencia y amor por alguien

que coneix perfectament lo modern, però que s'estima més lo primitiu y lo clàssich; y finalment qu'es jove, molt jove, y que per axò podrém esperar que'ns dongui treballs interessants, si l'indiferencia en que s'acustumen a mirar aquexes co ses no l'impidexen estudiar y formarse del tot.¹⁴

El texto no solo muestra la admiración por el carácter personal de las pinturas, al tiempo que pondera los conocimientos sobre lo moderno y las preferencias por lo

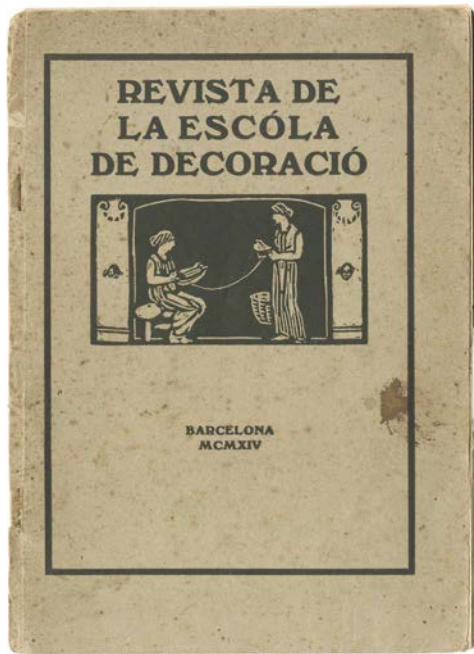
¹² La fotografía infrarroja fue tomada por Viviana Gil, quien trabajó con los equipos de conservación y patrimonio del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

¹³ El *noucentisme* fue un movimiento impulsado por la burguesía nacionalista catalana, que pretendía un retorno a la tradición clásica mediterránea y al uso literario de la lengua catalana.

¹⁴ "que conoce perfectamente lo moderno, pero que prefiere lo primitivo y lo clásico; y finalmente que es joven, muy joven, y que por eso podremos esperar que nos dé trabajos interesantes, si la indiferencia con que se suelen mirar estas cosas no le impide estudiar y formarse del todo". Joaquín Torres García, "Una nova artista", *Feminal*, n° 8, Barcelona, 24 de noviembre de 1907. Traducción de la autora.



Joaquín Torres García, “Una nova artista”, *Feminal*, nº 8, Barcelona, 24 de noviembre de 1907. Museo Torres García, Montevideo.



Revista de la Escola de Decoració, nº 1, Barcelona, 1914, y *Revista de la Escola de Decoració. Recull de Treballs*, nº 2, Barcelona, 1915. Museo Torres García, Montevideo.



primitivo y clásico de Manolita, sino que subraya la indiferencia que, en aquella época, era necesario superar para dedicarse al arte, desinterés que él mismo había padecido en su entorno familiar.

Torres vivió una experiencia similar cuando fue llamado por una familia argentina que deseaba formar en el dibujo a su pequeño hijo. Llegó contrariado pero, según relata, “¡Poco pensaba que allí debía encontrar a su mejor amigo!”.¹⁵ Se trataba de la casa de Roberto J. Payró, corresponsal del diario argentino *La Nación* en Barcelona, y su alumno de ocho años era Julio E. Payró, quien posteriormente, desde Buenos Aires y como crítico de arte, se ocuparía repetidas veces de su obra.

Por otra parte, en 1907 comenzó su magisterio en el Colegio Mont d’Or, proyecto educativo que había sido fundado como colegio experimental por Joan Palau i Vera en Barcelona, aunque en 1910 se trasladó a Tarrasa y, transformado en un internado en el que convivían alumnos y profesores, fue dirigido por Pere Moles, concuñado de Torres. El programa contemplaba la enseñanza de la historia, a cargo del mismo Moles; gimnasia y lenguas eran impartidas

por Cebrià de Montoliu y Pujol, respectivamente, y la cuñada de su amigo Pere Corominas era la encargada de los niños pequeños.¹⁶

La enseñanza del dibujo propuesta por Torres apelaba a la experiencia directa, con un método que buscaba desarrollar la impresión de sus alumnos mediante composiciones creadas con objetos cotidianos, en lugar de tomar como punto de partida la copia de modelos de yeso o láminas. Este abandono de la copia, que ya había anticipado en un primer escrito de 1904 que circuló en *Universitat Catalana*,¹⁷ suponía la eliminación del carácter referencial de la obra y, al mismo tiempo, hacía hincapié en el desarrollo de las capacidades creativas de los estudiantes. Así lo explicó en un artículo publicado en 1907 en la revista semanal *La Il·lustració Catalana*, donde señalaba:

el noy es per naturalesa analítich, va sempre a un detall, veu els objectes parcialment; de manera que tot el treball del mestre, ha de consistir en suministrarli dats per que completi la representació del objecte, y arribi a abraçar el seu conjunt. Per altra part, la

forsa imaginativa del noy, l'aparta justament del concepte objectiu ò conexensa clara del objecte real, y falt de dats positius, busca a suplirlos ab els que porta internament. Per axó, en un principi, més que objectes, dibuxa idees d'objectes.¹⁸

En este texto no solo expresaba la voluntad de eliminar la copia, sino también su preferencia por el trabajo rápido con manchas de color o siluetas de objetos, técnicas que, según advirtió, estaban “en armonía con la tendencia del arte moderno, que resulta, por otro lado, ser como una tendencia innata, demostrada en todas las obras del arte primitivo”.¹⁹ Además, para no descuidar la parte imaginativa, proponía dibujar a partir de las formas geométricas simples que, combinadas con libertad, podían llevarse al terreno práctico en composiciones ornamentales o pasar a la decoración de objetos reales.

Esta línea de trabajo se profundizó en septiembre de 1913, cuando —junto a un grupo de jóvenes artistas interesados en crear un arte catalán que abreviara en la tradición grecolatina mediterránea— fundó la

Escola de Decoració en Sarrià, donde se empleaba un método de enseñanza que revalorizaba esas tradiciones locales. Con este grupo publicó, desde 1914, la *Revista de la Escola de Decoració*, en la que circularon las ideas y los trabajos de los integrantes. En el primer número se plantearon las líneas de acción, la importancia de la tradición clásica, y se incluyeron ilustraciones de todo el grupo, entre ellas, xilografías de Manolita Piña y de su marido; al año siguiente, en el número dedicado a recopilar trabajos, bajo el título “La decoració en el llibre”, circularon ilustraciones de Torres para la obra *La peur de vivre*, de Henry Bordeaux.

En este proyecto, Torres García estimuló el trabajo grupal en los talleres de pintura al fresco, escultura, grabado, cerámica y tejido, una labor colectiva que no diferenciaba entre lo artístico y lo artesanal: despertó el interés por el empleo de diferentes técnicas y materiales, propuso integrar las distintas disciplinas y generó un espacio para el intercambio de ideas mediante la fundación de una revista; prácticas, todas ellas, que prefiguran las futuras experiencias grupales que emprendería en Montevideo.

3 GRABADOS

En el período catalán, Torres comenzó a practicar las técnicas del grabado; según recordó en sus memorias, realizaba aguafuertes junto a su amigo Darío de Regoyos antes de 1900.²⁰ De hecho, en el catálogo de la Galería de la Sección Extranjera de la IV Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas de 1898, consta que participó con un grabado al aguafuerte titulado *Mujeres*.

Cuando Emilio Ellena,²¹ interesado en reunir la obra gráfica del maestro, consultó a la familia Torres Piña en 1965, le mostraron un conjunto de maderas incisas. Entre ellas, notó que una había sido grabada por que estaba entintada, aunque se desconocía cuándo y con qué propósito.²² Desde ese momento se preocupó por reunir y catalogar todos sus trabajos gráficos. Del período catalán, logró identificar tres aguafuertes en

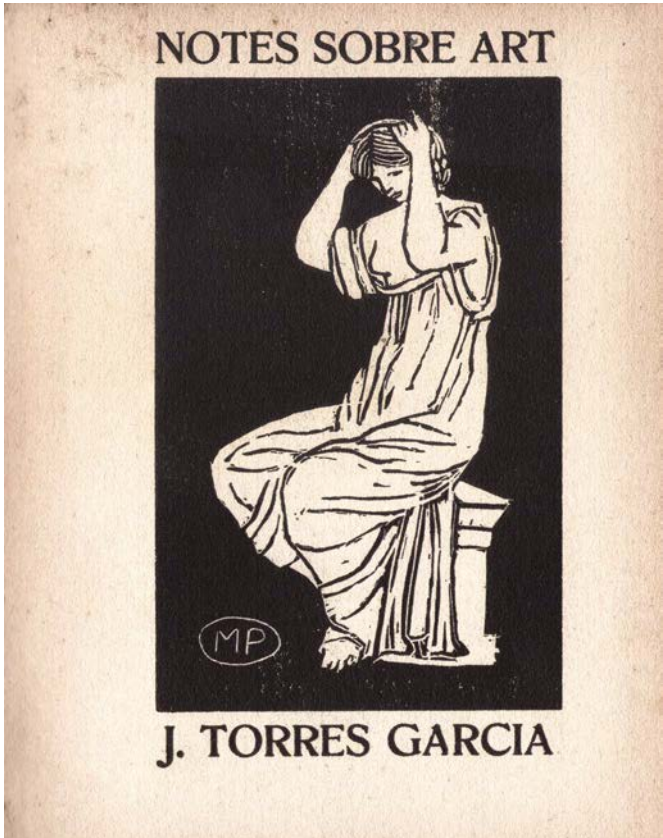
18 “el chico es por naturaleza analítico, va siempre a un detalle, ve los objetos parcialmente; de modo que todo el trabajo del maestro debe consistir en suministrarle datos para que complete la representación del objeto, y llegue a abrazar su conjunto. Por otra parte, la fuerza imaginativa del chico lo aparta justamente del concepto objetivo o conocimiento claro del objeto real, y ante la falta de datos positivos, busca suplirlos con los que lleva internamente. Por eso, en un principio, más que objetos, dibuja ideas de objetos”. Joaquín Torres García, “Dibuix educatiu del coleqi mont d’or”, *La Il·lustració Catalana*, año V, nº 236, Barcelona, 18 de diciembre de 1907, p. 797. Traducción de la autora.

19 *Ibid.*, p. 797.

20 Joaquín Torres García, *Historia de mi vida*, op. cit., p. 127.

21 Emilio Ellena (1934-2011) fue un matemático argentino que dedicó gran parte de su vida a la edición de grabados de artistas latinoamericanos.

22 Sobre estos trabajos de Ellena, véase María Cristina Rossi, “Emilio Ellena y el horizonte torresgarciano”, en María Cristina Rossi y Ramón Castillo (eds.), *Mundo Emilio Ellena*, Santiago de Chile, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, 2024, pp. 83-156.



Manolita Piña, *El arreglo del peinado* (ca. 1912), en la portadilla de *Notes sobre art* (1913), de Joaquín Torres García.

la colección de la familia: uno con un hombre sentado y otro con un perfil de mujer, ambos de pequeñas dimensiones y que combinan aguafuerte y aguatinta, y una estampa de 28 x 16,5 cm con dos figuras femeninas de espalda, que podría ser la que se presentó en la mencionada IV Exposición.

Hacia 1911, también frecuentó la xilografía en el taller del impresor Joaquim Horta, al que asistió junto a Enric Christòfor Ricart. Allí enseñaba el grabador Eric Gómez, maestro interesado en transmitir la tradición del trabajo sobre la dureza de la madera de boj.²³ Existe

una xilografía con una alegoría del mes de agosto, en apariencia no publicada porque quedó inconclusa, que podría ser la primera experiencia con la técnica, según se menciona en la catalogación de Ellena.

Desde el comienzo del siglo hasta 1917, la producción teórica de Torres se multiplicó y circuló en libros²⁴ y publicaciones periódicas,²⁵ que alojaron muchos de sus trabajos xilográficos realizados en el período 1910-1917. Por caso, cuatro xilografías en las que representó, respectivamente, una mujer recogiendo frutos, un campesino extrayendo agua de un pozo, una escena familiar y un hombre con cesta fueron publicadas en *Notes sobre art* (pp. 7, 75, 92 y 108), dibujos que se corresponden con algunos de sus murales de la misma época; la tapa reproduce un pórtico de estilo dórico, mientras que para la portadilla seleccionó la xilografía *El arreglo del peinado*, de Manolita Piña. Algunos años después, Torres volvió a usar el taco del hombre con cesta para la invitación que preparó la galería Dalmau para una exposición de pinturas y dibujos.

En la *Revista de la Escola de Decoració* se incluyeron dos xilografías: una imagen de figura femenina que porta un cántaro, la otra con dos mujeres hilando, todas inscriptas en el clasicismo que Torres había elaborado a partir de los modelos griegos, aunque con una interpretación mediterraneísta. En 1915 realizó otra figura clásica que grabó en la portada de dos publicaciones, con algunas diferencias: un desnudo femenino semicubierto por una toga junto a la pila de una fuente de agua con la palabra “NATURA”, con el que, en 1915, se realizó la tapa del libro *Diàlegs*; al año siguiente, se utilizó para la portada de *Un ensayo de clasicismo. La orientación conveniente al arte de los países del mediodía*, si bien se perdieron los detalles de la fuente y la leyenda, por lo que la mujer está junto a un pedestal.²⁶

También grabó algunas piezas para su uso personal, como la tarjeta con la leyenda “Felic Any 1914”, que

imprimió para enviar a sus amigos en diciembre de 1913;²⁷ en 1915 realizó la xilografía que el matrimonio utilizó para invitar a Mon Repòs, la nueva casa construida en Tarrasa que, como surge del dibujo que incluye el grabado, era, en palabras de Ellena, “una especie de concreción en una vivienda de sus credos estéticos y filosóficos de ese momento de su vida”.²⁸

A partir de sus dibujos también se realizaron dos exlibris: uno para Roberto Payró, con una imagen que sintetiza su profesión a partir de la lámpara, la pluma y el papel del escritor, sobre un fondo en el que sobrevuela la inteligencia simbolizada por los murciélagos; y otro para su amigo Josep Pijoan, con sus iniciales, una gran paloma y la inscripción “PAX IN LUCE”.²⁹

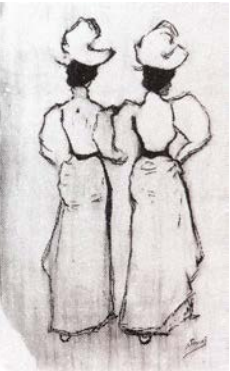
La ficha técnica de los grabados respeta la catalogación realizada por Emilio Ellena.



Sin título, Barcelona, ca. 1896. Aguafuerte y aguatinta, 11,4 x 8,2 cm (EE 01). Firmado en la plancha: “Q.T”. Plancha desaparecida.



Sin título, Barcelona, ca. 1898. Aguafuerte y aguatinta, 19,6 x 7,7 cm (EE 02). Firmado por el artista con tinta negra en el borde inferior derecho. Plancha desaparecida.



Sin título, Barcelona, ca. 1898. Aguafuerte, 28 x 16,5 cm (EE 03). Firmado en la plancha, en el borde inferior derecho. Plancha desaparecida.



Sin título, Barcelona, ca. 1911. Xilografía en boj (inconclusa) (EE 04). Sin firma en el taco. Taco desaparecido.



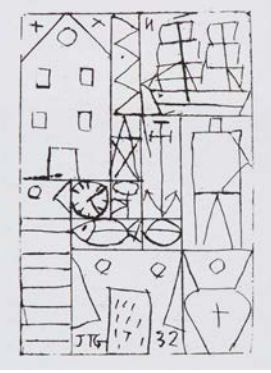
Exlibris para Roberto Payró, Bruselas, 1910. Grabado sobre un dibujo de Torres García. Xilografía en boj, 12 x 8 cm (EE 22).



Exlibris para José Pijoan. Grabado sobre un dibujo de Torres García, 5,4 x 5,4 cm (EE 23).



Sin título, Barcelona, 1915. Xilografía en boj, 13,6 x 9,3 cm (EE 12). Taco desaparecido.



Sin título, París, 1932. Aguafuerte, 11,1 x 7,5 cm (EE 16). Firmado y fechado en la plancha, abajo y centro. Plancha desaparecida.

23 Estos datos surgen del relato de Manuel Ainaud. Véase la carta de Joan Ainaud a Ricardo Alegría, fechada: “Barcelona, 30 de diciembre de 1973”. Archivo Emilio Ellena, Fundación Nemesio Antúnez, Santiago de Chile.
24 Los libros del período fueron *Notes sobre art* (1913), *Diàlegs* (1915), *Un ensayo de clasicismo* (1916), *El descubrimiento de sí mismo* (1917), *La regeneració de sí mateix* (1919) y el manifiesto *Art-evolució* (1917).
25 Entre 1901 y 1917 publicó en *Pèl & Ploma*, *Universitat Catalana*, *Feminal*, *Empori*, *La Il·lustració Catalana*, *Cataluña*, *La Veu de Catalunya*, *Revista de la Escola de Decoració*, *Recull de Treballs de la Escola de Decoració*, *La Publicidad*, *Vell i Nou*, *Un enemie del poble*, *El Siglo*, *La Revista*, *Salón Reig* y *La Vanguardia*.
26 Manolita le confirmó a Ellena que el grabado se imprimió con el mismo taco original.

27 Ellena recuperó este grabado a través de Joan Ainaud de Lazarte.
28 Emilio Ellena, “La obra grabada de Torres García”, en *Exposición de los bocetos y dibujos de los frescos del Salón de San Jorge en la Diputación de Barcelona* [cat. exp.], Montevideo, Fundación Torres García, 1974.
29 Ellena dejó constancia de que los exlibris fueron realizados por xilógrafos desconocidos.



Felicitat Any 1914, Barcelona, 1913. Xilografía en boj, 10,3 x 9,2 cm (EE 09). Firmado en el taco, borde izquierdo. Taco desaparecido.



Sin título, Barcelona, 1914. Xilografía en boj, 13,7 x 9,3 cm (EE 11). Sin firma en el taco. Taco desaparecido.



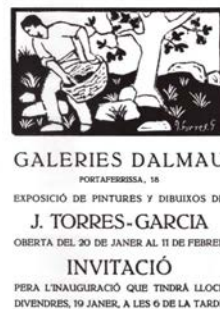
Sin título, Barcelona, 1915. Xilografía en boj, 7,8 x 4,9 cm (EE 13). Sin firma en el taco. Taco desaparecido.



Sin título, Barcelona, 1915 (con modificaciones en 1916). Xilografía en boj, 7,8 x 4,9 cm (EE 14). Sin firma en el taco. Taco desaparecido. Obra reproducida en la tapa de Joaquín Torres García, *Un ensayo de clasicismo. La orientación conveniente al arte de los países del mediodía*, Gerona, 1916.



Sin título, Barcelona, 1914. Xilografía en boj, 5,3 x 9,8 cm (EE 10). Sin firma en el taco. Taco desaparecido.



Tarjeta de invitación a la muestra de Joaquín Torres García en la Galerie Dalmau de Barcelona, ilustrada con uno de los grabados realizados para *Notes sobre art*. Impresión del taco original, 5,2 x 8,9 cm, con tipografía (EE 24).

Sin título, Barcelona, 1913. Ilustración para *Notes sobre art*, Gerona, 1913. Xilografía en boj, 5,3 x 8,9 cm (EE 8). Firmado en el taco, abajo, derecha. Taco desaparecido.

Sin título, Barcelona, 1913. Ilustración para *Notes sobre art*, Gerona, 1913. Xilografía en boj, 5,3 x 8,9 cm (EE 6). Sin firma en el taco. Taco desaparecido.



Sin título, Barcelona, 1913. Ilustración para *Notes sobre art*, Gerona, 1913. Xilografía en boj, 5,3 x 8,9 cm (EE 5). Firmado en el taco, derecha. Taco desaparecido.

Sin título, Barcelona, 1913. Ilustración para *Notes sobre art*, Gerona, 1913. Xilografía en boj, 5,3 x 8,9 cm (EE 7). Firmado en el taco, abajo, izquierda. Taco desaparecido.



4 EL ARTE MURAL

Tras haber demostrado que podía ganarse el sustento a partir de las tareas desarrolladas en áreas como la ilustración y la enseñanza, Torres redobló sus esfuerzos para enfrentar las mayores exigencias que le impusieron la enfermedad y fallecimiento de su padre y se embarcó en sus primeros proyectos de decoración mural.

Los murales que encaró en el espacio público fueron precedidos por las tareas realizadas en la casa del dramaturgo Adrià Gual y por su participación en dos proyectos bajo la dirección de Gaudí. Así, colaboró en la etapa de construcción de la Sagrada Familia, en Barcelona, y, entre 1904 y 1906, intervino en los trabajos del rosetón y los ocho vitrales laterales de la Catedral de Palma de Mallorca, donde se empleó una técnica innovadora basada en la superposición de vidrios de colores primarios de diferentes espesores.

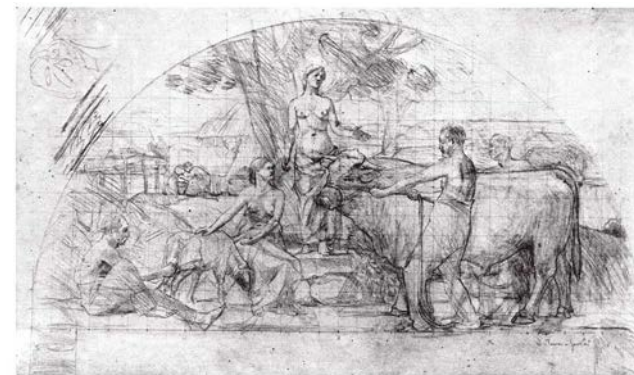
En 1906 obtuvo el encargo para realizar un mural para la casa del barón de Rialp en San Gervasio, dentro del distrito de Sarrià, obra que presenta imágenes de la vida en el campo en diez escenas (hoy en la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid). Al año siguiente tuvo otros dos encargos, esta vez de carácter público y religioso: una procesión que representa el momento de la eucaristía en seis grandes telas para la capilla del Santísimo Sacramento de la Iglesia de San Agustín (perdidas en un incendio en 1936) y la decoración del ábside de la Iglesia de la Divina Pastora de Sarrià, dedicada a la vida de san

Francisco de Asís (muros repintados en 1910). Esta primera etapa se completó con un pedido de su amigo Pere Corominas para decorar la Sala de la Comisión de Hacienda del Ayuntamiento de Barcelona, donde en 1908 pintó escenas del comercio y la industria catalanes, según algunos bocetos que se conservan, ya que los paneles fueron removidos en 1910.

En 1909, después de contraer matrimonio con Manolita Piña, ambos viajaron a Bruselas, donde Torres García realizó las decoraciones del pabellón de Uruguay para la Exposición Internacional de 1910. Para este proyecto había contado con el impulso de Roberto J. Payró, quien alojó a la pareja en su casa de Bruselas; allí Manolita pintaría los tejados del vecindario nevados, mientras Torres los dibujó.³⁰

En los dos paneles pintados al fresco representó la riqueza agropecuaria uruguaya mediante escenas alegóricas sobre las actividades productivas de la ganadería y la agricultura. Las dos obras se organizan sobre el eje central que ocupa un árbol, y en ambas conviven las posturas y atuendos de reminiscencias clásicas con los tipos regionales, el paisaje y el característico rancho de la llanura rioplatense.

La concepción idealista del arte que Torres sostuvo en su artículo "Augusta et Augusta" ya había impulsado al joven crítico Eugenio d'Ors a escribir en 1905 que sus trabajos expresaban una verdadera vocación de monumentalidad.³¹ Además, los modelos del arte



La Ganadería y La Agricultura, lápiz sobre papel, 50 x 83 cm y 49,5 x 83 cm. Bocetos para el Pabellón del Uruguay en la Exposición Universal de Bruselas, en 1910, reproducidos en el catálogo de la muestra *Joaquín Torres García. Cataluña eterna*, Punta del Este, Galería Sur, 1988. Biblioteca Museo Nacional de Bellas Artes.

30 Joaquín Torres García, *Historia de mi vida*, op. cit., p. 121.

31 Octavi de Romeu [Eugenio d'Ors], "Gazeta d'Art: Sala Parés", *El Poble Català*, Barcelona, 1905.



Las Artes o Las Musas, 1916. Mural pintado en el Salón de San Jorge del Palacio de la Diputación de Barcelona.

griego presentes en sus versiones de *Fuente de juventud* que circulaban en la revista *Pèl & Ploma*, en las figuras alegóricas de sus murales y en las composiciones mitológicas de las pinturas —como *La filosofía presentada por Palas en el Parnaso*, de 1911— llevaron a la crítica de esos días a considerar que existía una clara convergencia entre la estética clásica de cuño

catalán del pintor y los postulados mediterraneístas del movimiento noucentista.

En marzo de 1912, Enric Prat de la Riba contrató a Torres para realizar un programa acorde a ese ideario nacionalista en los vitrales de la Sala del Consejo y en los frescos del Salón de San Jorge del Palacio de la Diputación de Barcelona, que presidía. Para realizarlos, el artista previamente viajó a Italia para conocer los murales de los maestros renacentistas y, al regresar, ya traía algunos bocetos. El 28 de julio, día de su cumpleaños número 39, Torres comenzó a pintar al fresco *La Cataluña eterna* (1913), simbolizada en el luneto por dos grandes figuras separadas por un árbol central, resolución similar a la que había utilizado para las imágenes del pabellón uruguayo. Este primer mural recogió duras críticas, aunque también suscitó un movimiento en su defensa y, finalmente, las autoridades decidieron continuar con el proyecto.

En este período también encaró la decoración del lucernario y la fachada de Mon Repòs, la casa que había construido en Tarrasa para habitar con su familia.³² Pintados en 1914, esos murales mantenían los modelos clásicos, aunque se diferenciaban de los de la Diputación porque, desde un dibujo suelto y de línea sinuosa, lograban expresar cierto lirismo y alegría de vivir. En opinión de la investigadora uruguaya Raquel Pereda, a lo largo de su carrera pocas veces Torres pudo despojarse de la severidad y austeridad que lo caracterizaban como lo hizo en Mon Repòs.³³

Mientras continuaba con los avances que realizaba para las decoraciones del Salón de San Jorge, en 1916 desarrolló otro programa semejante en los muros del exterior y una gruta del jardín de la casa del empresario Emilio Badiella, donde plasmó escenas de la vida diaria y los trabajos de los campesinos ya sin rasgos clásicos, realizadas sobre tela y pegadas a la manera de friso sobre las paredes del comedor.

Simultáneamente, en la Diputación también pintó *La edad de oro de la humanidad* (1915), *Las Artes o Las Musas* (1916) y *Lo temporal no es más que un símbolo* (1916) —donde representó a un fauno monumental tocando la flauta de Pan mientras la multitud danza a sus pies—, obra con la que reapareció el conflicto, bajo

el pretexto de que su título, proveniente del Fausto de Goethe, constituía una herejía.³⁴ Tanto *La Cataluña industrial* (1916) como *La alfarería* (1916), cuyas escenas ya tomaban distancia de los modelos clásicos en favor de las actividades de la vida contemporánea, no superaron la etapa de boceto porque las obras se interrumpieron.³⁵

Entre los dibujos exhibidos en esta muestra, *Escena alegórica*, datada ca. 1912, representa una composición organizada, como en otros casos, por dos grupos articulados en el área central por la verticalidad del tronco de un árbol. Dado que, según el historiador español Joan Sureda Pons, en septiembre de 1913 Torres ofreció a Prat de la Riba proyectos de decoración para escuelas y locales públicos, y que en el borde superior del dibujo se lee “Caixa d’estalvis 524” (Caja de ahorro 524), consideramos que puede tratarse de uno

de los bocetos para los murales propuestos. Pero además, teniendo en cuenta que se representan las artes, simbolizadas a la derecha por un grupo alegórico portador de los atributos de la poesía lírica y la pintura, mientras que a la izquierda se despliega la práctica de la alfarería (con una secuencia que reúne el modelado, la carga del horno y la cocción de la cerámica), también entendemos que corresponde a la primera parte de la década de 1910, porque el tratamiento iconográfico del dibujo remite a los modelos griegos (a través de los atuendos o del desnudo clásico) empleados en las primeras obras noucentistas, mientras que en otros ejemplos, como la escena de la alfarería del comedor de la casa de Badiella (1916-1917), las figuras ya se encuentran desligadas de los modelos clásicos y se presentan con el ropaje contemporáneo.



Escena alegórica, ca. 1912 (detalle). Lápiz sobre papel, 27 x 80 cm. Galería Palatina.



Decoración de la casa Badiella, ca. 1916-1917, óleo sobre tela, 51 x 130 cm. Gentileza Cecilia de Torres.



Boceto para una composición alegórica, 1915, óleo sobre tela, 41 x 54 cm. Gentileza Cecilia de Torres.

34 Juan Fló, “Los frescos del Salón de San Jorge”, en *Exposición de los bocetos y dibujos de los frescos del Salón de San Jorge en la Diputación de Barcelona* [cat. exp.], op. cit.

35 Francisco Giner Martínez considera que el quinto mural podría haberse empezado y finalmente destruido. Véase Francisco Giner Martínez, *Los murales de Torres García*, tesis de doctorado, Universidad Politécnica de Valencia, 2002. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/86027> (fecha de consulta: marzo de 2024).

32 Si bien algunos se perdieron, cuatro de ellos están resguardados en la Fundación Cultural de la Caixa de Terrassa.

33 Raquel Pereda, *Joaquín Torres García*, Montevideo, Fundación Banco de Boston, 1991.

II.

Las expectativas puestas en la construcción de su residencia de Tarrasa estaban grabadas en el nombre: Mon Repòs. Sin embargo, al recordarlo, el mismo Torres señaló que ese nombre “fue el más irónico que se hubiera podido pensar, pues allí no se tuvo paz más que por excepción”.³⁶

Tras los sinsabores generados por la controversia que se despertó al finalizar el mural *La Cataluña eterna*, a mediados de 1914 se había sumado el malestar por la inminencia de un conflicto bélico internacional, que fue sumergiendo al mundo en una guerra que causaría las mayores pérdidas humanas de la historia hasta ese momento. Mientras avanzaba los trabajos en la Diputación, Torres comprendió que con la superación de las primeras discusiones solo había ganado una batalla. La polémica, que seguía latente, se desató al terminar de cubrir el cuarto muro. La dirigencia noucentista consideró que sus pinturas no respondían cabalmente a la reivindicación de la identidad catalana que pretendían y, tras el fallecimiento de Prat de la Riba, se rescindió su contrato antes de completar lo proyectado, decisión que lo afectó profundamente.

Si bien recibió el apoyo de importantes personalidades de la cultura, para Torres sobrevino un período de angustia provocado, primero, por las duras críticas de Eugenio d’Ors y la posterior ruptura del vínculo, y luego, por la cancelación definitiva de los trabajos. Raquel Pereda sostuvo que, frente a la adversidad, su

reacción fue crear un nuevo círculo de amistades³⁷ y, de hecho, después de haberse aislado en Mon Repòs, comenzaron a frecuentar su casa artistas y literatos con los que trabó amistad, algunos viejos amigos, que apoyaron su posición, y sus discípulos.

Una de esas visitas fue vital para impulsar las transformaciones que Torres había comenzado a madurar en su poética. En el verano del 17 se produjo su primer encuentro con Rafael Barradas, artista uruguayo como él, aunque dieciséis años menor, quien había desembarcado en Italia en 1913 y, luego de pasar por Milán y París, se estableció en Barcelona en 1916. Llegó a Tarrasa por primera vez en agosto con el pintor Celso Lagar y su esposa, la escultora francesa Hortense Bégué, y a la semana siguiente repitió la visita con el poeta Joan Salvat Papasseit.

La amistad entre ellos surgió espontáneamente, pues compartían la misma pasión por el arte, y encontraron coincidencias desde el primer momento, a tal punto que Torres relató en su autobiografía:

Después de largos días de silencio esto era allí una verdadera fiesta.

Rafael Barradas, así que vio lo que Torres iba mostrando —eran cuadros de la época moderna— iba de más en más entrando en verdadera exaltación. Era que él veía y sentía todo aquello!³⁸

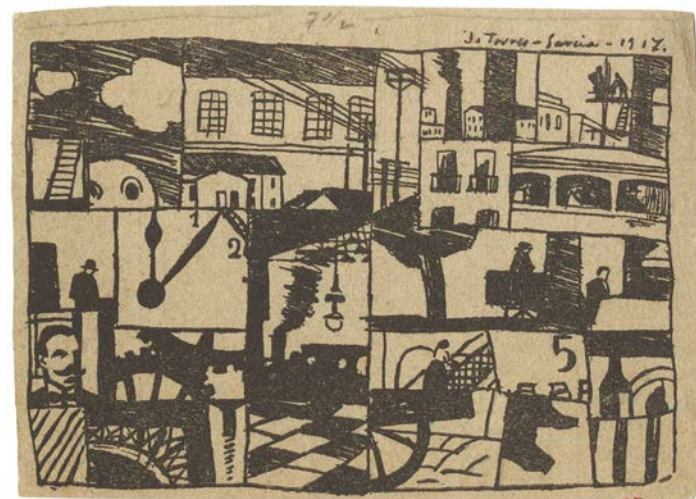
elaborados entre 1915 y 1917 demuestra que, antes que expresar un pensamiento acabado, conclusivo, esos escritos presentan el proceso de sus reflexiones.³⁹ En este sentido, observa que los personajes que

debaten en *Diàlegs* muestran que en 1915 —y mientras pintaba los frescos noucentistas de la Diputación— ya se manifestaba la crisis de su concepción de un arte mediterráneo y, para 1917, en *El descubrimiento de sí mismo. Cartas a Julio, que tratan de cosas muy importantes para los artistas*, al escribir sobre las actitudes y titubeos de un artista ficticio —su *alter ego*— que pintaba la realidad, lo puramente plástico, le aconsejaba que para que su obra fuera universal, grande y eterna, en ella debía dominar la estructura a la apariencia, o sea, el elemento racional al sensorial.⁴⁰

Entre ambos textos, Torres había creado una serie de pinturas que reflejaban la vida en una ciudad moderna, sus calles, tranvías y actividades, obras que expuso en Can Dalmau a principios de 1917 y que acompañó con una conferencia que sorprendió a muchos, porque replanteaba su lugar como pintor al sostener que el artista debía ser un “hombre nuevo” cuya obra fuera de su tiempo y surgiera de su personalidad, antes que de alguna escuela o ismo. Posiblemente para sellar estas palabras, tres meses después decidió publicar esa conferencia en las últimas páginas de *El descubrimiento de sí mismo*, libro que Fló ha considerado “la elaboración de la trabajosa salida de su período mediterráneo”.⁴¹ Al referirse a las obras de esta época, Torres escribió en sus memorias:

Pintaba cualquier cosa. Todo le parecía interesante: el fragmento de un objeto, un trozo de tierras y un cielo, el ángulo de una puerta, la fachada de una casa... Y de esto pasó a las locomotoras, los barcos, el puerto, las calles, tiendas y fábricas, todo dentro de un gran dinamismo.⁴²

Precisamente, *Comercio* (1917) interpreta el espectáculo ciudadano mediante fragmentos del paisaje y actividades urbanas situadas en compartimientos yuxtapuestos, en el mismo sentido que el dibujo publicado en abril de 1917 en la revista *Un enemic del poble*, junto a un texto que refuerza la idea de originalidad que había sostenido en la conferencia: “la punta fina de nuestra percepción, como en el disco de un gramófono, debe



Sin título, dibujo publicado en *Un enemic del poble. Fulla de subversió espiritual*, nº 3, Barcelona, junio de 1917, p. 2. Museo Torres García, Montevideo.

seguir la espiral infinita de nuestro pregón. Si no, sólo diremos palabras de cosas aprendidas”.⁴³ La retícula visible en el dibujo —que en esta época no fue llevada a sus pinturas— anticipa la estructura ortogonal de sus obras del período constructivo.

Esos paisajes, y posiblemente algunos dibujos, fueron los que “exaltaron” a Barradas en su primera visita a Mon Repòs, y, en efecto, eran obras que tenían un punto de encuentro con su propio interés por captar la vibración de la vida urbana. A partir del contacto con los futuristas italianos (especialmente Gino Severini) y con los cubistas franceses, la interpretación de Barradas conjugaba el dinamismo futurista y el simultaneísmo cubista en una serie de obras de amplia gama cromática que llamó “vibracionistas”.

Si bien piezas como *Composición vibracionista* (1918), del período catalán de Torres, son asimilables al tratamiento de Barradas, es importante señalar que, cuando hace foco en el ajetreo callejero de la ciudad moderna, estructura la obra a partir de una superposición de ritmos y equilibrios que respeta el plano de la pintura, modalidad descrita por el mismo artista como la simultaneidad de estímulos visuales producidos por los colores o las vibraciones.

36 Joaquín Torres García, *Historia de mi vida*, op. cit., p. 162.

37 Raquel Pereda, Joaquín Torres García, op. cit., p. 61.

38 Joaquín Torres García, *Historia de mi vida*, op. cit., p. 168.

39 Juan Fló, “Torres García 1915-1922. Algunos enigmas”, Joaquín Torres García en la crisis del arte moderno, Montevideo, Estuario editora, 2021, pp. 175-276.

40 Joaquín Torres García, *El descubrimiento de sí mismo*, Gerona, Imprenta Masó, 1917, p. 29.

41 Juan Fló, “Torres García 1915-1922...”, op. cit., p. 203.

42 Joaquín Torres García, *Historia de mi vida*, op. cit., p. 165.

43 Joaquín Torres García, “D'altra orbita”, *Un enemic del poble. Fulla de subversió espiritual*, nº 3, Barcelona, junio de 1917, p. 2.



Composición vibracionista, 1918, óleo sobre tela, 50 x 35 cm.

En diciembre de 1917, la galería Dalmau exhibió estas obras en la exposición *Ensayos de Torres García y Barradas*. A pesar de las diferencias en el tratamiento, al analizar la repercusión que tuvo la muestra, Pilar García Sedas observó que la mayoría de los críticos identificaron a los dos pintores con el cubismo y el

futurismo.⁴⁴ En el artículo que publicó en *La Veu de Catalunya*, Torres explicó las dificultades encontradas para expresar con palabras las soluciones plásticas que ambos habían hallado, y agregó:

algo que, para nombrarlo debidamente, es puro PLASTICISMO BIOLÓGICO. Muchos ensayos como los nuestros no deberían llevar etiquetas de ningún tipo. Es más, nos parece que toda indicación en este sentido es contraproducente, ya que puede desviar la atención del público fuera de propósito.⁴⁵

Posteriormente, en su estancia neoyorquina durante la década del 20, Torres buscó captar el pulso de esa ciudad en una serie de óleos y un álbum de acuarelas. Desde el momento de su llegada, la abundancia de imágenes visuales, que describió en una sucesión rítmica, le provocó un vivo interés:

Mil formas nuevas en movimiento que llega al paroxismo [...]. Mil personas en opuesta dirección [...]. El *square* —árboles, tranvías, sombreros de paja, colores al sol, bazares, autos, camiones—. Casas rojas, amarillas, grises. Anuncios —fijos, móviles, luminosos, acústicos, bajando, subiendo, vibrando siempre, sin dejar reposo a la sensibilidad. El puerto —visión extraordinaria, realidad cubista, futurista, geometría, rojo, negro, ocre, humo [...] Mil productos de la industria [...]. Nueva York, una gigante inimaginable casa de comercio.⁴⁶

Paisaje de Nueva York (1920)⁴⁷ sintetiza la iconografía que le despertaba ese nuevo ambiente, pintada en una composición saturada por los ritmos lineales de la estructura reticular que, como ha señalado Fló, actúa como una red para contener esa multiplicidad bullente.⁴⁸

2 LOS JUGUETES TRANSFORMABLES

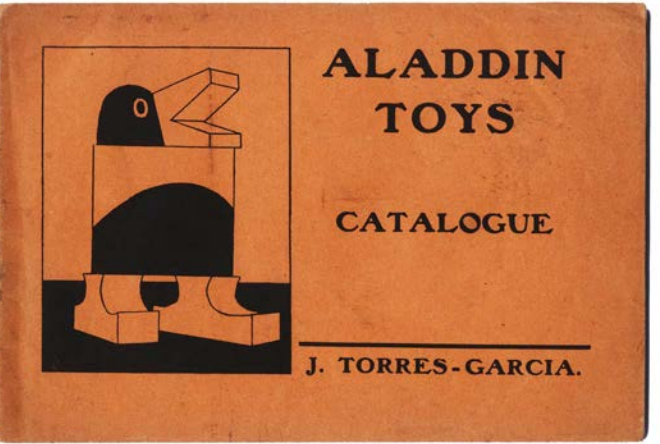
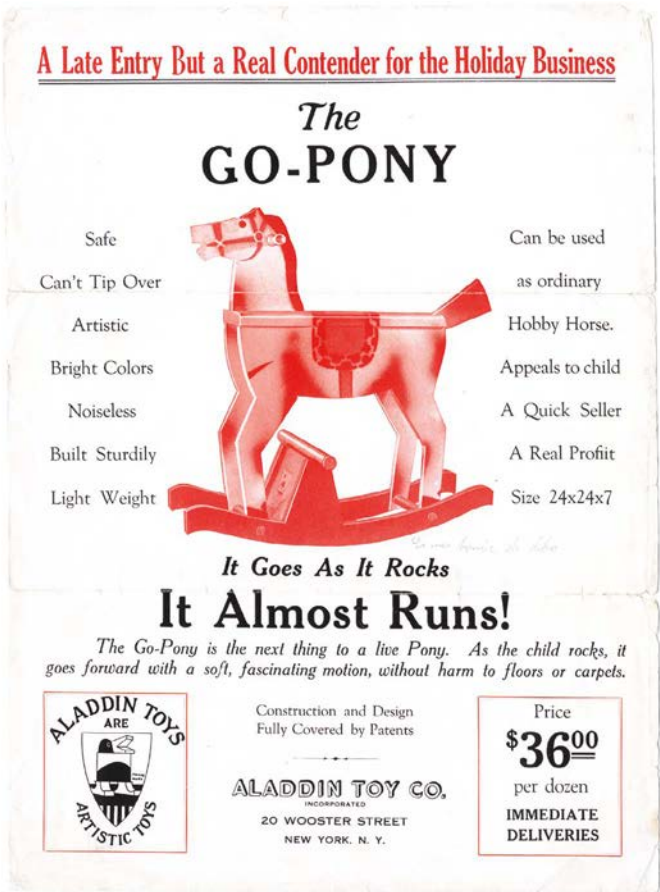
A partir de la experiencia adquirida en los años de trabajo en el Colegio Mont d'Or, y también de la observación de sus propios hijos, Torres comenzó un proyecto para construir juguetes integrados por piezas de maderas articuladas y pintadas, en una serie conformada por un amplio repertorio de animales, figuras humanas, autos, locomotoras y objetos que permitían diferentes combinaciones. Estos juguetes estaban concebidos como objetos pedagógicos para ser manipulados por niños, con el objetivo de educar a través del manejo de formas, proporciones y colores.

Para fabricar y exportar estos objetos, en noviembre de 1918 Torres constituyó la Sociedad del Juguete Desmontable junto con Francesc Rambla, empresario catalán que tenía una carpintería industrial. En diciembre, la galería Dalmau organizó una exhibición que recibió comentarios críticos muy alentadores. Promediando el año siguiente, Torres patentó un caballito que se movía por medio de un sistema de balancines y, además, sus creaciones participaron de la VI Exposición de Juguetes y Artículos de Bazar en la Universidad Industrial, donde se comercializaron como producciones de F. Rambla Manufactura de Juguetes.

Dado el interés que habían despertado estos objetos en el medio catalán y frente a la acuciante situación económica que enfrentaba, Torres García se propuso producirlos en serie en los Estados Unidos. Una vez que el matrimonio logró vender Mon Repòs, organizó el traslado al país del norte con sus tres hijos, Olimpia, Augusto e Ifigenia.

Instalado en Nueva York desde julio de 1920, Torres García tramitó la patente para los caballitos Go-Pony y comenzó a producir algunos personajes nuevos, inspirados en los dibujos del cómic Mutt y Jeff. Asociado con Anderson Galleries, concentró los esfuerzos en la comercialización bajo la marca Artist Toys Makers; sin embargo, la experiencia neoyorquina no logró los resultados económicos esperados, y sobrevino el desencanto.

Decidió trasladarse a Italia para disminuir los costos de producción y, desde allí, exportar a los lugares de



Afiche publicitario de Go-Pony, de Aladdin Toys, y catálogo de ventas. Museo Torres García, Montevideo.

44 Pilar García Sedas, *Joaquín Torres García y Rafael Barradas. Un diálogo escrito: 1918-1928*, Barcelona, Parsifal Ediciones, 2001, p. 65.

45 Joaquín Torres García, "Nota al público", *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 3 de diciembre de 1917. Citado por Pilar García Sedas, *ibid.*

46 Joaquín Torres García, *New York*, Montevideo, Hum-Fundación Joaquín Torres García, 2007.

47 También llamada *Business Town* o *Calle de Nueva York* o *Synthèse de New York*.

48 Juan Fló, "Torres García 1915-1922...", *op. cit.*, p. 307.

Cecilia de Torres *et al.*, Joaquín Torres García. Catalogue Raisonné, disponible en <https://www.torresgarcia.com/exhibitions/entry.php?id=134> (fecha de consulta: agosto de 2024).

venta. Se estableció primero en Fiesole y, luego, pasó a Livorno, donde nació Horacio, su cuarto hijo, período en el que también realizó algunas pinturas que exploraron las estrategias del cubismo y la geometrización.

