

JOAQUÍN TORRES GARCÍA

geometria, criação, proporção

É com imensa satisfação que a Fundação Iberê Camargo e a Pinacoteca do Estado de São Paulo se unem, em parceria com o Museo Torres García, para apresentar em suas sedes a exposição JOAQUÍN TORRES GARCÍA: geometria, criação, proporção.

A mostra, que tem curadoria de Jimena Perera e Alejandro Diaz, bisnetos de Torres García e diretores do museu que leva o seu nome, apresenta um recorte abrangente da produção do artista. Da Arte Mediterrânea à Arte Construtiva, são traçados os caminhos percorridos por Torres García na busca de uma autêntica saída para os questionamentos trazidos pela arte moderna.

Essa busca é percebida não somente em suas pinturas, mas também nos murais, aquarelas, desenhos e manuscritos, assim como nos brinquedos produzidos ao longo de toda sua trajetória artística. Na exposição, estas diferentes linguagens estão representadas por obras provenientes de diversas coleções ao redor do mundo.

Torres García foi um expoente da arte latino-americana no cenário internacional. Nascido em Montevideú, o artista mudou-se para Barcelona ainda criança, tendo vivido também em Nova Iorque, Paris e Madri, o que o permitiu vivenciar diferentes vertentes da arte construtiva do começo do século XX.

Nesse contexto, o artista defendia uma arte que não imitasse a realidade, embora a natureza permanecesse como fonte de inspiração. Para ele, a arte não só poderia como deveria atingir um nível transcendental: “é uma verdade inegável a de que, por trás da aparência do real, existe outra realidade que é a verdadeira e que não é outra coisa senão o que chamamos de espírito”.

A Fundação Iberê Camargo e a Pinacoteca do Estado de São Paulo agradecem em conjunto às equipes envolvidas na concepção, produção e execução da mostra, aos patrocinadores e apoiadores, ao Museo Torres García, aos diversos colecionadores e aos parceiros que colaboraram na realização deste grandioso projeto.

Fundação Iberê Camargo
Pinacoteca do Estado de São Paulo



Este catálogo foi produzido por ocasião da exposição

JOAQUÍN TORRES GARCÍA: geometria, criação, proporção

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil
10 de setembro a 20 de novembro de 2011

Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil
03 de dezembro de 2011 a 26 de fevereiro de 2012

This catalogue was produced on the occasion of the exhibition

JOAQUÍN TORRES GARCÍA: geometry, creation, proportion

Iberê Camargo Foundation, Porto Alegre, Brazil
September 10 to November 20 of 2011

Pinacoteca of the State of São Paulo, São Paulo, Brazil
December 10 of 2011 to February 26 of 2012

Alejandro Diaz Lageard Graduado em Engenharia Industrial Mecânica, em 1997, integra a direção do Museu Torres García desde 2000. Com formação em música e teatro, realizou numerosas ambientações sonoras para obras teatrais, obtendo em 2003 o prêmio *Florencio* nessa categoria junto à Comédia Nacional. Como escritor foi premiado pela Associação de Escritores do Uruguai. Participou de várias exposições coletivas com suas fotografias. Realizou a curadoria e a direção de projeto de inúmeras exposições de Torres García e outros importantes artistas internacionais, tanto em Montevideu como no exterior.

He graduated in Industrial Mechanical Engineering in 1997 and has been a member of the Administration of the Torres García Museum since 2000. With a background in music and theater, he has produced numerous soundstage settings for theatrical works, getting the *Florencio* award in 2003 in this category by the National Comedy. As a writer he has been granted by the Writers Association awards of Uruguay. As a photographer, he participated in several group exhibitions. He has produced the curatorship and project management of numerous exhibitions of Torres García and other important international artists, both in Montevideo and abroad.

Jimena Perera Museóloga graduada no Instituto de Musicologia de La Plata, Argentina. Dirige o Museu Torres García desde 1996 e foi membro ativo do Grupo Coordenador de Museus do Uruguai por mais de oito anos. Também integrou a Comissão Nacional do Patrimônio Histórico Artístico e Cultural da Nação e, desde 2010, é representante dos museus do Conglomerado Turístico de Montevideu. Realizou a curadoria de inúmeras exposições no Uruguai, Espanha, Argentina, Brasil, Chile e EUA.

Museologist graduated in the Institute of Museology of La Plata, Argentina. Has directed the Torres García Museum since 1996 and was an active member of the Coordinating Group of Museums of Uruguay for over eight years. Also integrated the National Commission of Artistic and Cultural Heritage of the Nation and, since 2010, is representative of the museums of the Touristic Conglomerate of Montevideo. Has conducted the curatorship of over thirty exhibitions in Uruguay, Spain, Argentina, Brazil, Chile and the USA.

Alejandro Diaz

Jimena Perera

JOAQUÍN TORRES GARCÍA

geometria, criação, proporção

A verdade nunca pode ser dita de modo a ser compreendida sem ser acreditada.

William Blake
The marriage of Heaven and Hell, 1790-93

Cada homem, então, sem alma, sem *homem*, terá que ser considerado como simples força produtora, e o mundo será como uma descomunal máquina de comer, digerir, e dar seu lucro; vida estática dentro de seu endiabrado dinamismo mecânico, movendo-se uniformemente, admiravelmente ajustada; finalidade sem fim de um viver só para viver, sem mistério, sem esperança, sem poesia. Regresso insuspeitado a um estado infracivilizado. Mesmo que não se enquadre nesta sociedade uma arte civilizada, há que criá-la. O HOMEM não pode nem deve morrer. E o artista, outra vez, deve ditar as normas da arte de acordo com um viver equilibrado.

Joaquín Torres García
Lo abstracto y lo concreto en el Arte, 1947.

Joaquín Torres García *Integridade da arte*

Alejandro Diaz

esboço para mural | sketch for mural
La edad de oro de la humanidad, 1914
47,5 x 23 cm
têmpera sobre papel |
tempera on paper
col. Museo Torres García



Continua promovendo formidáveis discussões o assunto dos afrescos da Assembléia.

Nossa redação não se livrou do contágio e temos discussões a favor e contra os afrescos. Já não se discute: se disputa, se grita e se apostam jantares.

Há quem afirme que não são afrescos. E enumera as condições que deve reunir uma pintura para ser considerada um afresco.

Digo a você que são afrescos.

-Pois eu juro que não são afrescos.

São afrescos ou não são afrescos? Eis a questão.

Hamlet está morando em Barcelona.

Nota de imprensa de um jornal de Barcelona, final de 1913.