En Italia, trabajó junto con Henri Bueno de Mesquita, con quien logró que progresaran las negociaciones para vender los juguetes a través de la fábrica Aladdin Toys de los Estados Unidos. Desafortunadamente, en febrero de 1925 le avisaron que se había incendiado el almacén donde estaba depositado el primer envío, y con este accidente se frustró de manera definitiva el emprendimiento de producción a escala industrial.

Torres resolvió entonces afincarse en París, aunque antes intentó pintar murales en residencias particulares de Villefranche-sur-Mer, ciudad marítima en la que se estableció con su familia. Si bien allí diseñó algunos proyectos de temática clásica —que realizó al

3 LA VANGUARDIA PARISINA

Al llegar a París, en septiembre de 1926, los Torres Piña fueron recibidos por el pintor español Pere Daura y, durante los primeros meses en la ciudad, Jean Hélion y su esposa compartieron su vivienda y taller con ellos. Poco a poco, Torres fue relacionándose con artistas, escritores, músicos y *marchants* y, en simultáneo, se dedicó afanosamente a la pintura. En 1927, expuso con éxito en dos galerías: “vende cuanto produce —escribió en su autobiografía— y produce casi vertiginosamente. Por esto es la primera vez en su vida que se siente viviendo como pintor”.⁴⁹

Algunas de las obras de esta época son paisajes y figuras sintéticas realizados con cierto predominio de la línea. Por ejemplo, en *Calle con carrito* (1927), la línea demarca las formas simplificadas, al tiempo que atenúa los contrastes y consigue la unidad compositiva.

Mientras se afianzaba en la escena parisina, en 1928 comenzó la escritura de algunos libros manuscritos, aún hoy inéditos.⁵⁰ El 9 de febrero concluyó

fresco y como obra de caballete—, no pudo concretar ningún encargo, por lo que la partida hacia la capital francesa fue definitiva.

Más allá de las peripecias, es posible advertir que las pequeñas figuras simplificadas de los juguetes de madera anticiparon sus objetos plásticos del período constructivo, y, entre 1917 y 1932, conformaron un conjunto que Cecilia de Torres ha estimado en más de doscientos modelos. Desde el diseño esquemático, cada figura respeta las formas esenciales de sus referentes, como se observa en *Dibujo* (1922), donde boceta tres personajes para Aladdin Toys, variantes que en algunos casos resultaban articuladas, como *Hombre* (ca. 1921-1922), que permite el movimiento de sus piernas y brazos; encastrables, como *Gente graciosa* (ca. 1922), que posibilita diferentes combinaciones; o de una sola pieza, como *Pájaro* (ca. 1924).

Décadence et primitivisme, una extensa reflexión sobre el arte en la que pone en primer plano las expresiones de las culturas primitivas, y le suma dibujos de figuras esenciales y de rasgos angulares, inspiradas en el arte africano que habían frecuentado los cubistas algunos años antes. El texto reivindica la base espiritual de aquellas culturas, su creencia en una metafísica, y propone reconquistar el orden universal, oculto bajo las apariencias de un mundo moderno al que Torres consideraba en decadencia.⁵¹

También realizó un conjunto de libros caligráficos y dibujados en los que tanto los cortes del papel, la factura de las cubiertas y el hilo que sujeta las páginas como los dibujos y la caligrafía subrayan la traza personal de los libros de artista. Finalizado el 18 de febrero de 1928, *Ici, à Paris* lleva el n° 1 y prefigura un punto de arranque para sus reflexiones. En la tapa, el dibujo esquemático de Adán y Eva refuerza su elección del mundo primitivo y alude al comienzo de la civilización

cristiana, mientras que las coordenadas “Aquí, en París” posicionan la enunciación del autor en el primer título de la serie. La secuencia está compuesta por catorce títulos escritos en 1928, de los cuales once están numerados y los tres restantes podrían atribuirse por las características de su tapa o de los contenidos. Ellos son *À la memme place*, n° 2, marzo; *Je constate*, n° 3, sin fecha; *Je sais ou je vai*, sin número y sin fecha; *L’homme triangle*, n° 5, sin fecha; *C’est l’homme que comte*, n° 6, 17 de abril; *La peinture vierge*, n° 7, sin fecha; *Mise au point*, sin número, mayo de 1928; *Polarité*, n° 9, 22 de julio; *L’inédit*, sin número, sin fecha; *L’idée centre de l’homme*, n° 11, 4 de agosto; *Abstrait positif négatif*, n° 12, 25 de agosto; *Ça va...!*, n° 13, 4 de septiembre y *Passivité*, n° 14, sin fecha, además de *Dessins*, dedicado exclusivamente a dibujos.

Sobre el mismo patrón dibujado en la tapa de *Ici, à Paris*, Torres pintó el óleo *Adán y Eva* (1928), figuras que entre 1928 y 1929 incluyó en muchas otras composiciones (algunas con planteos geometrizados), emparentadas también con los dibujos *Dos figuras primitivas* (1928) y *Figura primitiva* (ca. 1928), todas ellas inspiradas en las formas esquemáticas del arte y las máscaras africanas. Con un dibujo de líneas continuas que se entrecruzan, Sin título (1928) presenta diseños abstractos asimilables a los objetos y las pinturas rituales empleados por las culturas primitivas, en las que Torres apreciaba el trabajo libre sobre las formas.

A mediados de 1928, además del desarrollo de esta serie primitivista, Torres comenzó unas pinturas que describió como “otra cosa” en el sentido constructivo: “Se produce una disociación entre el dibujo y el color que quedan como dos cosas separadas —escribió en sus memorias—, pero en el tono, en el color, y en la línea, y no en lo representativo”.⁵² Entusiasmado, envió estas obras al Salon d’Automne de 1928, pero fueron rechazadas. El hecho provocó una reacción contra el dictamen de los jurados, que derivó en la organización del Salon de Refusés, impulsado por Torres y el artista francés Hélion, el catalán Daura, el polaco Alfred Aberdam y el belga Engel Rozier.⁵³



“Un nouveau ‘Salon de refusés’”, *Petit Journal*, París, 14 de noviembre de 1928. Museo Torres García, Montevideo.

Precisamente, *Teatro* (1928) o *Calle abstracta* (1928) son obras en las que, como en las enviadas al Salón, los asistentes a una función o los edificios del paisaje urbano están sugeridos por grafismos lineales liberados de los planos de color pintados. Gabriel Peluffo Linari observó que esta modalidad, registrada en el pequeño libro dibujado *Dessins* (1928), creó una “verdadera gramática de la línea, cuya autonomía cobra cierta novedad dentro de la pintura de Torres”.⁵⁴ Finalmente, ese Salon de Refusés concitó la atención del público y los artistas, y tuvo consecuencias importantes para él, porque allí conoció a Theo van Doesburg y, posteriormente, se vinculó con el pintor y crítico de arte de origen belga Michel Seuphor quien, a su vez, lo contactó con Piet Mondrian.

49 Joaquín Torres García, *Historia de mi vida, op. cit.*, p. 256.

50 Antecedidos por el manuscrito *Mon cher moi* (1925-1927, finalizado el 19 de julio de 1927 en París).

51 Joaquín Torres García, *Décadence et primitivisme*, manuscrito inédito, 9 de febrero de 1928, consultado en Joaquín Torres García, “Serie II. Correspondencia y redacción, ca. 1911-1943”, Getty Research Institute.

52 Joaquín Torres García, *Historia de mi vida, op. cit.*, p. 256.

53 *Salon de Refusés: 5 peintres refusés par le jury du Salon d’Automne* [cat. exp.], Galerie Marck, París, 3 al 15 de noviembre de 1928.

54 Gabriel Pelufo Linari, *Historia de la pintura en el Uruguay*, tomo 2, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2009 [1999], p. 40.



Participantes de la Première Exposition du groupe Latino-Américain de Paris, 1930. Archivo Museo Torres García, Montevideo.



Cercle et Carré, nº 1, París, 15 de marzo de 1930.

El año 1930 lo encontró participando, casi simultáneamente, en la gestación de dos proyectos colectivos. Por un lado, asumió la organización la *Première Exposition du groupe Latino-Américain de Paris*, que exhibió obras de artistas de tendencia moderna argentinos, chilenos, colombianos, dominicanos, ecuatorianos, guatemaltecos, mexicanos y uruguayos en la galería Zak, donde él mismo había presentado una exposición individual a finales de 1928.⁵⁵ Por otro, en el círculo de los artistas residentes en París que a comienzos del siglo habían sido parte de la vanguardia constructivista, neoplasticista y de la escuela de la Bauhaus, surgió la idea de formar un grupo para repositionar la abstracción frente a los embates del surrealismo, que dominaba en ese período.

Entre los prolegómenos de la organización, Torres y Van Doesburg comenzaron a listar a los posibles integrantes,⁵⁶ pero surgieron diferencias con respecto a la orientación estética del futuro colectivo que provocaron el alejamiento del artista neerlandés, ya que no aceptaba otra expresión que la puramente abstracta. Torres García aspiraba a enfrentar el surrealismo, pero no admitía una idea tan restrictiva. Este desacuerdo le exigió propiciar un espacio de negociación que, incorporando otras voces, le permitiera encontrar cierta armonía grupal. En este sentido habría operado su acercamiento a Michel Seuphor, Georges Vantongerloo, Mondrian, Jean Arp, Luigi Russolo, Otto van Rees y otros artistas, que finalmente acordaron tomar como común denominador la noción de estructura, dentro de una obra abstracta que admitía resabios figurativos.

Si bien habían pensado que el grupo podría llamarse Antisur (antisurrealismo), Daura propuso formas geométricas para el logotipo, que inspiraron el nombre Cercle et Carré. Este colectivo, que habría superado los ochenta integrantes —número que varía según las fuentes consultadas—, era de carácter multidisciplinar y estaba formado por artistas de diferentes nacionalidades, aunque en su mayoría residían en París. En la *Première Exposition Internationale du groupe Cercle et Carré*, inaugurada el 18 de abril en la Galerie 23, se presentaron ciento treinta obras de cuarenta y seis artistas.

Desde el 15 de marzo de 1930 se editó una revista con el mismo nombre, de la que circularon tres números. En el grupo editorial que impulsó *Cercle et Carré*, Seuphor tuvo a su cargo la redacción y Torres, la administración. Si bien en el primer número apareció el texto “Vouloir construire”, del artista uruguayo, en las discusiones grupales fue transparentándose la incomprensión hacia su idea de síntesis —adelantada en las palabras que leyó en la apertura de la muestra—, mientras ganaba centralidad la abstracción pura defendida por Seuphor.⁵⁷

En este período, Torres escribió otros libros caligráficos y dibujados, como *Foi* (1930), *Ce que je sais, et ce que je fais par moi même. Cours complet de dessin et de peinture, et d'autres choses* (1930), *Père Soleil* (1931) y *Raison et nature* (1932), que fueron publicados en 1974,⁵⁸ y los aún inéditos *À t’il a fois?* (1931), *Arte constructivo* (1933), *Notre boussole de navigateur dans la vie* (1932?) y *Sentido de tradición* (1934).

Simultáneamente, su pintura estaba profundizando el trabajo sobre la estructura, la articulación del símbolo en esa trama y las calidades visuales de dicha grilla geométrica, desarrollos que continuaban los antecedentes de 1917 y algunos realizados en Villefranche-sur-Mer. En su concepto de construcción, la representación esquemática hombre-reloj-barco, como en *Calle con personajes* (1928), funciona a modo de una estructura que otorga a esos símbolos el carácter de idea pintada. Para Torres, la obra constructiva no solo era un objeto artístico, sino que también tenía la función de testimoniar conocimientos importantes para la colectividad que compartía esa cosmovisión. Desde esa perspectiva, las piezas de esta primera época constructiva presentan variantes en el tratamiento plástico, como *Construcción París-Est* (1930), en la que el paisaje ciudadano se somete al régimen

de la cuadrícula, a diferencia de *Catedral constructiva* (1931), que prioriza las calidades de la materia y las modulaciones de la luz; en cambio, *Contraste* (1931) y *El hombre* (1932) son dos composiciones simétricas organizadas sobre un eje vertical en las cuales los símbolos se equilibran dentro de una retícula de líneas dobles que privilegian lo gráfico, en el primer caso, o el carácter pictórico, en el segundo.

El progresivo deterioro de su posición en el grupo Cercle et Carré se hizo evidente con la aparición del tercer número de la revista, cuya sede se fijó en el domicilio de Seuphor, quien no solo asumió la redacción, sino también las tareas de administración que desempeñaba Torres.⁵⁹ Estas discrepancias y la crisis económica internacional derivada del *crack* de la Bolsa de Nueva York lo llevaron a plantearse el retorno a España.



Inauguración de la Première Exposition internationale du Groupe Cercle et Carré, Galerie 23, París, 18 de abril de 1930. De izquierda a derecha, entre otros, Michel Seuphor, Véra Idelson, Georges Vantongerloo, Marcelle Cahn, Francisca Clausen, Florence Henri, Sophie Taeuber-Arp, Ingeborg Bjarnason, Jean Arp, Piet Mondrian, Nadia Léger, Luigi Russolo, Joaquín Torres García, Friedrich Vordemberge-Gildewart, Jean Gorin, Manolita Piña y Germán Cueto. Museo Torres García, Montevideo.

^[1] Además, Seuphor cercenó el texto de Torres publicado en Cercle et Carré, porque eliminó las referencias a la heterogeneidad del grupo y a las diferencias con el enfoque neoplasticista. Véase Juan Fló, Joaquín Torres García en la crisis del arte moderno, op. cit., p. 73.

^[2] Véase el texto de Gonzalo Aguilar publicado en este catálogo.

^[3] Sobre esta revista, puede consultarse Pedro da Cruz, Torres García and Cercle et Carré: The Creation of Constructive Universalism, Ystad, Hansson & Kotte Tryckeri, 1994.

III.

Las tensiones por la defensa del arte puro que se habían suscitado en el momento del surgimiento de Cercle et Carré no se disiparon con la partida de Van Doesburg, sino que permanecieron latentes en el grupo. Aunque Torres podía compartir con Wassily Kandinsky o Piet Mondrian, entre otros, la proximidad con el pensamiento metafísico o las vinculaciones con la teosofía, lo cierto es que la concepción constructiva y universal que había logrado elaborar como un lenguaje personal acorde a su tiempo aspiraba a recuperar el lugar del

arte en las culturas primitivas, lo cual estaba en las antípodas de la radicalidad de las vanguardias inscriptas en el régimen de la autonomía del arte.

Mientras reflexionaba sobre el camino por tomar, el artista viajó a España con su amigo el pintor y grabador Luis Fernández, y después de visitar a Guillermo de Torre y Eduardo Marquina, tomó la decisión de instalarse en Madrid. A pesar de los conflictos, las interacciones dentro del grupo Cercle et Carré habían revitalizado su impulso hacia el trabajo colectivo.

DE MADRID A MONTEVIDEO
I TIEMPO DE PASAJE: DEL GRUPO DE ARTE CONSTRUCTIVO
A LA ASOCIACIÓN DE ARTISTAS DEL URUGUAY

En diciembre de 1932, cuando ya se encontraba establecido junto con su familia en suelo español, Torres propuso la creación del Grupo de Arte Constructivo a los artistas y escritores que frecuentaban su entorno. Esta nueva agrupación comenzó a reunirse para discutir las ideas de su propuesta constructiva y universal, concebida como un arte que solo encontraba su sentido cuando todos los involucrados compartían una cosmovisión.

El grupo participó en el Salón de Otoño de 1933, representado por Manuel Ángeles Ortiz, Luis Castellanos, Maruja Mallo, Francisco Mateos, José Moreno Villa, Benjamín Palencia, Antonio Rodríguez Luna, Alberto Sánchez, Germán Cueto, Julio González, Eduardo Díaz Yepes y él mismo. El colectivo también tuvo una publicación: los fascículos *Guiones*, cuyos tres únicos números⁶⁰ trazaron los objetivos alrededor del criterio de

estructura. Los estudios de Gabriel Peluffo Linari han señalado que Torres pretendía que su arte constructivo contrarrestara el eclecticismo que reinaba en la Sociedad de Artistas Ibéricos, pero, como sabía que el ambiente era hostil a la regla y los métodos estructuralistas, planteó que en esa escuela no habría dogmas y que se respetarían las personalidades artísticas.⁶¹ Sin embargo, tras unas pocas reuniones —a las que se habían acercado el escritor Antonio Ribera y el musicólogo chileno Vicente Salas Viu—, la actividad grupal se diluyó, y desanimado, finalmente, Torres volvió a pensar en una nueva partida.

A partir de la sugerencia de su amigo el escultor mexicano Germán Cueto, Torres evaluó la posibilidad de establecerse en México, aunque, con el impulso de los uruguayos Eduardo Dieste y Álvaro Vasseur, decidió que el mejor destino sería su país natal. Así, la

familia Torres Piña arribó a Montevideo el 30 de abril de 1934, donde recibió una calurosa acogida por parte de las autoridades, la intelectualidad y el público montevideanos. Considerando esos signos de apertura, en el mes de mayo Torres entabló contactos con el medio cultural y convocó a todos los interesados en promover el arte moderno a formar la Asociación de Artistas del Uruguay,⁶² aunque pronto comprendió que su concepción constructiva y universal despertaría fuertes resistencias en esa escena cultural.

Concebido desde una estrategia de integración, este primer grupo contó con la adhesión de artistas como Carmelo de Arzadun, Héctor Ragni o su yerno, Eduardo Díaz Yepes —quienes continuarían acompañándolo— y con otros que, por su orientación estético-política, pronto enfrentarían sus postulados, como Norberto Berdía. Con esta agrupación, Torres optaba por una política de alianzas tan inclusiva como la implementada al fundar Cercle et Carré, si bien su experiencia ya le indicaba que las diferencias internas en algún momento tenderían a desestabilizar el funcionamiento grupal.

Entre junio y julio se organizaron dos exposiciones en las que el público montevideano pudo conocer la obra de Torres: en la sala de Amigos del Arte se exhibieron piezas que abarcaban el período 1898-1934, presentadas por fragmentos de textos escritos por los principales críticos europeos, mientras que en la Asociación Cristiana de Jóvenes se inauguró otra muestra, introducida por un texto en el que él mismo explicaba que su concepción constructiva proponía devolver al arte el sentido universal y humanista de la antigüedad, restablecer la tradición del hombre como la medida de todo, e incluso agregó:

Estas obras están concebidas para ser ejecutadas en grande escala —obra monumental (sin perjuicio de que las obras actuales sean ya realizaciones definitivas) obras que debieran ser ejecutadas en piedra,



"La conferencia de Torres García", *El Pueblo*, Montevideo, 30 de junio de 1934.

vidrio, mosaico, alfarería, fresco, tejido, etc.— es decir, los nobles procedimientos de otro tiempo.⁶³

Por lo tanto, desde su llegada a la ciudad propuso un arte constructivo y universal destinado a ser parte de los objetos de uso cotidiano, o bien a realizar murales, mosaicos o vitrales que pudiesen integrarse en el espacio arquitectónico.

A partir de agosto, la Asociación de Artistas del Uruguay trabajó en el local de la calle Uruguay 1037 —espacio que llamaron Estudio 1037—, donde se exhibieron las obras de algunos artistas locales junto a las de vanguardistas como los europeos Hélión, Daura, Van Rees, o el mexicano Cueto, aunque pronto sus lecciones y conferencias provocaron las primeras polémicas. Berdía escribió una diatriba que ubicó su pintura en "la decadencia del arte que le corresponde al capitalismo agónico", texto que, como respuesta, dio lugar al primer manifiesto de Torres.⁶⁴ Frente a estas hostilidades, en la exposición organizada por la Escuela Taller de Artes Plásticas (ETAP) en diciembre de 1934, el grupo se presentó como Asociación de Arte Constructivo (AAC).

60 Es interesante señalar que los tres fascículos están encabezados por la leyenda "Grupo de Arte Constructivo (Trabajo de conjunto en colaboración)" y firmados "J. Torres García", pero el n° 1 está fechado en Madrid, 16 de julio de 1933; el n° 2, en París, 5 de marzo de 1930, y el n° 3, nuevamente en Madrid, 30 de julio de 1933.

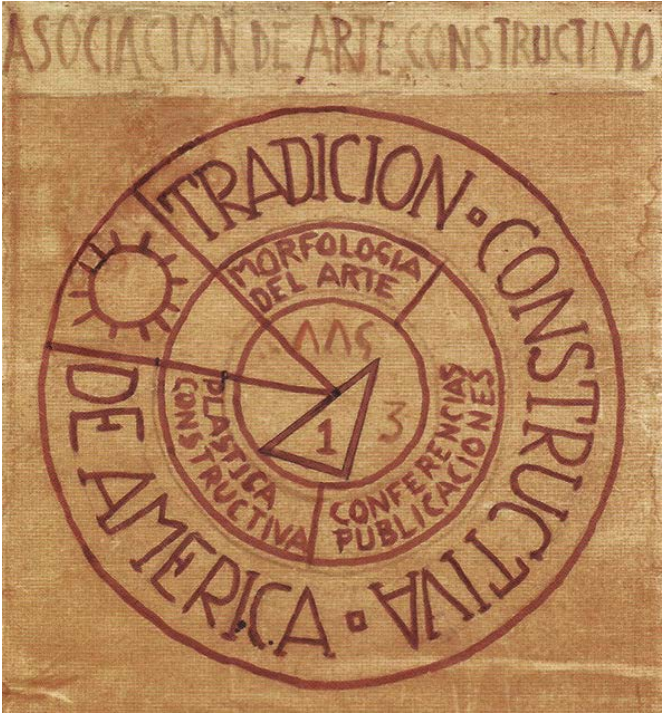
61 Gabriel Peluffo Linari, "Joaquín Torres García y las agrupaciones de arte constructivo: Madrid (1933), Montevideo (1934-1941)", en María Cristina Rossi (coord.), *El Taller Torres García en la encrucijada del arte moderno*, Montevideo, Fundación José Gurvich, 2023, pp. 28-29.

62 Esta asociación también ha sido mencionada como sociedad, según se lee en el artículo "Se ha creado la Sociedad de Artistas del Uruguay", *El Pueblo*, Montevideo, junio de 1934.

63 *Exposición de obras de Torres García*, Montevideo, Asociación Cristiana de Jóvenes, 10 de julio de 1934.

64 Norberto Berdía, "El arte de Torres García", *Movimiento*, Montevideo, junio-julio de 1934; "Manifiesto 1: Contestando a N.B. de la CTIU", firmado por Torres García en agosto de 1934.

2 TIEMPO DE RESISTENCIAS. LA ASOCIACIÓN DE ARTE CONSTRUCTIVO

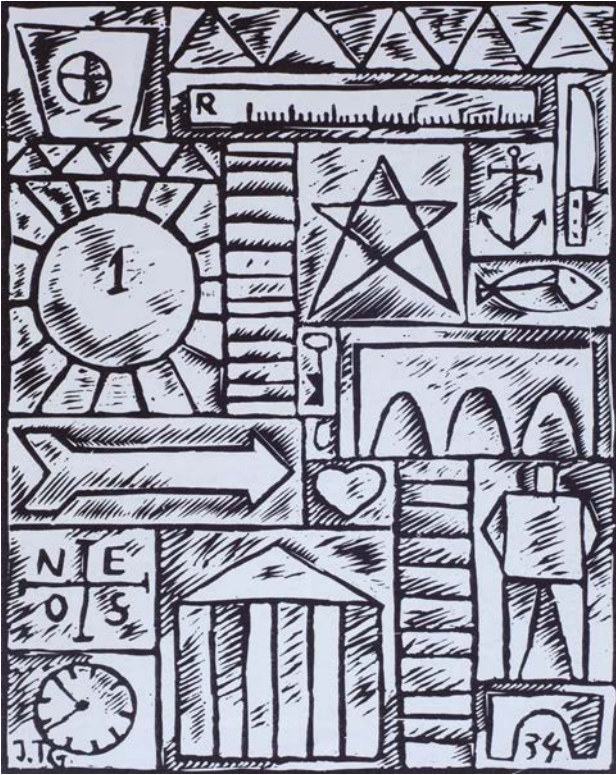


Logotipo de la Asociación de Arte Constructivo, reproducido en *Círculo y Cuadrado*, n° 7, Montevideo, septiembre de 1938.

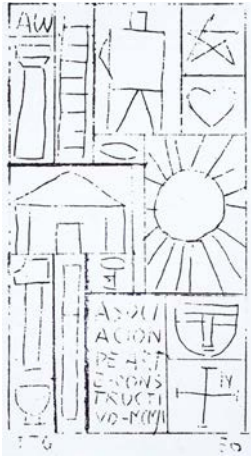
Esta decisión de refundación tuvo un efecto estratégico, que Torres profundizó en febrero de 1935 al imprimirle una clara dirección cuando invirtió el mapa de Sudamérica. Con esa imagen, graficó la sentencia “nuestro Norte es el Sur” para señalar la necesidad de concentrar los esfuerzos en el logro de sus convicciones desde un reposicionamiento con respecto a los centros de poder.⁶⁵

En mayo de 1936 se fundó *Círculo y Cuadrado. Revista de la Asociación de Arte Constructivo*, planteada como una “segunda época” de la parisina *Cercle et Carré*; esta publicación difundió los lineamientos del arte constructivo y el interés por las raíces indoamericanas,

sin desatender los intercambios con los artistas europeos.⁶⁶ En esta etapa, las obras constructivas de Torres tendieron a incluir un repertorio formal de motivos precolombinos, así como formas geométricas, grecas o líneas en zigzag, y, entre ellas también experimentó con formas tubulares o, como en *Composición* (1937), con una sugerencia de relieve lograda por contrastes de ocre y negro. Asimismo, en este período comenzó el proyecto del *Monumento cósmico*, su primera obra pública en Uruguay, tallada sobre granito y emplazada en el Parque Rodó.



Sin título (*Constructivo*), Montevideo, 1934. Xilografía, 17,2 x 13,3 cm (EE 17). Ejecutado por Héctor Ragni, discípulo de la Asociación de Arte Constructivo.



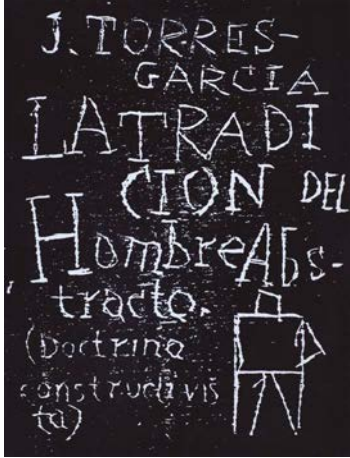
Sin título (*Constructivo*), Montevideo, ca. 1936. Stencil mimeográfico (?), 20,1 x 12,9 cm (EE 18). Firmado en el borde inferior izquierdo y fechado en el borde inferior derecho. Matriz desaparecida.



Sin título (*Constructivo*), Montevideo, ca. 1937. Xilografía, 24,9 x 18,1 cm (EE 19).



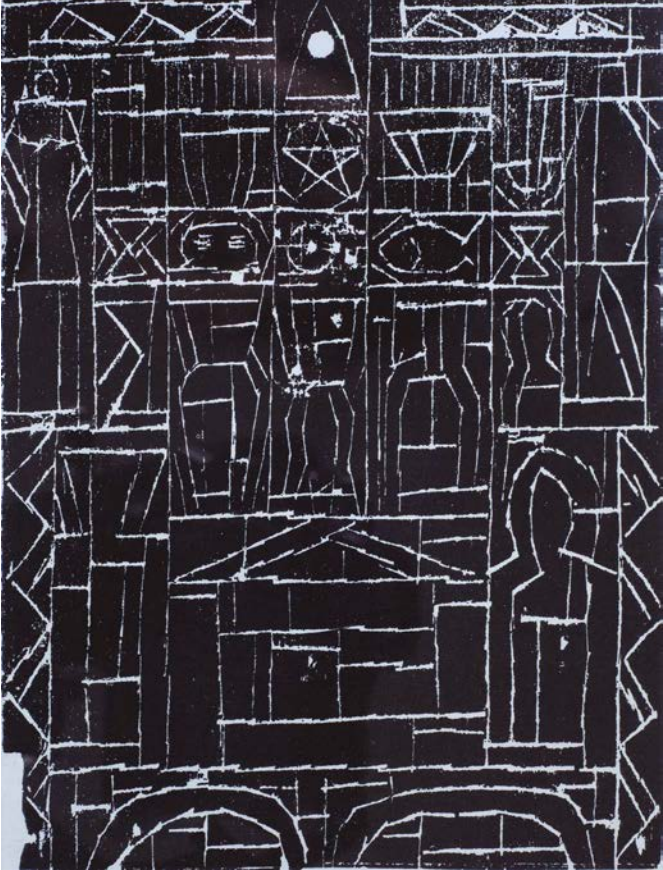
Proyecto para la portada del libro *La tradición del hombre abstracto (Doctrina constructivista)*, Montevideo, ca. 1937. Xilografía, 13,1 x 9,6 cm (EE 21). Taco desaparecido.



Proyecto para la portada del libro *La tradición del hombre abstracto (Doctrina constructivista)*, Montevideo, ca. 1937. Xilografía, 13,1 x 9,6 cm (EE 20). Sin firma en el taco. Taco desaparecido.

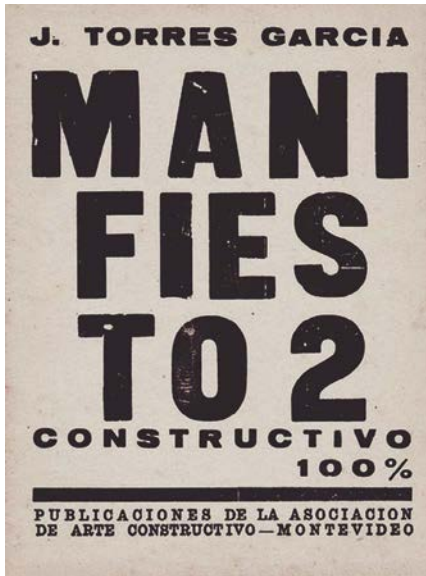
Para la tapa del tercer número de la revista, se eligió una xilografía de un dibujo de Torres, tallado sobre la madera por Héctor Ragni, tal como se lee en el ejemplar que le dedicó a su discípulo: “Al amigo Ragni, que quiso grabarme este dibujo, con todo afecto, J. Torres García. Montevideo octubre 20/34”. Aunque no existe un testimonio que corrobore las motivaciones del pedido del maestro o del ofrecimiento del discípulo, lo cierto es que este integrante de la AAC, que había nacido en Buenos Aires, era el más experimentado en las técnicas del grabado de ese entorno.⁶⁷ En rigor, este grabado de Torres es el único de un artista latinoamericano que, tal como le había anticipado por carta su amigo Luis Fernández, en 1935 formó parte del álbum *23 Gravures*, en el que Anatole Jakovski reunió a los artistas más significativos de la vanguardia europea.⁶⁸ Esta xilografía participó, en 1974, de la muestra *Latin American Prints from the Museum of Modern Art*, por medio del ejemplar de la carpeta perteneciente a la colección del Museum of Modern Art de Nueva York (MoMA).

Otro grabado constructivo de 1931 —realizado a partir del taco de madera original que conservó la familia— fue incluido en la reedición encarada por Ediciones Ellena del texto caligráfico *La regla abstracta*,



Sin título (*Constructivo*), París, 1931. Xilografía, 28,7 x 20,6 cm (EE 15). Sin firma en el taco. Taco en poder de la familia Torres García.

65 Joaquín Torres García, “Lección 30. La Escuela del Sur”, en *Universalismo Constructivo*, Buenos Aires, Poseidón, 1944, pp. 213-219.
66 Intercambios a través de la correspondencia que Torres mantuvo con sus amigos Hélión, Mondrian, Umberto Boccioni, Amédée Ozenfant, Van Doesburg, Vantongerloo, Jean Gorin, Gino Severini o Ángel Ferrant, entre otros, y también a través de las revistas internacionales que recibía en Montevideo.
67 Ya en 1917 había asistido a la Asociación Estímulo de Bellas Artes en Buenos Aires, donde se vinculó con Adolfo Bellocq y, luego, hacia 1925, se volcó a la xilografía en Barcelona. Si bien la catalogación de Ellena consignaba el taco como desaparecido, en 2019 la investigadora Tatiana Oroño lo halló en poder de los descendientes de Víctor Bacchetta.
68 Comparte este álbum con Jean Arp, Alexander Calder, Giorgio de Chirico, Hans Erni, Max Ernst, Luis Fernández, Alberto Giacometti, Matila Ghyka, Julio González, Jean Hélión, Wassily Kandinsky, Fernand Léger, Jacques Lipchitz, Alberto Magnelli, Joan Miró, William Nicholson, Amédée Ozenfant, Pablo Picasso, Kurt Seligmann, Sophie Taeuber-Arp, Gérard Vuilliamy y Ossip Zadkine.



Manifiesto n° 2. Constructivo 100%, Montevideo, Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo, 1938. Colección Tomás Grondona.



Manifiesto n° 3, Montevideo, Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo, enero de 1940. Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes.



500ª Conferencia de las dadas por J. Torres García en Montevideo entre los años 1934 y 1940, Montevideo, 28 de noviembre de 1940. Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes.

publicado por primera vez en 1946 en *Escuela de arte del Uruguay*.⁶⁹

Los integrantes de la Asociación trabajaban sobre la base del respeto a las ideas personales, aunque siguiendo las pautas de la medida, la ley frontal, el orden y el concepto puro de la forma, en la que el “hombre universal” debía dominar sobre el individuo, pautas que el maestro publicó en su libro *Estructura* (1935). Simultáneamente, los miembros encararon un programa de investigación de la arqueología y de las expresiones indoamericanas.⁷⁰

A pesar de todas estas iniciativas, las resistencias locales a la propuesta de Torres crecían, mientras la pérdida de cohesión grupal y los signos de indiferencia hacia su prédica le generaban tal frustración que en diciembre de 1938 escribió:

agotados ya los medios para que se llegue a una profunda comprensión de su esencialidad, ahora debe, a mi juicio, cesar tal trabajo. No tengo, por esto, incon-

veniente en admitir que se diga: “El constructivismo fue. Nadie piense en él. Su propio divulgador ya no se ocupa más en insistir con sus conferencias. ¡Al fin pasó tal cosa molesta!”.⁷¹

A través de este texto también comunicó que la AAC ya no sería sede de un movimiento, sino archivo y oficina para nuevas publicaciones, y agregó: “quede cortado cualquier vínculo que pudo formarse en sentido de agrupación [...] quiero decir, que renuncio a formar un movimiento colectivo en tal sentido”.⁷²

Mientras que en este período su obra oscilaba entre la pintura figurativa y el arte constructivo, Torres fundamentaba por escrito sus teorías en varios de sus libros de aquellos años: *La tradición del hombre abstracto* (1938), *Metafísica de la prehistoria indoamericana* (1939) y la autobiografía *Historia de mi vida* (1939). Al comenzar 1940 escribió el “Manifiesto n° 3”, en el que subrayó su desazón frente al fracaso de todos sus esfuerzos por difundir su concepción constructiva y

universal —fundación de un núcleo de artistas, exposiciones, conferencias, publicaciones, etc.—, sentimiento sobre el que insistió en la 500ª Conferencia, dictada en noviembre de ese mismo año. En esta conocida disertación planteó la aceptación de su derrota junto con el anuncio de las “bases para la pintura constructiva”, que sintetizaba las dos vertientes —la pintura-pintura y la pintura-construcción— en la “pintura constructiva”, entendida como aquella que pinta los objetos de la realidad pero reconstruidos según el ritmo y la proporción. Peluffo Linari ha señalado que esta conferencia marcó un punto de inflexión en su enseñanza, que le permitió unificar dentro de un mismo marco las fluctuaciones que registraban sus experiencias pictóricas y, a la vez, anunciarlo bajo la apariencia de una adaptación a la realidad local.⁷³

Es importante señalar que si bien el sentimiento de derrota e insatisfacción desde 1938 había impulsado a Torres a escribir dos manifiestos, una extensa conferencia e, incluso, a expresar su desilusión frente al fracaso de la AAC en el libro *La ciudad sin nombre* (1941), las actividades y muestras de esta agrupación continuaron. Al respecto, Peluffo Linari observó que ese colectivo contó con una buena cantidad de asociados hasta fines de 1941, aunque a mediados de 1942 “sólo retenía solamente tres socios y registraba un déficit contable muy importante”.⁷⁴

Desde Montevideo, Torres García había redibujado su red intelectual con una activa dinámica de contactos a través de la correspondencia o las publicaciones y, en este sentido, estaba vinculado con la escena cultural argentina. Sin embargo, sus visitas al país no tuvieron la frecuencia que podría sugerir la escasa distancia que separa Montevideo de Buenos Aires: desde su primer viaje para realizar una consulta médica en el Instituto Pasteur, originada por la mordedura de un perro cuando apenas tenía 13 años,⁷⁵ volvió a cruzar recién en 1936

para dictar una conferencia sobre Jacob Lipchitz, invitado por la Sociedad Hebrea Argentina.

En los años 30, Torres fue visitado por los argentinos del ámbito de la cultura que llegaban a Uruguay, quienes también tuvieron la oportunidad de leer sus artículos publicados por el diario porteño *La Nación* entre 1934 y 1939.⁷⁶ Entre los críticos de arte, a la temprana amistad y el apoyo que recibió en Europa de Roberto J. Payró y del poeta Guillermo de Torre, se sumaron Romualdo Brughetti, quien lo frecuentó desde 1935 porque en esos años vivía en Montevideo y escribía en los diarios locales *Uruguay* y *El Plata*; Jorge Romero Brest, asiduo conferencista en Montevideo que lo visitó junto a Emilio Pettoruti en 1940, y Julio Payró, que tenía una columna en *La Nación*. Ellos y otros tantos acercaban su nombre al público general y a los estudiantes a través de conferencias o cátedras: Payró dictaba historia del arte en la escuela de bellas artes desde finales de la década del 30; el uruguayo Carmelo Arden Quin participaba desde 1938 en los círculos de estudiantes de Buenos Aires interesados en un arte de vanguardia, o, incluso, Juan del Prete —a quien Torres había incluido en la *Première Exposition du groupe Latino-Américain de Paris*— estaba vinculado a los artistas más renovadores.

Posiblemente los primeros jóvenes porteños que tomaron contacto con Torres hayan sido los integrantes del grupo Orión,⁷⁷ muy próximos a Ignacio Pirovano, con quienes intercambió libros y revistas.⁷⁸ En una carta que en 1942 le envió Sergio de Castro (integrante argentino de la AAC), refiriéndose al grupo le comentaba:

Forte dice que el grupo de ellos “Grupo Orión” quiere hacer una exposición que se llamará “de los artistas independientes” y cuyo jurado estará integrado únicamente por Ud. y por Pettoruti, ¡va a estar buenísimo!⁷⁹

73 Gabriel Peluffo Linari, “Representaciones de la modernidad (1930-1960)”, en *Historia de la pintura uruguaya*, tomo 2, Montevideo, Banda Oriental, 2009 [1999], pp. 74-76.

74 Gabriel Peluffo Linari, “Joaquín Torres García y las agrupaciones de arte constructivo...”, *op. cit.*, p. 64.

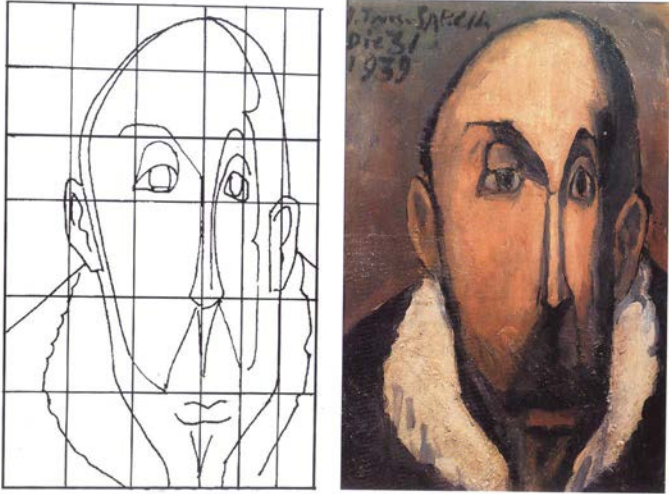
75 Véase Joaquín Torres García, *Historia de mi vida*, *op. cit.*, pp. 34-38.

76 “Los pseudo valores del arte moderno” (29 de noviembre de 1934); “Piet Mondrian” (junio de 1935); “Amédée Ozenfant” (27 de enero de 1936); “Una conversación con Leónce Rosenberg acerca de las modernas tendencias en el arte” (12 de abril de 1936); “Theo van Doesburg” (13 de marzo de 1938) y “Hans Arp” (28 de mayo de 1939).

77 En Orión participaron Juan F. Aschero, Ernesto B. Rodríguez, Bruno Venier, Ideal Sánchez, Juan Fuentes, Antonio Miceli, Rodolfo Alegre, Orlando Pierri, Alberto Altalef, Luis Barragán y Leopoldo Presas.

78 En la correspondencia y la revista *Orión* consta que el grupo recibió *Cercle et Carré* y el libro *Tradición del hombre abstracto*, mientras que ellos le enviaron *Lao-Tsé*. Véase la carta de Joaquín Torres García dirigida a Amigos de Orión, fechada: “Montevideo, 28 de agosto de 1940”. Archivo CeDInCi, Buenos Aires.

79 Carta de Sergio de Castro a la familia Torres, fechada: “Buenos Aires, 7 de noviembre de 1942”. Archivo Museo Torres, Montevideo.



Esquema de la anamorfosis en su fase final del retrato *El Greco*, 1939, óleo sobre tela, 48 x 33,5 cm, Fundación Torres García. Reproducido en Miguel Ángel Battegazzore, *J. Torres García. La trama y los signos*, Montevideo, Impresora Gordon, 1999.

En el mes de septiembre de ese año, Torres viajó a Buenos Aires para realizar una exhibición individual en la galería Müller con cuatro series de sus pinturas: los “retratos de personajes célebres”; un grupo de paisajes y bodegones presentados como “pintura naturalista”; otros paisajes y figuras humanas pintados bajo el régimen de su “pintura constructiva”, y siete obras de “arte constructivo”.⁸⁰ Julio Payró afirmó en el prólogo que se trataba de un artista inclinado tanto a representar figurativamente como a crear abstracciones; sin embargo, frente a las expectativas generadas por la obra constructiva, el conjunto generaba cierta confusión. Las deformaciones de los extraños retratos también

sorprendieron, aunque la crítica aclaró que obedecían al principio ordenador de la sección áurea.

Entre los jóvenes que deseaban conocer la obra constructiva y universal, estaban los estudiantes que en poco tiempo intentarían quebrar, mediante la propuesta disruptiva del arte concreto, el paradigma figurativo que dominaba en el campo cultural argentino. Frente a las ambigüedades que planteaba el corpus seleccionado, expresaron opiniones diversas: por ejemplo, Alfredo Hlito se refirió a los “pseudo retratos”, mientras que Tomás Maldonado consideró que tuvo una impresión positiva frente a los retratos “y negativa en cambio frente a sus obras de universalismo constructivo”.⁸¹

En esos días, Torres dictó la conferencia “Revalorización del concepto de pintura” en el Colegio Libre de Estudios Superiores y se encontró con Payró, Romero Brest, algunos viejos amigos españoles exiliados como Guillermo de Torre, Joan Merli, Lorenzo Varela y Arturo Cuadrado, así como con Fredi Guthmann, Anatole Saderman y Margherita Sarfatti, entre muchos otros.

Eran tiempos en los que Torres había llegado a la convicción de que tenía que abrir los espacios de interlocución para impulsar sus ideas a través de los más jóvenes. Al finalizar la exposición de la galería Müller, decidió formar un taller de pintura libre y arte constructivo: el Taller Torres García. En esta línea, entregó un texto y dos poemas para apoyar a un grupo de escritores y poetas recién egresados del Liceo que, en julio de 1942, habían lanzado la revista uruguaya *Apex*, y proporcionó esos mismos textos a Arden Quin para respaldar al núcleo que intentaba publicar *Arturo. Revista de artes abstractas*, a quien también contactó con su amigo Vicente Huidobro para que pudiera solicitarle otra colaboración.⁸²

3 TIEMPO DE ESPERANZAS: EL PROYECTO DEL TALLER TORRES GARCÍA

Luego de una interrupción de cinco años (1938-1943), la revista *Círculo y Cuadrado* publicó el número 8-9-10, que puso en evidencia los cambios que habían ocurrido en ese lapso. Su tapa ya anunciaba el anclaje local a partir del encabezado diseñado por Torres García con una imagen constructiva (hombre-mujer-sol-barco), que desplazaba el logotipo heredado de la revista parisina y recuperaba el idioma español para las palabras “círculo”, “cuadrado” y “Montevideo”.

Mientras en este número el maestro defendía el trabajo sobre la pintura y el arte constructivo, el Taller Torres García difundía ampliamente su reciente exposición. Un artículo firmado por Ragni explicitó los vaivenes de la AAC —entre las bajas por falta de convicción en el programa y el alejamiento de quienes no pudieron soportar la carga de hostilidad y burla del medio—, y agregó:

Hubo de llegarse al convencimiento de que era necesario bajar el tono y reducir el horizonte. En estas latitudes no era posible hacer pintura abstracta [...] No se estaba preparado para ello. Torres García así lo comprendió y fue entonces cuando resignado se dispuso a empezar de nuevo, con los más jóvenes, con los más puros, libres de toda contaminación y embrutecimiento; no deformados aún por escuelas enfáticas en su mediocridad.⁸³

Estos jóvenes, que habían llegado con experiencias diversas, se reunían en el local montevideano de la calle Abayubá 2763, donde el enfoque de la enseñanza del maestro —como parte de su “militancia” antiacadémica— retomaba la voluntad de integrar todas las artes, desde la arquitectura hasta la cinematografía. Torres enseñaba a través de la pintura de tema, preferentemente paisajes urbanos y portuarios sobre los que sus alumnos aplicaban la medida, la perspectiva central y el control cromático y tonal, y proponía ejercicios con colores primarios y con siete tonos (cuyos resultados tendían hacia los ocre y terrosos).⁸⁴

En su pintura de los años 40, Torres realizó paisajes que partían, en algunos casos, de apuntes europeos o neoyorquinos tomados en pequeñas libretas de trabajo o, en otros, de las vistas directas del entorno montevideano. Ejemplo de los primeros es *Balaguer* (ca. 1945), que evoca el tiempo de su juventud en Cataluña a través de la catedral construida en la colina y sobre la margen derecha del Segre; *City Hall* (1942), que rememora el impacto del ajetreo ciudadano capturado en un boceto de los años 20, y *Puente de Brooklyn* (1945), que recrea la obra pintada en 1922 desde la factura sintética de sus años maduros; todas obras que funden los recuerdos del pasado sobre la pintura del presente.



Encabezado de la revista *Círculo y Cuadrado*, n° 8-9-10 (número extraordinario), Montevideo, diciembre de 1943. Biblioteca Museo Nacional de Bellas Artes.

83 Héctor Ragni, “Torres García y su Escuela Taller”, *Círculo y Cuadrado*, n° 8-9-10, Montevideo, 1943, pp. 9-10.

84 Algunos de los integrantes fueron Francisco Matto, Gonzalo Fonseca, Edgardo y Alceu Ribeiro, Horacio y Augusto Torres, Héctor Ragni, Luis Gentileu, Sergio de Castro, Daniel de los Santos, Luis San Vicente, Julio Alpuy, José Gurvich, Manuel Pailós, Manuel Aguiar, Antonio Pezzino, Edgardo Oribe, Anheló Hernández, Sarandy Cabrera, Lincoln Presno, Elsa Andrada, Nelsa Solano Gorga, Dumas Oroño, Julio Mancebo, Rodolfo Visca, Guillermo Fernández y Jonio Montiel.



Registro fotográfico del mural *El tranvía*, 1944, pintado por Joaquín Torres García en el Hospital Saint Bois de Montevideo. Museo Torres García, Montevideo.

En el segundo caso, tal como había planteado en su 500ª Conferencia, eran piezas en las que se plas-maba la ciudad donde vivía, de acuerdo con las seis pautas que había trazado en las bases para la pintura constructiva. *Barcos y ciudad vieja* o *Puerto* (1941), *Puerto en perspectiva con monumento* (1947) y *Velas* (ca. 1947) son obras que tienen por origen una realidad precisa; reflejan la ciudad y el tiempo en los que se vive; corresponden a una pintura planista dentro de la ley de frontalidad; todos los elementos están dentro del ritmo, es decir, de la medida determinada por la sección áurea, o sea, en la ley de unidad, y en ellas se opera con elementos concretos: el plano, la línea y el tono local.

Durante este período, Torres logró poner en práctica la articulación entre pintura y espacio arquitectónico que deseaba desde el mismo momento de su llegada. A partir de los arquitectos de su entorno Luis Surrano y Sara Morialdo, y del doctor Pablo Purriel, recibió la invitación para realizar la decoración mural del Pabellón Martirené del Hospital Saint Bois de Montevideo, proyecto que no dudó en encarar como un trabajo colaborativo con sus discípulos más aventajados. En julio de 1944, cuando se inauguraron, se concretaba un programa colectivo en el que el maestro pintó siete muros, cinco de ellos con colores puros: *El sol*, *El pez*, *El tranvía*,

Pax in Lucem y *Forma*, mientras que *Locomotora blanca* y *Pacha Mama* fueron relieves blancos. El proyecto se completó con los murales de veinte discípulos que diseñaron y pintaron individualmente veintiocho paneles, lo que dio por resultado treinta y cinco obras. Estas pinturas fueron duramente criticadas, y Torres buscó el apoyo de diferentes personalidades de Brasil, Chile y la Argentina, entre las cuales, en una carta que envió a Arden Quin en agosto de 1944, le manifestó su interés en que se publicara una defensa de los murales de Saint Bois en el que sería el segundo número de la revista *Arturo* que, finalmente, nunca se publicó.⁸⁵

Del mismo modo que entre los paneles realizados en el Hospital prevalecen los colores primarios, en este período Torres pintó óleos constructivos de cinco tonos, con formas delineadas por grafismos negros y áreas luminosas de color blanco. Sobre una matriz compositiva estructurada, tanto *Locomotora* (1943) como *Composición constructiva* (o *Yerba*) (1946) son obras que presentan formas simbólicas lineales o formas muy simplificadas de unos pocos objetos. En cambio, la escena urbana de *Constructivo con calle y gran pez* (1946) muestra una composición abigarrada que subraya el ajetreo de los transeúntes, esquematizados y mezclados con letras, números y símbolos, como el pez que identifica esta pintura.

Desde muy joven, Torres se había interesado por la música, especialmente por Bach y Beethoven, y buscó establecer diálogos con su arte constructivo. En 1937 trabó amistad con el compositor argentino Alberto Soriano Thebas quien, según señaló Carlos Serra, intentó relacionar las escalas musicales y las distancias tonales con la medida áurea. Por su parte, en 1939 Torres ilustró la portada de las partituras de *Capricho gótico*, una obra para piano compuesta por Soriano. Al núcleo de músicos de su entorno, en el que participaban Castro Canel y David Julber, también se sumó el argentino Juan Carlos Paz —fundador de la Agrupación Nueva Música e introductor de la técnica dodecafónica—, con quien Torres mantuvo correspondencia sobre el mutuo interés por encontrar paralelismos entre sus producciones.⁸⁶



Tapa de la partitura de *Capricho gótico*, pieza musical de Alberto Soriano, 1939. Museo Torres García, Montevideo.

Además de los retratos que Torres dedicó a los músicos, en 1943 pintó *Constructivo 7ª Sinfonía Shostakóvich*, un homenaje al compositor ruso que en 1941 escribió su Sinfonía n° 7 en do mayor, op. 60. Titulada *Lenin-grado*, esta composición fue creada durante el primer año de la invasión nazi a Rusia, y su primer movimiento estaba dedicado a la memoria de los hombres que combatieron para evitar la toma de la ciudad, motivo por el cual la pintura muestra la estrella roja, y la hoz y el martillo de la simbología comunista, además de las inscripciones “Leningrado” y “URSS”. Vale recordar que, en la primera polémica abierta en Montevideo por Berdía, Torres deslindó claramente los contenidos políticos de la expresión artística; sin embargo, en esta pieza integró a su pintura una alusión explícita como homenaje al ejército soviético que luchó durante el sitio de Leningrado.

No obstante, pensada desde los procesos de las memorias posdictatoriales, podría decirse que esta obra conserva la huella de la autocensura que rigió en Uruguay —como en otros países de la región— durante la dictadura militar del período 1973-1985, porque, frente a la censura, los controles y la persecución que imponían las autoridades militares, la familia Torres tomó la decisión de cubrir temporalmente con ténpera —como procedimiento reversible— los detalles que



Constructivo 7ª Sinfonía Shostakóvich, 1943. Obra reproducida en Raquel Pereda, Joaquín Torres García, Montevideo, Fundación Banco de Boston, 1991.

podrían haber sido considerados un posicionamiento político. Si bien hoy no quedan rastros en la pintura, la reproducción incluida en el libro *Joaquín Torres García*, de Raquel Pereda, documenta el acto de autocensura.

En 1944, el lanzamiento de *Universalismo Constructivo. Contribución a la unificación del arte y la cultura de América*, libro que compiló ciento cincuenta lecciones dictadas por Torres entre 1934 y 1943, editado por Poseidón en Buenos Aires, tuvo fuerte repercusión entre los jóvenes artistas y estudiantes de bellas artes argentinos. Entre ellos, el cordobés Antonio Pezzino, quien había realizado un viaje exploratorio a Tiahuanaco, halló este libro en la Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes y tomó la decisión de visitar al autor en Montevideo. Partió en compañía de Jorge Brito, quien había abandonado su formación artística después de firmar el “Manifiesto de Cuatro Jóvenes”, junto a Tomás Maldonado, Alfredo Hlito y Claudio Girola. Desde su llegada, Pezzino se convirtió en un fiel discípulo de Torres, mientras que Brito trabó amistad con su entorno, aunque continuó trabajando fuera de las pautas del arte constructivo.

La publicación del libro coincidió con la aparición de la revista *Arturo* y con el surgimiento de los debates que despertaron las primeras abstracciones. En este marco, el crítico rosarino Roger Plá inició una encuesta

⁸⁵ Véase la carta de Joaquín Torres García a Carmelo Arden Quin, fechada: “Montevideo, 28 de agosto de 1944”, reproducida en José A. García Martínez, *Arte y enseñanza artística en la Argentina*, Buenos Aires, Fundación Banco de Boston, 1985, p. 32.

⁸⁶ Véase la carta de Juan Carlos Paz a Joaquín Torres García, fechada: “Buenos Aires, 14 de febrero de 1943”. Archivo Museo Torres García, Montevideo.



Removedor. Revista del Taller Torres García, año 3, nº 18, Montevideo, junio-julio-agosto de 1947.

en *Contrapunto* que reeditó el debate abierto en París, cuando en 1935 algunos artistas de las vanguardias históricas tomaron posición frente al realismo socialista. En Buenos Aires, las obras no figurativas desafiaban la figuración dominante. En la primera entrega se enfrentaron los postulados del nuevo realismo de Antonio Berni y las opiniones de Maldonado, defensor del arte concreto. La polémica se recalentó, tomó varios números de la revista y, entre las diferentes posiciones estéticas, Plá incluyó una respuesta de Torres García.⁸⁷ En esa época, él también había aconsejado

la lectura de *Universalismo Constructivo* a los jóvenes rosarinos que habían participado en la Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos, como Leónidas Gambartes o Juan Grela, entre otros.

En línea con los estudios sobre la tradición constructiva en América que impulsaba el maestro, algunos integrantes del Taller Torres García lograron viajar para tomar contacto directo con las culturas indoeuropeas.⁸⁸ A comienzos de 1945, el Taller contaba con 92 asociados, 66 de ellos discípulos, 29 socios protectores y 4 honorarios. La organización interna funcionaba mediante un régimen de contribuciones que dependía de la situación económica de cada uno, y las tareas de recaudación recaían en Daniel de los Santos.⁸⁹ Además, desde ese año comenzó a editarse *Removedor. Revista del Taller Torres García*,⁹⁰ que los discípulos convirtieron en una tribuna para defenderse de las permanentes disputas a las que estaban sometidos, y para poner en circulación sus obras y el pensamiento del maestro.

El espacio para la enseñanza con sede en Abayubá se trasladó por un tiempo a la calle Zapicán y, desde noviembre de 1946, el nuevo local se ubicó en el subsuelo del Ateneo de Montevideo, en la calle Rondeau. Fue inaugurado con una exhibición titulada *Pintura y arte nuevo del Uruguay (35ª exposición del Taller)*, en la cual participaron más de cincuenta artistas con obras constructivas y de arte aplicado. Las muestras del Taller Torres García fueron numeradas correlativamente y, a partir de 1945, contaron con un Salón Permanente de Exposiciones en el subsuelo de la Librería Salamanca. Más tarde, hacia fines de 1950, se adoptó este lugar como exclusivo para la exhibición de las obras del Taller, debido a la escasa aceptación en otras salas de la escena cultural montevideana.

Mientras estaba al frente del Taller, Torres continuaba la tarea de propagación de sus ideas a través de libros y conferencias. Entre los principales títulos, publicó *Nueva escuela de arte del Uruguay* (1946) —que incluye un resumen de las actividades del Taller y fotografías de sus obras—, *Mística de la pintura* (1947), *Lo aparente y lo concreto en el arte* (1947) —recopilación

de las conferencias dictadas en la Facultad de Humanidades y Ciencias en 1947— y las clases impartidas en la misma Facultad en 1948, reunidas con el título *La recuperación del objeto*.

En 1946 —casi simultáneamente—, tres salas de Buenos Aires albergaron las propuestas que buscaban renovar las artes visuales rioplatenses: el 3 de agosto la galería Van Riel presentó la *1ª Exposición del Movimiento MADÍ*; el 19 del mismo mes la galería Viau inauguró la *31ª Exposición del Taller Torres-García*, y el 5 de septiembre abrió la *3ª Exposición de la Asociación Arte Concreto Invención* en el Centro de Profesores Diplomados de Enseñanza Secundaria. En pocos días, estalló una conocida diatriba: los intelectuales uruguayos Sarandy Cabrera y Guido Castillo polemizaron contra los postulados MADÍ en el número 14 de *Removedor* y, desde el *Boletín de la Asociación de Arte Concreto Invención*, Maldonado decidió contestar con el virulento título “Torres García contra el arte moderno”. Kosice y Arden Quin evitaron responder públicamente al embate y lo hicieron por la vía epistolar.

4 ACERCA DE LA CIRCULACIÓN EN LA ESCENA PORTEÑA

El ideario torresgarciano tuvo un amplio impacto en la producción artística e intelectual argentina. Desde el temprano trabajo monográfico de Roberto J. Payró y Guillermo de Torre, los principales artistas, críticos, historiadores e investigadores se ocuparon de su obra y su trayectoria. Entre quienes le dedicaron un estudio de largo aliento se destacan los matemáticos Mario Gradowczyk, quien publicó dos libros, en 1985 y 2007,⁹⁴ y Emilio Ellena, quien estudió y catalogó sus grabados, además de trabajar cerca de Manolita y su familia impulsando conferencias, coloquios, publicaciones y exhibiciones.

Comprometido con la difusión de la obra múltiple y de la memoria de Torres García, Ellena incluyó un trabajo constructivo en el proyecto de réplicas para

Si bien las tres propuestas vanguardistas en 1946 suponían diferencias profundas, al pensar las transformaciones del arte moderno que propuso la tendencia concreta no podría soslayarse la importancia del regreso de Torres a Montevideo y la gravitación de sus ideas: “llegar a su taller era como llegar a la Meca”,⁹¹ afirmó el argentino Manuel Espinosa, y también Alfredo Hlito admitió: “todos pasamos por la influencia de Torres García”.⁹² No obstante, más que en la elección de los ideales de un arte constructivo y universal, para ellos fue central la ruptura con la enseñanza académica y la dimensión utópica de su propuesta. Pero, mientras el Taller Torres García abrevaba en la tradición indoeuropea y su utopía intentaba recuperar el lugar que habían ocupado las prácticas estéticas en esa cultura, los artistas que propusieron el arte concreto habían ubicado su punto de partida en los desarrollos de las vanguardias históricas, y en el tiempo de la reconstrucción de posguerra se consideraron llamados a imaginar futuros posibles a través de sus aportes en la dimensión proyectual de los diseños.⁹³

regalos empresariales que le encargó Wobron S.A.I.C. Así, *Constructivo* (1976) es un bajorrelieve diseñado a partir de una madera tallada por Torres García en 1928 y fundido en bronce en los Talleres Artemio Juan Jaime. También en el año 2002, y a través de Ediciones de la Amistad, imprimió la carpeta *Doce aguafuertes imaginarios*, a partir de otros tantos dibujos creados entre 1928 y 1936. La tarea de transferencia de las imágenes a las matrices y la impresión fue encarada por el grabador chileno Claudio Vidal,⁹⁵ y el tiraje de ocho ejemplares se completó con un collage original del artista rosarino Adolfo Nigro, discípulo de José Gurvich e integrante, junto a Julián Agosta, Adrián Dorado y Alberto Delmonte, del grupo argentino Ojo del Río, de clara orientación torresgarciana.

91 Entrevista de la autora con Manuel Espinosa realizada el 25 de septiembre de 2003.

92 Cfr. Patricio J. Lóizaga, “Alfredo Hlito: las vanguardias ya no existen”, *Cultura*, año IV, n° 22, Buenos Aires, septiembre-octubre de 1987, p. 9.

93 Sobre el tema, véase María Cristina Rossi, “Del universalismo al concretismo: acerca del potencial utópico del arte rioplatense”, *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n° 10, 2022, pp. 67-104.

94 Mario Gradowczyk, *Joaquín Torres García*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1985, y *Torres García: utopía y transgresión*, Montevideo, Museo Torres García, 2007.

95 Los aguafuertes fueron realizados en 1998 sobre papel Guarro Super Alfa respetando los tamaños originales.

En los últimos años, las obras de Torres García existentes tanto en las colecciones particulares como en los principales museos facilitaron el acercamiento del público argentino a la producción del maestro, mientras que las políticas institucionales de Uruguay y Argentina permitieron la llegada de importantes conjuntos al país.

A la mencionada exposición individual presentada en 1942 en la galería Müller —la única que contó con la presencia del artista—, se sumó *Pintores modernos uruguayos*, organizada en 1944 por una comisión argentina y otra uruguaya lideradas por las presidentas de Amigos del Arte de Montevideo y de Buenos Aires.



Constructivo, bronce sobre madera, 15,7 x 11 cm. Edición multiejemplar para la empresa Wobron S.A.I.C., a partir de la madera incisa de Joaquín Torres García. Montado sobre madera por Saúl Guber y fundido en los talleres Jaime Artemio Juan. Colección particular.

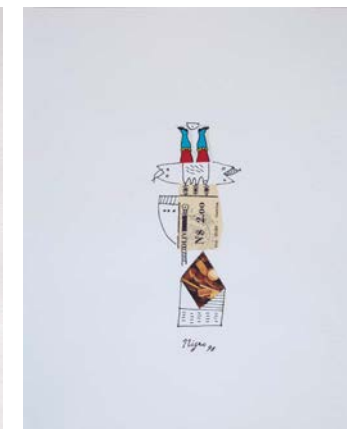
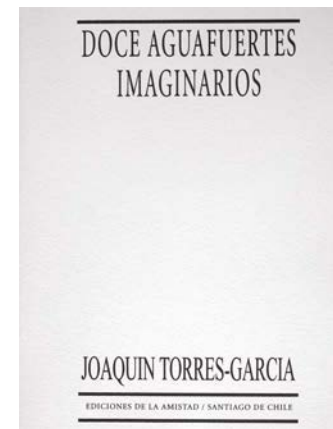
La muestra se realizó en la galería Comte y, si bien favoreció la rápida difusión de resultados del Taller Torres García —representado por dieciocho integrantes—, generó una fuerte disputa que ocupó las revistas de la época, debido a los cuestionamientos de los artistas de trayectoria que no fueron incluidos, mientras sí viajaron piezas de muchos jóvenes emergentes.

En abril de 1951, el Instituto de Arte Moderno exhibió más de treinta obras de Torres García. Para la ocasión, Guillermo de Torre escribió un texto en el que, como buen conocedor de las tensiones que se habían suscitado dentro del grupo Cercle et Carré, puso de relieve la ausencia del maestro uruguayo en el libro que acababa de publicar Michel Seuphor con el título *L'art abstrait. Ses origines, ses premiers maîtres*.⁹⁶ En 1964 se destacaron dos exposiciones: la muestra *Bocetos y pinturas* en De las Artes Galería, que reunió obras de 1898 a 1946 pertenecientes a la colección de Anita y Julio Payró, y, unos meses después, el Instituto Torcuato Di Tella preparó otra exposición individual, en la que Jorge Romero Brest realizó una selección para acompañar las piezas de la colección de la familia Di Tella. En la presentación, el crítico expresó su deseo de difundir la obra torresgarciana entre los más jóvenes, porque consideraba que las nuevas generaciones no lo conocían.⁹⁷ De hecho, Rafael Squirru —crítico y primer director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires— fue un admirador de su ideario interesado en integrar lo ancestral y lo moderno que, desde fines de los 50, promovió la abstracción de raíz americana,⁹⁸ y alentó el trabajo de artistas como Alejandro Punte, Marcelo Bonevardi y César Paternosto, entre muchos otros. A estas muestras, desde finales de los 60 se sumó una mayor frecuencia de exposiciones en el circuito comercial.⁹⁹

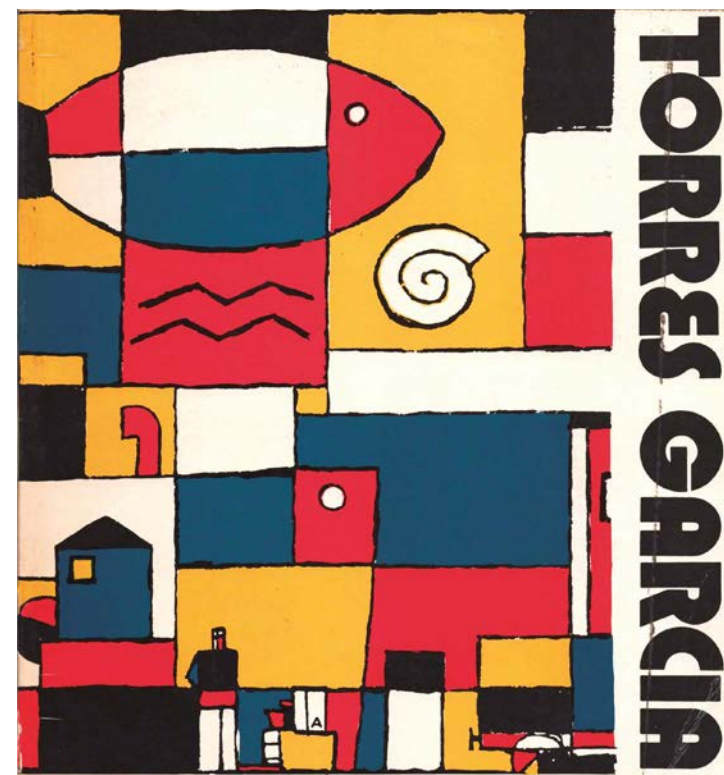
El Museo Nacional de Bellas Artes recibió dos exhibiciones importantes. La primera, en 1970, se presentó con el título *Universalismo Constructivo*. Joaquín Torres García, Julio Alpuy, Gonzalo Fonseca, José Gurvich, Francisco Matto, Manuel Pailós, Augusto Torres, Horacio Torres, organizada por el Museo Nacional

montevideano con la curaduría de Ernesto Leborgne. A pesar de que viajaron más de cien obras, el recorte limitó la representación del Taller Torres García a siete artistas, razón por la cual Alberto Delmonte escribió un artículo en el que observó las exclusiones y advirtió sobre lo que significaba formar una “escuela”, ya que muchas críticas locales solo veían que se repetían las soluciones del maestro.¹⁰⁰

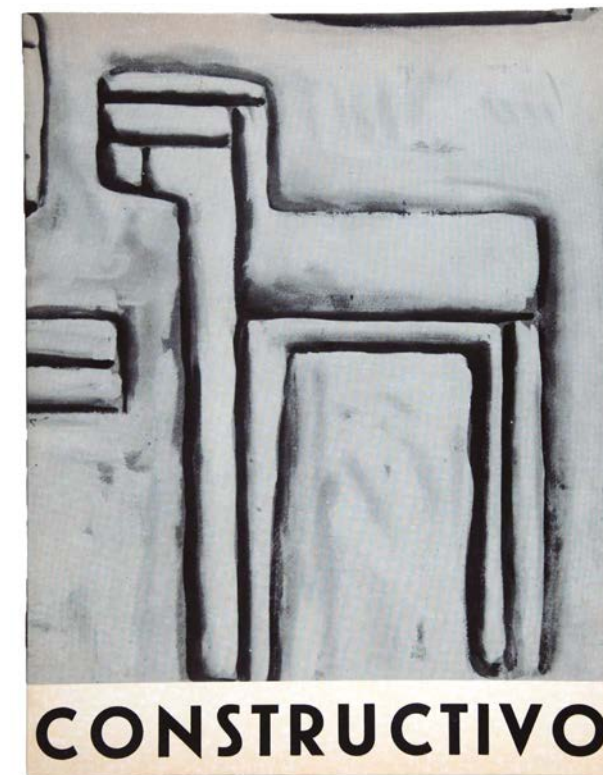
Para celebrar el centenario de su nacimiento, en 1974 llegó a la capital argentina la muestra retrospectiva *Torres García*, organizada por la Comisión de Homenaje, que incluyó más de ochenta obras y la novedosa exhibición de los murales del Pabellón Martirén del Hospital Saint Bois de Montevideo, que habían sido levantados de su emplazamiento y sometidos a



Tapa de la carpeta y collage original de Adolfo Nigro. *Doce aguafuertes imaginarios*, Santiago de Chile, Ediciones de la Amistad, 2002. Colección Tomás Grondona



Catálogo de la exposición *Torres García*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1974. Biblioteca Museo Nacional de Bellas Artes.



Catálogo de la muestra *Universalismo Constructivo*. Joaquín Torres García 1874-1949, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1970. Biblioteca Museo Nacional de Bellas Artes.

⁹⁶ En un catálogo existente en la Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, Franz Van Riel documentó que esta exposición estaba preparada para presentarse en su galería.

⁹⁷ En 1965, el Instituto Torcuato Di Tella incluyó la obra de Torres García en una muestra de su colección.

⁹⁸ Squirru también impulsó, junto a Fernando Demaría, a los jóvenes uruguayos del Grupo 8.

⁹⁹ A la participación en algunas muestras realizadas en las galerías Viau (1947), Plástica (1951) y Van Riel (1969), entre los años 70 y finales de los 90, la galería Palatina le consagró ocho exposiciones (1977, 1978, 1979, 1981, 1983, 1987, 1995 y 1998), una de ellas con itinerancia en Barcelona y Madrid, y también presentaron su obra las galerías Rubbers (1981), Vermeer (1982), Galart (1993) y Ruth Benzacar (1997).

¹⁰⁰ Alberto Delmonte, “Artes plásticas”, *Ensayo Cultural*, n° 44, Buenos Aires, octubre de 1970. Muy próximo a los artistas del Taller Torres García, Delmonte creó en Buenos Aires el Taller del Río de la Plata, junto con Jorge Rivara, y luego el Taller Sur.



Fachada del Museo Nacional de Bellas Artes y vista de sala de la muestra *Torres García*, realizada en 1974, con el mural *El Sol o Construcción con hombre universal*, 1944. Archivos Curatoriales, Museo Nacional de Bellas Artes.



procesos de conservación y restauración. En la presentación Samuel Oliver, director del Museo Nacional de Bellas Artes, señaló que se exponían esos murales “recuperados para gloria de su nombre, y para estudio y placer del observador”, obras que desafortunadamente se perdieron cuatro años más tarde, en el incendio ocurrido en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro.

Además, entre las exposiciones colectivas presentadas en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires que incluyeron su obra,¹⁰¹ como parte de las políticas de difusión del patrimonio cultural uruguayo, en 1969 la institución recibió *El Constructivismo Universal y su Derrotero uruguayo*, muestra homenaje al artista organizada por la Ciudad de Montevideo; en 1987, *Seis maestros de la pintura uruguaya*, integrada por Juan Manuel Blanes, Pedro Figari, Torres García, Carlos Federico Sáez, Rafael Barradas y José Cúneo,

que contó con la presencia del presidente Julio María Sanguinetti durante la inauguración, y en 1995, *Barradas / Torres García*, esta vez prologada por un texto escrito por Sanguinetti.

Entre las últimas presentaciones, se exhibieron en la ciudad de Buenos Aires dos exposiciones monográficas promovidas por el Museo Torres García: *Universalismo Constructivo. Joaquín Torres García*, que reunió los 253 dibujos del artista que acompañaron ese libro, exhibida en el Centro Cultural Borges en 2004, y otra dedicada a los juguetes de madera, organizada en 2007 en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires con el título *Joaquín Torres García. Aladdin. Juguetes transformables*.¹⁰² En 2011, la Universidad Nacional de Tres de Febrero inauguró en el MUNTREF, sede Caseros, la muestra *Torres García. Utopía y tradición*, que rindió homenaje a la memoria de Mario Gradowczyk e incluyó las obras de su colección.

ENSAYO Y CONVICCIÓN

A 150 años del nacimiento del maestro uruguayo, el Museo Nacional de Bellas Artes presenta nuevamente su obra. *Joaquín Torres García. Ensayo y convicción* toma como punto de partida sus tempranas ilustraciones para libros y revistas, trabajos con los que el joven artista fue afirmándose en las exploraciones del lenguaje plástico, al mismo tiempo que experimentaba las primeras contradicciones entre sus aspiraciones y las demandas de las editoriales que las solicitaban. Desde entonces, cada proyecto le exigió dar pelea, y en cada batalla templó su fortaleza para enfrentar los nuevos desafíos sin temor al cambio. Seguir el proceso de la obra desde ese comienzo, en la sucesión de dibujos, murales, pinturas, grabados y juguetes, supone reconocer la dimensión humana de un artista que creó guiado por su inquietud y, en simultáneo, teorizó para expresar la dirección que deseaba darle a la búsqueda de cada momento.

Juan Fló advirtió que, si bien la versión convencional de Torres lo muestra como un hombre de convicciones monolíticas, era todo lo contrario. Era un hombre de convicciones encontradas, que, mientras se debatía en la contradicción incesante, ensayaba nuevas soluciones a las que llegaba sin preconceptos, aunque la prédica que fundamentaba esos hallazgos lo mostrara como una personalidad intransigente.¹⁰³

A la hora de pensar la obra como un terreno de ensayos, Manuel Aguiar valoró la fertilidad de esas contradicciones, que muchas veces llevaron a Torres García a escribir textos en forma de diálogo, en los que se debatía con su *alter ego*. En la introducción de uno de los libros escritos con ese procedimiento, Fló subrayó el modo agónico con el que Torres vivía, en sus reflexiones, esas convicciones oscilantes. A mediados de los años 40, Aguiar había acercado a Fló —su amigo desde

las aulas del Liceo n° 5 en Montevideo— al entorno del Taller y, aunque la vocación de ambos por el estudio de la filosofía trazó derroteros muy diferentes, el tiempo decantó en ellos una fina escucha sobre el proyecto torresgarciano.

Los planteos y replanteos del maestro repetidamente lo impulsaban a pasar del arte constructivo a la sensualidad de una pintura-pintura, de un paisaje clásico a las deformaciones de un retrato medido, fluctuaciones que encontraban al artista siempre dispuesto a una nueva búsqueda que desembocaba en una reflexión.

En la dinámica ensayo/convicción, como integrante del Taller, Aguiar rescató su vivencia:

Hechas las obras, ellas lo invitaban a aclararse —por formulaciones teóricas— [...]. Así, él venía hacia nosotros con la frescura de algo recién meditado y escrito, invitándonos a ser partícipes de su proceso creativo y de su fundamentación. Lo que maravillaba de todo aquello era su sed de comunicarnos inmediatamente su visión del momento, haciéndonos cómplices privilegiados de su proceso.¹⁰⁴

Por su parte, después de haber leído a contrapelo cada uno de los textos de Torres, Fló sostuvo que su radicación en Montevideo puso en evidencia las contradicciones y vacilaciones que había experimentado durante su conflictiva relación con el arte moderno europeo.¹⁰⁵ Fue también en el período montevideano cuando ancló su proyecto constructivo en la tradición indoamericana, mediante un programa que aspiraba a recuperar la conexión con el orden cósmico de las culturas arcaicas, y esta condición utópica de su propuesta transformó a Torres García en uno de los artistas más significativos de Latinoamérica.

101 Entre ellas, *109 obras de Albright-Knox Art Gallery* (1969), *Abstracción en el siglo XX* (1985), *Presencia de siglos. Arte latinoamericano* (1986), *La Colección Costantini en el Museo Nacional de Bellas Artes* (1996), *Una colección de escultura moderna española con dibujo* (1996-1997) y *Exposición arte originario: diversidad y memoria* (2009).

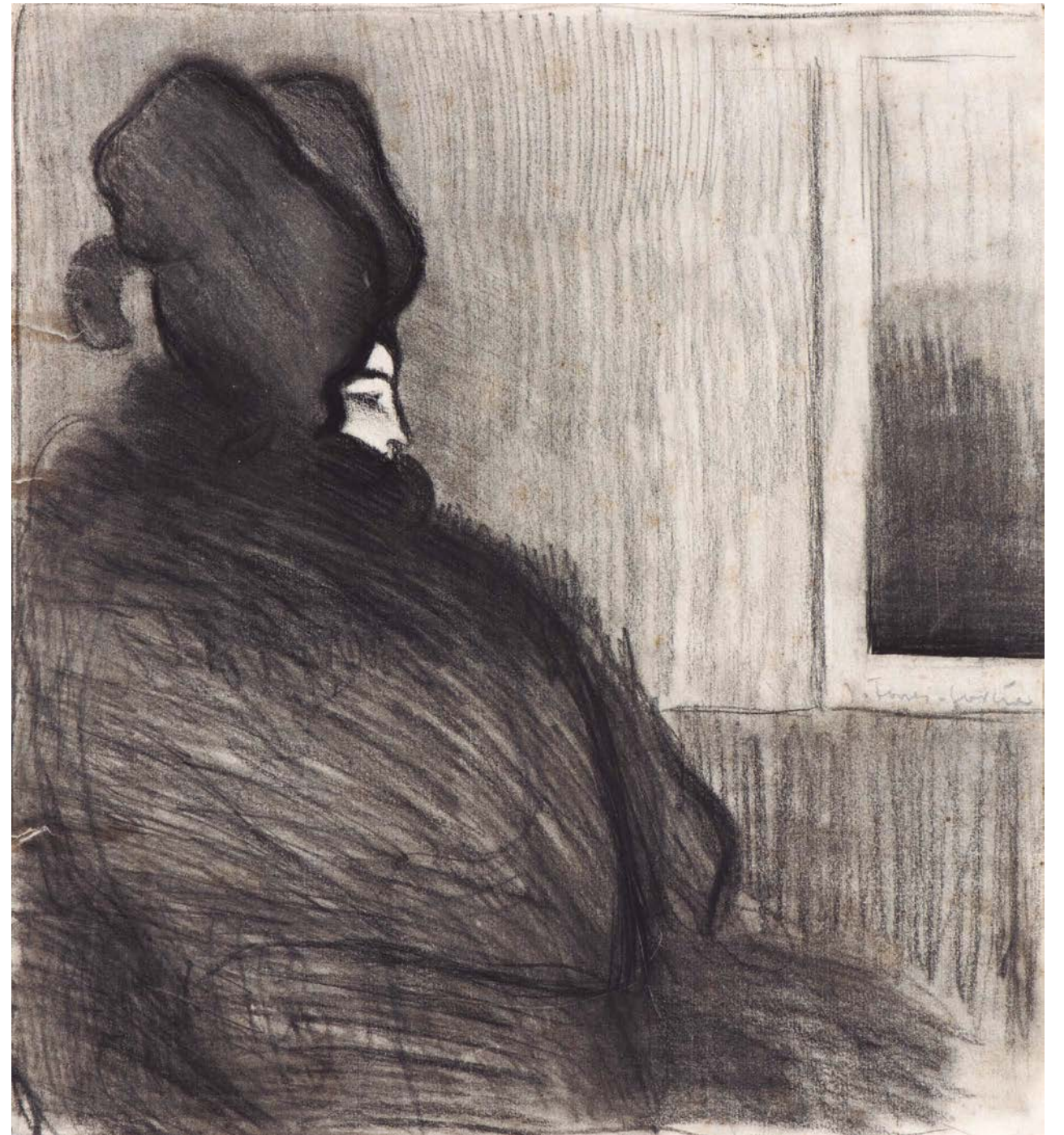
102 Desde 2001, el Malba incluyó obras de Torres García en las exposiciones de su colección, en *Artistas modernos rioplatenses en Europa, 1911-1924: la experiencia de la vanguardia* (2002) y en *Abstracción geométrica latinoamericana* (2003).

103 Juan Fló, “Torres García-Nueva York”, en Joaquín Torres García, *New York*, Montevideo, HUM-Fundación Torres García, 2007, pp. 23-24.

104 Manuel Aguiar, “Memorias de una experiencia...”, *op. cit.*, pp. 105-106.

105 Juan Fló, “Torres García en (y desde) Montevideo”, *Joaquín Torres García en la crisis del arte moderno*, *op. cit.*, pp. 65-109.

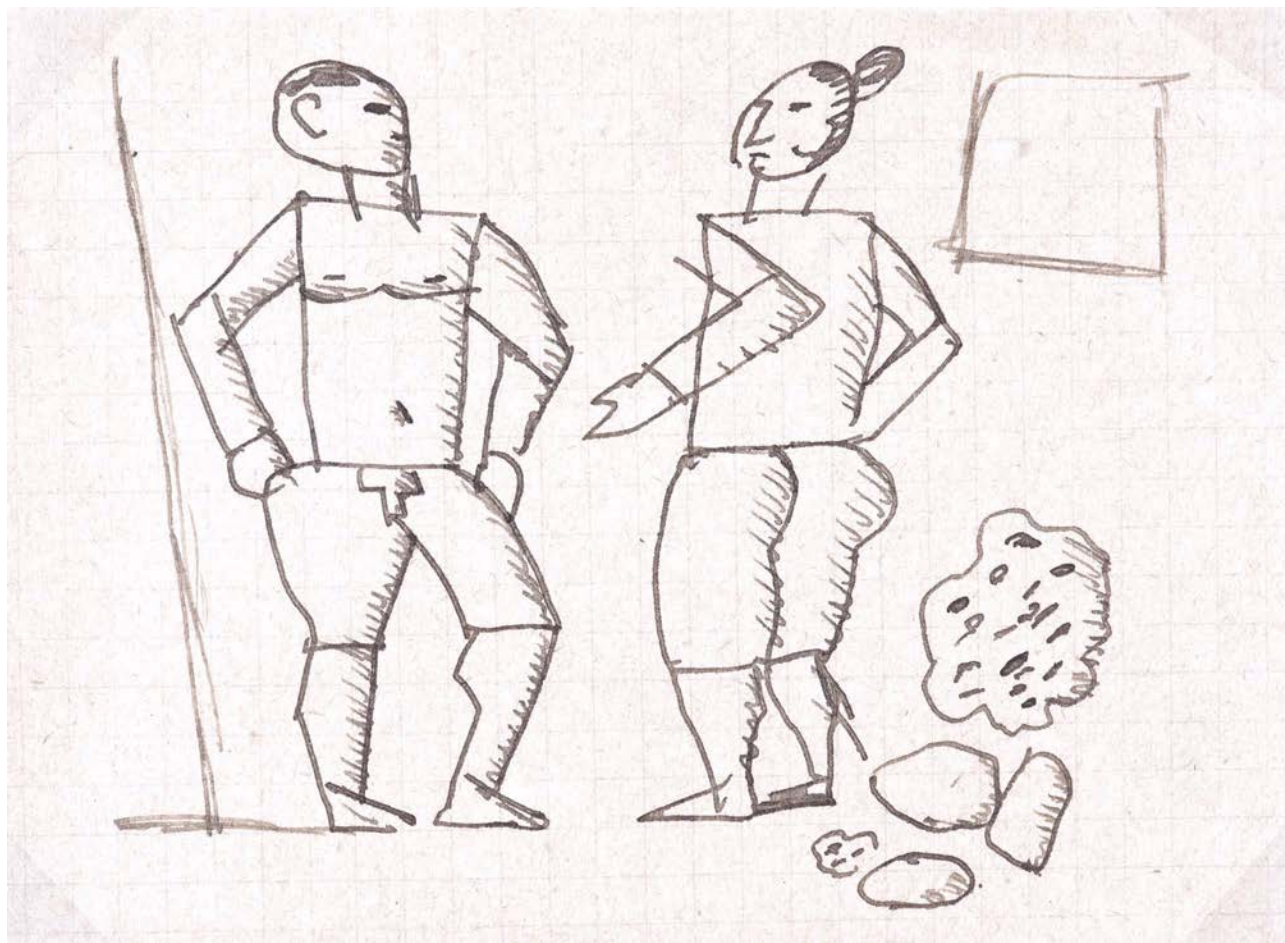
DIBUJOS



La dama de negro, 1906
Carboncillo sobre papel
40 x 36,5 cm
Colección particular



Escena alegórica, ca. 1912
Lápiz sobre papel
27 x 80 cm
Galería Palatina



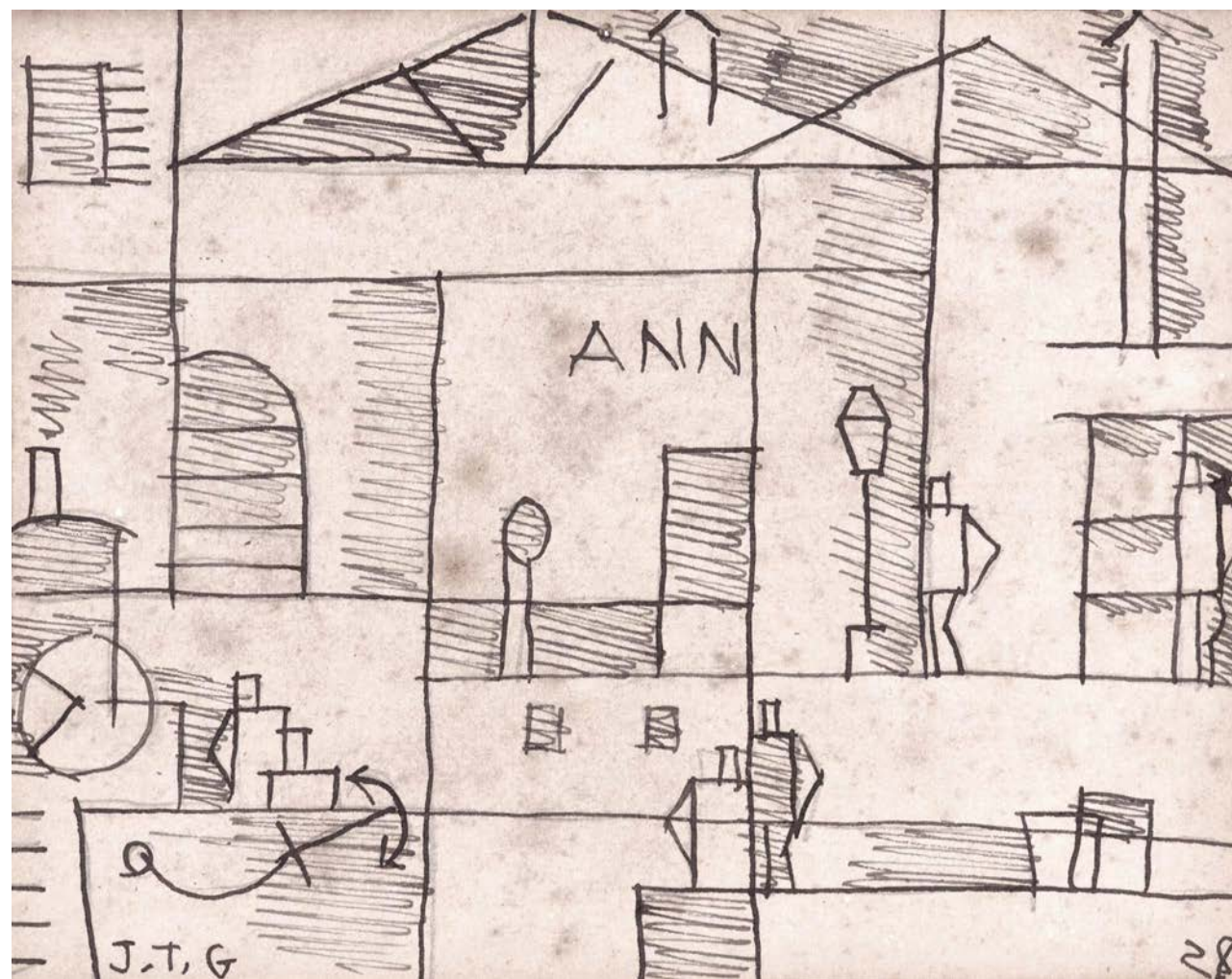
Dos figuras primitivas, 1928
Tinta sobre papel
7,9 x 10,8 cm
Colección particular