Na imprensa¹ de Barcelona, no que diz respeito aos últimos meses de 1913, são registradas ao menos 20 matérias e 16 notas de imprensa onde são expressas opiniões a favor dos referidos afrescos; e outras 6 matérias de dura crítica, as quais se somam às 18 cartas de leitores que apoiam a campanha que havia sido empreendida contra os afrescos, a qual tinha como meta tapá-los com uma camada de cal e restaurar a dignidade do venerável *Salón San Jorge* do *Palacio de la Diputación* (Palácio da Assembleia) da Catalunha onde estavam sendo pintados. Os detratores dos afrescos assinalavam como seus principais defeitos, a pobreza do desenho, uma paleta simples que não aproveitava “as inovações encontradas no Renascimento” e a falta de relevo e profundidade; numa palavra, de naturalismo. O sentimento que os afrescos geravam num influente setor da sociedade barcelonesa era que essa pintura austera – pobre, segundo seus termos – não contribuía para a construção de um imaginário nacional de modernização

¹ A nota relativa ao tema se encontra no Arquivo do Museo Torres García.



Arquitectura con figuras clásicas, 1914
62 x 45 cm
têmpera sobre cartão |
tempera on cardboard
col. Museo Torres García

e pujança. Também eram chamados de pagãos por sua temática greco-latina, entendendo que a verdadeira tradição catalã era eminentemente cristã. A campanha contra os afrescos era desapiedada, e imperavam a ironia e o menosprezo não apenas pela obra, que era criticada publicamente, mas também por seu autor.

A única participação pública do aludido Joaquín Torres García é uma entrevista publicada em 24 de dezembro de 1913, quando o pior da tormenta já havia passado. Durante os dois meses anteriores, um enérgico “contraprotesto” havia reunido, entre artistas e pessoas próximas da arte, 150 assinaturas de apoio aos murais, entre as quais estavam as de J. Folch i Torres, Miguel Utrillo, Roberto Payró, J. Dalmau, J. Miró, J. Llorens i Artigas, Joan Mir y J. Sunyer. Também as associações de artistas *Cercle Artistic de Sant Lluc* e *Les Arts i els Artistes* apoiavam a obra de Torres García e haviam publicado inflamadas repostas às críticas. O tema havia sido julgado provisoriamente numa sessão da Assembleia Provincial de Barcelona, que garantiu a continuidade do projeto de decoração do mural do emblemático salão. Na entrevista, Torres García disse não se sentir aludido pelos insultos porque não iam realmente contra ele – “me desconhecem ao tentar fazer de mim e da minha obra uma grosseira caricatura”. Em vez de responder às críticas, faz uma descrição superficial de sua posição, que responde a uma construção estética, teórica e filosófica que já havia desenvolvido desde os primeiros anos do século – a Arte Mediterrânea – e que manterá em seu núcleo mais profundo para elaborar, a partir de 1928, sua Arte Construtiva e converter-se em um dos principais mestres da pintura do século XX.

Um dos principais críticos dos afrescos, depois de tachar a obra de anêmica e sem musculatura, sugere a Torres que tenha presentes as palavras de Gustave Moreau a seus discípulos: “Os mestres nos aconselham não fazer uma arte pobre. Em todos os tempos introduziram em seus quadros aquilo que consideravam de mais rico, mais brilhante, mais raro e mais estranho. (...) Vejam essas coroas, essas joias, esses bordados nos mantos, esses tronos cinzelados (...) creio que o mobiliário suntuoso e os acessórios de preço incalculável, que se combinam nas grandes obras do passado, reforçam a linha do tema abstrato.”

Contudo, na entrevista mencionada anteriormente, Torres disse: “eu não reconheço outros pais, nem outros mestres que não sejam os gregos e as pessoas que trabalham nesta terra em que vivemos. Nem para nossa arte admito outra tradição² nem outros precursores do movimento atual. Frequentemente o acadêmico e o clássico são confundidos. Isto acontece porque os acadêmicos imitaram os clássicos. Mas ao fazê-lo não voltaram ao vivo, à realidade que é fonte de toda inspiração. Entre uns e outros deve haver forçosamente a diferença que vai do vivo ao morto. (...) a pintura mural – ou decorativa – por estar associada à arquitetura, tem um caráter muito particular; em primeiro lugar exige a estilização. E também exige quanto aos temas, porque deve ir com frequência a lugares públicos de significação, e porque a arquitetura que a acompanha deve levá-la a expressar a ideia de algo que resistirá aos séculos, algo que responda a essa ideia de tempo, isto é, algo de universal, de humano e eterno. Eu encontro na pintura decorativa o ponto de partida para coisas muito grandes. Além do que, a arquitetura exige um procedimento que se harmonize com ela, e certa sobriedade, certa severidade sem as quais a pintura seria uma estridência, como vemos, lamentavelmente, com frequência. (...) Não quero que ninguém veja nos meus afrescos a representação concreta de nada. Há quem tenha visto no meu afresco as quatro províncias catalãs. Talvez sim! Mas eu não me ocupei disso; as quatro donzelas representam quatro manifestações da alma catalã, mas diga-se que tanto poderia ter pintado duas como vinte.”³

Em princípios do século XX, e desde os últimos anos do século anterior, enquanto se gestavam as forças formidáveis que gerariam a arte moderna, a pintura parecia ter-se esgotado com os últimos lampejos do Impressionismo. Na periférica Catalunha, a situação era ainda pior, já que, sem um rumo próprio, somente eram imitados os impressionistas franceses, o pré-rafaelismo e os simbolistas. Foi então que, em 1904, Torres García começou a formular sua resposta ao problema. Em princípios desse século – assim como os neoclássicos que, em meados do século XVIII, diante de uma arte que consideravam decadente, se voltaram sobre o passado greco-latino – Torres García buscou, numa nova ligação com a antiga tradição mediterrânea, canalizar seu sentimento de que a arte deveria estar vinculada a uma ordem maior, opondo-se, dessa forma, tanto à sensualidade da matéria impressionista como à sedutora linha do *Art Nouveau* – na Espanha chamado *Modernismo*. Como outros já tinham feito antes, voltou-se para o passado clássico, mas de uma forma diferente e mais radical. Não eram os temas alegóricos nem os simbólicos que lhe interessavam, e sim um ponto de apoio que o ajudasse a resolver os urgentes problemas da arte de seu tempo. Não buscava, nos antigos, formas artísticas para imitar, mas uma *atitude*, um *tom*, uma forma de *fazer*. O que lhe interessava não era a antiguidade vista pelos olhos do Renascimento, mas saltar para atrás dela, diretamente às obras dos arcaicos italianos, os murais romanos e a pintura dos vasos gregos. E a pintura de Torres, como bem disse um de seus críticos catalães, deixou de lado alguns achados da pintura renascentista para conectar-se novamente a uma tradição humana do fazer. Um fazer inscrito “nessa ordem profunda ou interna das coisas: essa estrutura cósmica ou universal, não mais na parte física delas, mas em sua arquitetura ideal”.⁴