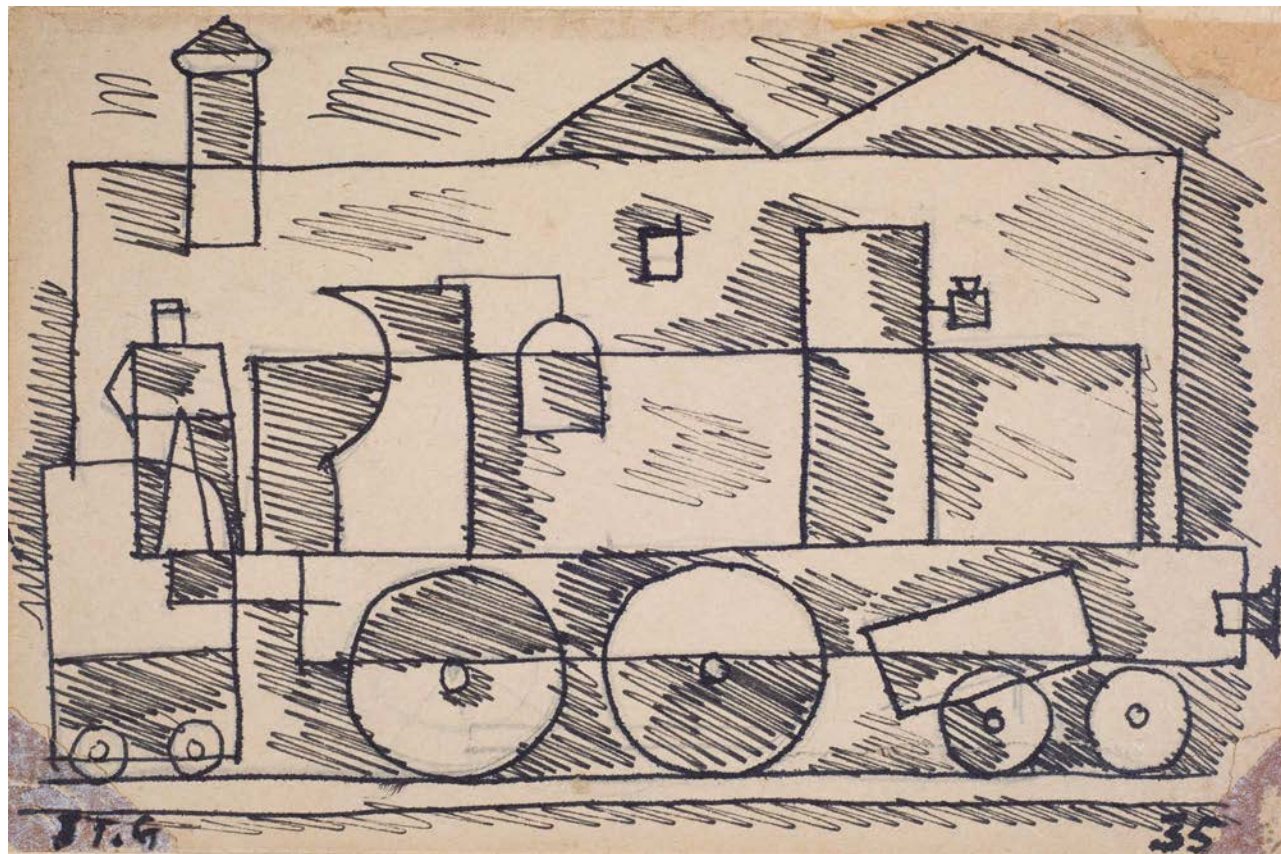
Figura primitiva, ca. 1928
Tinta sobre papel
21,7 x 16,4 cm
Colección particular



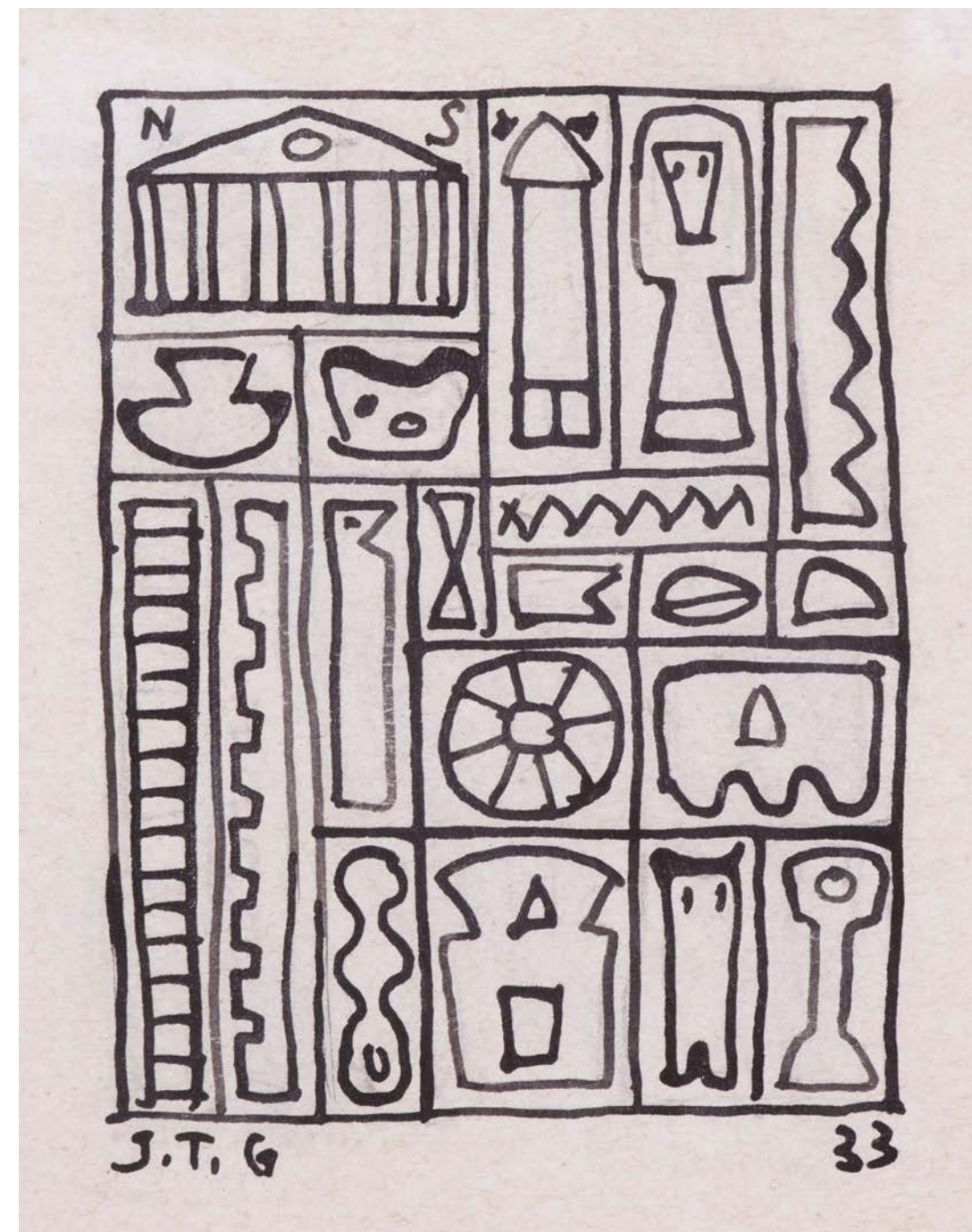
Comercio, 1917
Tinta sobre papel
12,3 x 14,5 cm
Colección Malba, Museo de Arte Latinoamericano
de Buenos Aires



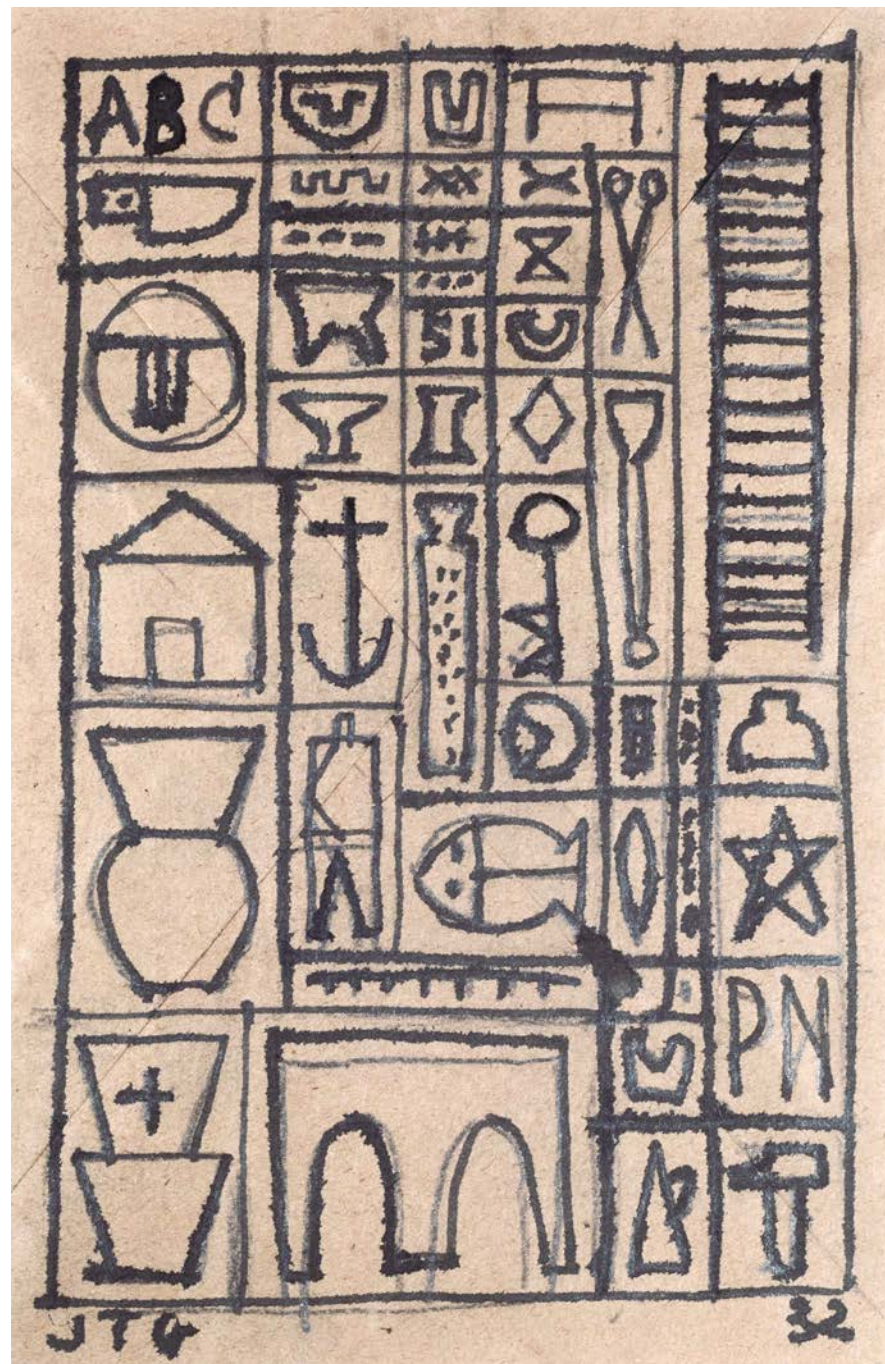
Calle con personajes, 1928
Tinta sobre papel
10 x 13,5 cm
Galería Palatina



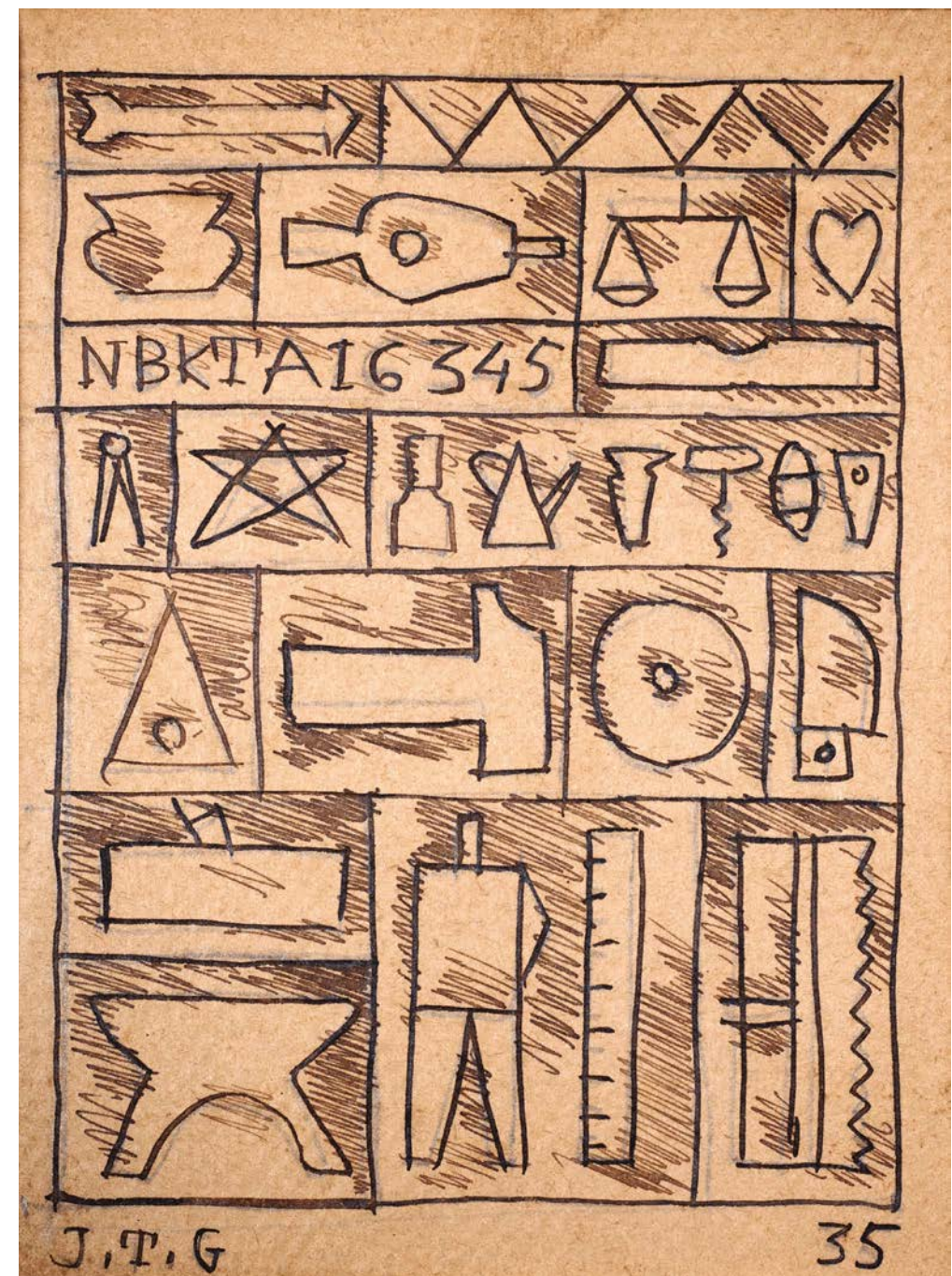
Locomotora constructiva, 1935
Tinta sobre papel
14,5 x 22 cm
Colección particular



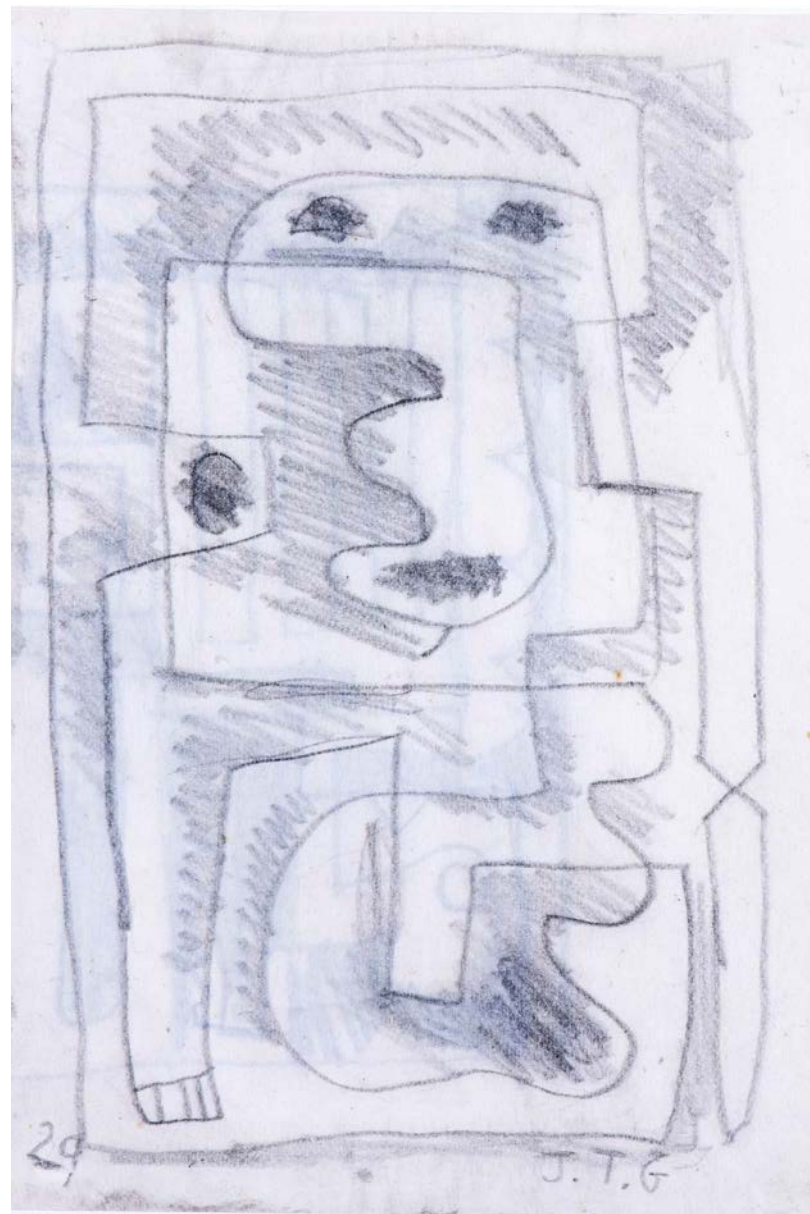
Dibujo constructivo, 1933
Tinta sobre papel
13 x 10 cm
Colección particular



Constructivo, 1932
Tinta sobre papel
8,5 x 13 cm
Colección particular



Constructivo, 1935
Tinta sobre papel
19 x 15 cm
Colección particular

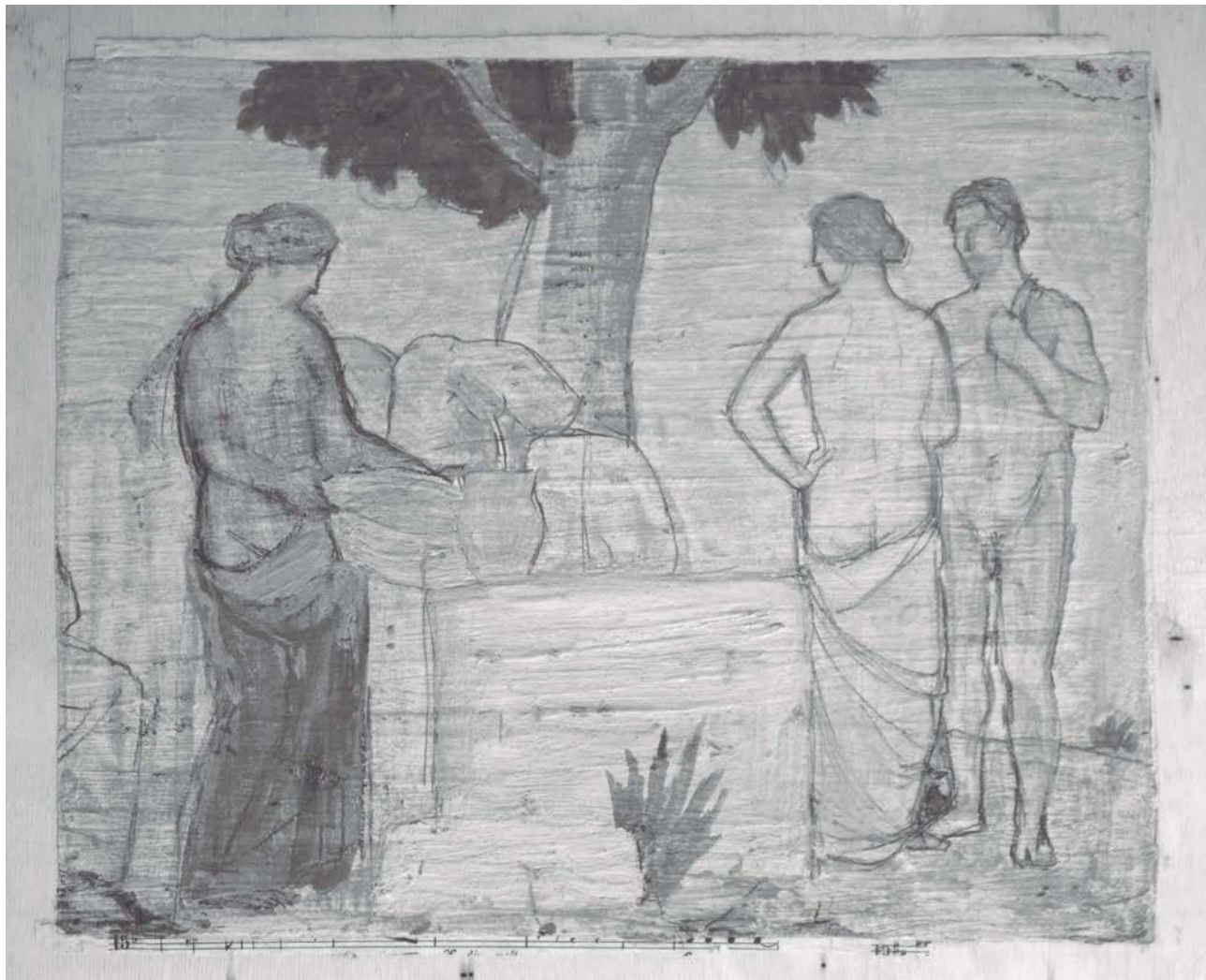


Sin título, 1929
 Grafito sobre papel
 8,7 x 6,5 cm
 Colección particular



Constructivo con estaciones radiales, 1941
 Tinta y lápiz sobre cartón
 35 x 25 cm
 Colección particular

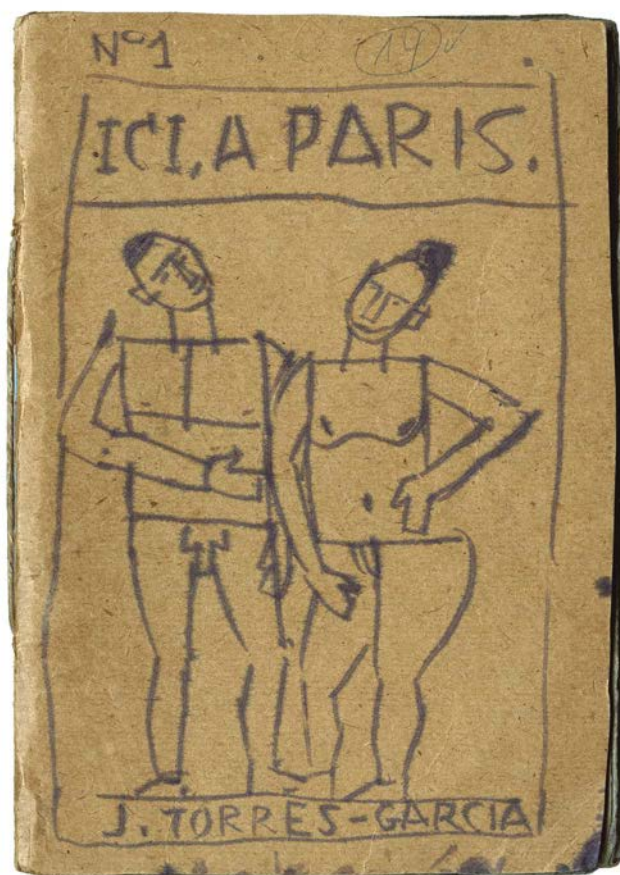
PINTURAS



Composición, 1912
Fotografía infrarroja (IR) e
iluminación halógena, 2024

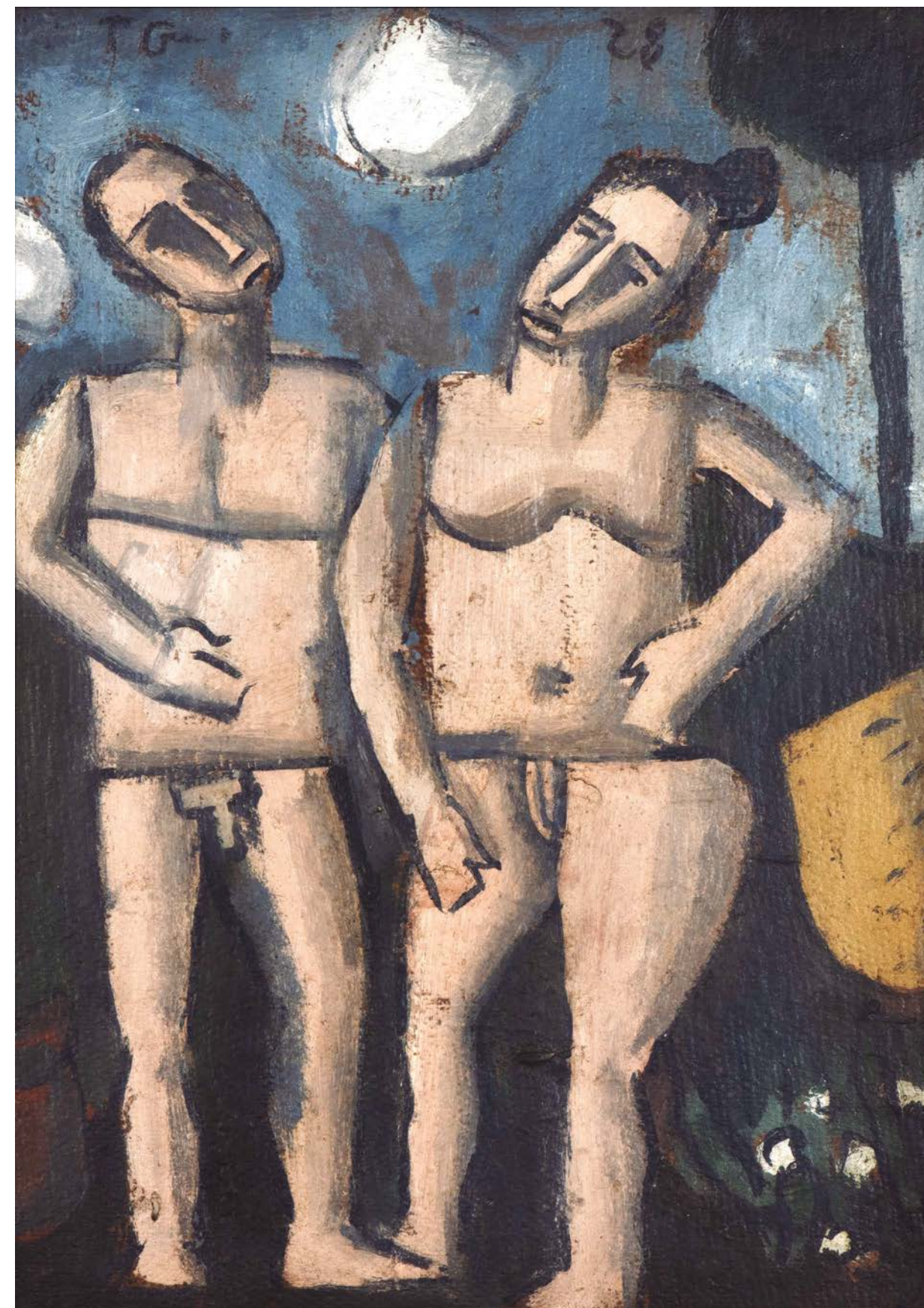


Composición, 1912
Témpera sobre papel
26,5 x 33,5 cm
Colección Museo de Arte Moderno de Buenos Aires



Ici, à Paris, n° 1
 París, 18 de febrero de 1928
 14,5 x 20,5 cm
 Museo Torres García, Montevideo

Adán y Eva, 1928
 Óleo sobre hardboard
 31 x 22 cm
 Colección Mauricio I. Neuman





Business Town o *Calle de Nueva York* o *Paisaje de Nueva York*
o *Synthèse de New York*, 1920
Óleo sobre cartón montado sobre tela
46,3 x 56,2 cm
Colección Malba, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires



Calle con carrito, 1927
Óleo sobre cartón
45,5 x 32,5 cm
Colección particular



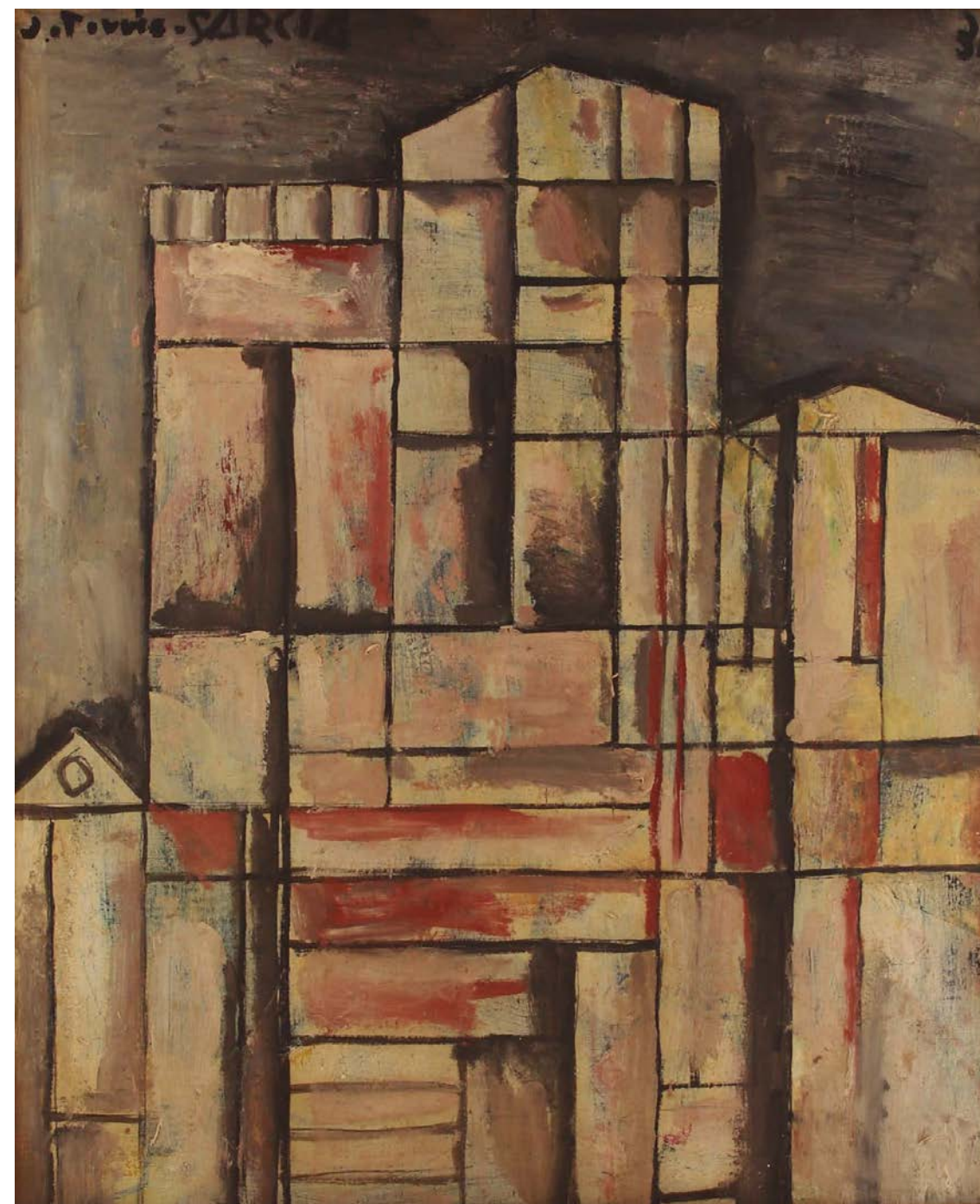
Teatro, 1928
Óleo sobre tela
46 x 38 cm
Colección particular



Calle abstracta, 1928
Óleo sobre tela
46 x 38,5 cm
Colección particular



Construcción París-Est, 1930
Óleo sobre tela
54,6 x 64,8 cm
Colección particular



Catedral constructiva, 1931
Óleo sobre tela
70,5 x 58,5 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Contraste, 1931
Óleo sobre tela
73 x 59,9 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes



El hombre, 1932
Óleo sobre tela
44 x 34 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Composición, 1937
Óleo sobre cartón
50 x 40 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Arte constructivo, 1942
Óleo sobre tela
98 x 78 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes



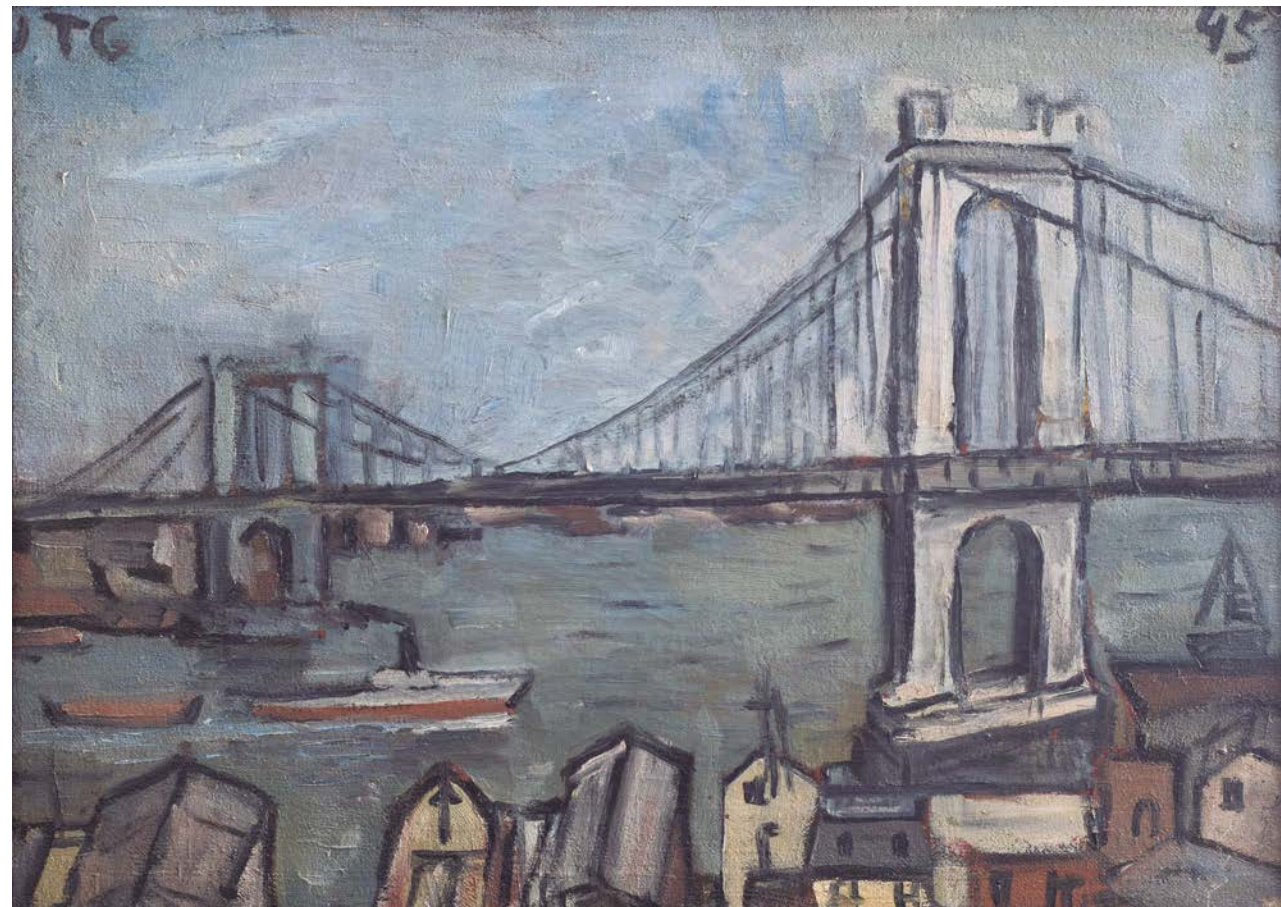
Balaguer, ca. 1945
Óleo sobre tela
48 x 38 cm
Colección particular



City Hall, 1942
Óleo sobre tela
54,5 x 75,5 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Velas, s/f
Óleo sobre cartón
34 x 41,5 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Puente de Brooklyn, 1945
Óleo sobre tela
40 x 56 cm
Colección Povarché



Barcos y ciudad vieja o Puerto, 1941
 Óleo sobre tabla
 31 x 42 cm
 Colección particular



Puerto en perspectiva con monumento, 1947
 Óleo sobre cartón
 41,6 x 51,5 cm
 Colección particular



Locomotora, 1943
Óleo sobre cartón
25,5 x 38,5 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Composición constructiva, 1946
Óleo sobre cartón
26,5 x 32 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

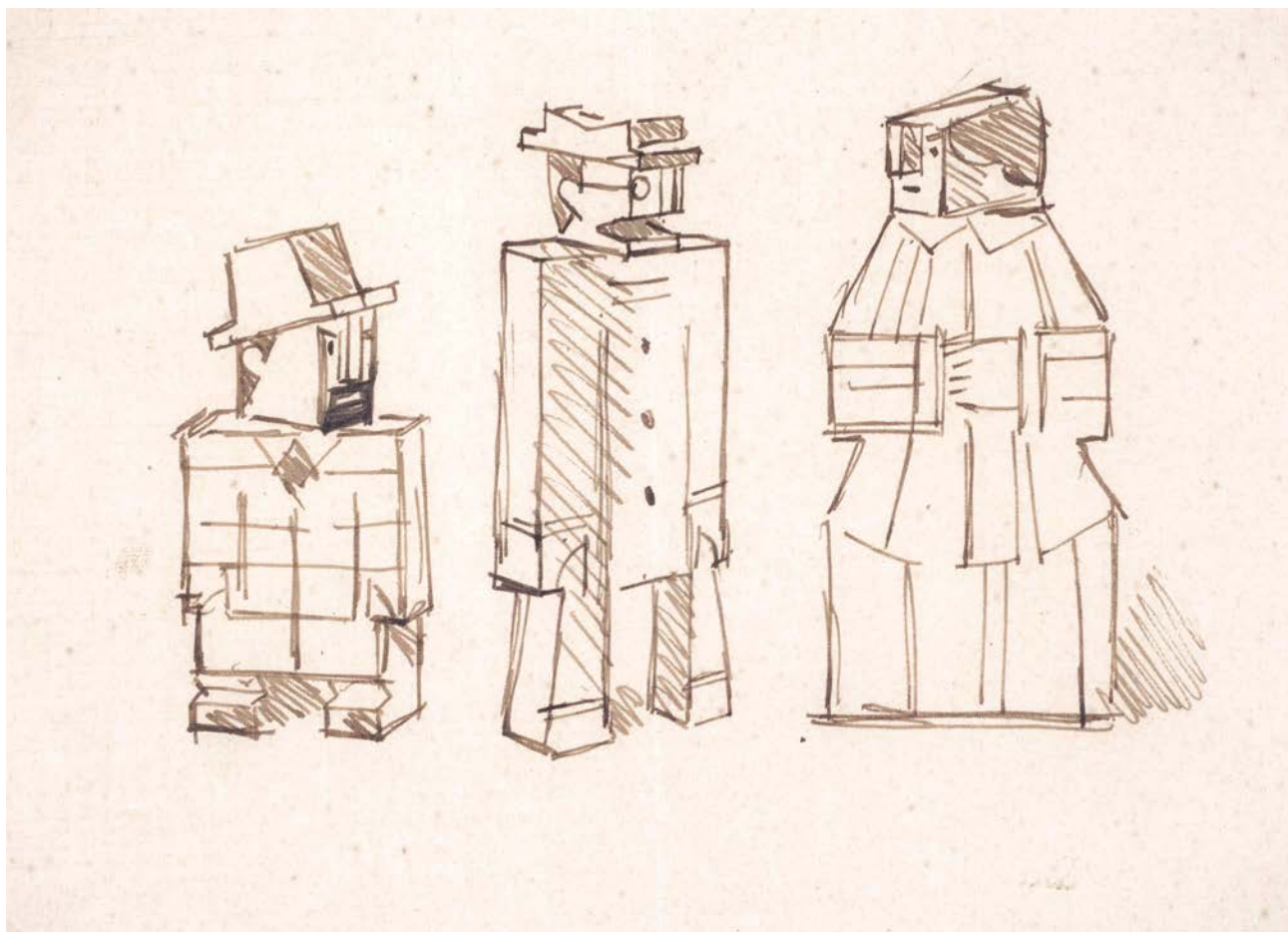


Constructivo 7ª Sinfonía Shostakóvich, 1943
 Óleo sobre cartón
 59 x 86 cm
 Colección particular



Constructivo con calle y gran pez, 1946
 Óleo sobre cartón montado en tela de lino
 53,2 x 79 cm
 Colección Malba, Museo de Arte Latinoamericano
 de Buenos Aires

JUGUETES



Dibujo, 1922
Tinta sobre papel
13,5 x 18,5 cm
Boceto de juguetes Aladdin Toys
Colección particular



Gente graciosa, ca. 1922
Óleo sobre madera
Dos piezas, 23 x 12 cm y 21 x 11 cm
Colección particular





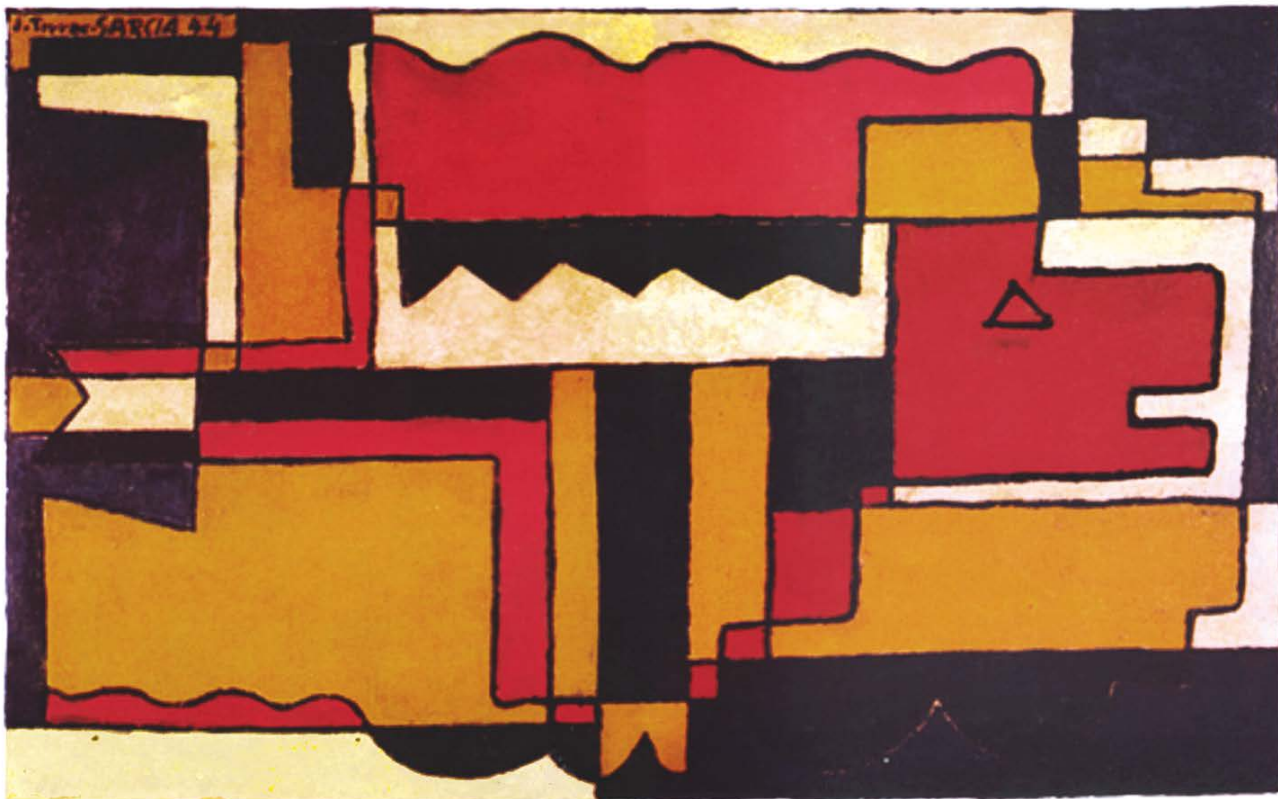
Pájaro, 1924
Óleo sobre madera
12,8 x 14,8 cm
Colección particular



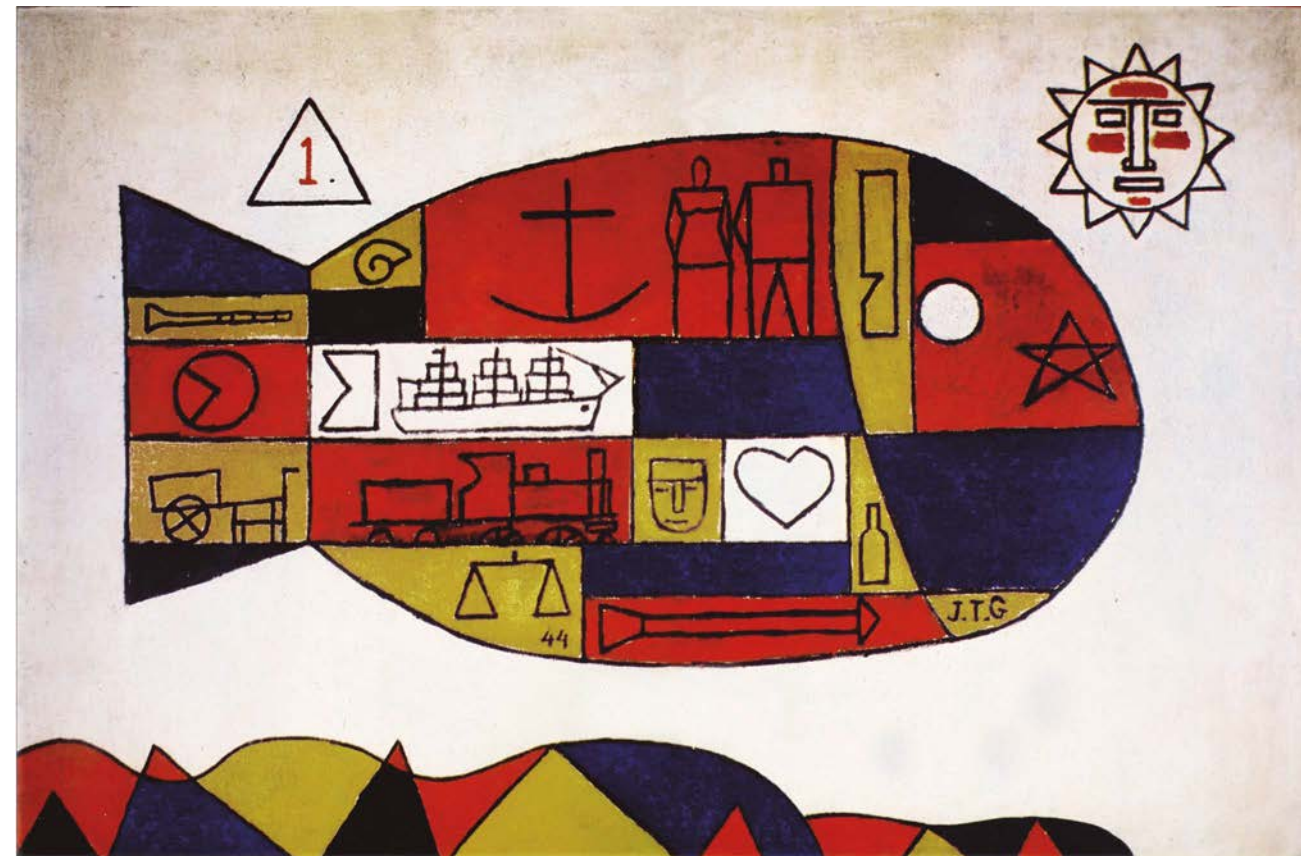
Hombre, ca. 1921-1922
Óleo y cable sobre madera
25 cm (altura aproximada)
Colección particular



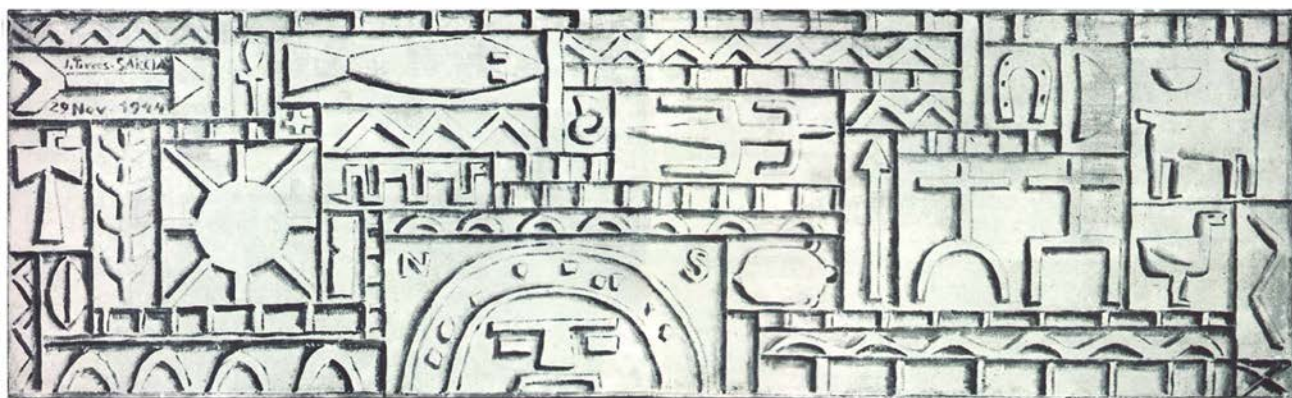
MURALES



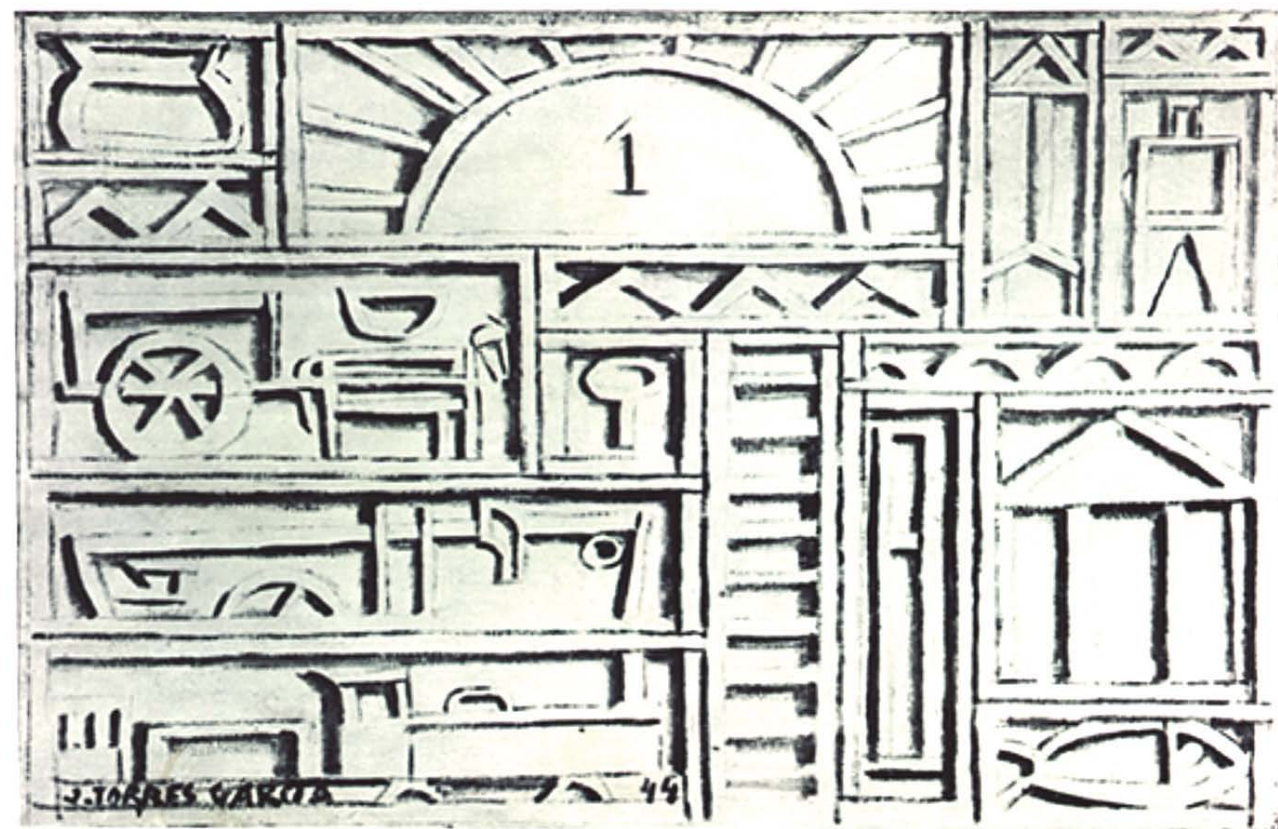
Forma, 1944
Pintura de esmalte sobre pared, 122 x 193 cm
Transferida a tela y montada sobre bastidor en septiembre de 1972
Obra destruida en el incendio del Museo de Arte Moderno
de Río de Janeiro el 8 de julio de 1978



El pez o Pez universal, 1944
Pintura de esmalte sobre pared, 187 x 285,5 cm
Transferida a tela y montada sobre bastidor en septiembre de 1972
Obra destruida en el incendio del Museo de Arte Moderno
de Río de Janeiro el 8 de julio de 1978



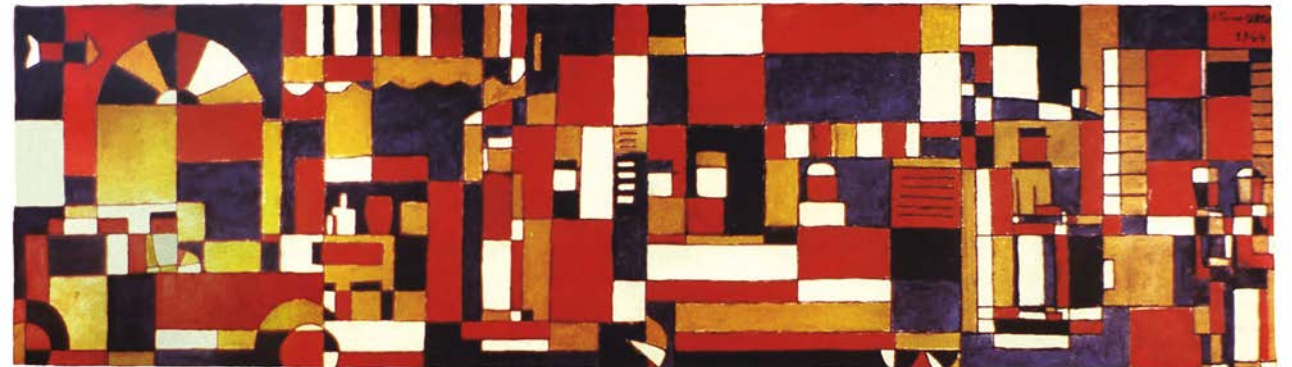
Pachamama, 1944
Pintura de esmalte sobre pared, 87 x 280 cm
Transferida a tela y montada sobre bastidor en septiembre de 1972
Obra destruida en el incendio del Museo de Arte Moderno
de Río de Janeiro el 8 de julio de 1978



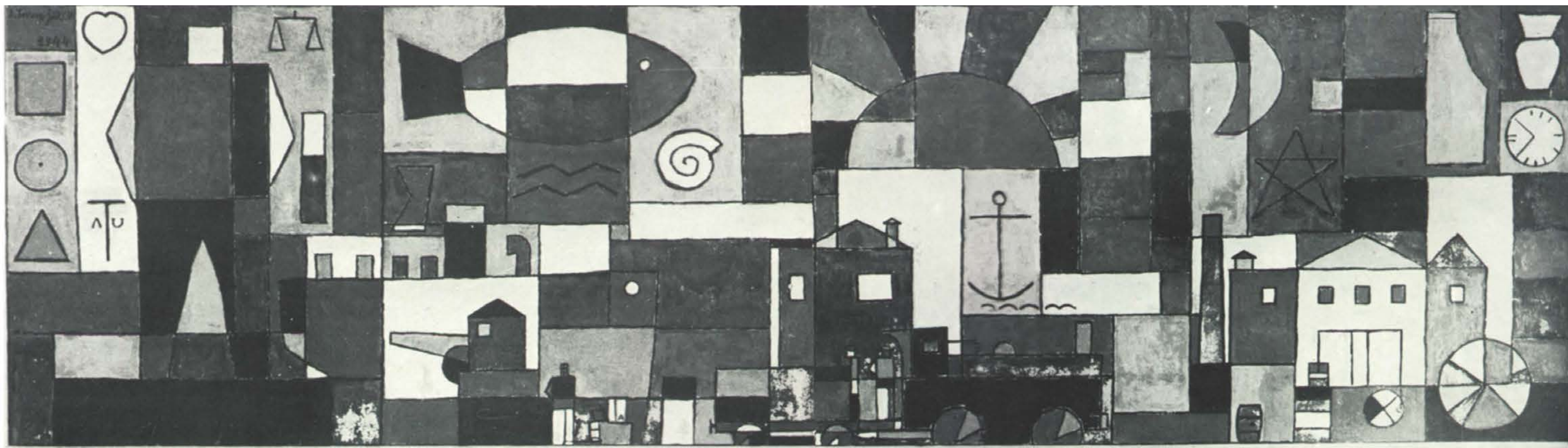
Locomotora blanca, 1944
Pintura de esmalte sobre pared, 103 x 129,5 cm
Transferida a tela y montada sobre bastidor en septiembre de 1972
Obra destruida en el incendio del Museo de Arte Moderno
de Río de Janeiro el 8 de julio de 1978



Pax in Lucem, 1944
 Pintura de esmalte sobre pared, 110 x 427 cm
 Transferida a tela y montada sobre bastidor en septiembre de 1972
 Obra destruida en el incendio del Museo de Arte Moderno
 de Río de Janeiro el 8 de julio de 1978



El tranvía, 1944
 Pintura de esmalte sobre pared, 189,5 x 657 cm
 Transferida a tela y montada sobre bastidor en septiembre de 1972
 Obra destruida en el incendio del Museo de Arte Moderno
 de Río de Janeiro el 8 de julio de 1978



El Sol o Construcción con hombre universal, 1944
 Pintura de esmalte sobre pared, 195,5 x 662 cm
 Transferida a tela y montada sobre bastidor en septiembre de 1972
 Obra destruida en el incendio del Museo de Arte Moderno
 de Río de Janeiro el 8 de julio de 1978

LIBROS CALIGRÁFICOS



Ici, à Paris, n° 1
 Paris, 18 de febrero de 1928
 14,5 x 20,5 cm
 Museo Torres García, Montevideo



Je sais ou je vais, s/n
 s/f
 12,8 x 12 cm
 Museo Torres García, Montevideo



La peinture vierge, n° 7
 s/f
 17 x 23,3 cm
 Museo Torres García, Montevideo



À la memme place, n° 2
 Marzo de 1928
 14,3 x 21,3 cm
 Museo Torres García, Montevideo



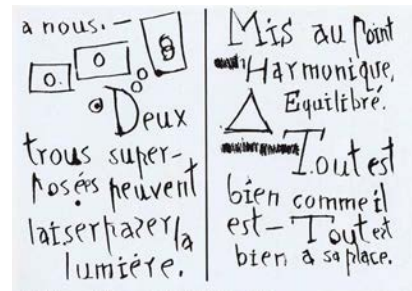
L'home triangle, n° 5
 s/f
 15,6 x 20,5 cm
 Museo Torres García, Montevideo



Je constate, n° 3
 s/f
 14 x 20,7 cm
 Museo Torres García, Montevideo



C'est l'homme qui comte, n° 6
 Paris, 17 de abril de 1928
 15,5 x 22 cm
 Museo Torres García, Montevideo



Mis au point, s/n
 Mayo de 1928



Abstrait positif négatif, n° 12
 25 de agosto de 1928
 16,5 x 21 cm
 Museo Torres García, Montevideo



Polarité, n° 9
 23 de julio de 1928
 12,5 x 19 cm
 Museo Torres García, Montevideo



Ça va...!, n° 13
 4 de septiembre de 1928
 15,8 x 20,5 cm
 Museo Torres García, Montevideo



L'idée centre de l'homme, n° 11
 4 de agosto de 1928
 13,3 x 17,3 cm
 Museo Torres García, Montevideo

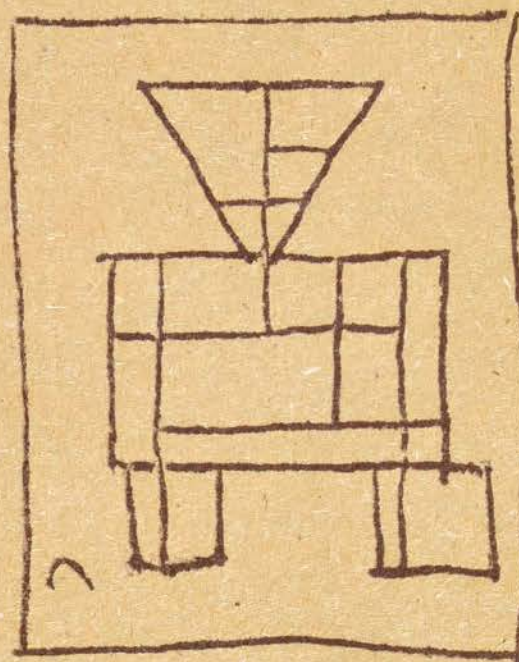


Passivité, n° 14
 s/f
 16,2 x 21 cm
 Museo Torres García, Montevideo



Dessins, n° 7
 s/f
 26 x 18 cm
 Museo Torres García, Montevideo

FOI



J. TORRÈS-GARCIA

FOI

Ne contrari-
er pas notre na-
ture ni la natu-
re des autres.
Regar-
dons, pour l'ex-

terioriser - pour
l'actualiser - de
ce qui se passe
dans notre
conscience. Sin-
cerité - Dir ce
qui se passe dans
notre conscien-
ce n'est pas di-
re ce qui con-

seille ni la con-
vention ni ce
que regarde au
bénéfice person-
nel. Ayons le
courage de
voir dans nô-
tre conscien-
ce et de la ma-
nifester. Et nous

voilà à la sour-
ce de la vraie
connaissance. -
Après régar-
dons dehors de
nous. Il faut res-
pecter tous les
êtres et sa façon
d'agir. Il faut

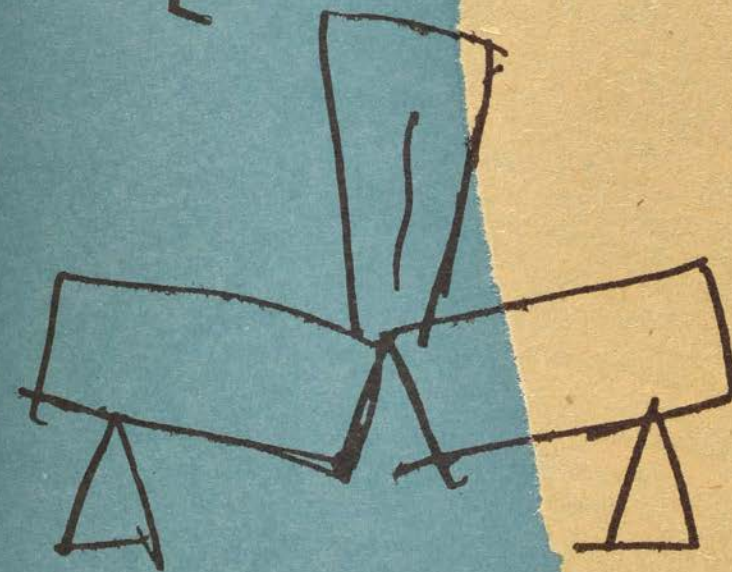
Les suivre dans
la direction
qu'il ont pris ou
prenent. Respec-
ter. Vouloir qu'ils
soient tels com-
me ils sont. Ne
vouloir les chan-
ger. Ne conseil-

ler. - Suivre nô-
tre nature avec
glément, avec cou-
rage et foi. Sui-
vre, avec foi, la
nature des au-
tres. Mais in-
terdire si l'on
veut aller con-
tra notre na-

ture que, comme
les autres, est
sacré. - Foi en
notre nature en
toute notre natu-
re complète. Foi
en les autres. -
Attentif à notre
conscience - atten-
tif aussi à ce qui

qui veulent les
autres. - Je ne
pense. Je ne veut
réfléchir. Comb-
iner. Dédire. L'ex-
périence ne me
serve à rien. Je
ne me sors rien
de rien. Je ne son-
ge à ce qui peut

vie est conscience,
avant tout, elle
sera vécue, parce
ce que connue.

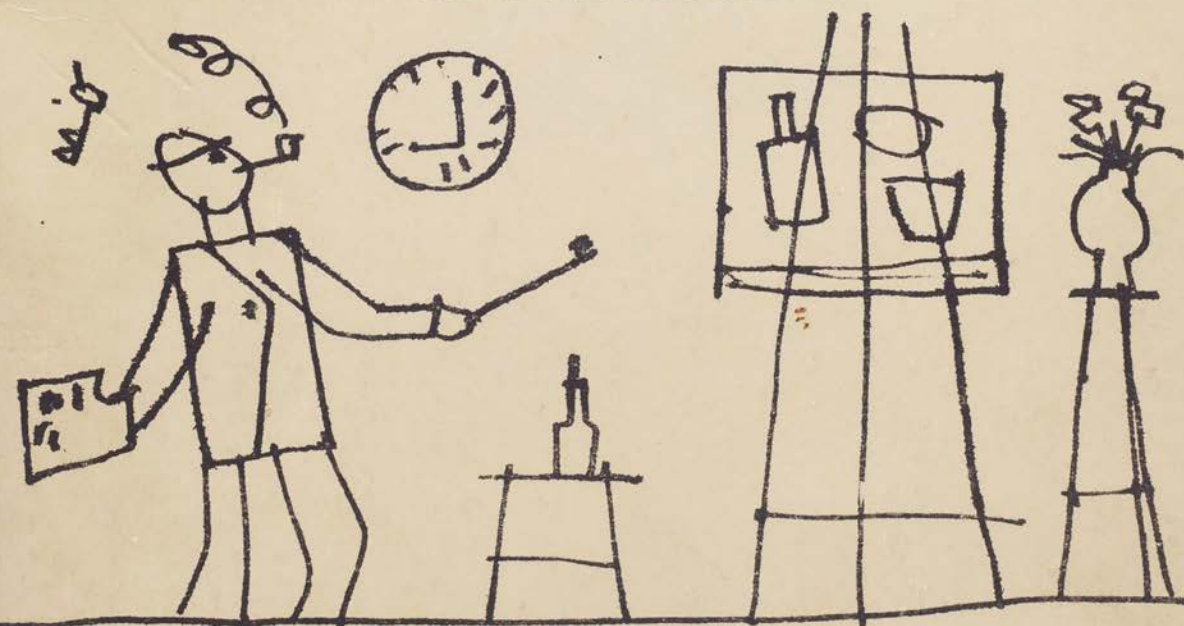


PARIS LE 5 JANVIER 1930

Ce que je sais, et ce
que je fais par moi-même.

N°

COURS COMPLET DE DESSIN
ET DE PEINTURE, ET D'AUTRES CHOSSES



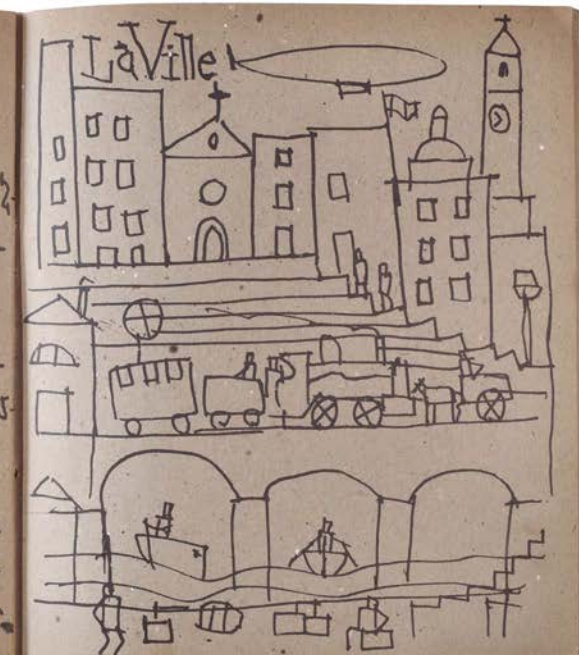
J. TORRES - GARCIA - 1930 -

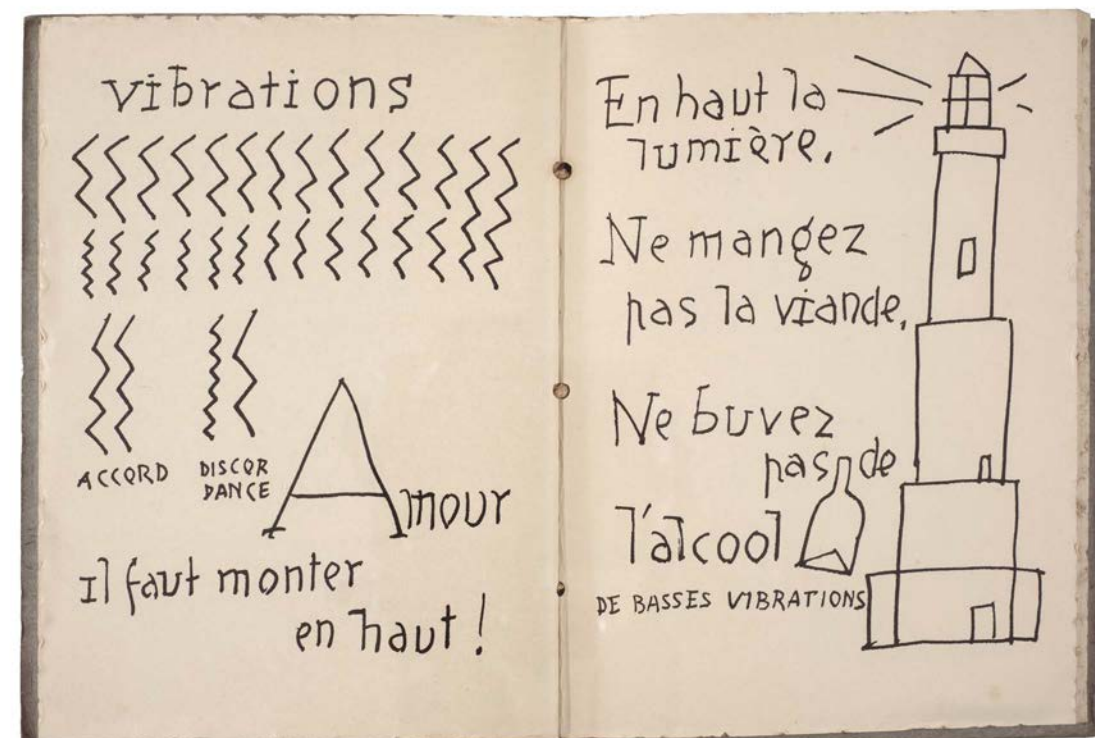
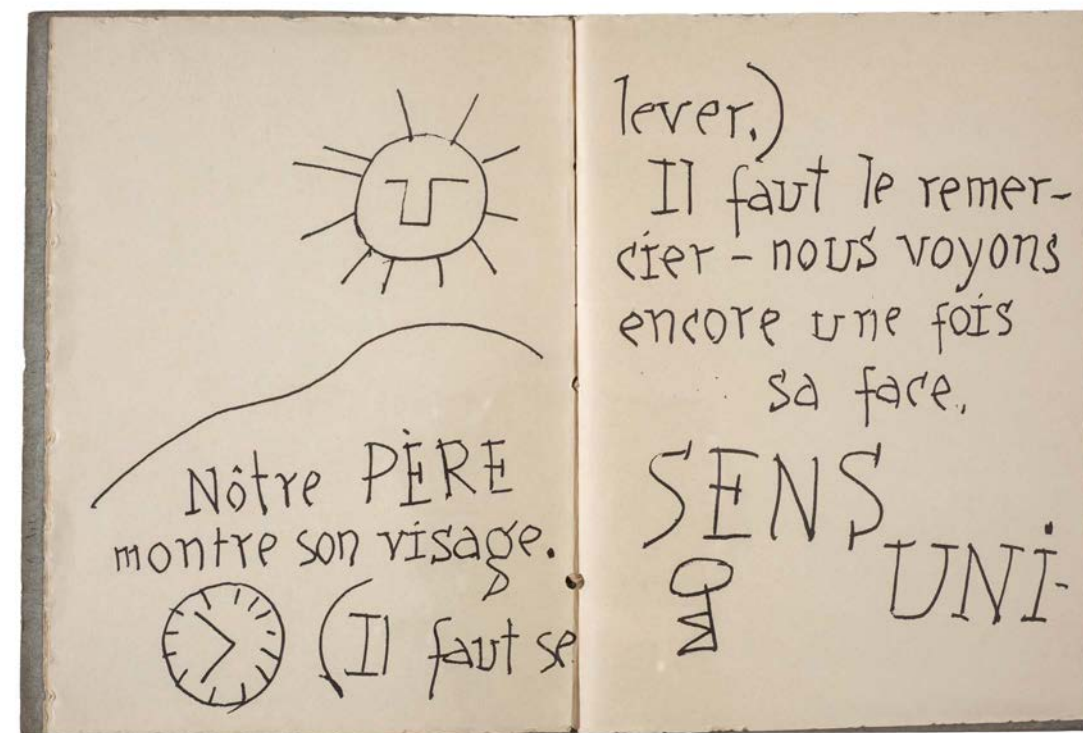
Tout le monde peut s'ex-
primer, avec plus ou
moins d'adresse, par ce
moyen graphique. Une
sorte de graphisme géomé-
trique. Voir les dessins d'en-
fants. - Et bien, il faut des-
siner comme eux et pas plus.
Le dessin que nous savons

par nature, et sans avoir
rien appris ni en d'autres
ni par d'autres. Mais
je vous dis
en vérité, TABAC
que qui
ne sera
comme
un de ces
petits en-

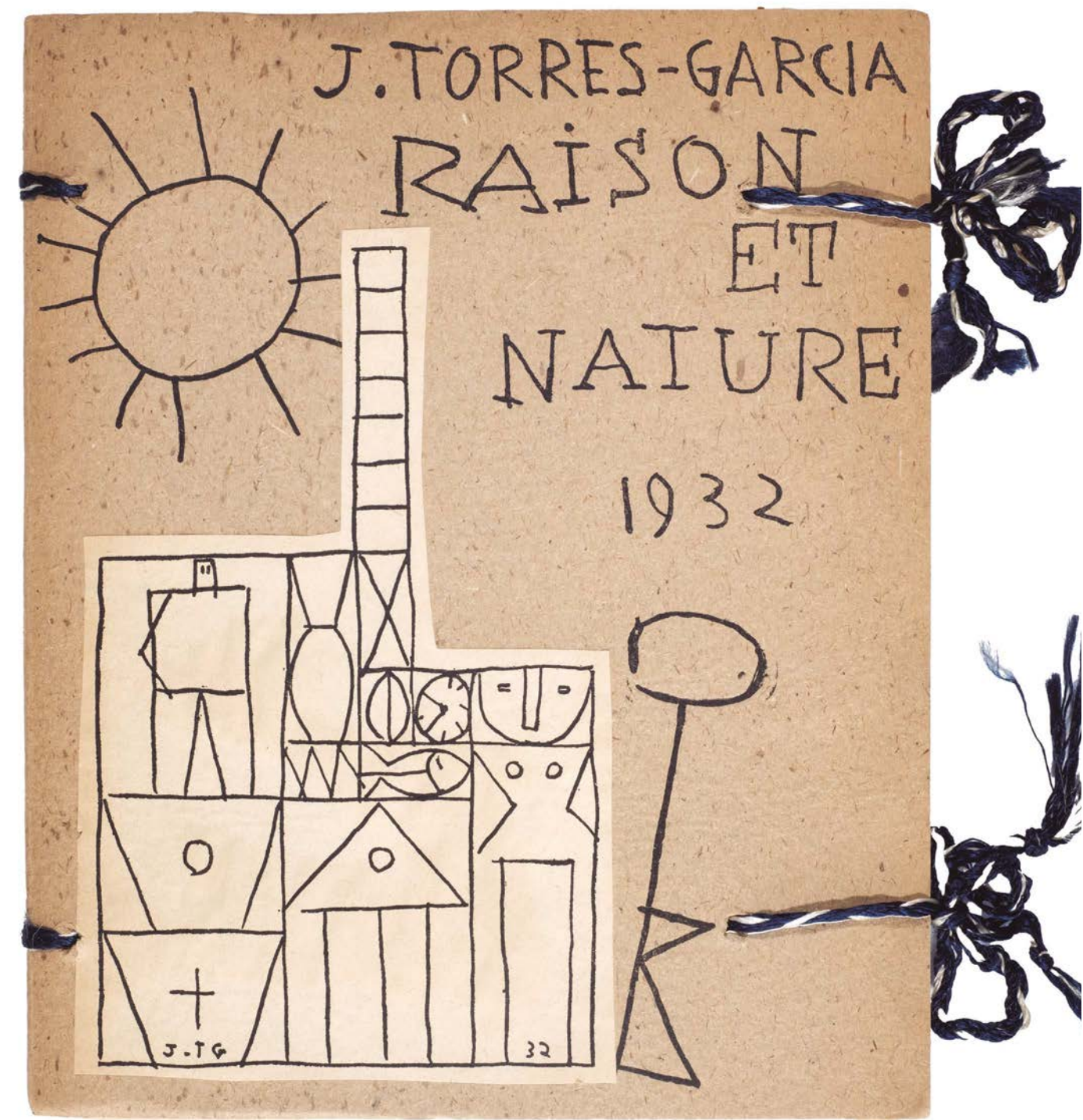
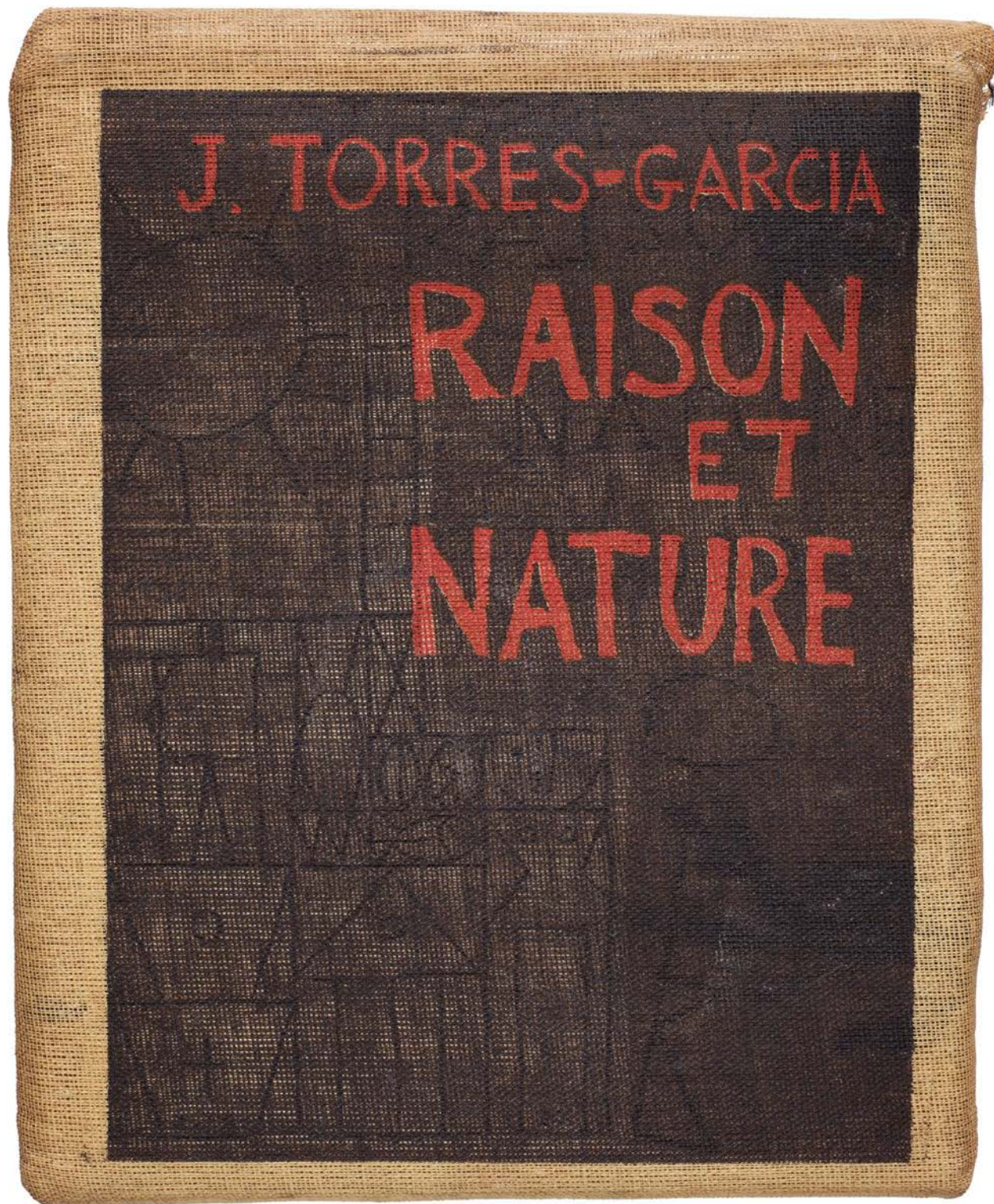


La connaissance vraie
d'un être - sa nature -
doit nous amener à le res-
pecter - à respecter sa na-
ture - sa façon d'agir - il
faut le laisser tranquille -
qu'il agisse comme il vou-
dra. Au contraire - il faut
favoriser sa tendance - le sui-
vre dans sa vie. Il ne faut ja-
mais vouloir le transformer.

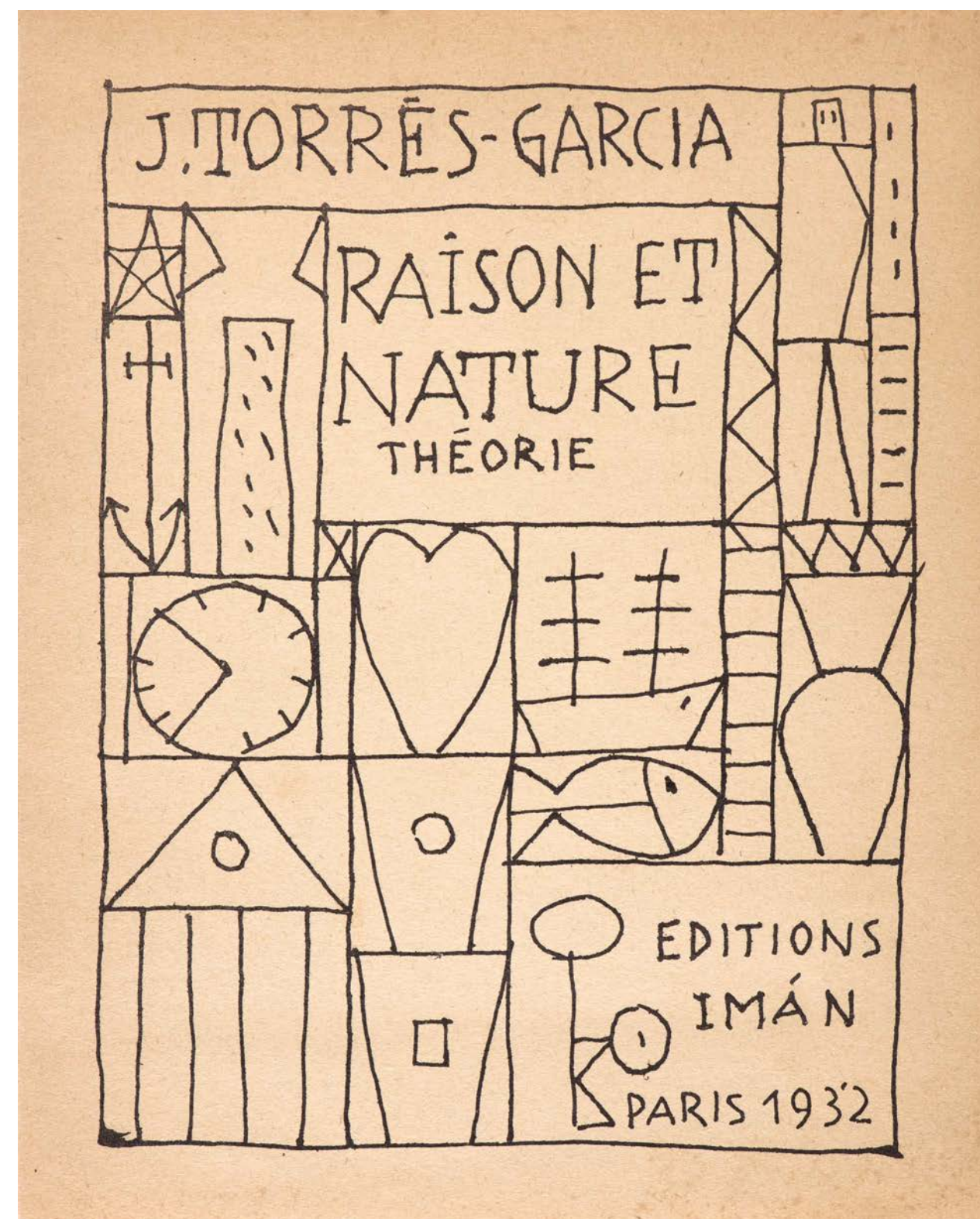
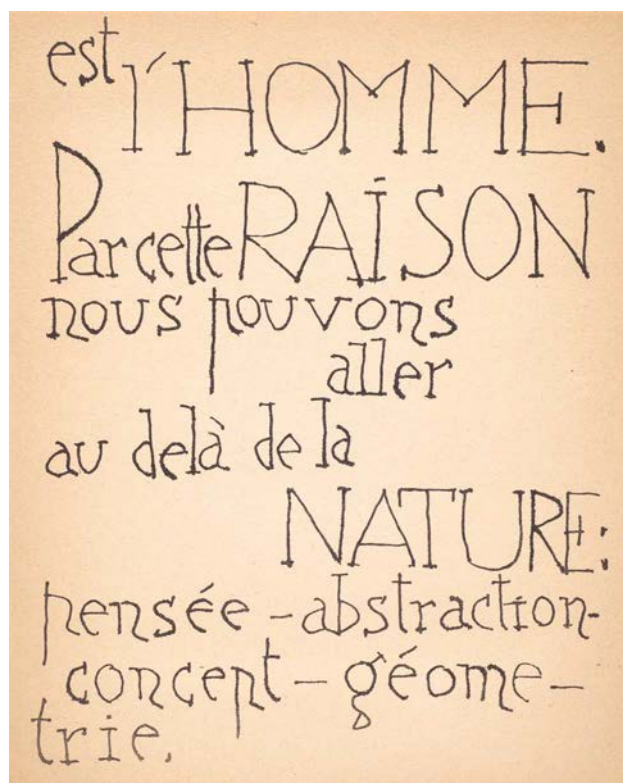
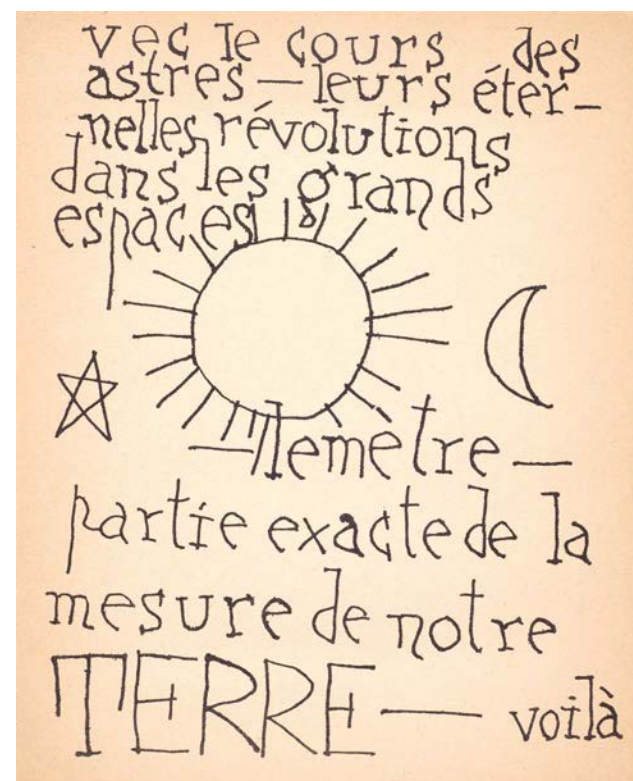
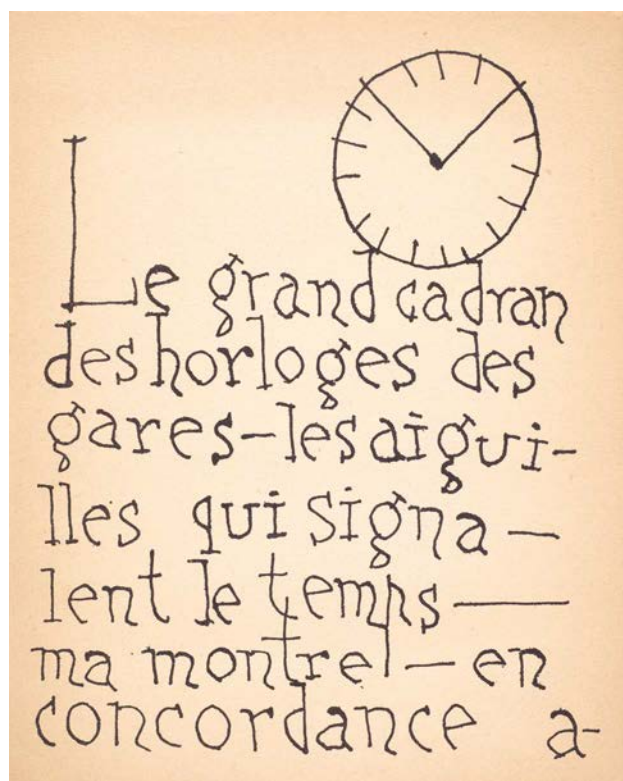




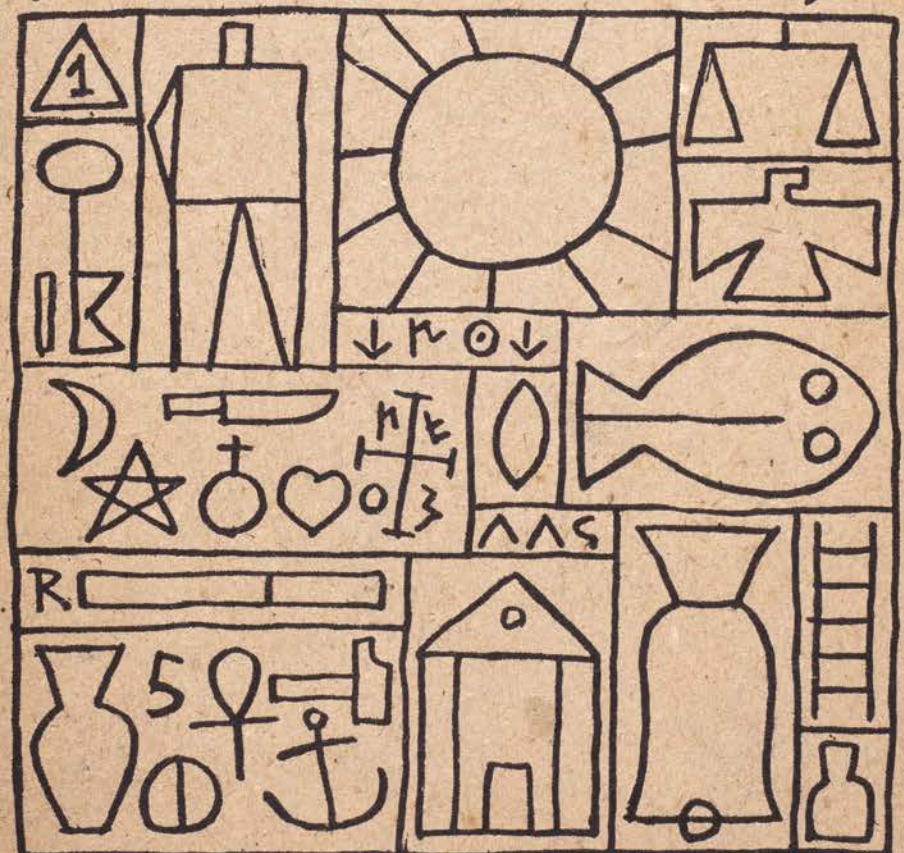
Père Soleil, Paris, 29 de julio de 1931, 17 x 12,5 cm. Edición facsimilar
Montevideo, Fundación Torres García, Ministerio de Educación y Cultura, 1974
Colección particular



Raison et nature. Théorie, París, Editions Imán, mayo de 1932, 21,7 x 18 cm. Segunda edición facsimilar Montevideo, Comisión de Homenajes a Torres García, Ministerio de Educación y Cultura, 1974 Colección Tomás Grondona



J. TORRES - GARCIA.
LA TRADICION DEL
HOMBRE ABSTRACTO
(DOCTRINA CONSTRUCTIVISTA)



MONTEVIDEO AÑO 1938. J.T.G.

junto al primitivo, junto al azteca y el inca, junto al egipcio y el griego - en la Edad Media - allí estaba. La civilización de las edades, pasando: de la caverna a la Arquitectura, de la superstición a la Filosofía, de la fuerza a la Justicia. Tradición del saber, incrustada en la piedra, oculta en el símbolo, verdad ayer y hoy, como el Sol.