Como expressa Juan Fló⁵, na sua pintura e na sua teoria do período mediterrâneo, Torres García realizou e defendeu uma arte não realista, uma arte que busca expressar um mundo ideal mediante o ritmo, a simplicidade e a pobreza de meios. Uma arte que manifeste a essência eterna que o artista crê que repousa debaixo da realidade desconexa que nossos olhos veem. A busca por um

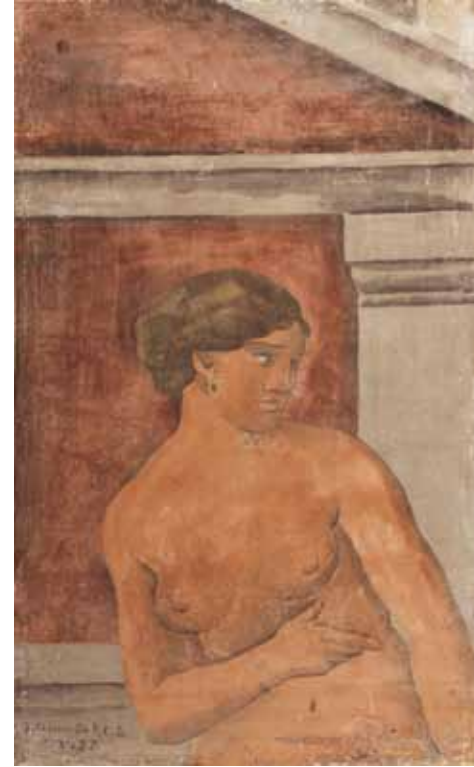
² Refere-se à tradição mediterrânea ou greco-latina. N. do A.

³ Nota publicada no *El Día Gráfico*. Quarta-Feira, 24 de dezembro de 1913.

⁴ JTG, 1947 *Lección 4*, p. 10.

⁵ Fló 1974, p. 1

Desnudo de mujer con frontón, 1926
120 x 77,5 cm
têmpera sobre tela | tempera on canvas
col. Museo Torres García



estado de pureza – de graça, quase – ao realizar a obra, para assim estar dentro de uma ordem superior, constitui o núcleo mais profundo da arte de Torres García e está presente na realização de toda sua obra. No mesmo ano de 1913, Torres reuniu alguns textos que vinha elaborando nos anos anteriores e que publica com o título *Notes sobre Art*. No primeiro deles escrevia: “A arte reage contra o realismo. A tendência moderna, não somente aqui, mas em toda Europa é de retornar à origem, a uma forma ideal e decorativa.⁶ O impressionismo fez sua evolução e tende a desaparecer. Podemos dizer que essa reação é o retorno ao classicismo, dito de outro modo, ao *estruturalismo*. Por classicismo não entendemos uma arte derivada das formas gregas, mas algo totalmente independente, fora de tempo e lugar, embora por antonomásia chamemos a arte grega de clássica. Acreditamos que somente dentro de uma tradição é possível ser original, mas não é nas formas do passado nem na sua imitação que encontraremos essa tradição, e sim na sua estrutura, em algo interno, no espírito que vai criá-las”.⁷

Podemos dizer que, em seus termos, os críticos dos murais tinham razão, porque Torres García queria fazer o oposto do que eles consideravam *bom*. A linha sensual, sugestiva e puramente descritiva que esses senhores teriam ponderado, Torres opõe a linha geometrizada que caracteriza, como uma impressão digital, toda sua obra. Essa linha, que já aparece muitos anos antes nas suas ilustrações para livros, constrói uma sucessão de formas gráficas que tensionam e dialogam entre si. Anos depois, Torres falará do desenho como um “teclado gráfico com o qual se pode expressar o que for”; esse teclado já está presente no seu traço desde princípios do século, nesse desenho que foi chamado repetidamente de *incorreto*, mesmo por alguns dos que tentavam argumentar a favor dos afrescos. Perto do final da vida, Torres escreveu que o “desenho que praticavam os gregos e os egípcios era um desenho *convencional*. Alguns atribuíram tal desenho, ao que parece pouco correto, à inépcia dos artistas; mas sabemos que não foi isso; que, pelo contrário, foi um desenho muito elaborado, isto é, uma verdadeira *estrutura* de ritmo, tendo por base a lei da frontalidade”.⁸ Cabe acrescentar que nos três afrescos seguintes que Torres pintou na Assembleia, o traço foi soltando-se numa gestualidade cada vez mais acentuada.

6 O termo *decorativo* está utilizado para referir-se a uma pintura com a preponderância da abstração sobre o aspecto naturalista.

7 JTG, 1913. Em *J. Torres García. Escritos sobre art*. p. 40.

8 JTG, 1947. *Lección 4*, p. 41

Em defesa dos afrescos, alguém disse que os tons eram apagados devido às limitações da técnica, pois a cal atacava as cores de base metálica. Isso para justificar a paleta terrosa que o artista usava e que foi tão criticada por seus detratores. É verdade que nesse tempo a técnica do afresco estava em desuso, ninguém a praticava e, provavelmente, foram comparados os tons que Torres García usava com os tons de óleo, que oferece possibilidades inigualáveis para a estridência. Contudo, assim como demonstram outros afrescos que foram restaurados, não é impossível conseguir no afresco tons muito mais vivos dos que utilizava Torres por opção e não pelas restrições da técnica. O artista buscava a integração da pintura com a arquitetura e a paleta “baixa” era complementada com a construção, em suas obras, de uma ordem tonal⁹ por gradações na intensidade da cor e não por variações nas cores ou matizes. Nem o modelado das figuras humanas nem a criação de uma sensação de profundidade, nada, em suma, que contribuisse para dar um aspecto “real” estava entre os interesses de Torres García. Ao contrário, exatamente o oposto, Torres sustentava que a pintura mural não deveria “perfurar” o muro criando uma falsa sensação de profundidade, e como relata na entrevista, as figuras poderiam ter sido duas ou vinte, seguindo as necessidades da própria obra.

A consciência da importância dos valores plásticos na realização da obra de arte caracterizou o artista desde cedo, pelo menos desde 1895 quando – nesse período juvenil em que se costuma necessitar de referências – em vez de emular os impressionistas, como a maioria de seus amigos pintores, prefere seguir a linha dos cartazistas franceses por considerá-la uma arte que criava uma ordem plástica em lugar de tentar imitar a realidade visual. Logo, em 1907, Torres García escrevia que “a literatura somente poderá dar ao artista o tema para sua obra, mas a sua concepção tem de ser absolutamente plástica e a esta ideia plástica tem de se subordinar tudo, já que ela é o ponto de partida do pintor ou do escultor. (...) Forma e cor devem de ser o objeto do artista, são seus meios de expressar-se. A grande ideia faz a grande obra, mas é maior o que o escultor ou o pintor expressam nesse indefinido, que aquilo que somente é expresso na linguagem da cor e na forma.”¹⁰

Mas na Barcelona de 1913 essa visão ainda era difícil para àqueles que buscavam na execução da obra de arte sinais de destreza e de uma qualidade que se avaliava nos termos impostos pela academia. E o que pretendia a pujante burguesia catalã era, na base de suas reivindicações nacionalistas, uma obra que sustentasse a construção simbólica de uma Barcelona prestigiosa e moderna. Alguns anos depois, e isso seria visto na Exposição Universal de 1929¹¹ assim como na construção de inumeráveis e estrondosos palácios, fontes e torres – feitos às pressas e minados por defeitos de construção –, tratou-se de dar à cidade o aspecto de uma importante capital europeia, mas dentro de uma ideia de modernidade mais própria do século que já havia passado. Possivelmente, a mesma cegueira que se opôs aos afrescos de Torres García, foi a responsável pela demolição do notável pavilhão de Mies van der Rohe ao término da exposição.