En el HOMBRE ABSTRACTO, el equilibrio, la Regla.

Una letra, un signo grabado sobre una piedra: la huella del Hombre Abstracto.



Promedio humano (a pesar de la apariencia) barba ríe, vida de instinto.

ARTE: base en el Hombre

Abstracto: épocas constructivas. Descubre la Naturaleza en el Orden. Creación. - Arte inferior: imitación de la naturaleza.

La obra de arte: un todo. Solo el que sabe puede fijar la medida.

PINTURA: dos dimensiones.

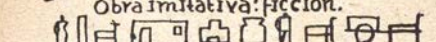
ARQUITECTURA ES CULTURA: tres dimensiones.

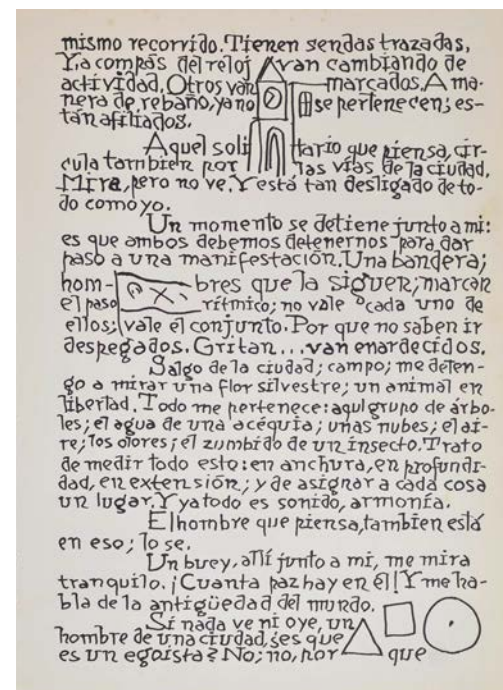
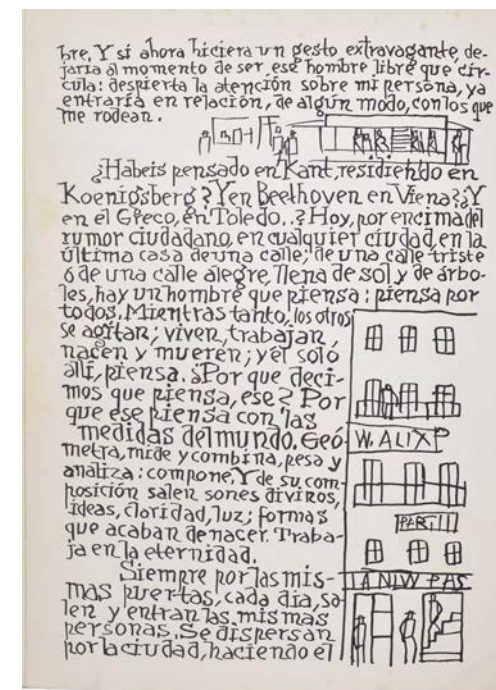
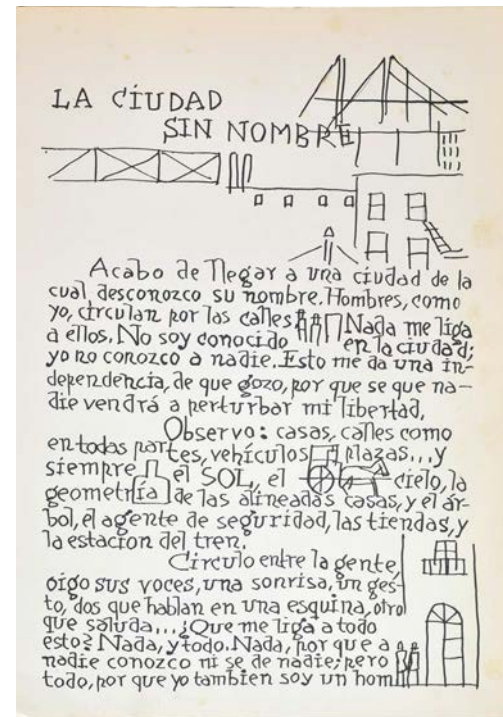
BASE: dibujo, geometría, medida.

FORMA: descubrimiento de la Naturaleza en el plano del HOMBRE ABSTRACTO.

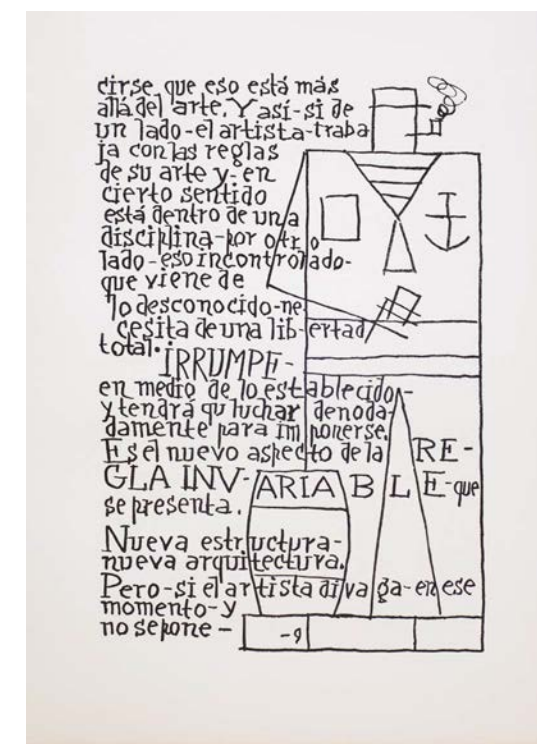
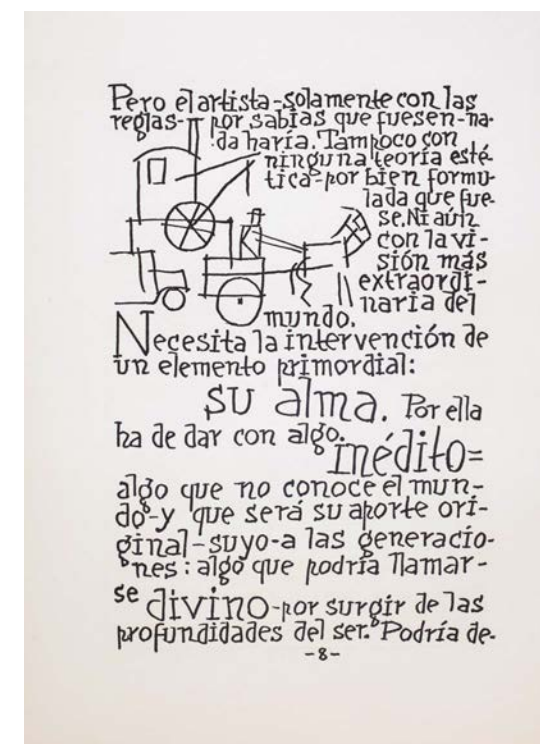
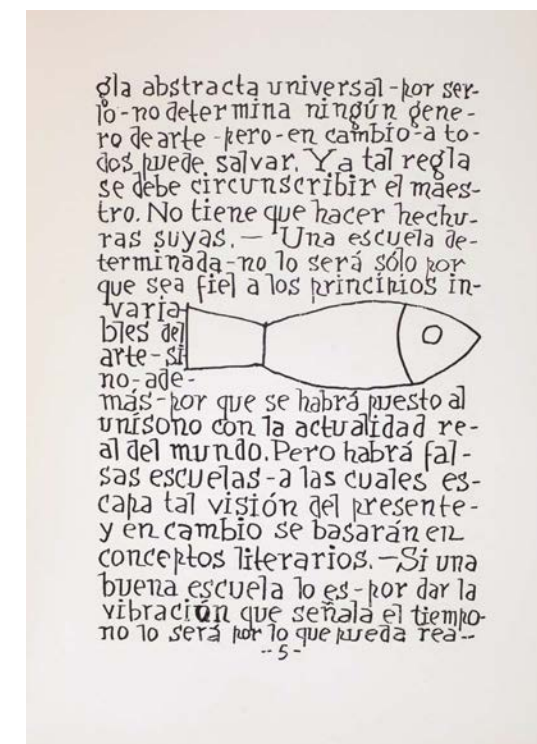
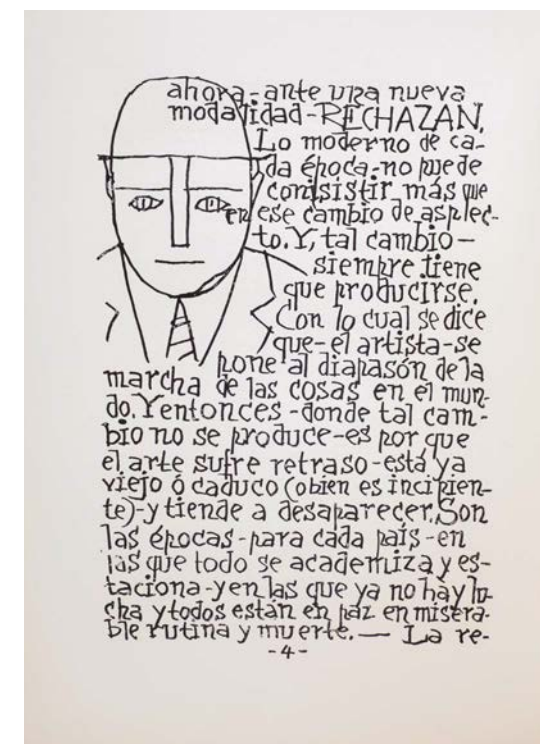
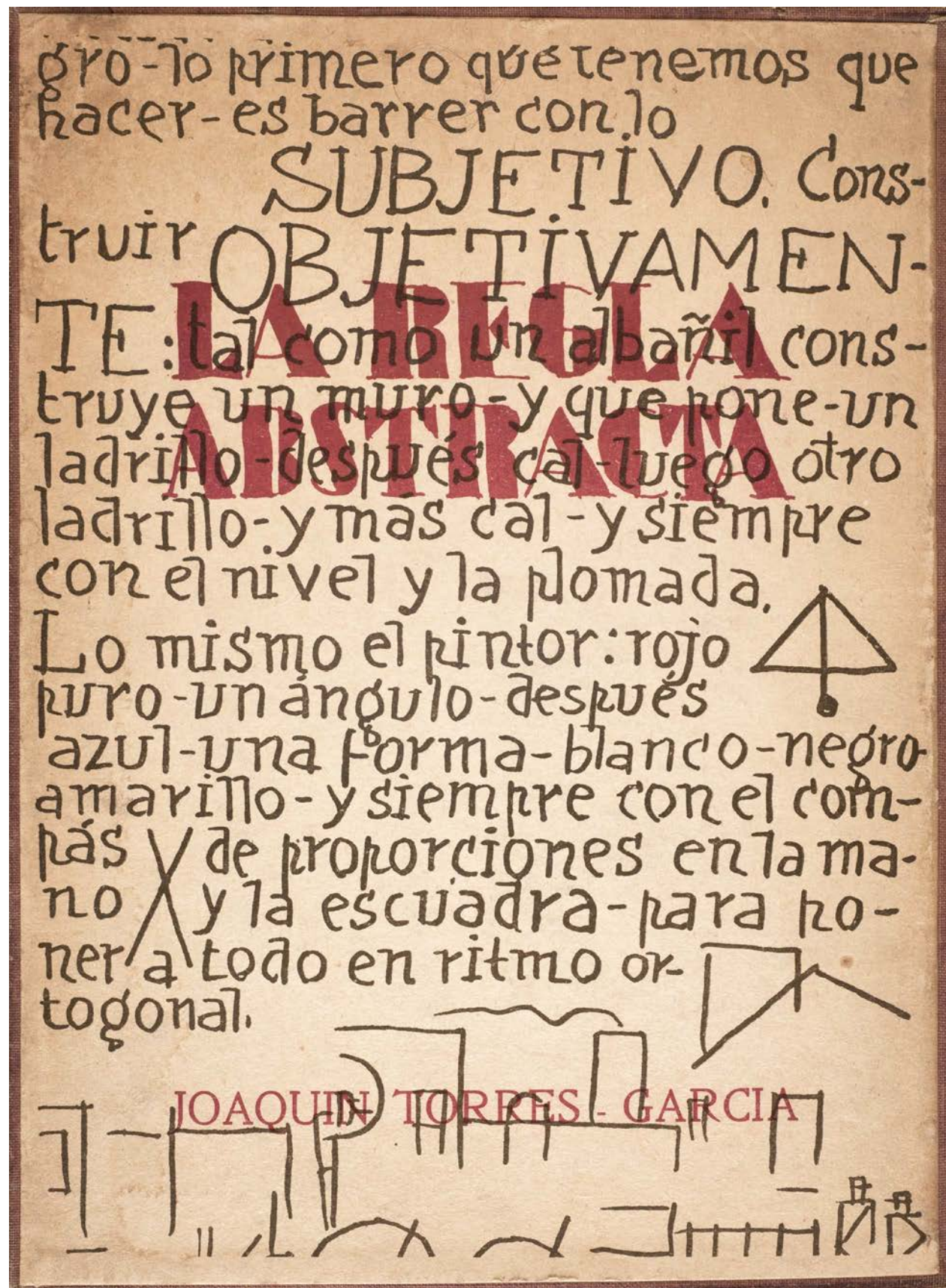
ARMONIA 5

Obra construida: creación. Obra imitativa: ficción.





La ciudad sin nombre
Montevideo, Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo, 1941
Colección Tomás Grondona



La regla abstracta. Incluido en Nueva escuela de arte del Uruguay, Montevideo,
 Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo, 1946
 Edición facsimilar
 Rosario, Ediciones Ellena, 1967
 Colección Tomás Grondona

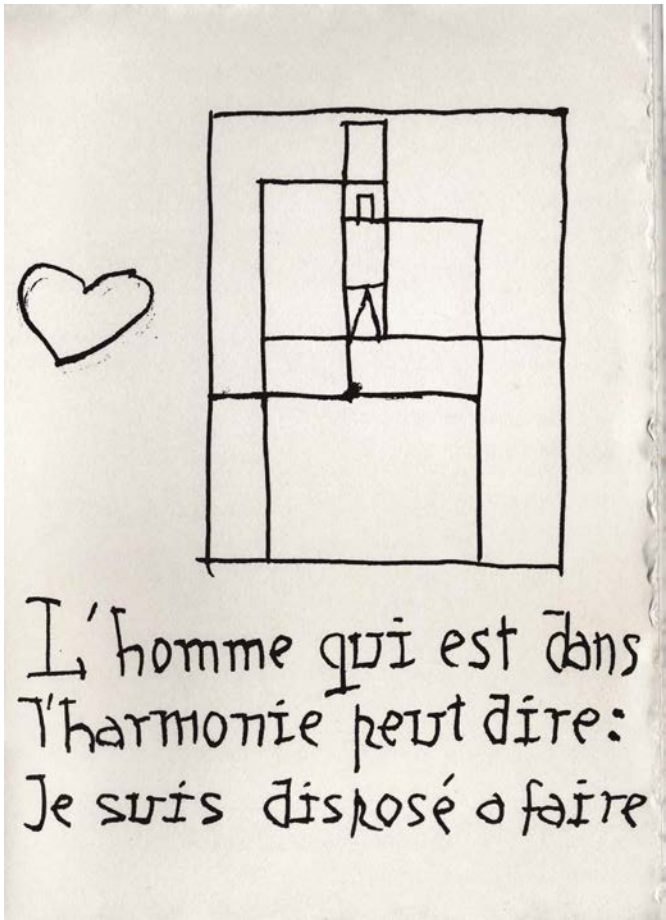
LOS LIBROS SAPIENCIALES DE JOAQUÍN TORRES GARCÍA

CONZALO AGUILAR

En junio de 1930, Joaquín Torres García redacta en París un prefacio para acompañar las notas que había escrito de su viaje de 1921 a Nueva York. Su intención era publicarlas en formato de libro y, con ese fin, agregó, además del prefacio, cuatro capítulos. El manuscrito tiene dos aspectos que son relevantes para lo que vendrá: está escrito en letra cursiva e ilustrado con unos dibujos de la ciudad estadounidense que no interrumpen el flujo de la escritura. Es, podría decirse, una disposición clásica de la que Joaquín Torres García se aleja posteriormente. La letra cursiva es reemplazada por la imprenta manuscrita y, en los nuevos textos —llamados libros caligráficos—, signos lingüísticos e icónicos se entreveran y forman una “unidad perceptiva, aunque estallada semánticamente”.¹ El presente artículo se ocupa del conjunto exhibido en esta muestra, que se inicia con *Foi* [Fe] y culmina con *Nueva escuela de arte del Uruguay (La regla abstracta)*, de 1946, realizado cuando el artista uruguayo ya se encuentra de regreso en Montevideo.

En los dieciséis años que transcurren entre *Foi* y *Nueva escuela de arte del Uruguay (La regla abstracta)*, Torres García escribe en Francia, entre otros, *Ce que je sais, et ce que je fais par moi même* [Lo que sé y hago por mí mismo] en 1930; *Père Soleil* [Padre Sol], al año siguiente; *Raison et nature* [Razón y naturaleza], en 1932 (todos redactados en francés), y, en Montevideo y en español, *La tradición del hombre abstracto (Doctrina constructivista)*, de 1938, y *La ciudad sin nombre*, de 1941. Estos libros caligráficos, junto con muchos más dentro de la producción de Torres García, forman un arco en el que puede percibirse un proyecto progresivo cuyo fin es presentar diferentes facetas de su poética y avances conceptuales que desarrolla en sus indagaciones especulativas. Basta con ver los subtítulos de tres de ellos: *Ce que je sais, et ce que je fais par moi même* lleva como subtítulo *Cours complet de dessin et de peinture, et d'autres choses*; *Raison et nature*, el de *Théorie*, y *La tradición del hombre abstracto* está acompañado por un paréntesis: *(Doctrina constructivista)*.

¹ Miguel Ángel Battagazzore, *J. Torres-García. La trama y los signos*, Montevideo, Impresora Gordon, 1999, p. 162. Según el autor, Torres García utiliza letras de imprenta y no cursivas porque se adaptan mejor a dialogar con las formas geométricas.



Página de *Père Soleil*, 1931.

Redactado el 5 de enero de 1930 y publicado en 1931, *Foi* resulta un emprendimiento menos experimental: todavía incluye una escritura lineal sin contaminaciones gráficas y una tipografía manual uniforme en cuanto al tamaño de las letras.² *Ce que je sais...* es una reflexión sobre los signos y su convencionalismo, tal como lo muestran el arte primitivo, el arte popular y los dibujos

de los niños. *Père Soleil*, el más mítico de la serie, propone la armonía universal del sol-padre y la madre-tierra a través de las reglas y proporciones de la razón y la naturaleza. Es el tema que abordará en los dos libros siguientes —*Raison et nature* y *La tradición del hombre abstracto*—, en los que expone la teoría del Universalismo Constructivo, en el primero poniendo el foco en la abstracción geométrica como modo de lograr la unidad entre hombre, signo, imagen y naturaleza, y en el segundo proponiendo una visión histórica y doctrinaria de su poética. Finalmente, *La ciudad sin nombre* es una ficción sobre una metrópoli moderna que culmina el relato en Montevideo con la propuesta de “crear un nuevo clasicismo”, y *Nueva escuela de arte del Uruguay (La regla abstracta)* es un compendio de la pedagogía constructivista.

La configuración compositiva que constituyen estos libros puede considerarse una respuesta a las conclusiones a las que llega cuando se decide a reeditar *New York*. En el capítulo XXXI, último del proyectado libro, Torres García constata con melancolía que “América [del Norte] ha pasado y pasa a Europa”.³ Se trata, continúa, del “materialismo nórdico” o “realismo del siglo XX”, en los que las cosas se hacen en función del “beneficio personal y material”.⁴ Y concluye:

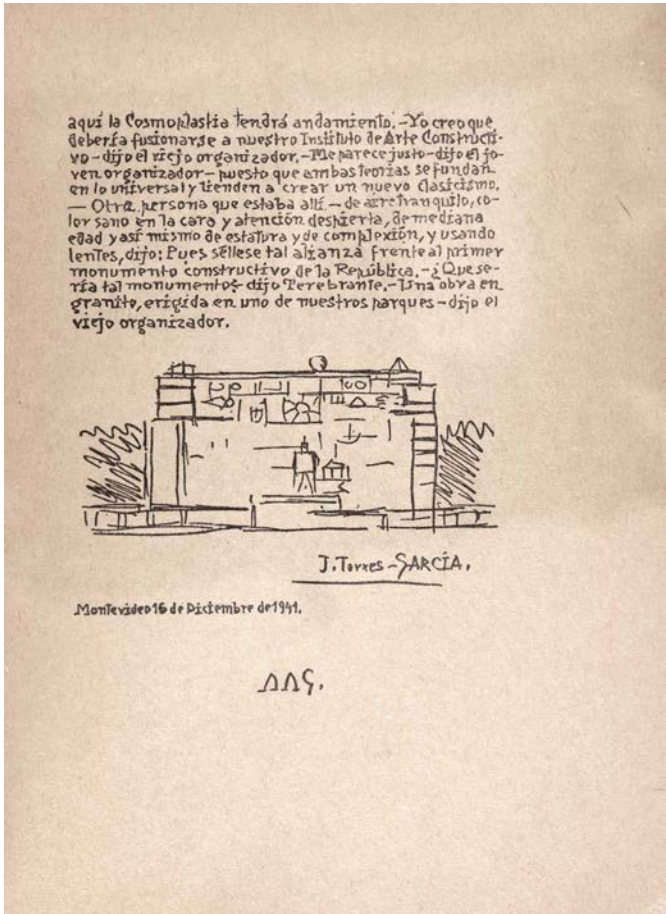
Así, pues, todo lo que se dice en estas notas en son de crítica, piénsese que también casi puede y debe aplicarse a Europa, y que por lo tanto no debe herir la sensibilidad de ningún patriota americano.⁵

A partir de ese sustrato negativo, los libros caligráficos presentarán el Universalismo Constructivo como salida. Al Norte materialista y de “endiablado e inútil dinamismo”, se opone la promesa del Sur. Y los libros escritos a mano —como todo lo que produce a principios de la década del 30— pueden leerse como la

preparación del retorno a su país, lo que finalmente sucede en 1934, para un año después completarse el “giro copernicano” con el texto “La Escuela del Sur. Claves del arte de nuestra América”, en el que pronuncia el *dictum* “nuestro Norte es el Sur”.⁶ Ya *La tradición del hombre abstracto* y *La ciudad sin nombre* están escritos y publicados en Montevideo, este último en consonancia con la fundación del *Monumento cósmico*, de 1939, ubicado en el Parque Rodó de la capital uruguaya. De esa manera se cumple un ciclo, con una escritura en la página que se concreta en el espacio urbano, en su ciudad natal y en un monumento que, a la vez, no se propone como nacional, sino como un hito de la esperanza, desde el Sur, de “Cosmoplastia”, en un momento en que el Norte está entregado a una guerra brutal y fratricida. El libro está fechado en “Montevideo, 16 de diciembre de 1941”. No es una fecha cualquiera. Durante la primera mitad de diciembre de ese año, se produjo el ataque a Pearl Harbor y la declaración de guerra de Alemania, Italia y Japón a los Estados Unidos. La consigna de 1935 de que el Sur tenía algo nuevo para aportar parecía cumplirse.

CAMPO EXPERIMENTAL

Efectivamente, el momento en que comienza sus libros caligráficos es también el de un cambio que lo lleva, en palabras del crítico Luis Pérez-Oramas, a “su lenguaje definitivo, a su primitiva *signatura* pictográfica, en la que sobresaldrá su repertorio a partir del año, inmensamente productivo, de 1931”.⁷ Ahora bien, ¿qué función cumplen estos escritos en relación con el resto de su obra? En los prolíficos años 30, los libros caligráficos crean una zona que dialoga con los cuadros, los objetos y las conferencias, pero a la vez plantean un problema diferente: la colisión y convivencia de una escritura lineal-argumentativa con el espacio sintético



Página de *La ciudad sin nombre*, 1941.

de los pictogramas. Después del liminar *Un coup de dés* de Stéphane Mallarmé, de 1897, serán muchas las obras literarias o artísticas que cuestionarán la escritura lineal (“el modelo enigmático de la línea”, en palabras de Jacques Derrida),⁸ que se relaciona tanto con un modo de estructurar el pensamiento como con la idea de una temporalidad, sucesiva y progresiva. Guillaume Apollinaire lo expresó así: “Es necesario que nuestra inteligencia se habitúe a comprender sintético-ideográficamente, en vez de analítico-discursivamente”.⁹ Este reordenamiento de los signos conduce a la organización del material mediante el *montaje*, es

6 La expresión “giro copernicano” pertenece a Aimé Iglesias Lukin y Cecilia Rabossi en su texto “Joaquín Torres García: El descubrimiento de sí mismo en la ciudad sin nombre”, escrito para el catálogo *Joaquín Torres García: El descubrimiento de sí mismo*, Montevideo, Museo de Arte Contemporáneo Atchugarry, 2024, p. 14.

7 Luis Pérez-Oramas, “La regla anónima: Joaquín Torres-García, impulsión esquemática y modernidad arcádica”, *Joaquín Torres-García: Un moderno en la Arca-dia*, Madrid, Ediciones El Viso, 2016.

8 Jacques Derrida, *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971, p. 114.

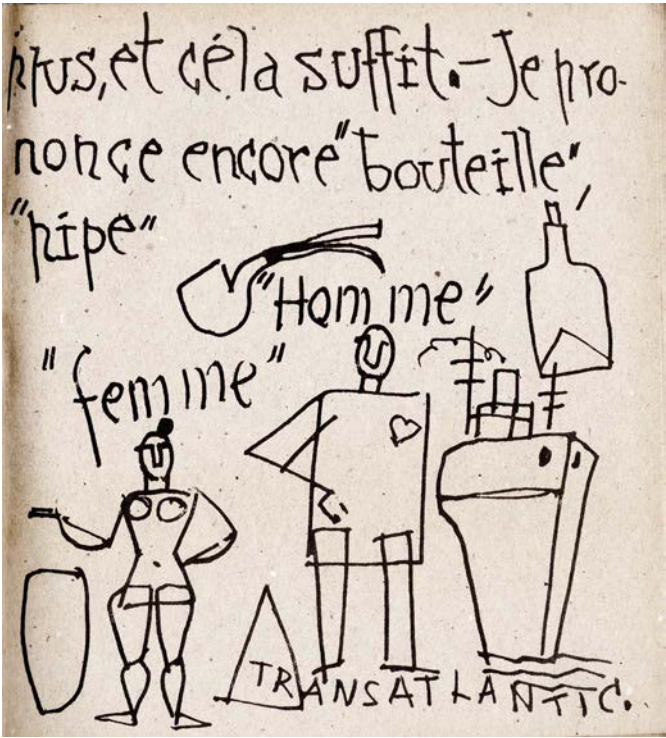
9 La cita pertenece al texto “Devant l’Idéogramme d’Apollinaire”, de Gabriel Arbouin, publicado en *Soirées de Paris*, París, 15 de junio de 1914. Traducción del autor.

2 Los libros caligráficos que no fueron publicados y que, por ese motivo, no incluimos en el análisis son: *Ici a Paris, L'idée centre de l'Homme, Décadence et primitivisme, Cava, A la même place, C'est l'Homme qui comte, Abstrait Positif y Polarité*, todos de 1928.

3 Joaquín Torres García, *New York*, edición y prólogo de Juan Fló, Montevideo, HUM, 2007, p. 167.

4 *Ibid.*, p. 167. El subrayado pertenece al original.

5 *Ibid.*, p. 168.



Página de *Ce que je sais, et ce que je fais par moi même. Cours complet de dessin et de peinture, et d'autres choses*, 1930.

decir, a través de expresiones no lineales ni sometidas a la sintaxis. En el montaje, el juego entre signos lingüísticos e icónicos será central porque afecta y altera las relaciones entre lo sucesivo y lo simultáneo, lo visible y lo legible, lo espacial y lo temporal. Más que la naturaleza de los signos importa, la estructura (el propio montaje) que hace posible su aparición en ese campo experimental, porque aunque la crítica tiende a discriminar, estos emprendimientos no hubieran sido posibles si no se considerara a los signos que participan, más allá de su naturaleza heterogénea, expresión de una unidad. Los ejemplos son innumerables en las

vanguardias europeas, pero también en las latinoamericanas: desde el temprano *O perfeito cozinheiro* de Oswald de Andrade y sus amigos, hasta los poemarios de Oliverio Girondo acompañados por sus dibujos, la incorporación de pictogramas en Xul Solar, los cuadros de la exhibición *Salle XIV* de Vicente Huidobro, los manifiestos estridentistas y los cinco metros de poemas de Oquendo de Amat. En esa proliferación de obras que combinaban escritura e imágenes en la década del 20, ¿cuál es la especificidad de estos escritos de Torres García? En primer lugar, la mayoría de los casos enumerados tenían como fin alterar la poesía, mientras que está claro que, en Torres García, su objetivo es afectar el lenguaje de las artes plásticas. En segundo lugar, la escritura de estos libros le permite expandir un principio que atravesará todos sus materiales y que en *Ce que je sais...* se denomina "*graphisme géométrique*". El grafismo geométrico se aplica tanto a los signos verbales como a los icónicos, y crea en la página relaciones y correspondencias, montajes y convivencias que nos llevan a la tercera singularidad de los libros caligráficos. En la práctica de desplegar su pensamiento en ese campo experimental en el que conviven signos de diferente naturaleza, lo que hace Torres García es articular el andamiaje discursivo-conceptual de los pictogramas. ¿Qué es lo primero que aparece en el niño que dibuja una casa —se pregunta—: la idea o la imagen? La respuesta de Torres García es contundente: una cosa "est inseparable de l'autre": "C'est une écriture".¹⁰ En la *inseparabilidad* radica la clave del proyecto de estos libros: todos los signos (lingüísticos y visuales) arman la doctrina en su "doble aspecto metafísico y artístico" como una preparación hacia "el plano geométrico", "el arte como una Armonía" y "la ley de Unidad".¹¹ A partir de ese descubrimiento de un principio universal que se encuentra en todas las culturas (el grafismo geométrico), Torres García propone, en lo que se ha denominado su "clasicismo", "la vuelta a una regla", y en ese gesto revela la construcción de una tradición posible.

10 "Es inseparable una de la otra", "esto es una escritura". La cursiva corresponde al autor. Joaquín Torres García, *Ce que je sais, et ce que je fais par moi même. Cours complet de dessin et de peinture, et d'autres choses*, Losone, 5 de septiembre de 1930.

11 Joaquín Torres García, *La tradición del hombre abstracto (Doctrina constructivista)*, Montevideo, 1938.

UN VANGUARDISTA DE LA TRADICIÓN

ACCORD il faut vivre dans l'harmonie universelle APOLLON.

Joaquín Torres García, *Père Soleil*¹²

Tanto Miguel Á. Bategazzore como Juan Fló, dos profundos conocedores de la obra del artista uruguayo, señalan la relación del pensamiento de Torres García con el ocultismo. Según Bategazzore, hay una "fascinación por un pensamiento de raigambre hermético-cabalístico", y Juan Fló encuentra una "compleja mezcla de platonismo, ocultismo, teosofía y religiosidad sin iglesia".¹³ Edgard Vidal, en su ensayo sobre *Père Soleil*, rastrea la presencia de posibles fuentes ocultistas y de la teosofía de Madame Blavatsky. Aunque estas relaciones sean plausibles (y, en algunos pictogramas, evidentes), también es importante considerar una serie de citas explícitas. En *Ce que je sais...*, para respaldar la idea de que los signos son convenciones y que "pour cette raison n'a que de la valeur, l'art très primitif, l'art populaire, et l'art des enfants",¹⁴ el artista uruguayo recurre al Evangelio según San Mateo 18:3: "mais je vous dire en vérité que qui ne sera comme un de ses petits enfants, n'entrera dans le royaume des cieux".¹⁵ Y para respaldar la idea de armonía, concordancia, ritmo y el poder de la regla, convoca los saberes pitagóricos (en *Père Soleil* cita, por ejemplo, *Vida de Pitágoras*, de Jámblico). Esta heterogeneidad de fuentes marca no solo que no hay en Torres García un antioccidentalismo (como sucede en otras vanguardias influenciadas por *La decadencia de Occidente*, de Oswald Spengler), sino que, al mismo tiempo, su concepto de tradición no es tradicional (valga la contradicción), sino vanguardista.

Las vanguardias impugnan la tradición, sea porque le quitan su necesidad o su carácter autoritario, porque la parodian y se burlan de ella, o porque buscan en los restos que quedaron al borde del camino. En términos históricos, se trata de una búsqueda de salidas u opciones ante la intensa crisis desatada por la Gran Guerra en la civilización occidental (o en la idea que se tenía de ella). Aun cuando en Torres García el concepto de tradición vuelve a aparecer como vertebrador, lo hace con un sentido diferente y original, más como invención que como continuación (que es lo que pretende toda tradición).¹⁶ Ya en su prólogo de 1930 a *New York* el artista afirmaba: "Todo en el mundo es tradición, base de todo progreso".¹⁷ De hecho, uno de los libros caligráficos se titula *Tradición del hombre abstracto*. El artista uruguayo hacía el mismo diagnóstico que las vanguardias sobre la necesidad de impugnar las tradiciones, pero su respuesta era inventar una nueva: una tradición no nacional, sino universal, no estrictamente estética, sino también ética, a través de una idea de razón que se manifiesta en la humanidad desde los tiempos primordiales. En vez de concebirla en términos lineales o locales, amplía la tradición hasta el máximo, incorporando desde las culturas indígenas hasta las filosofías orientales (no es el único; en la línea de James Frazer y su libro *La rama dorada*, otros vanguardistas indagaban contemporáneamente sobre esta alternativa).

12 "EN ACUERDO es necesario vivir en armonía universal APOLO". Traducción del autor.

13 Miguel Ángel Bategazzore, *op. cit.*, p. 167, y Juan Fló, "Malos tiempos para Joaquín Torres García", *Brecha*, Montevideo, 20 de agosto de 2004.

14 "Por esta razón, solo el arte primitivo, el arte popular y el arte de los niños tienen valor". Traducción del autor.

15 En *Père Soleil*, Torres García cita el Padrenuestro: "Pero de verdad les digo que el que el que no sea como uno de sus niños no entrará en el reino de los cielos".

16 Sobre "la invención de la tradición", puede leerse el ensayo del mismo título de Eric Hobsbawm y Terence Ranger, *La invención de la tradición*, Madrid, Crítica, 2012.

17 Joaquín Torres García, *New York*, *op. cit.*, p. 55.

“La tradición de la civilización es la tradición del HOMBRE ABSTRACTO”, escribe en el libro que lleva ese título. El “hombre abstracto” no hace arte abstracto, sino arte constructivo y geométrico, y rescata una tradición en la que razón y naturaleza están en un “*accord*”, concepto clave de estos escritos que se refieren tanto a la *concordancia* como al *acorde*, a la relación armónica entre hombres y naturaleza.¹⁸ La razón (a la que define en *Raison et nature. Théorie* como “nuestra facultad de generalizar”) nos permite salir de la “*peinture picturale*” (la representación imitativa) y acceder a la *regla* que comparten todas las civilizaciones y funciona como criterio de selección de obras e imágenes. Así, en el arte más antiguo, Torres García diferencia en *Raison et nature* los pictogramas que caen en el “*erreur naturaliste*”, como los bisontes de las cuevas de Dordoña, frente otros que no lo hacen, como la estatua menhir de Aveyron conocida como la Dame de Saint-Sernin (obra que después dibuja en *La tradición del hombre abstracto*), “où la GÉOMETRIE en parfait accord et équil[i]bre avec la NATURE”.¹⁹ El “grafismo geométrico” no es una creación caprichosa del artista, sino una confluencia entre razón y naturaleza que se remonta a tiempos inmemoriales y que el Universalismo Constructivo se propone reactualizar.

Nueva escuela de arte del Uruguay (La regla abstracta) fue editado por Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo, y lleva un prólogo de Joaquín

Torres Gacía con fecha del 3 de abril de 1946. El libro caligráfico que incluye en este volumen, titulado *La regla abstracta*, está fechado el 5 de febrero de 1946 y sistematiza con claridad lo que en los anteriores se llamaba “*cours*” y “*doctrina*”. En una defensa de la universalidad y la abstracción constructivista, Torres García se enfrenta a “los durmientes” montevideanos y a la “Babel Europa”, y propone que el artista, como un “albañil” o un “obrero”, concrete su arte inmerso en el “mundo circundante” (el nuevo mundo, el siglo XX, las “tierras de América” e “Indoamérica”). Para llegar a esa realización más concreta, Torres García plantea que el artista debe apelar a su “alma”, a “algo divino” que hay en él y “desacrificar lo personal”. *Nueva escuela de arte del Uruguay (La regla abstracta)* puede ser considerado una síntesis de los anteriores libros caligráficos y una composición dinámica en la que los signos gráficos tan personales de Joaquín Torres García, la escritura y las alteraciones en la tipografía se entrelazan con tanta intensidad que dibujo de la letra y dibujo de la imagen son manifestación de un impulso inventivo único.

Los libros caligráficos de Torres García experimentan con los signos para buscar una armonía en la página escrita entre un saber doctrinario, discursivo, filosófico y las imágenes de la naturaleza transformadas en pictogramas regulados por el orden geométrico: un camino hacia un Arte, el del Universalismo Constructivo.

LIBROS DE JOAQUÍN TORRES GARCÍA

New York, edición y prólogo de Juan Fló, Montevideo, HUM-Fundación Joaquín Torres García, 2007.

Ce que je sais, et ce que je fais par moi même. Cours complet de dessin et de peinture, et d'autres choses, Losone, 5 de setiembre de 1930.

Père Soleil, París, 29 de julio de 1931.

Raison et nature. Théorie, París, mayo de 1932.

La tradición del hombre abstracto (Doctrina constructivista), Montevideo, 1938.

La ciudad sin nombre, Montevideo, 16 de diciembre de 1941.

Nueva escuela de arte del Uruguay (La regla abstracta), Montevideo, Ediciones de la Asociación de Arte Constructivo, 1946.

BIBLIOGRAFÍA

Battegazzore, Miguel Ángel, *J. Torres-García. La trama y los signos*, Montevideo, Impresora Gordon, 1999.

Derrida, Jacques, *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.

Fló, Juan, “Malos tiempos para Joaquín Torres García”, *Brecha*, Montevideo, 20 de agosto de 2004. Disponible en: https://www.torresgarcia.org.uy/te_puede_interesar/bio/textos_sobre_Torres/Joaquin-Torres-Garcia-ahora-Juan-Flo.pdf

Iglesias Lukin, Aimé y Cecilia Rabossi, “Joaquín Torres García: El descubrimiento de sí mismo en la ciudad sin nombre”, en *Joaquín Torres García: El descubrimiento de sí mismo* [cat. exp.], Montevideo, Museo de Arte Contemporáneo Atchugarry, 2024.

Pérez-Oramas, Luis, “La regla anónima: Joaquín Torres-García, impulsión esquemática y modernidad arcádica”, en *Joaquín Torres-García: Un moderno en la Arcadia*, Madrid, Ediciones El Viso, 2016.

Schwartz, Jorge, “Un flâneur en Montevideo: *La ciudad sin nombre* de Joaquín Torres-García”, *Fervor de las vanguardias. Arte y literatura en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2016.

Vidal, Edgard, “Del cristianismo a la teosofía: *Père Soleil* de Joaquín Torres-García”, *Artelogie* [en línea], junio de 2014. Disponible en: <https://journals.openedition.org/artelogie/1550?lang=es>

¹⁸ Ver Edgard Vidal, “Del cristianismo a la teosofía: *Père Soleil* de Joaquín Torres-García”, *Artelogie* [en línea], junio de 2014. Disponible en: <https://journals.openedition.org/artelogie/1550?lang=es>.

¹⁹ “Donde la GEOMETRÍA está en perfecto acuerdo y equilibrio con la NATURALEZA”. Traducción del autor.

TORRES GARCÍA, 1944: *UNIVERSALISMO CONSTRUCTIVO* Y LAS REDES EDITORIALES DE LOS EXILIADOS EN BUENOS AIRES

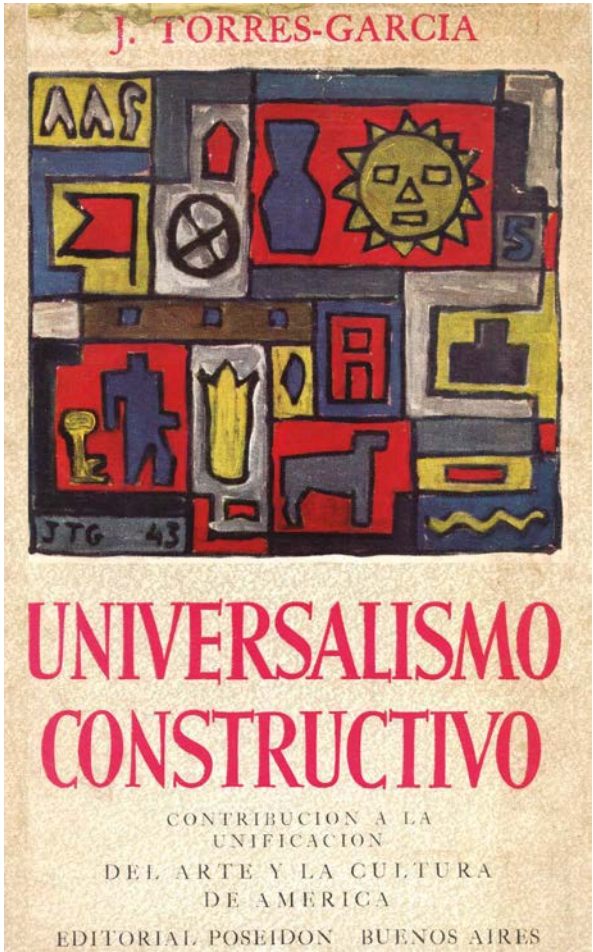
SILVIA DOLINKO

El 5 de abril de 1944 salió de imprenta la primera edición de *Universalismo Constructivo*, el gran legado escrito de Joaquín Torres García. El voluminoso libro fue publicado en Buenos Aires por la editorial Poseidón, fundada y dirigida por Joan Merli, catalán exiliado en la capital porteña desde 1939. Poseidón formaba parte de una trama de nuevas casas editoriales —como Sudamericana, Emecé o Nova— impulsadas por exiliados en Buenos Aires. La ciudad era uno de los principales focos de la industria editorial en lengua castellana, dinamizada por la llegada a partir de 1936 de intelectuales y técnicos que, procedentes de diversas zonas de una España desgarrada por la Guerra Civil, buscaban en la Argentina refugio ante la persecución franquista.¹ A la contienda española le siguió, pocos meses después, el inicio de la Segunda Guerra Mundial, y al horror internacional ante la masacre humana se sumó la inquietud por la destrucción —potencial o en acto, material o simbólica— de la cultura del Viejo Continente.

En esa coyuntura de devastación europea, América Latina se vislumbraba como un nuevo escenario no solo para preservar la herencia “universal” en peligro, sino también como un ámbito desde donde reconstruir redes y propiciar una refundación cultural.

Las publicaciones tuvieron un rol significativo en la difusión de discursos e imágenes de denuncia ante la barbarie fascista, en el afianzamiento de la trama de solidaridad entre exiliados europeos y artistas y escritores latinoamericanos, y también como espacios fundamentales para la puesta en circulación de idearios, narrativas y propuestas programáticas. Entre estas propuestas se destacaron los discursos torresgarcianos. Si el planteo del artista ya apuntaba desde antes de la guerra a pensar e impulsar una cultura universal y, en vinculación con esto, a reflexionar sobre el lugar de América Latina, la coyuntura bélica y la enunciación rioplatense agregaban nuevas capas de sentido a sus discursos históricos.

¹ La relación entre exilio español e industria editorial argentina ha sido trabajada en forma profusa: entre la bibliografía sobre el tema pueden mencionarse los trabajos de Emilia de Zuleta, *Espanoles en la Argentina. El exilio literario de 1936*, Buenos Aires, Atril, 1999; José Luis De Diego (dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006; Fabio Espósito, “Los editores españoles en la Argentina: redes comerciales, políticas y culturales entre España y la Argentina (1892-1938)”, en Carlos Altamirano (dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina II*, Buenos Aires, Katz, 2010, pp. 515-536; Federico Gerhardt, “Exiliados en la ‘edad de oro’. Redes y políticas culturales del exilio gallego en el campo literario argentino de la década del 40: publicaciones periódicas, colecciones y editoriales”, *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, n° 19, 2015, pp. 72-103.



Tapa de Joaquín Torres García, *Universalismo Constructivo. Contribución a la unificación del arte y la cultura de América*, Buenos Aires, Poseidón, 1944.

EN TORNO A JOAN MERLI

Al llegar a Buenos Aires, en 1939, Joan Merli i Pahissa ya contaba con una importante trayectoria como editor, *marchand* y organizador de exposiciones en su Cataluña natal; en el exilio porteño continuó con la actividad editorial a través de su sello Poseidón, a la vez que mediante su participación en revistas como *Saber Vivir* —dirigida por el chileno José Eyzaguirre, y de la que fue secretario artístico entre 1940 y 1942— y *Cabalgata*

La publicación de *Universalismo Constructivo* en Poseidón no solo se debía a las posibilidades de la pujante industria editorial porteña, sino también, en términos más específicos, al vínculo del artista con Merli.² El editor catalán integraba una red intelectual, artística y editorial rioplatense en la que también participaron de forma destacada otros exiliados radicados en Buenos Aires, y en cuyas publicaciones Torres García ocupó un lugar relevante. Al seguir algunos momentos en torno a 1944 como un año clave en la trayectoria de Torres García, este texto procura dar cuenta de las relaciones entre el artista uruguayo y aquellos espacios editoriales sostenidos por los exiliados en la Argentina. Para ello, se aborda la publicación de *Universalismo Constructivo* —con particular foco en ciertas marcas de enunciación en el contexto del desarrollo bélico— y la presencia de Torres García en la revista *Correo Literario* —especialmente, las referencias en ese medio a los murales contemporáneos realizados por el pintor y sus discípulos en el Hospital Saint Bois en Montevideo—. Así, se situará su labor y sus repercusiones en esa red de nombres y espacios editoriales que, en una coyuntura de crisis, tuvieron como objetivo principal la defensa de la cultura y del arte moderno.

—publicada entre 1946 y 1948 bajo su dirección, junto a Lorenzo Varela y Luis Seoane, exiliados procedentes de Galicia—. ³

La coyuntura internacional, “estos días dolorosos que afligen al mundo”, aparecía aludida en la nota de presentación de *Saber Vivir*: “hoy, más que nunca, hace falta saber vivir, para salvar el abismo a cuyo borde nos colocaron manteniendo incólumes las ilusiones y

cada día más puras las esperanzas. Solo así garantiremos la supervivencia de una serie infinita de valores que no deben morir”.⁴ En esta revista lujosa, que se proponía como formadora del gusto artístico y guía para el consumo cultural refinado, Merli impulsaba una selección de imágenes con la cual orientaba el conocimiento de la producción plástica contemporánea y, potencialmente, la consolidación del mercado de arte local. La reproducción de obras se conjugaba con textos explicativos; en este sentido, entre los diversos escritos publicados en *Saber Vivir* se incluyó, en el sexto número, de enero de 1941, “*De la libertad* y disciplina en el arte”, de Torres García.

La actividad de orientación que Merli llevó a cabo a través de la revista amplió sus horizontes a partir de su labor en Poseidón, iniciada en 1942. En esos tiempos

de crecimiento de la industria editorial en Buenos Aires, donde hubo una inédita presencia de colecciones de libros de arte, Poseidón fue el sello que sostuvo una de las más completas producciones sobre esta temática, con una política editorial que se desplegó en diversas colecciones, y que inscribió en el mercado títulos, autores e imágenes de especial relevancia.

En 1944, el mismo año del lanzamiento de *Universalismo Constructivo*, Poseidón publicó otro libro que, por su parte, construiría un canon de la pintura argentina: *22 pintores. Facetas del arte argentino*, de Julio E. Payró, con el que Merli retomaba la línea de trabajo que había seguido con *33 pintors catalans*, de 1937.⁵ Entre esos veintidós pintores argentinos reunidos en el volumen de Payró se incluyó al santafecino Gustavo Cochet, cuyas imágenes también se habían reproducido en las



34



35

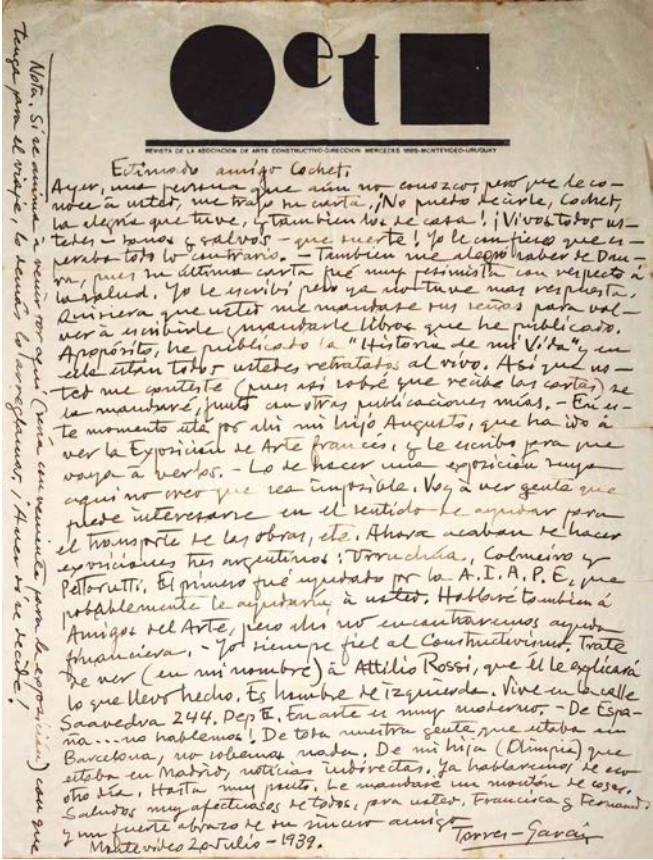
Joaquín Torres García, “*De la libertad* y disciplina en el arte”, *Saber Vivir*, n° 6, Buenos Aires, enero de 1941, pp. 34-35. Biblioteca Museo Nacional de Bellas Artes.

4 [Editorial], *Saber Vivir*, Buenos Aires, n° 1, agosto de 1940, p. 1.

5 Joan Merli, *33 pintors catalans*, Barcelona, Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, 1937. Cfr. María Amalia García, *op. cit.*, pp. 187-188.

2 Merli había sido el editor del primer libro sobre el artista: Torres García: *36 reproducciones de pintures i dibuxos*, con texto de Josep F. Rafols, publicado en Barcelona en 1926. Agradezco a Cristina Rossi por esta referencia.

3 Sobre la actividad del editor catalán, la revista *Saber Vivir* y la editorial Poseidón, cfr. María Amalia García, “El señor de las imágenes. Joan Merli y las publicaciones de artes plásticas en la Argentina en los 40”, en Patricia M. Artundo (dir.), *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2008, pp. 167-199.



Carta de Joaquín Torres García a Gustavo Cochet, Montevideo, 20 de julio de 1939. Archivo Museo Cochet, Funes.

páginas de *Saber Vivir*. Si Cochet tenía una presencia significativa en los emprendimientos del catalán, en el marco específico de Poseidón se destacó en particular la publicación, en 1943, de su manual *El grabado (historia y técnica)*, dentro de la colección Todo para todos. Manuales de divulgación, artes, ciencias, oficios.

Radicado entre Barcelona y París de 1915 a 1939, Cochet había conocido a Torres García en 1921. Mientras que el uruguayo lo mencionó en algunos pasajes de *Historia de mi vida*, en las páginas biográficas de un libro sobre el artista publicado por Poseidón en 1945 —dentro de la colección Biblioteca Argentina de Arte— se nombraba, a su vez, al santafecino: “en ese clima espiritual parisiense cuyo sello misterioso ha evocado

tan a menudo el Maestro, no faltan estímulos. Hélión, Mondrian, Van Doesburg, G. Cochet [...], Severini, Russo-lo, Picasso, he aquí los nombres de algunos amigos y conocidos, recortes de ese París mágico...”⁶

Asimismo, Barcelona fue una ciudad en común para Torres García y Cochet, donde compartieron galerista (Josep Dalmau) y amistades (como Pere Daura). El vínculo entre ambos continuó a fines de los años 30, cuando habían retornado, respectivamente, a Montevideo y Rosario; Cochet volvió a la Argentina luego de la derrota de las fuerzas republicanas en la contienda española, en la que se había involucrado de forma directa. El reencuentro se producirá por vía epistolar: en papel membretado de *Círculo y Cuadrado*, el uruguayo responde emocionado a una misiva enviada por Cochet: “ayer, una persona que aún no conozco pero que le conocía a usted, me trajo su carta. ¡No puedo decirle, Cochet, la alegría que tuve! ¡Vivos todos ustedes —sanos y salvos— qué suerte! [...] Yo siempre fiel al Constructivismo. [...] De España... no hablemos! De toda nuestra gente que estaba en Barcelona, no sabemos nada”.⁷

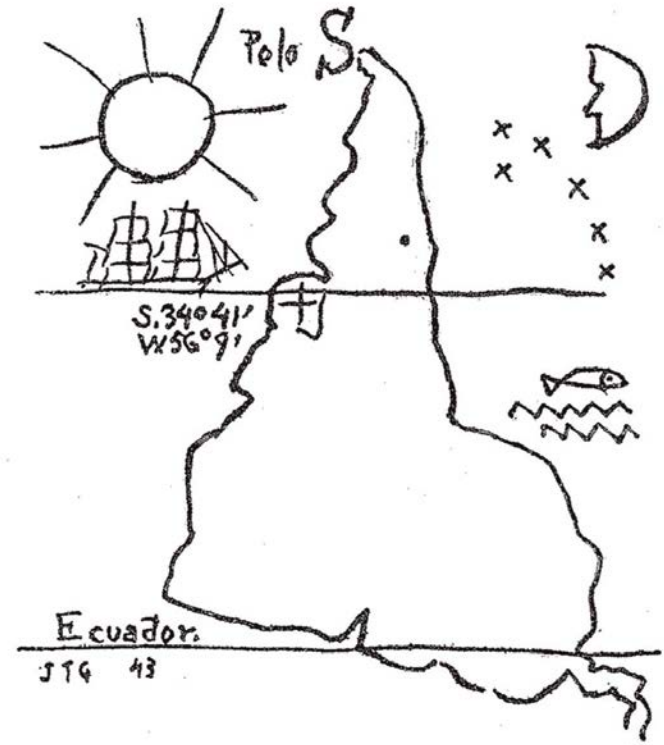
Las menciones al pasado catalán, evocado en tierra americana y en tiempos de guerra, así como las referencias a las actividades y dificultades en la interlocución con el campo cultural montevideano, cruzan las misivas de Torres García dirigidas a Cochet: “La Asociación de Arte Constructivo siempre se mantiene en pie, pero ahora veo que no es para estas tierras, así como tampoco las escuelas modernas. No hay preparación en ningún sentido; no se interesan como en Europa por estas cosas; pero... hay que aguantar”.⁸ Tiempo después comentaba: “¡Qué lástima que no triunfara la República! Recuerda Ud. lo bien que se ponía España? —Pero no, ya pasó y ahora estamos en América. Y trabajamos para los de aquí”.⁹ En esa misma carta de fines de 1942, mencionaba su reciente exposición en Buenos Aires, y agregaba: “tendré seguramente que volver ahí para llevar los originales de un libro que publicará la editorial que dirige Merli”. Se trataba, claro está, de *Universalismo Constructivo*.

LAS LECCIONES DEL MAESTRO

Universalismo Constructivo. Contribución a la unificación del arte y la cultura de América: tal es el título completo del libro que, en poco más de mil páginas, doscientos cincuenta y tres dibujos y tres citocromías, reúne ciento cincuenta lecciones uruguayas impartidas por Torres García entre 1934 —tras su regreso a Montevideo— e inicios de 1943. Cada lección está editada junto con la reproducción de uno o varios dibujos del artista. Incluido dentro de la colección Aristarco, dedicada a publicar ensayos sobre artes plásticas, el libro fue impreso en los talleres de Sebastián Amorrtortu e hijos, y además de la edición comercial también contó con un tiraje especial de cien ejemplares numerados y firmados por Torres García. Por su grueso volumen, resultaba una llamativa excepción respecto de la mayoría de los libros de Poseidón.

Si bien no hay referencias explícitas a la cuestión bélica a lo largo del texto, no es un dato menor —si se considera que fue parte del catálogo de una editorial dirigida por un exiliado— que la primera oración de su introducción sea: “Ya antes de la actual crisis que está desarticulando el mundo y en la que podrían hundirse para siglos los más altos valores humanos, el arte, con manifiesta evidencia, dio señales de caducidad y desorientación”.¹⁰

Ante el peligro de derrumbe del escenario cultural europeo se contraponía la posibilidad de construir “lo nuevo” en territorio americano. La meta de la novedad como horizonte y motor para el desarrollo artístico en clave modernista era, desde hacía décadas, una de las premisas vanguardistas sobre las que el propio Torres García venía reflexionando en su producción textual y plástica. En esta instancia, sin embargo —y tal como había anticipado el artista con la famosa imagen del mapa invertido y la consigna “Nuestro Norte es el Sur”—, la reflexión y explicitación sobre el lugar de América como ámbito propicio, posible y fecundo



Joaquín Torres García, *Universalismo Constructivo*, Buenos Aires, Poseidón, 1944, p. 218.

para esa mutación de valores y para la construcción de una nueva cultura —propia y a la vez universal— resultaba una de las claves de sus argumentos:

nuestras teorías, basadas sobre todo en la humana tradición de todos los siglos, y que generó las más grandes culturas, tuvo al fin que hallar su cauce apropiado en la tradición autóctona de este hemisferio, y que, por tal razón, quisimos hacer nuestra. Pues fue para nosotros un hecho cierto, que si el camino de la salud estaba para todos en volver a reintegrarse a esa universal tradición —y el mundo a la deriva quería confirmarlo—, viendo que en esa misma verdad estaban las grandes culturas indoamericanas, con ellas debíamos identificarnos.¹¹

6 Claude Schaefer, *Joaquín Torres García*, Buenos Aires, Poseidón, 1945, p. 28.

7 Carta de Joaquín Torres García a Gustavo Cochet, fechada: “Montevideo, 20 de julio de 1939”, manuscrito. Archivo Museo Cochet, Funes. Agradezco a Silvia Cochet por el acceso a la consulta del epistolario entre los artistas.

8 Carta de Joaquín Torres García a Gustavo Cochet, fechada: “Montevideo, 22 de enero de 1940”. manuscrito. Archivo Museo Cochet, Funes.

9 Carta de Joaquín Torres García a Gustavo Cochet, fechada: “Montevideo, 8 de diciembre de 1942”, manuscrito. Archivo Museo Cochet, Funes.

10 Joaquín Torres García, “Introducción”, *Universalismo Constructivo. Contribución a la unificación del arte y la cultura de América*, Buenos Aires, Poseidón, 1944, p. 17. La introducción del libro fue redactada en marzo de 1942, dato que da cuenta del riguroso proceso editorial puesto en juego por Merli para la publicación, con la evidente conciencia de la relevancia que tendría el volumen.

11 *Ibid.*, p. 18.

También en la introducción, Torres García explicitaba que con la reunión de todas sus lecciones montevideanas apuntaba a un objetivo: que por medio de la difusión de su ideario “toda América posea al fin un arte de calidad que pueda llamar suyo, libre ya de influencias extranjeras, y que por él se sienta en verdad ser de un mundo nuevo”.¹² En este sentido, manifestaba que su aspiración tendía a la creación de “una nueva era de la cultura universal en este despertar o resurgimiento del espíritu en esta parte del mundo. Es decir, lo que todos esperan que se produzca entre nosotros y que tendría que ser, no solo el contrapeso del derrumbe en otras latitudes, sino además, la orientación para el futuro del Arte”.¹³

A lo largo del libro, los numerosos conceptos centrales de los planteos torresgarcianos van recorriendo sus distintas lecciones impresas: regla, orden, equilibrio, idea, emoción, hombre, verdad, proporción, naturaleza, sentido plástico, signo, símbolo, visión estética,

unidad, concepto, función, plano geométrico, valores, razón, lo abstracto, lo eterno, lo concreto, número, espíritu, materia, pintura, geometría, nuevo orden, ley, creación, armonía. Entre todos los conceptos hay uno que sobresale, ya que es la piedra basal del planteo de Torres García: *estructura*, que se extiende incluso a la propia concepción del libro como pieza editorial:

Si aquí quiero hablar de estructura, el libro tiene que ser visto y concebido *en conjunto*. No puede ser una interminable serie de artículos tratando los temas más diversos, y bien o mal pegados o zurcidos unos junto a otros; y ni aunque fuesen clasificados por materias, cosa por otra parte imposible (ya que siempre, en cada estudio, se tratan diversas cuestiones, y todas ellas, más o menos, siempre alrededor del tema central). Desde este punto de vista, la unidad del libro está conseguida. Por esto, con más razón, se impone una estructuración de todo él, a fin de hacer más evidente que esa masa apretada de temas es fruto de un solo afán y de un solo pensamiento. Es decir, se le da al libro una *unidad estética*.¹⁴

En algunas de las lecciones, la enunciación en clave latinoamericana toma palabras concretas para explicar un aquí y ahora de los planteos en torno al arte universal propugnado por Torres García, como en “La Escuela del Sur” (lección 30, 1935), “La orientación conveniente al arte y la cultura de América” (lección 37, 1946), “El arte de América” (lección 127, 1940), “El hombre americano y el arte de América” (lección 132, 1941) o “El nuevo arte de América” (lección 148, 1942). En esta lección, la antepenúltima, el autor retoma algunas de las líneas ya postuladas en otros momentos de su discurso para ahondar en la formulación coyuntural, entre la perspectiva crítica y el planteo situado:

Se espera mucho de América, pero ¿cómo vivimos y pensamos? Se vive al día; según las circunstancias; resolviendo pequeños problemas de orden material; es todo. [...] partamos de esto: que aquí no estamos en el Occidente europeo. Esto es una realidad. Y, aunque esto haya sido colonizado por europeos, esto nada

significa: estamos en América del Sur. El problema de allá, pues, no ha de ser el de aquí. Nuestra cultura debe tomar otro origen. Este continente es más joven; su cronología no corresponde a la del viejo mundo.¹⁵

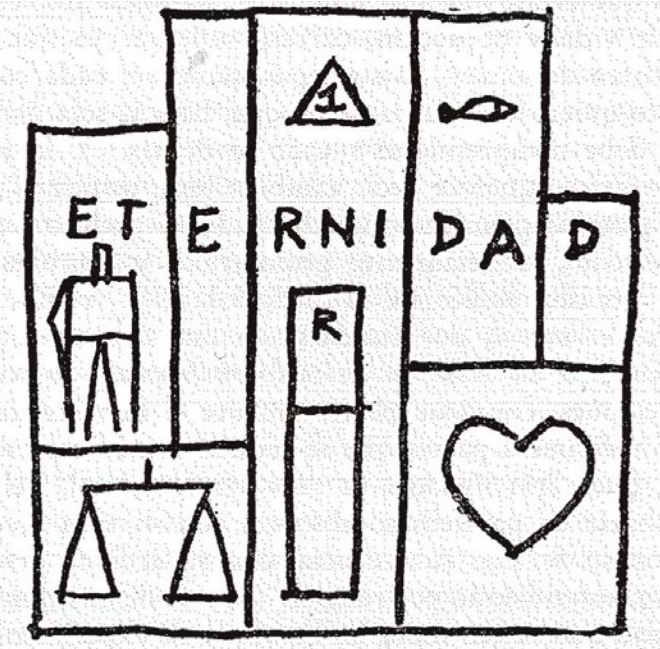
Las vinculaciones, tensiones y matices entre Europa y América, entre España y Argentina, entre la tradición de la cultura “universal” y las búsquedas locales de “lo

nuevo” también tenían eco, por esos años, en otros medios ligados a los exiliados europeos en Buenos Aires, como la revista *Correo Literario*, en la que se celebró con especial énfasis la aparición de *Universalismo Constructivo* y la obra del artista; en particular, es de destacar el espacio de visibilidad que se le dio al conjunto de murales que Torres García y sus discípulos habían llevado a cabo en Montevideo.

ARTE CONSTRUCTIVO EN CORREO LITERARIO

La reseña sobre *Universalismo Constructivo* publicada por Romualdo Brughetti en *Correo Literario* no tenía medias tintas: se refería al libro como una “hazaña de Merli” y como “un *summa artis* esencial” de “contenido pródigo”. El crítico de arte argentino no dudaba acerca de la relevancia presente y la proyección futura de la publicación que, sostenía, “inscribe una etapa nueva dentro de la joven historiografía crítica del arte, y este testimonio básico de Torres García me aventuro a creer que ha de ser repensado, valorado y discutido por los amantes de la plástica y de la cultura artística, rebatido quizá, ensalzado, mas nunca olvidado o tomado desprevenidamente. [...] Buena vida y mejor polémica auguro a *Universalismo Constructivo*”.¹⁶

Esta fue una de las varias referencias sobre el libro y la obra del artista uruguayo en esa importante publicación impulsada por exiliados gallegos y editada en Buenos Aires entre 1943 y 1945. Dirigida por Lorenzo Varela, Arturo Cuadrado y Luis Seoane, *Correo Literario* tuvo su desarrollo cuando el falangismo ya había consolidado su régimen en la península ibérica y los sucesos de la Segunda Guerra Mundial imponían en la intelectualidad mundial una decidida toma de posición. En el editorial de presentación, se explicitaba que *Correo Literario* se ponía “al servicio de la cultura hispanoamericana, difundiendo sus valores en cuanto



Joaquín Torres García, *Universalismo Constructivo*, Buenos Aires, Poseidón, 1944, p. 928.

esté al alcance de sus posibilidades. Sus páginas irán reflejando las inquietudes más candentes a lo largo de América, tanto las propias y características del continente, como las de los diferentes grupos de desterrados acogidos a la generosidad de estas tierras”.¹⁷ El discurso sobre la responsabilidad social del artista y el

Joaquín Torres García, *Universalismo Constructivo*, Buenos Aires, Poseidón, 1944, p. 61

¹² Ibid., p. 20.

¹³ Ibid.

¹⁴ Joaquín Torres García, “Advertencia”, *Universalismo Constructivo*, op. cit., p. 24. El texto fue redactado en octubre de 1942. Las cursivas pertenecen al original.

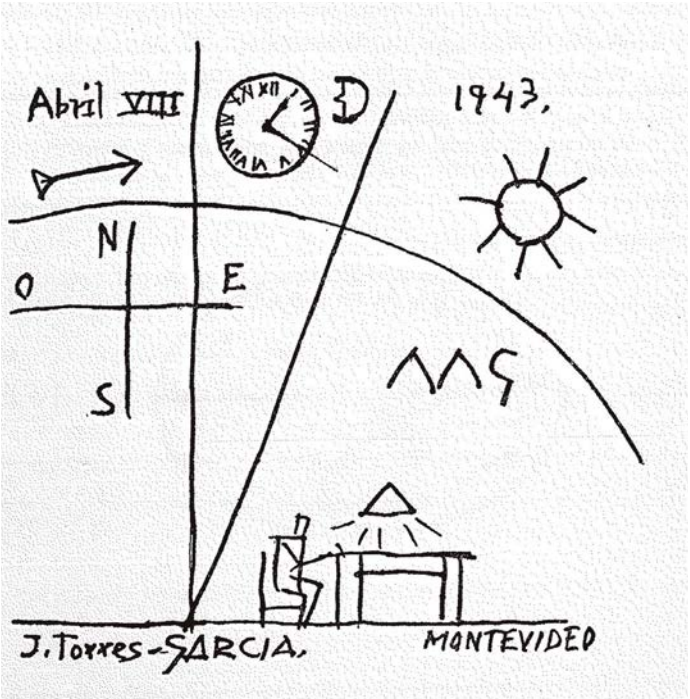
¹⁵ Joaquín Torres García, “El nuevo arte de América”, *Universalismo Constructivo*, op. cit., p. 996. El texto fue redactado en diciembre de 1942.

¹⁶ Romualdo Brughetti, “La Verdad Plástica en Torres García”, *Correo Literario*, año II, n° 14, Buenos Aires, 1 de junio de 1944, p. 6.

¹⁷ “Al lector”, *Correo Literario*, año 1, n° 1, Buenos Aires, 15 de noviembre de 1943, p. 1. Sobre esta publicación, cfr. Silvia Dolinko, “El rescate de una cultura ‘universal’. Discursos programáticos y selecciones plásticas en *Correo Literario*”, en *Arte en revistas...*, op. cit., pp. 131-165.

intelectual fue una cuestión central para esta publicación, que se proponía como tarea “propalar, fecundar, crear y contribuir por los medios más puros a la defensa de la cultura”.¹⁸

Además de las constantes publicidades de las colecciones de Poseidón, de otros emprendimientos editoriales del exilio español –Nova, Losada o la revista *De Mar a Mar*– o de espacios asociados a esta industria cultural, como la fundamental Imprenta López, las páginas de *Correo Literario* también dieron lugar a notas sobre muchos de los artistas vinculados a ese círculo intelectual, como Manuel Colmeiro, Raquel Forner, Manuel Ángeles Ortiz o Demetrio Urruchúa; en esta línea, puede citarse especialmente el texto que Leónidas Barletta dedicó a Gustavo Cochet.¹⁹ Junto a



Joaquín Torres García, *Universalismo Constructivo*, Buenos Aires, Poseidón, 1944, p. 1011.

las referencias a artistas locales y las menciones de nombres asociados con la tradición de la historia del arte occidental, en *Correo Literario* tuvo gran protagonismo la producción de quienes se encontraban desarrollando su obra en el ámbito latinoamericano. En tal sentido, se destaca la presencia de Torres García en distintos números del año 1944.

El pintor y diseñador italiano Attilio Rossi —quien también se había exiliado en la capital argentina tras escapar del fascismo de Mussolini— estuvo a cargo de la sección “El arte de la edición”. En esos años, además, fue fundamental su intervención en editoriales como Espasa-Calpe y Losada —donde dirigió la colección de libros de arte— o en publicaciones como *De Mar a Mar*, primera de la saga de revistas dirigidas por exiliados gallegos en Buenos Aires. Rossi mantenía intercambios con Torres García desde hacía algunos años: en una carta de 1941 agradecía al artista uruguayo por su envío de *La ciudad sin nombre*, que caracterizaba como “otra pedra constructiva que resistirá al temblor de tierra que está sacudiendo todos los valores. Gracias por su mensaje porque cada libro de usted es un verdadero mensaje espiritual”.²⁰

Rossi y Merli fueron, a su vez, mencionados en una nota de Oscar Félix Haedo publicada en *Correo Literario* en 1944: ambos formaban parte del conjunto de “innumerables visitantes” que recibía Torres García en Montevideo y que “han podido escuchar la palabra del maestro entre el macizo de cacharrería azteca, pieles nortañas y cuadros de arriesgado corte moderno que ambientan y llenan su estudio”.²¹

La tapa de ese número incluía un retrato fotográfico del artista —mirando hacia abajo, reconcentrado y con su conocido gesto adusto— y el epígrafe: “Joaquín Torres García, que acaba de dar en la plenitud de su vida una valiosa lección en su ‘Universalismo Constructivo’, libro imprescindible para la cultura y fruto de



Oscar F. Haedo, “Un pintor constructivista: Joaquín Torres García”, *Correo Literario*, año II, n° 15, Buenos Aires, 15 de junio de 1944, p. 5.

un maestro”. En la misma página del texto de Haedo se diagramó un apartado de Arturo Cuadrado:

Joaquín Torres García, milagro de juventud en pensamiento y en creación, ha tenido el extraño destino de ver parte de su palabra maestra hecha pintura en una escuela y hecha combate en un gran libro. [...] Asusta verlo en su función eternamente nueva, disciplinada, recta. Asusta oírlo tronar en conceptos y teorías universales. A Juan [sic] Merli le debemos el heroísmo de publicar este libro, libro que debía ser texto, puesto que nos muestra la vida y la obra de un hombre verdaderamente excepcional.²²



Enrique Dieste, “Joaquín Torres García”, *Correo Literario*, año II, n° 20, Buenos Aires, 1 de septiembre de 1944, p. 4.

Periodista, poeta, editor y, como ya se ha comentado, uno de los responsables de *Correo Literario*, Cuadrado fue un nombre de referencia que Torres García incluyó en una carta a Carmelo Arden Quin, algunas semanas más tarde. Allí compartía con el joven artista concreto sus inquietudes ante las fuertes críticas locales recibidas por los murales en el pabellón Martirené del Hospital Saint Bois de Montevideo, realizados ese año por Torres García junto con un grupo de discípulos. En ese contexto, le decía a Arden Quin: “Estamos en guerra a causa de las pin. [sic] del Saint Bois que hay que defender cada día ¡Cuánto desearía que Ud. les viese! Sobre esa nave habría que escribir. ¿No podría decirse algo

¹⁸ Nota de la redacción, “Nuevas revistas”, *Correo Literario*, año III, n° 31, Buenos Aires, 1 de marzo de 1945, p. 2.

¹⁹ Leónidas Barletta, “La pintura de Gustavo Cochet”, *Correo Literario*, año III, n° 31, Buenos Aires, 1 de marzo de 1945, pp. 5 y 7.

²⁰ Carta de Attilio Rossi a Joaquín Torres García, fechada: “Buenos Aires, 13 de abril de 1941”, manuscrita en papel membretado de la editorial Losada. El subrayado pertenece al original. Agradezco a Cristina Rossi por esta referencia.

²¹ Oscar F. Haedo, “Un pintor constructivista: Joaquín Torres García”, *Correo Literario*, año II, n° 15, Buenos Aires, 15 de junio de 1944, p. 5. En otro número de la publicación, algunos meses más tarde, apareció la nota de Alberto Denia “La exposición de arte uruguayo”, en la que se ponía de relieve al artista y a los discípulos de su Taller: “lo perfecto sería tener cada cual un Torres García en su casa; no por comodidad ni belleza, sino por ese supremo don de la inquietud de la polémica de la cual es maestro el maestro”, *Correo Literario*, año II, n° 26, Buenos Aires, 1 de diciembre de 1944, p. 4.

²² “Nota por A.C.” (Arturo Cuadrado), en Oscar F. Haedo, “Un pintor constructivista..., op. cit.

en Arturo II? Cuadrado tiene buenas fotografías y podría dejarle algunas. La revista de Cuadrado es Correo Literario. Espero que me escriba para las fotografías y demás documentos”.²³ En momentos en que el artista estaba sufriendo ataques en Montevideo, y ante la necesidad de recibir apoyo de medios y personalidades de la región, la inscripción de esta obra en el espacio editorial de *Correo Literario* implicaba una acogida amable y celebratoria.

En esa línea, en el número de la revista del 1 de septiembre del mismo año, se transcribía el “Discurso de apertura del acto en honor de Joaquín Torres García, organizado por Reuniones de Estudio y radiado por el S.O.D.R.E. de Montevideo”, pronunciado el 23 de julio por Enrique Dieste. El texto estaba acompañado de varias reproducciones de obras de Torres García, entre ellas dos de sus murales de Saint Bois, *La calle* y *Composición cósmica*, junto con los de otros integrantes del Taller Torres García: *Puerto*, de Horacio Torres, y *Feria*, de Gonzalo Fonseca. En su texto, Dieste aludía a una conversación con “un joven amigo”, quien sostenía

que era lástima que Torres García hiciera esa pintura mental: reconociendo, no obstante, en Torres García un maestro. ¡Qué desgracia! Yo había aludido a las hermosas pinturas murales que el gran obrero y gran

artista estaba llevando a cabo en el Sanatorio Saint Bois. ¡Mental! ¿Cómo es posible que un joven de tan fina y equilibrada sensibilidad sienta alguna vez eso, de la pintura firme y serena y amorosa de don Joaquín Torres García? ¿Es posible que pueda existir —dilecto amigo— quien no sienta el amor inmenso y que de raíz hay en la pintura de Torres García? Y pienso, en este momento, en la pintura mural que el maestro denomina Constructiva. ¡Mental! ¿Es posible que haya quien no sienta lo que con los ojos se ve tan claro y armonioso: el amor al dibujo y de las cosas y del color y del conjunto de la pintura, esta o la otra, de don Joaquín Torres García?²⁴

En la misma página de la nota de Dieste, se encuentra diagramado —sobre el sector izquierdo, ocupando mayor superficie— el texto de Jorge Romero Brest sobre “La pintura de Orlando Pierri”, junto a la reproducción de tres de sus obras de corte surrealista. La reunión de las imágenes oníricas del artista argentino con las composiciones constructivistas de los uruguayos formulaba un claro contrapunto que, a la vez, condensaba mucho de las líneas de la pintura de aquel momento. La reproducción de los dos murales de Torres García en la parte inferior de la página operaba como una contundente base visual y simbólica.

En la misma línea, en el número de la revista del 1 de septiembre del mismo año, se transcribía el “Discurso de apertura del acto en honor de Joaquín Torres García, organizado por Reuniones de Estudio y radiado por el S.O.D.R.E. de Montevideo”, pronunciado el 23 de julio por Enrique Dieste. El texto estaba acompañado de varias reproducciones de obras de Torres García, entre ellas dos de sus murales de Saint Bois, *La calle* y *Composición cósmica*, junto con los de otros integrantes del Taller Torres García: *Puerto*, de Horacio Torres, y *Feria*, de Gonzalo Fonseca. En su texto, Dieste aludía a una conversación con “un joven amigo”, quien sostenía

que era lástima que Torres García hiciera esa pintura mental: reconociendo, no obstante, en Torres García un maestro. ¡Qué desgracia! Yo había aludido a las hermosas pinturas murales que el gran obrero y gran

artista estaba llevando a cabo en el Sanatorio Saint Bois. ¡Mental! ¿Cómo es posible que un joven de tan fina y equilibrada sensibilidad sienta alguna vez eso, de la pintura firme y serena y amorosa de don Joaquín Torres García? ¿Es posible que pueda existir —dilecto amigo— quien no sienta el amor inmenso y que de raíz hay en la pintura de Torres García? Y pienso, en este momento, en la pintura mural que el maestro denomina Constructiva. ¡Mental! ¿Es posible que haya quien no sienta lo que con los ojos se ve tan claro y armonioso: el amor al dibujo y de las cosas y del color y del conjunto de la pintura, esta o la otra, de don Joaquín Torres García?²⁴

En la misma página de la nota de Dieste, se encuentra diagramado —sobre el sector izquierdo, ocupando mayor superficie— el texto de Jorge Romero Brest sobre “La pintura de Orlando Pierri”, junto a la reproducción de tres de sus obras de corte surrealista. La reunión de las imágenes oníricas del artista argentino con las composiciones constructivistas de los uruguayos formulaba un claro contrapunto que, a la vez, condensaba mucho de las líneas de la pintura de aquel momento. La reproducción de los dos murales de Torres García en la parte inferior de la página operaba como una contundente base visual y simbólica.

En la misma línea, en el número de la revista del 1 de septiembre del mismo año, se transcribía el “Discurso de apertura del acto en honor de Joaquín Torres García, organizado por Reuniones de Estudio y radiado por el S.O.D.R.E. de Montevideo”, pronunciado el 23 de julio por Enrique Dieste. El texto estaba acompañado de varias reproducciones de obras de Torres García, entre ellas dos de sus murales de Saint Bois, *La calle* y *Composición cósmica*, junto con los de otros integrantes del Taller Torres García: *Puerto*, de Horacio Torres, y *Feria*, de Gonzalo Fonseca. En su texto, Dieste aludía a una conversación con “un joven amigo”, quien sostenía

que era lástima que Torres García hiciera esa pintura mental: reconociendo, no obstante, en Torres García un maestro. ¡Qué desgracia! Yo había aludido a las hermosas pinturas murales que el gran obrero y gran

artista estaba llevando a cabo en el Sanatorio Saint Bois. ¡Mental! ¿Cómo es posible que un joven de tan fina y equilibrada sensibilidad sienta alguna vez eso, de la pintura firme y serena y amorosa de don Joaquín Torres García? ¿Es posible que pueda existir —dilecto amigo— quien no sienta el amor inmenso y que de raíz hay en la pintura de Torres García? Y pienso, en este momento, en la pintura mural que el maestro denomina Constructiva. ¡Mental! ¿Es posible que haya quien no sienta lo que con los ojos se ve tan claro y armonioso: el amor al dibujo y de las cosas y del color y del conjunto de la pintura, esta o la otra, de don Joaquín Torres García?²⁴

En la misma página de la nota de Dieste, se encuentra diagramado —sobre el sector izquierdo, ocupando mayor superficie— el texto de Jorge Romero Brest sobre “La pintura de Orlando Pierri”, junto a la reproducción de tres de sus obras de corte surrealista. La reunión de las imágenes oníricas del artista argentino con las composiciones constructivistas de los uruguayos formulaba un claro contrapunto que, a la vez, condensaba mucho de las líneas de la pintura de aquel momento. La reproducción de los dos murales de Torres García en la parte inferior de la página operaba como una contundente base visual y simbólica.

el sonoro quinteto de los colores puros: rojo, azul, amarillo, blanco y negro. Una pintura mural de espíritu y proporciones monumentales fue el resultado de esa síntesis: hizo sus pruebas, originalísimas y cargadas de promesas, en el Pabellón Martirené del Hospital Saint.Bois, cerca de Montevideo, cuya decoración constituye sin duda alguna —con sus muchas virtudes y sus pequeños defectos— la más sensacional realización del modernismo en todo el continente americano. [...] No ha concluido por esto, ni con esto, la evolución creadora de Joaquín Torres García, inventor incomparablemente despierto e impaciente, que jamás ha podido someterse a fórmulas sin elasticidad ni obstinarse en la repetición automática de un procedimiento. [...] El “viejito” Don Joaquín, con sus setenta y dos años, sigue siendo el más juvenil de los pintores americanos.²⁵

Figura faro desde entonces y hasta la actualidad, Torres García es una de las referencias más indiscutidas del arte latinoamericano. La puesta pública de la voluntad programática universalista de este uruguayo, editada por el sello de un catalán y difundida por una publicación de gallegos exiliados en la cosmopolita

En la misma línea, en el número de la revista del 1 de septiembre del mismo año, se transcribía el “Discurso de apertura del acto en honor de Joaquín Torres García, organizado por Reuniones de Estudio y radiado por el S.O.D.R.E. de Montevideo”, pronunciado el 23 de julio por Enrique Dieste. El texto estaba acompañado de varias reproducciones de obras de Torres García, entre ellas dos de sus murales de Saint Bois, *La calle* y *Composición cósmica*, junto con los de otros integrantes del Taller Torres García: *Puerto*, de Horacio Torres, y *Feria*, de Gonzalo Fonseca. En su texto, Dieste aludía a una conversación con “un joven amigo”, quien sostenía

que era lástima que Torres García hiciera esa pintura mental: reconociendo, no obstante, en Torres García un maestro. ¡Qué desgracia! Yo había aludido a las hermosas pinturas murales que el gran obrero y gran

artista estaba llevando a cabo en el Sanatorio Saint Bois. ¡Mental! ¿Cómo es posible que un joven de tan fina y equilibrada sensibilidad sienta alguna vez eso, de la pintura firme y serena y amorosa de don Joaquín Torres García? ¿Es posible que pueda existir —dilecto amigo— quien no sienta el amor inmenso y que de raíz hay en la pintura de Torres García? Y pienso, en este momento, en la pintura mural que el maestro denomina Constructiva. ¡Mental! ¿Es posible que haya quien no sienta lo que con los ojos se ve tan claro y armonioso: el amor al dibujo y de las cosas y del color y del conjunto de la pintura, esta o la otra, de don Joaquín Torres García?²⁴

En la misma página de la nota de Dieste, se encuentra diagramado —sobre el sector izquierdo, ocupando mayor superficie— el texto de Jorge Romero Brest sobre “La pintura de Orlando Pierri”, junto a la reproducción de tres de sus obras de corte surrealista. La reunión de las imágenes oníricas del artista argentino con las composiciones constructivistas de los uruguayos formulaba un claro contrapunto que, a la vez, condensaba mucho de las líneas de la pintura de aquel momento. La reproducción de los dos murales de Torres García en la parte inferior de la página operaba como una contundente base visual y simbólica.

En la misma línea, en el número de la revista del 1 de septiembre del mismo año, se transcribía el “Discurso de apertura del acto en honor de Joaquín Torres García, organizado por Reuniones de Estudio y radiado por el S.O.D.R.E. de Montevideo”, pronunciado el 23 de julio por Enrique Dieste. El texto estaba acompañado de varias reproducciones de obras de Torres García, entre ellas dos de sus murales de Saint Bois, *La calle* y *Composición cósmica*, junto con los de otros integrantes del Taller Torres García: *Puerto*, de Horacio Torres, y *Feria*, de Gonzalo Fonseca. En su texto, Dieste aludía a una conversación con “un joven amigo”, quien sostenía

que era lástima que Torres García hiciera esa pintura mental: reconociendo, no obstante, en Torres García un maestro. ¡Qué desgracia! Yo había aludido a las hermosas pinturas murales que el gran obrero y gran

artista estaba llevando a cabo en el Sanatorio Saint Bois. ¡Mental! ¿Cómo es posible que un joven de tan fina y equilibrada sensibilidad sienta alguna vez eso, de la pintura firme y serena y amorosa de don Joaquín Torres García? ¿Es posible que pueda existir —dilecto amigo— quien no sienta el amor inmenso y que de raíz hay en la pintura de Torres García? Y pienso, en este momento, en la pintura mural que el maestro denomina Constructiva. ¡Mental! ¿Es posible que haya quien no sienta lo que con los ojos se ve tan claro y armonioso: el amor al dibujo y de las cosas y del color y del conjunto de la pintura, esta o la otra, de don Joaquín Torres García?²⁴

En la misma página de la nota de Dieste, se encuentra diagramado —sobre el sector izquierdo, ocupando mayor superficie— el texto de Jorge Romero Brest sobre “La pintura de Orlando Pierri”, junto a la reproducción de tres de sus obras de corte surrealista. La reunión de las imágenes oníricas del artista argentino con las composiciones constructivistas de los uruguayos formulaba un claro contrapunto que, a la vez, condensaba mucho de las líneas de la pintura de aquel momento. La reproducción de los dos murales de Torres García en la parte inferior de la página operaba como una contundente base visual y simbólica.

En la misma línea, en el número de la revista del 1 de septiembre del mismo año, se transcribía el “Discurso de apertura del acto en honor de Joaquín Torres García, organizado por Reuniones de Estudio y radiado por el S.O.D.R.E. de Montevideo”, pronunciado el 23 de julio por Enrique Dieste. El texto estaba acompañado de varias reproducciones de obras de Torres García, entre ellas dos de sus murales de Saint Bois, *La calle* y *Composición cósmica*, junto con los de otros integrantes del Taller Torres García: *Puerto*, de Horacio Torres, y *Feria*, de Gonzalo Fonseca. En su texto, Dieste aludía a una conversación con “un joven amigo”, quien sostenía

que era lástima que Torres García hiciera esa pintura mental: reconociendo, no obstante, en Torres García un maestro. ¡Qué desgracia! Yo había aludido a las hermosas pinturas murales que el gran obrero y gran

Buenos Aires de los años 40, es un claro exponente de ese potente crisol intelectual e intercultural.