9 Em sua aceção formal, pode-se dizer que uma obra “tem tom” quando os valores tonais das diversas massas de cor foram ajustados pelo pintor de tal maneira que elas são percebidas como uma unidade que funciona no plano. Com ajuste do valor tonal referimo-nos a uma combinação de ajustes no tom – ou valor – do fragmento de cor, que o afetam tanto em sua claridade (a distância que o separa do negro ou do branco) como na intensidade (ou saturação) da cor nele. Cada fragmento de cor que compõe a obra – seja um grande plano de cor ou uma pincelada – deve manter sua identidade, seu valor concreto. Deixa-se de lado o conceito de paleta como conjunto de cores que se misturam entre elas, não há dégradés nem esfumados que tentem dar uma aparência de realidade – uma vez que esses truques destroem a realidade do elemento plástico – e se procede a construir na obra uma harmonia ou ordem tonal.

10 JTG, 1908. En *J. Torres García. Escritos sobre art*. p. 31.

11 Começou a conceber-se em 1905, promovida pelo Arq. Puig i Caldafach e estava originalmente prevista para o ano de 1917. Foi postergada pela guerra para o ano de 1923 e realizada em 1929 logo depois de ter sido postergada novamente pela ditadura de Primo de Rivera, bem como por atrasos nas obras.



Mujer con frutos en la mano, 1926
145 x 75 cm
afresco | fresco
col. Museo Torres García

Como outros assinalaram antes, acredito que na Arte Mediterrânea de Torres García já operam as principais forças que o levariam a formular sua Arte Construtiva a partir de 1930, e que ela é uma primeira tentativa de solucionar os grandes problemas que pairam, segundo entendimento de Torres, sobre as artes visuais, originados, em grande medida, por sua autonomia no que diz respeito às outras esferas do devir humano, tão trabalhosamente conquistada. Porque se Torres García é moderno desde o início pelo valor que concede às propriedades formais da obra, é, ao mesmo tempo, anti-moderno ao repudiar uma “arte pela arte”, sem base numa tradição humana do fazer e sem vínculo com uma ordem geral; e é essa posição complexa que condicionará tanto sua relação ambígua com as vanguardas, quanto a posterior recepção crítica de Torres García e o modo em que ele é incluído (ou não) na historiografia da arte do século XX.

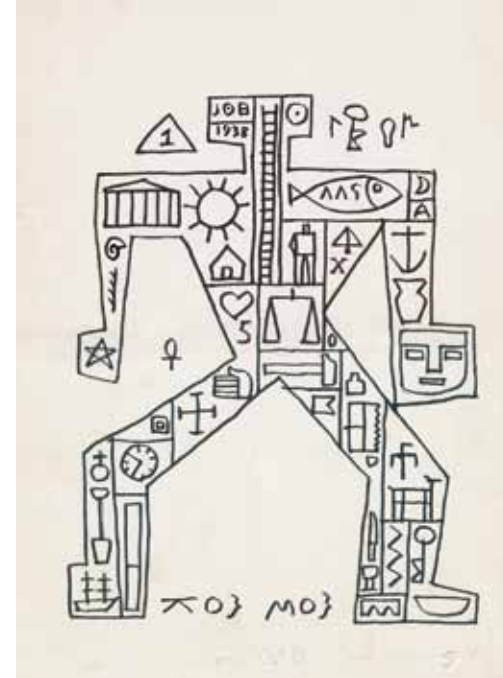
Da Intuição à Ideia

“O Universal não é coisa alguma; é só entrar em *uma percepção e num ritmo determinado de criação*. E para chegar a tal profundidade, pouco podem a razão e a inteligência. Por isso creio que é mais fácil penetrar nesse mundo pela *educação do espírito ante as obras em tão elevado plano*, e não pelo estudo *filosófico*, embora também o considere indispensável.”¹²

Torres García havia chegado à Espanha com 17 anos de idade, em meados de 1891, procedente da distante Montevideú. A viagem de estudos na Europa era a norma entre aqueles que queriam ser pintores no Uruguai (e geralmente em toda a América), mas as circunstâncias costumavam ser bastante diferentes das de Torres García, já que normalmente eram realizadas viagens de formação de alguns anos para retornar ao país.¹³ Em seu caso, no entanto, tratou-se de uma emigração, vinculada a um périplo que tinham começado tanto seu pai como seus avós maternos ao deixar a Espanha, e que se prolongaria por toda a vida do artista.

¹² JTG, 1947. *Lección primera*, p. 19.

¹³ Entre os contemporâneos do artista podemos citar José Miguel Pallejá (1861-1887), em cujo ateliê começou sua formação, Milo Beretta (1875-1935) antes de viajar a Europa. O mais interessante deles é Carlos Federico Sáez (1878-1901) que com seu pincel inspiradíssimo e sua vida breve é uma lenda de seu tempo. Esses artistas receberam uma formação, em parte acadêmica, em parte influenciada pelo pós-impressionismo, mas não chegaram a ser influenciados pela modernidade que ainda estava sendo concebida marginalmente. Peluffo, 1988



Hombre constructivo, 1938
40 x 29 cm
nanquim sobre papel | China ink on paper
col. Museo Torres García

Seu pai era natural da pequena cidade de Mataró, perto de Barcelona, e ao retornar lá com sua família, todos instalam-se temporariamente na casa dos avós paternos do jovem artista. É então que Torres García descobre um novo mundo de coisas, mas não as do progresso ou da técnica, mas as da mais simples tradição popular. Em sua autobiografia relata “que não cansava o jovem de olhar tudo o que havia ali, e a avó, que era quem cuidava de tudo aquilo, não podia acreditar que ele se admirasse de todas aquelas coisas tão vulgares: os garrafões de grosso vidro azul, a vela, as colheres de madeira, as louças e as panelas de barro, os cântaros; tudo tão diferente das coisas industriais de seu país. Interessava-lhe ver como faziam a barrela, com cinza em cima, e iam jogando água, que depois de filtrar pela roupa, caía numa bacia embaixo; como desciam o vinho para o poço e os melões e outras frutas, para refrescá-los, e até como coziam os feijões, com certo ritual, pois tudo ali era feito de outro modo que no seu país”.

“A cozinha dava no pátio, que transbordava de flores e de luz, e ali estava o poço, o galinheiro e o pombal. Daí avistavam-se as verdes colinas cobertas de vinhedos e mais longe os pinheiros e o monte. Nada, tampouco, disso tudo havia visto em seu país. Mas, menos ainda que isso, aquela faixa azul de mar que limitava o horizonte e a branca vela triangular dos barcos. Aquela terra era um paraíso.”

Muitos anos mais tarde, escreverá que prefere a panela de barro à de alumínio porque enquanto a última é simplesmente um produto da tecnologia, Torres García vê que a primeira vem do *Homem*, dos milhares de homens e mulheres que nos precederam, e que pela lenta sedimentação ao longo das idades foram formando e criando isso que chamamos “ser humano”, ao mesmo tempo em que ele criava a olaria.

A ideia de tradição que, nesse primeiro encontro com usos e costumes comuns, é apenas intuída pelo jovem Torres de uma forma vaga, será objeto de elaboração ao longo de sua vida e irá adquirindo um caráter cada vez mais geral; a tradição é um produto histórico, mas para Torres García é também a mediação entre uma ordem suprassensível e a prática sócio-individual e coletiva.¹⁴ Alguns anos mais tarde, Torres García se encontrará submerso no mundo dos clássicos greco-latinos, e inscreverá sua elaboração teórica à tradição dos povos mediterrâneos. Mais tarde, a partir de 1928, em Paris, junto à formulação da Arte Construtiva, irá elaborando sua ideia da Tradição do Homem Abstrato ou do Homem Universal.

¹⁴ Ferdinán, p. 120. Há de constar que esse autor não compartilha da ideia de que em Torres García exista uma continuidade entre a valorização dos costumes populares e a ideia de tradição em termos mais gerais.

Após uma primeira formação acadêmica (1893-94) que o integra ao mundo artístico barcelonês, pois compartilha cursos e estabelece amizade com muitos daqueles que comporiam o universo criativo de Barcelona em princípios do século, como Mir, Sunyer, Canals y Nonell (Picasso fará seu trânsito pela academia em 1895), começa a trabalhar de forma independente. Integrado ao *Cercle de Sant Lluc*, é atraído pela sua biblioteca e seu moderno acervo de revistas onde descobre nos cartazistas uma arte de *imagens criadas e não realistas*, deixando assim, definitivamente, o aspecto naturalista pelo plástico. Começa, então, a fazer cartazes ao estilo de Steinlein e Toulouse Lautrec, integrado a um grupo de jovens de espírito rebelde e antiburguês que não seguia os impressionistas como os outros aspirantes a pintor, e sim uma tendência mais decorativa ao estilo desses grandes cartazistas. Entre eles estavam Torres, Picasso e Sunyer, e tinham o café *Els Quatre Gats* como ponto de encontro.

Então, ocorrem duas coisas que o colocam, definitivamente, em seu caminho. Em 1896, assiste a conferência *De lo infinito y del limite del arte* oferecida pelo Dr. Torras i Bages, capelão do Cercle de Saint Lluc, e entre 1898 e 1899, conhece a obra de Puvis de Chavannes. As conferências de Torras i Bages abrem-lhe um mundo de ideias e autores nos quais mergulhará abandonando momentaneamente a pintura; passa dias inteiros lendo longos livros de filosofia e também outros de literatura: Kant, Schopenhauer, Hegel, Goethe, por um lado, e por outro Homero, Sófocles, Ésquilo, Platão, Horácio e Epíteto. Essa formação – realizada de maneira autodidata – vai lhe provendo os elementos conceituais de que necessita desesperadamente para ir dando forma à suas intuições, ao mesmo tempo em que o estimula enormemente e gera uma constante reflexão que não o abandonará.

A pintura de Puvis, por sua vez, o conduz à concepção de uma pintura dentro da ordem geral, que podia ser de todos os tempos, mas que também era uma arte de tradição, e é onde ele queria chegar. É assim que, nos primeiros anos do novo século, vai elaborando sua resposta à desorientação que enxergava num fazer artístico desconectado do devir humano, e que resumida pelo autor na sua autobiografia é: “...posto que estava numa terra de tradição bem definida, não havia mais que ir até ela. Porque se Catalunha era um dos tantos povos mediterrâneos, devia, por isso, ter uma arte dentro da comum tradição clássica”.¹⁵

O primeiro artigo sobre arte escrito por Torres García foi publicado em 1904.¹⁶ A partir desse momento, a teorização nunca se separou da prática artística e ambas estão em tal grau imbricadas que se torna imprescindível uma aproximação paralela às duas vertentes da produção do artista. O pensamento de Torres García é fruto de uma existência comprometida profundamente com a busca e a prática artística, produto de uma reflexão incessante que procura inscrever essa prática numa ordem que abranja tanto o artista como a obra.

Ao ler Torres García é necessário considerar que debaixo de toda sua elaboração teórica e filosófica está a certeza de que o que está por trás da realidade é de ordem espiritual e não material (idealismo, numa palavra). E que seu particular idealismo – ao que Juan Fló chama “platonismo de pintor” – é muito mais do que uma simples postura intelectual; é uma forma de viver e de entender a existência e o mundo em que ela se inscreve. Em seu relato autobiográfico¹⁷, na Barcelona do final do século XIX, Torres García descreve a si mesmo como um jovem que vive mais num mundo ideal que num mundo real. “(...) Pode-se dizer que se refere em todo momento a uma ideia de coisa mais que a uma coisa autêntica, e assim, a realidade chega a ser sombra e, a ideia, realidade vivente, coisa”.

15 Não circunscrita unicamente à cultura greco-latina, mas incluindo, também, a arte egípcia. N. do A.

16 Trata-se do ensaio *Angusta et Augusta*, JTG, 1904.

17 *Historia de mi vida*.

livro | book *Notes sobre art*, 1912
15,8 x 12 cm
impressão sobre papel | paper printing
col. Museo Torres García



manuscrito | manuscript *La tradición del hombre abstracto*, 1933
23 x 17,5 cm
nanquim sobre papel |
China ink on paper
col. Museo Torres García



Logo, num de seus últimos textos, de 1947, Torres García escreve: “Para mim, é uma verdade inegável a de que, detrás da aparência do real, há outra realidade que é a verdadeira, e que não é outra coisa que aquilo que chamamos de espírito. Venho repetindo isso por meio dessas lições. Nossa realidade, pois, é o espírito. Pois bem: esse espírito é o que, por meio da matéria e por meio da ideia, persegue o artista. Por isso, aparentemente, faz outra coisa, mas, em realidade, procura captar esse invisível. E se tal espírito já não é coisa, nem forma, nem cor (isto é, que sendo tudo não é nada), quer dizer que está fora do tempo; ou melhor dizendo, que é eterno; e isso justamente é o que sentimos ao contemplar certas obras: que o tempo se deteve, que está falando o espírito; e que isso nos transfigura”.¹⁸