Resulta pertinente volver, en esta conclusión, a algunas de las palabras clave del artista, como regla, orden, estructura, equilibrio. Es bien sabido que el uruguayo tenía un fuerte impulso a la organización de sus obras a partir de la puesta en juego de relaciones armónicas. Cabe recordar entonces que el presente catálogo, con el que se evocan los 150 años del nacimiento de Torres García, también involucra otro número redondo: las ocho décadas transcurridas desde la aparición de *Universalismo Constructivo*, donde el artista reunió ciento cincuenta lecciones impartidas a lo largo de diez años; por apenas diez páginas, el libro superó las mil, y así alcanzó un volumen conformado por un número casi perfecto. En este 2024, continuamos revisando y celebrando el legado torresgarciano, su mirada sobre la armonía cósmica, el realismo terreno, la posición ética del artista, la resistencia del arte ante las coyunturas adversas y la conciencia del lugar de enunciación latinoamericano.

Larga vida a su universalismo constructivo atento al pasado, al presente y al futuro.

LOS AÑOS DE TORRES GARCÍA

En la misma línea, en el número de la revista del 1 de septiembre del mismo año, se transcribía el “Discurso de apertura del acto en honor de Joaquín Torres García, organizado por Reuniones de Estudio y radiado por el S.O.D.R.E. de Montevideo”, pronunciado el 23 de julio por Enrique Dieste. El texto estaba acompañado de varias reproducciones de obras de Torres García, entre ellas dos de sus murales de Saint Bois, *La calle* y *Composición cósmica*, junto con los de otros integrantes del Taller Torres García: *Puerto*, de Horacio Torres, y *Feria*, de Gonzalo Fonseca. En su texto, Dieste aludía a una conversación con “un joven amigo”, quien sostenía

En 1945 concluiría el ciclo de *Correo Literario*. Al año siguiente, Merli, Varela y Seoane emprendieron el proyecto de una nueva revista: *Cabalgata*. Allí, Julio Payró publicó un texto en el que daba cuenta de particularidades, etapas y cambios de la obra de Torres García; en ese escrito, los murales de Saint Bois ya gozaban

En la misma línea, en el número de la revista del 1 de septiembre del mismo año, se transcribía el “Discurso de apertura del acto en honor de Joaquín Torres García, organizado por Reuniones de Estudio y radiado por el S.O.D.R.E. de Montevideo”, pronunciado el 23 de julio por Enrique Dieste. El texto estaba acompañado de varias reproducciones de obras de Torres García, entre ellas dos de sus murales de Saint Bois, *La calle* y *Composición cósmica*, junto con los de otros integrantes del Taller Torres García: *Puerto*, de Horacio Torres, y *Feria*, de Gonzalo Fonseca. En su texto, Dieste aludía a una conversación con “un joven amigo”, quien sostenía

que era lástima que Torres García hiciera esa pintura mental: reconociendo, no obstante, en Torres García un maestro. ¡Qué desgracia! Yo había aludido a las hermosas pinturas murales que el gran obrero y gran

artista estaba llevando a cabo en el Sanatorio Saint Bois. ¡Mental! ¿Cómo es posible que un joven de tan fina y equilibrada sensibilidad sienta alguna vez eso, de la pintura firme y serena y amorosa de don Joaquín Torres García? ¿Es posible que pueda existir —dilecto amigo— quien no sienta el amor inmenso y que de raíz hay en la pintura de Torres García? Y pienso, en este momento, en la pintura mural que el maestro denomina Constructiva. ¡Mental! ¿Es posible que haya quien no sienta lo que con los ojos se ve tan claro y armonioso: el amor al dibujo y de las cosas y del color y del conjunto de la pintura, esta o la otra, de don Joaquín Torres García?²⁴

En la misma página de la nota de Dieste, se encuentra diagramado —sobre el sector izquierdo, ocupando mayor superficie— el texto de Jorge Romero Brest sobre “La pintura de Orlando Pierri”, junto a la reproducción de tres de sus obras de corte surrealista. La reunión de las imágenes oníricas del artista argentino con las composiciones constructivistas de los uruguayos formulaba un claro contrapunto que, a la vez, condensaba mucho de las líneas de la pintura de aquel momento. La reproducción de los dos murales de Torres García en la parte inferior de la página operaba como una contundente base visual y simbólica.

En la misma línea, en el número de la revista del 1 de septiembre del mismo año, se transcribía el “Discurso de apertura del acto en honor de Joaquín Torres García, organizado por Reuniones de Estudio y radiado por el S.O.D.R.E. de Montevideo”, pronunciado el 23 de julio por Enrique Dieste. El texto estaba acompañado de varias reproducciones de obras de Torres García, entre ellas dos de sus murales de Saint Bois, *La calle* y *Composición cósmica*, junto con los de otros integrantes del Taller Torres García: *Puerto*, de Horacio Torres, y *Feria*, de Gonzalo Fonseca. En su texto, Dieste aludía a una conversación con “un joven amigo”, quien sostenía

que era lástima que Torres García hiciera esa pintura mental: reconociendo, no obstante, en Torres García un maestro. ¡Qué desgracia! Yo había aludido a las hermosas pinturas murales que el gran obrero y gran

década del 40: publicaciones periódicas, colecciones y editoriales”, *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, nº 19, 2015, pp. 72-103.

Merli, Joan, *33 pintors catalans*, Barcelona, Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, 1937.

Payró, Julio E., *22 pintores. Facetas del arte argentino*, Buenos Aires, Poseidón, 1944.

Rossi, María Cristina, *La revista Arturo en su tiempo inaugural*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2018.

Schaefer, Claude, *Joaquín Torres García*, Buenos Aires, Poseidón, 1945.

Torres García, Joaquín, *Universalismo Constructivo. Contribución a la unificación del arte y la cultura de América*, Buenos Aires, Poseidón, 1944.

-----, *Historia de mi vida*, Montevideo, Asociación de Arte Constructivo, 1939.

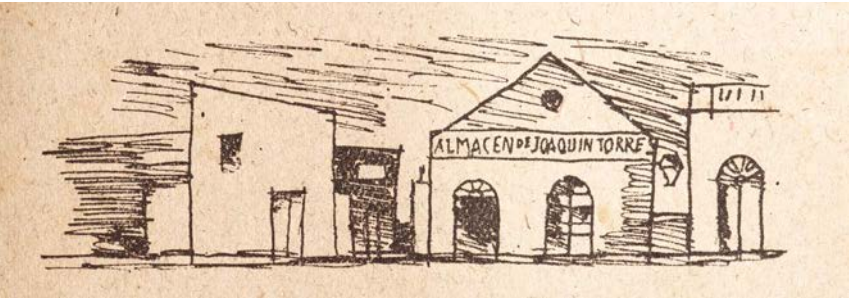
Zuleta, Emilia de, *Espanoles en la Argentina. El exilio literario de 1936*, Buenos Aires, Atril, 1999.

²⁵ Julio E. Payró, “Un pintor de América: Joaquín Torres García”, *Cabalgata. Revista mensual de letras y artes*, Buenos Aires, año II, nº 14, diciembre de 1947, p. 7.

CRONOLOGÍA

1874

Nació el 28 de julio en Montevideo, hijo de María García Pérez y Joaquín Torres Fradera. En esa ciudad, sus padres tenían un almacén de ramos generales, un bar y una carpintería, hasta que la quiebra de un banco arruinó sus negocios.



1887

En el vapor Congo Le Havre viajó por primera vez a Buenos Aires para atenderse en el Instituto Pasteur por la mordedura de un perro.

1891

En junio, su padre decidió regresar a su pueblo natal en Cataluña. Entonces, con sus tres hijos, Joaquín, Gaspar e Inés, la familia partió hacia España y se estableció en Mataró.



1895

Para ganarse el sustento, comenzó a ilustrar las publicaciones de una editorial católica y las del sello fundado por Gustavo Gili. También ilustró revistas y dibujó carteles con un trazo modernista, deudor de la impronta de Henri de Toulouse-Lautrec y Théophile Steinlen.



1901

Impartió clases de dibujo y pintura. Enseñó a las hermanas Carolina y Manolita Piña, y a Julio Payró, entre otros alumnos.



1903-1908

Trabajó con Gaudí en la Catedral de la Sagrada Familia y en los vitrales de la Catedral de Palma de Mallorca. Posteriormente, comenzó a realizar murales para casas particulares, iglesias y edificios públicos, pinturas que en su mayoría no se conservaron.



1891-1892

Joaquín comenzó a estudiar en la Escuela de Artes y Oficios del lugar, y también tomó clases de dibujo con Josep Vinardell.



1892-1895

La familia se instaló en Barcelona, y Torres estudió en la Academia Baixa por la mañana y en la Escuela de Bellas Artes de la Llotja por la noche, pero finalmente optó por el Círculo Artístico de Sant Lluc, donde conoció a Antoni Gaudí.

1893-1897

Frecuentó el café Els Quatre Gats en Barcelona, donde se encontraba con sus amigos Darío de Regoyos, Eduardo Marquina, Josep Pijoan y otros intelectuales y artistas jóvenes.



1909-1910

Se casó con Manolita Piña y ambos viajaron a Bruselas. Por medio del escritor argentino Roberto J. Payró, fue invitado a pintar murales en el pabellón uruguayo de la Exposición Universal de 1910.



1907-1914

Con algunas interrupciones, en este período impartió clases de dibujo en la Escuela Mont d'Or y, además, publicó sus ideas sobre la enseñanza en varios artículos.



1912-1917

Pintó un ciclo de frescos para el Salón de San Jorge del Palacio de la Diputación de Barcelona, que no llegó a completar porque rescindieron su contrato.



1913

Junto a un grupo de amigos interesados en difundir la tradición clásica mediterránea, fundó la Escola de Decoració de Sarriá, que proponía la fusión de las bellas artes, la arquitectura y las artes aplicadas.



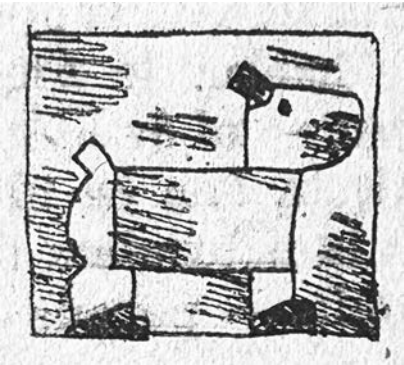
1914

Encaró la construcció de Mon Repòs en Tarrasa, residencia donde pintó un ciclo de frescos. Los Torres Piña habitaron esta casa con sus hijos Olimpia, Augusto e Ifigenia.



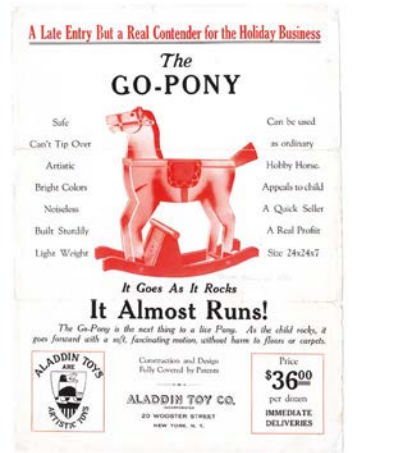
1917

Comenzó a diseñar juguetes de madera pintada ensamblables, para educar a los niños en el manejo de proporciones, formas y colores.



1921

Fundó Artist Toy Makers Company, asociado con Dover Farms Industries; diseñó juguetes con los personajes de Mutt y Jeff, y patentó su Go-Pony. Sin embargo, la empresa no funcionó y decidió regresar a Europa.



1922

La familia viajó a Italia. Primero se estableció en Fiesole y luego en Livorno, donde nació su hijo Horacio. En esta etapa, Torres García reorientó la comercialización de juguetes en los Estados Unidos con el eslogan "Aladdin Toys are artistic Toys".



1924-1926

Decidió establecerse en Villefranche-sur-Mer, donde proyectaba realizar murales, aunque no logró concretar ningún encargo. En septiembre la familia se mudó a París, donde compartió un departamento con Jean Hélion y su esposa.



1917

Multiplicó su producción teórica y la publicó en diferentes revistas culturales, entre ellas *Un enemy del poble*, editada por Joan Salvat Papasseit, quien en agosto lo visitó junto con el pintor uruguayo Rafael Barradas.



1918

La pintura de Torres García comenzó a reflejar el vertiginoso movimiento de la ciudad moderna, interés que también tenía Barradas, quien había llamado "vibracionistas" a sus interpretaciones.



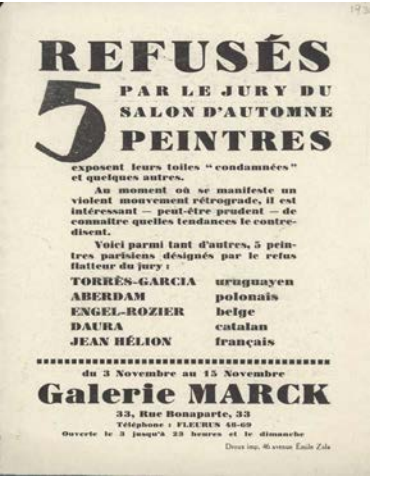
1920

Frente al éxito de sus juguetes, pensó resolver sus dificultades económicas mediante la producción en serie, y decidió poner en marcha ese proyecto en los Estados Unidos, hacia donde partió con su familia. En Nueva York buscó relacionarse con la escena artística y participó en el baile de disfraces de la Society of Independent Artists.



1928

Compuso una serie de libros caligráficos e ilustrados. Fue rechazado en el Salon d'Automne y, con otros artistas, organizó un Salon de Refusés, al que asistió Theo van Doesburg.



1930

Después de presentar una muestra en la galería Zak, en el mismo espacio organizó la *Première Exposition du groupe Latino-Américain de Paris*, para la cual reunió las obras y solicitó el prólogo al crítico uruguayo Hugo Barbagelata.



1930

Integró el grupo Cercle et Carré, formó parte de la organización de la muestra realizada en la Galerie 23 y del grupo editorial de la revista del mismo nombre.



1932-1933

Tras algunas discrepancias con el grupo parisino, la familia Torres Piña se instaló en Madrid. Junto a escritores y artistas españoles, Torres García creó el Grupo de Arte Constructivo, con el cual exhibió y publicó los fascículos *Guiones*.



1934

Decidió regresar a Montevideo, donde fue recibido con entusiasmo. Formó la Asociación de Artistas del Uruguay, que trabajó y exhibió en el Estudio 1037 y, en diciembre, se presentó como Asociación de Arte Constructivo (AAC).



1934-1935

Envió artículos al diario porteño *La Nación* (1934-1939) y viajó a Buenos Aires invitado por la Sociedad Hebraica Argentina para dar una conferencia sobre Jacob Lipchitz. Frente a las primeras críticas que recibió en un artículo de Norberto Berdía, respondió con el “Manifiesto n° 1”.



1940-1941

En la 500ª Conferencia anunció la disolución de la AAC, aunque la agrupación mantuvo sus actividades hasta fines de 1941.



1942

Viajó a Buenos Aires para presentar una exposición individual en la galería Müller, con la curaduría de Julio E. Payró, y también ofreció una conferencia en el Colegio Libre de Estudios Superiores.

En octubre fundó el Taller Torres García, grupo que en enero del año siguiente realizó la primera exhibición, registrada en el último número de la revista *Círculo y Cuadrado*.



1944

Le encargaron la decoración del Pabellón Martirené del Hospital Saint Bois, que realizó con sus discípulos. Tras las fuertes críticas que recibió, el Taller Torres García fundó su órgano de difusión, la revista *Removedor*, desde la que defendió las ideas del maestro.



1935-1936

Defendió su idea de arte constructivo en clases, conferencias, artículos y libros. En febrero de 1935, invirtió el mapa de Sudamérica para subrayar la necesidad de abandonar la dependencia de Europa. En 1936 se fundó *Círculo y Cuadrado*, la revista de la AAC.



1939

Torres consideraba que el artista era un creador de símbolos, y para afianzarse en el lenguaje simbólico americanista, sus discípulos estudiaban la arqueología y los rasgos culturales del mundo indoamericano. El maestro, por su parte, publicó *Metafísica de la prehistoria indoamericana*.



1937-1939

Encaró los trabajos para el *Monumento cósmico* en el Parque Rodó de Montevideo, con símbolos tallados sobre granito rosa coronados por una esfera, un cubo y una pirámide. La obra, que sintetiza las ideas constructivas, fue inaugurada en 1939.



1944

En Buenos Aires, la editorial Poseidón publicó *Universalismo Constructivo*, libro que compiló sus conferencias y tuvo un fuerte impacto en los jóvenes artistas argentinos.



1944-1947

Los jóvenes de la vanguardia rioplatense le pidieron un texto para la revista *Arturo*, aunque el grupo, después de elaborar su programa de arte concreto, entabló una fuerte polémica con la concepción del arte constructivo y universal que Torres García proponía.



1947-1949

La familia se mudó a la casa de la calle Caramurú, concebida con pisos, vitrales, rejas y otros detalles constructivos. Torres atravesaba una seria enfermedad, que lo llevó a la muerte el 8 de agosto de 1949. Más tarde, sus hijos Horacio y Augusto realizaron un monumento de granito, a partir de un dibujo de Torres, para su tumba en el Cementerio del Norte de Montevideo.



LISTADO DE OBRAS

JOAQUÍN
TORRES GARCÍA.
ENSAYO Y
CONVICCIÓN

Escena alegórica, ca. 1912
Lápiz sobre papel
27 x 80 cm
Galería Palatina

Figura primitiva, ca. 1928
Tinta sobre papel
21,7 x 16,4 cm
Colección particular

Dos figuras primitivas, 1928
Tinta sobre papel
7,9 x 10,8 cm
Colección particular

Sin título, 1929
Grafito sobre papel
8,7 x 6,5 cm
Colección particular

Comercio, 1917
Tinta sobre papel
12,3 x 14,5 cm
Colección Malba, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

Calle con personajes, 1928
Tinta sobre papel
10 x 13,5 cm
Galería Palatina

Locomotora constructiva, 1935
Tinta sobre papel
14,5 x 22 cm
Colección particular

Dibujo constructivo, 1933
Tinta sobre papel
13 x 10 cm
Colección particular

Constructivo, 1932
Tinta sobre papel
8,5 x 13 cm
Colección particular

Constructivo, 1935
Tinta sobre papel
19 x 15 cm
Colección particular

Constructivo con estaciones radiales, 1941
Tinta y lápiz sobre cartón
35 x 25 cm
Colección particular

La dama de negro, 1906
Carboncillo sobre papel
40 x 36,5 cm
Colección particular

Composición, 1912
Témpera sobre papel
26,5 x 33,5 cm
Colección Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

Adán y Eva, 1928
Óleo sobre hardboard
31 x 22 cm
Colección Mauricio I. Neuman

Business Town o *Calle de Nueva York* o *Paisaje de Nueva York* o *Synthèse de New York*, 1920
Óleo sobre cartón montado sobre tela
46,3 x 56,2 cm
Colección Malba, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

Calle con carrito, 1927
Óleo sobre cartón
45,5 x 32,5 cm
Colección particular

Teatro, 1928
Óleo sobre tela
46 x 38 cm
Colección particular

Calle abstracta, 1928
Óleo sobre tela
46 x 38,5 cm
Colección particular

Construcción París-Est, 1930
Óleo sobre tela
54,6 x 64,8 cm
Colección particular

Catedral constructiva, 1931
Óleo sobre tela
70,5 x 58,5 cm
Inventario nº 10690
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Contraste, 1931
Óleo sobre tela
73 x 59,9 cm
Inventario nº 7828
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

El hombre, 1932
Óleo sobre tela
44 x 34 cm
Inventario nº 7537
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Composición, 1937
Óleo sobre cartón
50 x 40 cm
Inventario nº 7829
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Arte constructivo, 1942
Óleo sobre tela
98 x 78 cm
Inventario nº 6411
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

<i>Balaguer</i> , ca. 1945 Óleo sobre tela 48 x 38 cm Colección particular	<i>Composición constructiva</i> , 1946 Óleo sobre cartón 26,5 x 32 cm Inventario nº 10689 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
<i>City Hall</i> , 1942 Óleo sobre tela 54,5 x 75,5 cm Inventario nº 6412 Colección Museo Nacional de Bellas Artes	<i>Locomotora</i> , 1943 Óleo sobre cartón 25,5 x 38,5 cm Inventario nº 7830 Colección Museo Nacional de Bellas Artes
<i>Velas</i> , s/f Óleo sobre cartón 34 x 41,5 cm Inventario nº 7507 Colección Museo Nacional de Bellas Artes	<i>Constructivo 7ª Sinfonía Shostakóvich</i> , 1943 Óleo sobre cartón 59 x 86 cm Colección particular
<i>Puente de Brooklyn</i> , 1945 Óleo sobre tela 40 x 56 cm Colección Povarché	
<i>Barcos y ciudad vieja o Puerto</i> , 1941 Óleo sobre tabla 31 x 42 cm Colección particular	
<i>Puerto en perspectiva con monumento</i> , 1947 Óleo sobre cartón 41,6 x 51,5 cm Colección particular	
<i>Constructivo con calle y gran pez</i> , 1946 Óleo sobre cartón montado en tela de lino 53,2 x 79 cm Colección Malba, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires	

Juguetes
<i>Gente graciosa</i> , ca. 1922 Óleo sobre madera Dos piezas, 21 x 11 cm y 23 x 12 cm Colección particular
<i>Pájaro</i> , 1924 Óleo sobre madera 12,8 x 14,8 cm Colección particular
<i>Hombre</i> , ca. 1921-1922 Óleo y cable sobre madera 25 cm (altura aproximada) Colección particular
<i>Dibujo</i> , 1922 Tinta sobre papel 13,5 x 18,5 cm Boceto de juguetes Aladdin Toys Colección particular
<i>The Go-Pony</i> Afiche publicitario de Aladdin Toys Museo Torres García, Montevideo
<i>Aladdin Toys. Catalogue</i> Museo Torres García, Montevideo
<i>Aladín. Juguetes transformables</i> , s/f 42 x 29,5 cm Fundación Torres García, Montevideo Centro de Estudios Espigas (UNSAM) - Fundación Espigas

Libros de Joaquín Torres García		
<i>Notes sobre art</i> Barcelona, 1913 Colección Tomás Grondona	<i>Je sais ou je vais</i> , s/n s/f 12,8 x 12 cm Museo Torres García, Montevideo	<i>Passivité</i> , nº 14 s/f 16,2 x 21 cm Museo Torres García, Montevideo
<i>Un ensayo de clasicismo. La orientación conveniente al arte de los países del mediodía</i> Gerona, 1916 Colección Tomás Grondona	<i>L'homme triangle</i> , nº 5 s/f 15,6 x 20,5 cm Museo Torres García, Montevideo	<i>Dessins</i> , nº 7 s/f 26 x 18 cm Museo Torres García, Montevideo
<i>El descubrimiento de sí mismo. Cartas a Julio, que tratan de cosas muy importantes para los artistas</i> Gerona, Imprenta Masó, 1917 Colección Tomás Grondona	<i>C'est l'homme qui comte</i> , nº 6 París, 17 de abril de 1928 15,5 x 22 cm Museo Torres García, Montevideo	<i>Foi</i> París, 5 de enero de 1930 14 x 10,8 cm Museo Torres García, Montevideo
<i>L'art en relacio abm l'home etmi l'home que passa</i> Barcelona, Salvat-Papasseit, Edicio dels amics de Sitges, 1919 Colección Tomás Grondona	<i>La peinture vierge</i> , nº 7 s/f 17 x 23,3 cm Museo Torres García, Montevideo	<i>Ce que je sais, et ce que je fais par moi même. Cours complet de dessin et de peinture, et d'autres choses</i> Losone, 5 de septiembre de 1930 21,5 x 19 cm Edición facsimilar Montevideo, Fundación Torres García, Ministerio de Educación y Cultura, 1974 Colección particular y Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes
<i>New York</i> Nueva York, ca. 1921 Montevideo, HUM-Fundación Joaquín Torres García, 2007 Colección Valeria Migueles	<i>Mise au point</i> , s/n Mayo de 1928	<i>Polarité</i> , nº 9 23 de julio de 1928 12,5 x 19 cm Museo Torres García, Montevideo
<i> Ici, à Paris</i> , nº 1 París, 18 de febrero de 1928 14,5 x 20,5 cm Museo Torres García, Montevideo	<i>L'idée centre de l'homme</i> , nº 11 4 de agosto de 1928 13,3 x 17,3 cm Museo Torres García, Montevideo	<i>Père Soleil</i> París, 29 de julio de 1931 17 x 12,5 cm Edición facsimilar Montevideo, Fundación Torres García, Ministerio de Educación y Cultura, 1974 Colección particular y Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes
<i>À la memme place</i> , nº 2 Marzo de 1928 14,3 x 21,3 cm Museo Torres García, Montevideo	<i>Abstrait positif negatif</i> , nº 12 25 de agosto de 1928 16,5 x 21 cm Museo Torres García, Montevideo	
<i>Je constate</i> , nº 3 s/f 14 x 20,7 cm Museo Torres García, Montevideo	<i>Ça va...!</i> , nº 13 4 de septiembre de 1928 15,8 x 20,5 cm Museo Torres García, Montevideo	

Raison et nature. Théorie
París, Editions Imán, mayo de 1932
21,7 x 18 cm
Segunda edición facsimilar
Montevideo, Comisión de Homenajes a Torres García, Ministerio de Educación y Cultura, 1974
Colección Tomás Grondona

Arte constructivo
Madrid, 1933
24 x 17 cm
Museo Torres García, Montevideo

Estructura
Montevideo, Biblioteca Alfar, 1935
Colección Tomás Grondona y Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes

La tradición del hombre abstracto (Doctrina constructivista)
Montevideo, Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo, 1938
Colección Tomás Grondona y Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes

La tradición del hombre abstracto (Doctrina constructivista)
Montevideo, Comisión Homenaje a Torres García - Ministerio de Educación y Cultura, 1974
Colección particular y Biblioteca Museo Nacional de Bellas Artes

Historia de mi vida
Montevideo, Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo, 1939
Colección Tomás Grondona

Metafísica de la prehistoria indoamericana
Montevideo, Asociación de Arte Constructivo, 1939
Centro de Estudios Espigas (UNSAM) - Fundación Espigas

La ciudad sin nombre
Montevideo, Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo, 1941
Colección Tomás Grondona

Universalismo Constructivo. Contribución a la unificación del arte y la cultura de América
Buenos Aires, Poseidón, 1944
Colección Tomás Grondona

Nueva escuela de arte del Uruguay (La regla abstracta)
Montevideo, Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo, 1946
Centro de Estudios Espigas (UNSAM) - Fundación Espigas

La mística de la pintura
Montevideo, Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo Taller Torres García, 1947
Colección Tomás Grondona

Lo aparente y lo concreto en el arte-5
Montevideo, Asociación Arte Constructivo-Taller Torres García, 1948
Centro de Estudios Espigas (UNSAM) - Fundación Espigas

La regla abstracta
Incluido en *Nueva escuela de arte del Uruguay*, Montevideo, Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo, 1946
Edición facsimilar
Rosario, Ediciones Ellena, 1967
Colección Tomás Grondona

Ilustraciones

Aurora Lista
La firma del banquero
Colección Biblioteca del Hogar
Barcelona, Librería y Tipografía Católica, 1895
Tapa e ilustraciones de Joaquín Torres García
Colección Tomás Grondona

Matilde Troncoso de Oiz (Raquel)
“Católicos... a la moda”
El Buen Combate
nº 11, Barcelona, noviembre de 1896
Tapa ilustrada por Joaquín Torres García
Colección Tomás Grondona

Matilde Troncoso de Oiz (Raquel)
“Quien siembra vientos...”
El Buen Combate
nº 22, Barcelona, octubre de 1897
Tapa, ilustraciones y viñeta de Joaquín Torres García
Colección Tomás Grondona

Portada del *Almanaque de los amigos del Papa*, 1897.

Félix Sardá y Salvany
“¡Guerra de frente!”
El Buen Combate
nº 13, Barcelona, enero de 1897
Tapa e ilustraciones de Joaquín Torres García
Colección Tomás Grondona

Norberto Torcal
De mi cosecha
Folletín de la *Revista Popular*
Barcelona, Librería y Tipografía Católica, 1898
Ilustraciones, capitulares y viñetas de Joaquín Torres García
Colección Tomás Grondona

La Vida Literaria
nº 1, Madrid, 1899
Tapa ilustrada por Joaquín Torres García
Colección Tomás Grondona

La Vida Literaria
nº 7 y nº 8, Madrid, 1899
Tapas ilustradas por Joaquín Torres García
Colección particular

La Vida Literaria
nº 10 y nº 12, Madrid, marzo de 1899
Tapa ilustrada por Joaquín Torres García
Colección Tomás Grondona

Iris. Revista semanal ilustrada
nº 5, Barcelona, 10 de junio de 1899
Ilustración de Joaquín Torres García
Colección particular

Iris. Revista semanal ilustrada
nº 15, Barcelona, 19 de agosto de 1899
Ilustración de Joaquín Torres García
Colección particular

Narciso Oller
La bofetada
Madrid, Biblioteca Mignon, ca. 1900
Tapa e ilustraciones de Joaquín Torres García
Colección Tomás Grondona

Juan Alcover
Meteoros. Poemas, apólogos y cuentos
Barcelona, Juan Gili Librero, 1901
Ilustraciones de Joaquín Torres García
Colección Tomás Grondona

Pèl & Ploma
nº 78, Barcelona, julio de 1901
Tapa ilustrada con *Fuente de juventud*, de Joaquín Torres García
Museo Torres García, Montevideo

Eduardo Fontseré
El primer libro de ciencia y de dibujo
Barcelona, G. Gili Editor, 1909
Ilustraciones de Joaquín Torres García
Colección Tomás Grondona

Manolita Piña
El arreglo del peinado, ca. 1912
Ilustración en la portadilla de *Notes sobre art*, de Joaquín Torres García

Grabados	
Aurora Lista <i>Cecilia</i> Colección Biblioteca del Hogar Barcelona, Librería y Tipografía Católica, 1914 Tapa ilustrada por Joaquín Torres García Colección Tomás Grondona	Registro fotográfico de los 24 grabados de Joaquín Torres García catalogados por Emilio Ellena Archivo Emilio Ellena, Fundación Nemesio Antúnez, Santiago de Chile
<i>Un enemy del poble. Fulla de subversió espiritual</i> nº 3, Barcelona, junio de 1917 Dibujo de Joaquín Torres García Museo Torres García, Montevideo	<i>Constructivo</i> , bronce sobre madera, 15,7 x 11 cm Edición multiejemplar para la empresa Wobron S.A.I.C., a partir de la madera incisa de Joaquín Torres García Montado sobre madera por Saúl Guber y fundido en los talleres Jaime Artemio Juan Colección particular
Tapa de la partitura de <i>Capricho gótico</i> , 1939 Ilustración de Joaquín Torres García Museo Torres García, Montevideo	<i>Doce aguafuertes imaginarios</i> Santiago de Chile, Ediciones de la Amistad, 2002 Colección Tomás Grondona

Murales

Registro fotográfico de los
murales pintados
por Joaquín Torres García
en el Pabellón San Martiréné
del Hospital Saint Bois,
Montevideo, 1944

Revistas

Revista de la Escóla de Decoració
nº 1, Barcelona, 1914
Museo Torres García, Montevideo

Revista de la Escóla de Decoració.
Recull de Treballs
nº 2, Barcelona, 1915
Museo Torres García, Montevideo

Cercle et Carré
nº 1, París, 15 de marzo de 1930

Guiones
nº 1, Grupo de Arte Constructivo,
Madrid, 16 de julio de 1933
Centro de Estudios Espigas
(UNSAM) - Fundación Espigas

*Círculo y Cuadrado. Revista de la
Asociación de Arte Constructivo*
nº 1, Asociación de Arte
Constructivo, Montevideo, mayo
de 1936
Centro de Estudios Espigas
(UNSAM) - Fundación Espigas
y Biblioteca Museo Nacional de
Bellas Artes

*Círculo y Cuadrado. Revista de la
Asociación de Arte Constructivo*
nº 3, Asociación de Arte
Constructivo, Montevideo, febrero
de 1937
Centro de Estudios Espigas
(UNSAM) - Fundación Espigas y
Biblioteca del Museo Nacional de
Bellas Artes

*Círculo y Cuadrado. Revista de la
Asociación de Arte Constructivo*
nº 8-9-10 (número extraordinario),
Asociación de Arte Constructivo,
Montevideo, diciembre de 1943
Biblioteca del Museo Nacional de
Bellas Artes

*Removedor. Revista del Taller
Torres-García*
año 2, nº 14, Montevideo, agosto-
septiembre-octubre de 1946
Biblioteca Museo Nacional de
Bellas Artes

*Removedor. Revista del Taller
Torres-García*
año 3, nº 16, Montevideo, enero-
febrero de 1947
Biblioteca Museo Nacional de
Bellas Artes

*Removedor. Revista del Taller
Torres García*
año 3, nº 18, Montevideo, junio-
julio-agosto de 1947
Biblioteca Museo Nacional de
Bellas Artes

*Escuela del Sur. Revista del Taller
Torres García*
nº 2, Montevideo, 1959
Colección Tomás Grondona

Manifiesto nº 1
Montevideo, Publicaciones de la
Asociación de Arte Constructivo,
1938
Museo Torres García, Montevideo

Manifiesto nº 2. Constructivo 100%
Montevideo, Publicaciones de la
Asociación de Arte Constructivo,
1938
Colección Tomás Grondona

Manifiesto nº 3, enero de 1940
Montevideo, Publicaciones de la
Asociación de Arte Constructivo,
enero de 1940
Biblioteca Museo Nacional de
Bellas Artes

*500ª Conferencia de las dadas por
J. Torres García en Montevideo
entre los años 1934 y 1940*,
Montevideo, 28 de noviembre de
1940
Biblioteca Museo Nacional de
Bellas Artes

Arturo. Revista de artes abstractas
nº 1, Buenos Aires, 1944
Biblioteca Museo Nacional de
Bellas Artes

Catálogos

Torres García. Obras retrospectivas y recientes desde 1898 hasta 1934
Montevideo, Amigos del Arte,1934
Biblioteca Museo Nacional de Bellas Artes

Exposición de obras de Torres García
Montevideo, Asociación Cristiana de Jóvenes, 1934
Colección Tomás Grondona

8ª Exposición de la Asociación de Arte Constructivo
Montevideo, Sociedad Amigos del Arte, 1940
Colección Tomás Grondona

10ª Exposición de la Asociación de Arte Constructivo
Montevideo, Ateneo de Montevideo, 1942
Colección Tomás Grondona

Exposición de obras recientes de Joaquín Torres García
Montevideo, Amigos del Arte, 1943
Colección Tomás Grondona

La decoración mural del Pabellón Martirené de la colonia Saint Bois
Montevideo, 1944
Colección Tomás Grondona

Exposición del Taller Torres García
Buenos Aires, Galería Viau, 1946
Colección Tomás Grondona

35ª Exposición del Taller Torres García. Pintura y arte nuevo del Uruguay
Montevideo, Ateneo de Montevideo, 1946
Colección Tomás Grondona

J. Torres García
Buenos Aires, Galería Müller, 1946
Centro de Estudios Espigas (UNSAM) - Fundación Espigas

Bocetos y pinturas
Buenos Aires, De las Artes Galería, 1946
Centro de Estudios Espigas (UNSAM) - Fundación Espigas

Joaquín Torres García
Montevideo, Amigos del Arte, 1948
Colección Tomás Grondona

Joaquín Torres García Pinturas, nº 8
Buenos Aires, Instituto de Arte Moderno, 1951
Biblioteca Museo Nacional de Bellas Artes

Joaquín Torres García
Buenos Aires, Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, 1964
Biblioteca Museo Nacional de Bellas Artes

Torres García
Folleto
Buenos Aires, Galería Van Riel, s/f
Biblioteca Museo Nacional de Bellas Artes

Universalismo Constructivo. Joaquín Torres García 1874-1949
Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1970
Biblioteca Museo Nacional de Bellas Artes

Exposición homenaje a Joaquín Torres García
Exposición de los bocetos y dibujos de los frescos del Salón de San Jorge en la Diputación de Barcelona
Montevideo, Fundación Torres García, 1974
Colección Tomás Grondona y Biblioteca Museo Nacional de Bellas Artes

Torres García
Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1974
Biblioteca Museo Nacional de Bellas Artes

Joaquín Torres García
Buenos Aires, Galería Palatina, 1977
Galería Palatina

Homenaje a Joaquín Torres García
Buenos Aires, Galería Palatina, 1978
Galería Palatina

Joaquín Torres García. Construcciones en madera
Buenos Aires, Galería Palatina, 1979
Galería Palatina

Joaquín Torres García. 1927-1930
Buenos Aires, Galería Palatina, 1981
Biblioteca Museo Nacional de Bellas Artes

Joaquín Torres García, Pinturas, Barcelona - Nueva York - Liorna - París, 1916-1928
Buenos Aires, Vermeer Galería de Arte, 1982
Biblioteca Museo Nacional de Bellas Artes

Joaquín Torres García
Buenos Aires, Galería Palatina, 1983
Biblioteca Museo Nacional de Bellas Artes

Seis maestros de la pintura uruguaya. Juan Manuel Blanes, Pedro Figari, Torres García, Carlos Federico Sáez, Rafael Barradas y José Cúneo
Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1987
Biblioteca Museo Nacional de Bellas Artes

Joaquín Torres García (1874-1949)
Buenos Aires, Galería Palatina, 1987
Galería Palatina

Joaquín Torres García. Cataluña eterna
Punta del Este, Galería Sur, 1988
Biblioteca Museo Nacional de Bellas Artes

Barradas-Figari-Torres García. Dibujos y acuarelas
Buenos Aires, Galería Palatina, 1995
Galería Palatina

Barradas / Joaquín Torres García
Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1995
Biblioteca Museo Nacional de Bellas Artes

Joaquín Torres García
Buenos Aires, Galería Palatina, 1998
Galería Palatina

Universalismo Constructivo. Joaquín Torres García. Dibujos
Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 2004
Biblioteca Museo Nacional de Bellas Artes

Joaquín Torres García. Aladdin. Juguetes transformables
Buenos Aires, Malba, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2007
Biblioteca Museo Nacional de Bellas Artes

Torres García. Utopía y tradición
Buenos Aires, EDUNTREF- Editorial de la Universidad de Tres de Febrero, 2011
Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes

Catálogo

Edición
Museo Nacional de Bellas Artes

Textos
Andrés Duprat
María Cristina Rossi
Gonzalo Aguilar
Silvia Dolinko

Diseño gráfico
Susana Prieto

Edición y corrección de textos
María Verna
Ana Hib

Gestión documental
Alejandra Hunter
María Sol Mendoza
Ana Schwartzman

Posproducción fotográfica
Esteban Benhabib

Fotografías
Matías Iesari
© Museo Torres García
pp. 13 (izquierda), 17, 18, 27, 29, 31, 32 (arriba), 33, 42, 43 (izquierda), 70, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106-107, 110, 111, 152, 153, 154, 155, 156, 157
Nicolás Beraza
pp. 58, 62, 91
Viviana Gil
Gentileza Museo de Arte Moderno de Buenos Aires
pp. 68, 69
Gustavo Cantoni
pp. 73, 87
Matías Roth
p. 95
Alexis Scarponi
p. 142

Museo Nacional de Bellas Artes

Dirección Ejecutiva Andrés Duprat	Administración, contabilidad y presupuesto Gustavo Gramis Gabriela Raña, Eugenia Bignone	Recursos Humanos María Florencia Martínez D’ Agostino Elena Sanchez, Mariana Folchi, Elizabeth Fleitas, Daniel Oscanio, Marcelino Medina, Nadia del Valle Romero, Florencia Cardoso Di Florio
Dirección Artística Mariana Marchesi		
Delegación Administrativa y Jurídica Mariano D’Andrea	Asuntos Legales Ornella Costabile	Capacitación Lucía Buchar, Paulina Alonso
Coordinación Ejecutiva Ricardo Visentini, Ezequiel Grimson	Relaciones Públicas Ana Ruvira	Gestión y estudio de visitantes Natalia Chagra
Coordinación Artística Ana Schwartzman	Prensa y Comunicación Bettina Barbieri, Diego Jara Agustina Fornasier, Mariana Lagos, Esteban Benhabib	Producción Samira Raed, Úrsula Gómez, Maria Fraire
Documentación y Registro Paula Casajús María Rosa Espinoza, Florencia Vallarino, Victoria Gaeta, Cecilia García Gásquez, Dora Isabel Brucas, Laura González, Matías Iesari, Gustavo Cantoni, Walter Pirola	Diseño gráfico Susana Prieto Alejandro de Ilzarbe	Ciclo de Cine Bellas Artes Leonardo D’Espósito
Gestión de Colecciones Mercedes de las Carreras Jimena Velasco, Natalia Novaro, Fernando Franco, Bibiana D’Osvaldo, Constanza Di Leo, Carolina Bordón, Alejandra Sogolo, Luz Corina Braga, Aldana Koller	Edición y corrección de textos María Verna	Infraestructura Matías Román, Fernando Goldberg, Gustavo Vázquez Ocampo
Investigación María Florencia Galesio Pablo De Monte, Paola Melgarejo, Patricia V. Corsani, Ana Giese, Verónica Tell, Lucía Acosta, Jorge Manzoni, Natalia Pineau, Gabriela Naso	Educación Mabel Mayol Silvana Varela, Gisela Witten, Pablo Hofman, Roxana Pruzan, Cecilia Arthagnan, María Inés Alvarado, Ana Lobeto, Jeanette Gómez Jolis, Alicia Gabrielli, Gabriela Canteros, Carlos Vera Flores, Isabel Santana, Florencia Staffora, Daniela Guido	Sistemas Nahuel Mestre
Museografía Silvina Echave Mariana Rodríguez, Pedro Osorio, Francisco Amatriain, Fabián Belmonte, Leonardo Teruggi, Alberto Álvarez, Santiago Morazzo, Javier Jusid	Biblioteca Melina Cavalo Agustina Grinberg, Carolina Moreno, Víctor Páez, Pablo Pizzamiglio, Lucía Ivorra, Jorge Conde	Técnica y mantenimiento Julio Martín Herrera Diego Herrera, Diego Lonne, Jonathan Villagra, Dahil Sanchez Vallesterios, Dario Noguera, Néstor Noguera, Gustavo Trinidad
Relaciones Institucionales Soledad Obeid Guillermina Biaggio	Asistencia de Dirección Ejecutiva Maru Venanzi Mónica Gali María Paula Herrera	Supervisión de salas Omar Guateck, Karina Mansilla
	Asistencia de Dirección Artística Alejandra Hunter, María Sol Mendoza	Asistentes de sala Mónica Cortes, María Rosa Egaña Curutchet
	Asistencia de Coordinación Ejecutiva Matías Roth, Melina Gómez, Mailén Gabaldón	Atención al público Lorena Gorosito, Mabel Benítez, Irma Echagüe, Daniel Galán, Verónica Galán, Marina Gorosito, Patricia Maidana, Oscar Oviedo, Carlos Pérez, Oscar Ramírez, Camila Malinovsky, Ana de Ilzarbe, Solange Echagüe, Gabriel Dieguez

Amigos del Bellas Artes

Comisión Directiva	Equipo de trabajo	
Presidente Julio César Crivelli	Director Ejecutivo Andrés Gribnicow	Tienda Bellas Artes Coordinación Gustavo Merino
Vicepresidente 1ro. Eduardo José Escasany	Educación y Comunidad Coordinador Mariano Gilmore	Contenidos Clara España Ventas
Vicepresidente 2do. María Irene Herrero	Coordinadora de cursos de Historia del Arte Susana Smulevici	Marcelo Arzamendia Jairo Rojas Rojas Elías Rindel
Secretario Cecilia Remiro Valcárcel	Producción Luz Arriaga	Administración Tesorería y Administración General
Prosecretario Ezequiel Cassagne	Socios y Alianzas Coordinadora Elena Bruchez	Jorge Mastromarino Administración y RR. HH. Nadia Kettmayer
Secretario de Relaciones Institucionales e Internacionales Santiago del Sel	Producción Sofía Pennisi	Pago a Proveedores Carolina Mastromarino
Tesorero Sofía Weil Speroni	Comunicación Coordinadora Luz Rodriguez Penas	Recepción e Informes Tatiana Filipic Laura Mastromarino
Protesorero Juan Pedro Tombeur	Prensa Carmen María Ramos	Belén Schenfeld
Vocales Susana María T. de Bary Pereda Juan Ernesto Cambiaso Josefina María Carlés de Blaquier Magdalena Cordero Felisa Blaquier María Ximena de Elizalde de Lechère Gabriela Grobocopatel Nuria Kehayoglu Eduardo Mallea Daniela Marcuzzi de Saguier Carlos José Miguens Santiago María Juan Antonio Nicholson Sofía María Pinto Ángel Schindel Verónica Zoani de Nutting	Diseño gráfico y digital Pablo H. Barbieri	Mantenimiento Héctor Monzón Oscar Rindel Edgar Gustavo Fernández
Auditorio y producción audiovisual Jefe técnico de Auditorio Daniel Caccia Operador técnico y fotografía audiovisual Juan José Peralta		
Revisores de cuentas Valeria Bueno Fabián Pablo Graña Jorge Daniel Ortiz		

JOAQUÍN TORRES GARCÍA : ENSAYO Y CONVICCIÓN / MARÍA CRISTINA ROSSI ;
ANDRÉS DUPRAT ... [ET AL.]. - 1A ED ILUSTRADA. -
CIUDAD AUTÓNOMA DE BUENOS AIRES : ASOCIACIÓN AMIGOS DEL MUSEO
NACIONAL DE BELLAS ARTES, 2024.
176 P. ; 27 X 22 CM.
ISBN 978-987-1428-58-8
I. BELLAS ARTES. 2. ARTE. 3. AMÉRICA LATINA. I. ROSSI, MARÍA CRISTINA.
II. DUPRAT, ANDRÉS
CDD 702