No pensamento de Torres García, há geralmente sobrepostos dois planos ou dimensões. Por uma parte, o do mundo *real e Concreto*, ou das coisas materiais correntes. Nesse plano, o aspecto intelectual correspondente é o da razão e dos conceitos. Por outra parte, está o mundo do espírito, onde tudo é universal ou *Abstrato: Ideias* em termos platônicos, as essências de coisas em potência antes de transformar-se em coisas reais, em pensamentos ou em conceitos. Já nesse plano onde residem as coisas abstratas não é possível, para Torres García, entrar de outro modo senão pela intuição. Como ele mesmo expressa ao escrever: “bem ao contrário do literato, o artista verdadeiro não sabe as coisas de uma maneira concreta, mas já as viu”¹⁹; no pensamento de Torres García a intuição é valorizada como o ponto de partida da reflexão teórica, que logo haverá de ser traduzida em palavras e conceitos.²⁰ E não me refiro aqui à intuição em sua acepção coloquial, como uma percepção mais ou menos irracional e às vezes de caráter premonitório, e sim à intuição como conhecimento direto e total de algo ou de um aspecto da realidade, no sentido que se utilizou, em grande medida, em contextos vinculados à experiência religiosa: “conhecimento direto; ver é compreender, sentir é compreender, amar é compreender. Aqui, esse veículo do conhecimento, o *conceito*, está suprimido. Em seu lugar temos uma intuição, termo vago por assim dizer: imagem sem forma, ideia sem conceito”.²¹

As intuições, quando poderosas, dadas as suas características de representações “totais”, diferenciam-se radicalmente do pensamento discursivo e sequencial em que – como em um quadro – tudo está à vista ao mesmo tempo; todas as partes e as relações entre as partes tornam-se

18 JTG, 1948.

19 JTG, 1908. Em *J. Torres García. Escritos sobre art*. p. 34.

20 “Porque sempre a intuição se adianta ao pensamento; então, a teoria que parece ser algo original, não é mais o que a intuição captou, que foi sistematizado e se fez inteligível”. JTG, 1947. *Fascículo 5* p. 63.

21 Conferência a *Cercle et Carré*. Arquivo do Museu Torres García.

evidentes simultaneamente. Em seu primeiro artigo de 1904, *August et angusta*, Torres García defende, de diferentes maneiras, a validade desse “instinto”, que torna sábio quem o possui em um grau superior. E logo diz que “na meditação, todo artista procede por *imagens*. Disso conclui-se que os *conceitos* da filosofia não lhe interessam nem lhe servem para nada. A religião é a filosofia própria do artista”. O pensamento de Torres García, não pertence então à esfera da construção filosófica no sentido de pensamento sustentado unicamente em si mesmo, como Hegel queria, mas, assim como o religioso, está baseado em uma espécie de visões ou intuições profundas. Mas, diferente de Platão, Torres García afirma que o artista, mediante uma percepção extraordinariamente afinada – próxima à contemplação –, pode, no mundo real (ou material), captar a ordem que subjaz à realidade. E, ao mesmo tempo, mediante a realização das obras de arte, pode tornar essa ordem manifesta, já que se o artista que as realiza está – espiritualmente – nesse plano, as obras, apesar de serem objetos materiais, apontarão para *algo* de natureza transcendente. Para Torres García, a prática artística assim concebida tem, então, um caráter religioso (ainda que laico) que ele não apenas recomenda para fazer uma obra, mas também o proclama em todos os aspectos da existência de quem pretenda fazer uma “arte grande”.

Torres García distingue o tipo de homem de perfil teórico e racional desse outro – ao qual ele acredita pertencer – que tem acesso *direto* a um mundo de essências e que às vezes é chamado de *vidente*. “(...) Entre o vidente e o homem comum, que não vê mais do que a realidade, está o homem que pela razão se aproxima do transcendental. Aquele não descobre nada, mas compreende o que o outro descobriu: toma-o e dá-lhe forma de um modo mais harmônico e ordenado do que o primeiro, mas suas obras não têm a vida ou o frescor que têm as daquele que chegou à mesma fonte de todo o conhecimento em busca de suas inspirações. Seu julgamento é sempre frio e metódico, e seus atos, corretos e sem entusiasmos. (...) Certamente se houvesse apenas esse tipo de homens, a filosofia, as artes e a religião estariam por nascer. Deverá ser chamado de homem *divino* aquele que traz dentro de si esse *gênio* que lhe lembra das coisas do céu. Somente ele pode reconhecê-las aqui na terra, mostrá-las aos outros e desejar que sejam realizadas”.²²

Embora seja claro que para Torres García o verdadeiro valor da obra de arte esteja no que o artista plástico criou com seus meios específicos – forma, cor, linha, proporção –, tanto o mundo das coisas quanto o mundo do espírito estão sempre presentes de alguma forma em sua obra. No período mediterrâneo, tanto as coisas do mundo real – pessoas e paisagens – quanto as do espiritual – tipos humanos – são *idealizadas*. Entre as obras do período mediterrâneo, destaca-se a tela *La Filosofía presentada por Palas en el Parnaso como décima Musa* tanto por seu tamanho (3,85 x 1.24m) quanto pela definição de arte que encerra. Em 1911, foi realizada a VI Exposição Internacional de Arte de Barcelona. Torres García apresentou, nessa oportunidade, essa importantíssima obra que foi adquirida pelo então recém-criado Instituto de Estudos Catalães, e até hoje ocupa o lugar de maior destaque da sua sala de reuniões. Embora alguns críticos lhe fizessem as mesmas observações, que logo gerariam a polêmica em torno dos murais do Salão São Jorge, a recepção favorável que essa obra teve – que possivelmente Torres García tivesse desejado que fosse mural e não um óleo – resultou consagrada, e Torres García começou a ser considerado como um dos principais pintores “noucentistas”, o que hoje é visto como um grave mal-entendido que alguns anos depois geraria não poucos problemas para o artista.

A versão de *Filosofía Xª Musa*, de 1913, incluiu elementos que remetem à vocação muralista da Arte Mediterrânea. Mesmo sendo de formato pequeno, trata-se realmente de um afresco e por isso se destaca entre os exemplos de obras do período. Em sua pintura, a parte superior e a inferior estão

22 JTG, 1904. Em *J. Torres García. Escritos sobre art.* p.21.

ocupadas por algo que parece um pedaço de muro, a própria obra parece um fragmento extraído de um muro e não um simples quadro. Trata-se de uma obra singular, não somente pelo papel histórico que representa na trajetória de Torres García, mas também porque tem um sentido alegórico muito mais marcado que no resto de suas composições. Nela²³, a deusa Palas Atena – deusa guerreira, mas também da sabedoria – apresenta às musas do Parnaso quem será sua décima irmã: a Filosofia, ou seja, a razão. Dessa forma, Torres García propõe como definição da arte a integração do intuitivo (ou da inspiração), representado pelas nove musas, com o componente racional.

A integração desses dois polos das faculdades humanas é uma das constantes na elaboração de Torres García. Em uma das conferências que ofereceu no *Cercle et Carré*, em 1930, em Paris, Torres García faz referência a esses dois planos, e no contexto de um grupo que tinha integrantes que tendiam a uma abstração pura, apoiada unicamente no aspecto racional com o qual Torres García discrepava, ele propõe uma visão mais ampla e integradora. “Nem todos os homens que se dedicam a atividades como a nossa têm uma mesma composição. No entanto, de acordo com essa diversidade de composições, o conjunto do seu ser determina uma obra correspondente. Um determinado desenvolvimento intelectual ou emocional pode determinar uma atividade diferente. (...) Entretanto, se o plástico, com base em ideias puras, pode construir, o artista também pode, tendo como base a sua intuição. Que a base da construção seja a emoção ou o raciocínio, isso não nos importa. Devemos repetir aqui que nosso único compromisso é a *construção*”.²⁴

Em *Filosofía Xª Musa*, Torres García tem a necessidade de introduzir a razão no Parnaso, onde as Musas habitam, e assim complementar a inspiração com a vontade de ordenar. Dezenove anos mais tarde, no seio de um grupo onde havia aqueles que construíam suas obras tendo equações matemáticas como base, e que com sua arte desligada de qualquer emoção se autodenominavam *plásticos*, ao invés de artistas, Torres García executa a operação oposta ao reivindicar para o *artista* a possibilidade de realizar uma ordem plástica – uma construção – por meio da intuição como acesso *direto* ao mundo de essências e de ordem que os *plásticos* afirmam ter conquistado usando apenas a razão.

Após a aquisição de *Filosofía e Musa* pelo Instituto de Estudos Catalães em 1911, Eugenio d’Ors, diretor desse centro, tinha impulsionado Torres García como uma das figuras-chave do *Noucentismo*. Logo depois, d’Ors, que tinha adotado a ideia de uma arte de raízes mediterrâneas como alternativa para uma arte catalã com raízes próprias, apresentou Torres García ao *Presidente de la Diputación de Barcelona*, Enric Prat de la Riba²⁵ concordou com que esse artista fosse o responsável por fazer a decoração mural do antigo *Palacio de la Generalitat de Cataluña*, que estava sendo restaurado para abrigar o Conselho Provincial. Quando o primeiro mural foi descoberto, a tempestade desabou, e Eugenio d’Ors negou seu apoio a Torres, alegando que no mural não “via suas ideias realizadas”, coisa que Torres García considerou absolutamente inadmissível e que levou a um mordaz rompimento entre eles. Após essa crise, Torres continuará no projeto e conseguirá completar quatro murais, até que, em meados de 1917, Prat de la Riba morre e seu sucessor cancela o trabalho.

No entanto, não foi isso que determinou a grande transformação que operava naquele ano na arte de Torres García, a qual já tinha começado pelo menos um ano antes. Em sua autobiografia, o pintor diz que com a crise do primeiro mural a sua fé nessa ação coletiva, na qual ele havia

23 Sureda Pons, 1998. p.91.

24 JTG, 1930.

25 Prat de la Riba, político nacionalista catalão; foi o primeiro presidente da Mancomunitat das províncias catalãs.



colocado suas melhores esperanças, tinha se transformado em uma amarga decepção que o levou a voltar-se a si próprio para terminar na renovação de 1917, que também foi caracterizada como o ingresso de Torres García à modernidade.

A Descoberta de si mesmo

Em 22 de fevereiro de 1917, na casa Dalmau²⁶ de Barcelona, Torres García dá uma conferência que é um manifesto e um registro do salto que sua prática e seu discurso artístico estão dando. O pintor vive um momento de ruptura e de transição em sua concepção de arte – e da arte que pratica – e também de seu vínculo com o meio social e político de sua pátria adotiva. Deixou de ser o principal protagonista do *Noucentismo*, cujos vínculos com a política o tinham catapultado para fazer a mais ambiciosa e significativa das obras no âmbito oficial: a decoração do *Salón San Jorge* do *Palacio de la Diputación de Barcelona*, abandonou a prática de uma tranquila pintura, que buscava uma nova ligação com a tradição mediterrânea, para realizar uma pintura nascida unicamente da experiência visual do seu entorno. Agora Torres García diz que “teríamos que ser inimigos de toda a tradição. Nada do passado deve continuar. Para que ressuscitar o que teve razão de ser em seu tempo? Em épocas passadas não há que buscar nenhum caminho. Quanto mais e diversos caminhos houver, melhor. É possível dizer que sem ter um pé no passado o homem estaria sempre começando. Isso seria verdade se na atualidade não encontrássemos já tudo que constitui a civilização. E, ainda em cada um de nós (...) há que se viver só no presente, sendo em todos os momentos fiel a si mesmo”.

Torres García deixa, então, de fazer uma pintura guiada por ideias e começa a pintar diretamente a partir da percepção visual imediata. E deixa de buscar referências no passado para viver intensamente no presente subjetivo pessoal. A maior mudança de sua nova prédica, que foi desconcertante para os discípulos que tinha e com os quais formou a *Nueva escuela de decoración*, está no fato de que ele abandona a ideia de religação com uma tradição, e propõe o artista como ponto de partida da obra. Anos mais tarde, dirá que a conferência da Casa Dalmau foi uma ode ao romantismo, à liberdade e à vida, à personalidade e ao dinamismo moderno. *Romântica*, no sentido que Torres García atribui ao termo, uma arte baseada no eu e no subjetivo, no particular, em oposição a uma arte *clássica*, que busca estabelecer uma relação com uma ordem superior. No entanto, não renuncia à busca

²⁶ A Galeria Dalmau (ou cau Dalmau) foi um importante centro de exposições de vanguarda em Barcelona.



desenhos | drawings
Descubrimiento de sí mismo, 1917
 20 x 15 cm cada | each
 nanquim sobre papel |
 China ink on paper
 col. Museo Torres García

da *universalidade*. Em sua nova prédica, é no aprofundamento da percepção da realidade presente, e com a sensibilidade do artista como expressão de sua personalidade, que é possível ter acesso ao universal: “se o artista deve muito ao meio, mau artista. Se for realmente um artista, buscará o eterno nele, e na natureza, e nas coisas. O que não quer dizer que não tome as coisas de seu tempo, tal como elas são. Ao contrário, como amigo que é da verdade, sempre parte do real”.

Ao longo de 1916²⁷, já tinha começado a fazer uma pintura simples, nascida da percepção. Tudo parecia-lhe interessante para pintar: o fragmento de um objeto, um pedaço de terra e um céu, o ângulo de uma porta, a fachada de uma casa. Dos objetos cotidianos e ambientes interiores que pintou nesse mesmo ano – como se os motivos de suas pinturas fossem uma expressão de recolhimento e intimidade –, passou, no ano seguinte, às locomotivas, aos barcos, ao porto, às ruas, às lojas e às fábricas. Aparece, então, a cidade que descobre com novos olhos.

“Nossa cidade com sua lua e seu sol. / Com suas árvores, com suas avenidas, com seus monumentos. / Com seu porto (...) / Acabamos de descobri-la. Como é bela!”²⁸

A cidade, realmente, será transformada, nos anos seguintes, na “professora do pintor”, segundo Juan Fló.²⁹ É possível afirmar que esse vínculo com a cidade será uma das suas marcas distintivas no espectro da arte moderna. A forte presença da cidade na obra de Torres García a partir de 1917 tem sido associada, em particular por Gradowczyk, com a aparição da grade como matriz estruturante do espaço pictórico. Efetivamente, o uso da grade ortogonal como matriz ordenadora está presente na obra de Torres García pelo menos desde 1916, e aparece de forma totalmente explícita em alguns desenhos a tinta de 1917 em que o espaço é fragmentado por uma retícula na qual fragmentos da paisagem urbana são inseridos.

Há poucos exemplares de desenhos desse tipo, mas o fato de que existam seis esboços diferentes para a capa do emblemático livro *El descubrimiento de sí mismo*, publicado no mesmo ano e que contém a conferência da Casa Dalmau, mostra a importância dessa modalidade plástica

²⁷ Em Fló, 2010, há uma análise detalhada das pinturas de Torres García do ano de 1916 e do processo que foi operado entre 1916 e 1922.

²⁸ JTG, 1917.

²⁹ Fló, 2010.

para Torres García, assim como o vínculo direto que existe entre ela e sua “crise de 1917”. Esses desenhos permitiram refutar a posição de alguns – talvez muito afiliados a uma historiografia da arte padrão e linear – que propunham que a Arte Construtiva de Torres García, com sua estrutura ortogonal, era devedora direta e exclusiva do Neoplasticismo de Mondrian.

Conforme relatado em sua autobiografia, o afastamento do *Noucentismo* foi para Torres García como um detonador para o abandono da Arte Mediterrânea e para uma mudança radical no discurso que a acompanha. Mas existem outras forças, tanto externas quanto internas, que o impelem para que essa alteração seja produzida. A Primeira Guerra Mundial sacudiu violentamente o tecido social e simbólico da Europa naquele ano e, entre 1916 e 1917, Barcelona recebeu uma grande afluência de artistas importantes e intelectuais europeus.³⁰ Na época em que Torres García dava sua conferência na Casa Dalmau, Picabia já tinha estabelecido, nos andares superiores dessa galeria, a redação de sua revista protodadaísta *391*. Para Juan Flo, a frase da conferência em que Torres dizia que: “na arte mais vale o disparate do que o academicismo”³¹, expressa naquele lugar e naquele momento, não pôde ser ouvida então mais do que como alusiva e aprobatória.

Também é mencionado o encontro com o pintor uruguaio Rafael Barradas como um fator decisivo na “crise de 1917”. É verdade que a relação que Torres García e Barradas mantiveram até a morte deste foi de uma intensa e inigualável cumplicidade, e sem dúvida particularmente refrescante e renovadora para Torres García. No entanto, o primeiro encontro com Barradas, que está documentado, ocorreu em 26 de agosto de 1917³², ou seja, meses depois de Torres ter dado sua conferência na Casa Dalmau. Por isso, é mais provável que tenha sido o momento que Torres García estava vivendo que propiciou a ímpar relação que ele teve com Barradas a partir desse momento.

Mas acima de tudo, é possível vislumbrar nos textos dessa época a necessidade de Torres García desembaraçar-se de sua – já pesada – roupagem de Arte Mediterrânea e do compromisso com a tradição para ter acesso a um renovado estado de liberdade artística. Perto do fim de sua vida, Torres García explicava essa questão da seguinte forma: “Em 1906, eu comecei a pintar afrescos, e essa pintura era inspirada nas formas clássicas das pinturas dos vasos gregos, ou seja, em imagens perfeitamente normais. Tal pintura logo foi se desenvolvendo para dentro do próprio espírito: planista, ordenada, universal. E sempre sem sair do aspecto normal. Por que não continuei assim? Não me satisfazia. Via a possibilidade de outra arte mais concreta. E já então de 1916 até 1924 comecei a decompor a imagem e, na verdade, a encontrar uma estrutura”.³³

Poderia ser dito que essa é uma análise *ex post facto*. No entanto, em seu livro *El descubrimiento de sí mismo*, em 1916, Torres García escrevia que “Agora já é outra coisa. A alma permanece muda. Não força as formas para que expressem seu movimento. As formas expressam o que são e nada mais. Cada uma delas nos dá a essência do que é a realidade objetiva. É uma arte puramente plástica”.³⁴

30 Entre eles, Robert e Sonia Delaunay, Albert Gleizes, Juliette Roche, Marie Laurencin e Otto von Watgen, Jean Metzinger, Otho Lloyd, Olga Sacharoff, Max Goth, Serge Charchoune, Hélène Grunhoff, Francis Picabia e Artur Cravan.

31 Conferência de Dalmau, em JTG, 1917.

32 Agenda pessoal de Torres García, 1917, Arquivo do MTG. Outros autores têm argumentado que esse encontro com Barradas foi o primeiro, um fato que não surge necessariamente a partir da nota que JTG, imprime em seu diário naquele dia. Também foi cometido e repetido um erro na data (27 em vez de 26), e foi dito que durante essa visita Salvat Papasseit o acompanhava, quando na verdade Torres anota: “Vieram Elias e Barradas – carta de Salvat recebida”. Possivelmente, tratava-se de Lluís Elias.

33 Joaquín Torres García. VI lição de *La recuperación del objeto*. Em *Universalismo Constructivo*, Museo Torres García, 2004. Montevideu.

34 JTG, 1917.p.70

Perro, 1922
15 x 11 x 2,5 cm
óleo sobre madeira | oil on wood
col. Museo Torres García



Ferroviano, 1921/ 22
36,5 x 10 x 5,3 cm
óleo sobre madeira | oil on wood
col. Museo Torres García



O exercício de fragmentação e decomposição do plano e da forma adquire várias expressões que ocorrem simultaneamente. A primeira delas é, possivelmente, a menos interessante e a mais efêmera. Está presente em um dos afrescos que Torres García realizou em 1916-1917 na Casa Badiella³⁵ de Terrassa, em que há uma fragmentação do espaço pictórico em um sentido quase literal. Esse exercício de fragmentação “pétreo” pode ter sido sugerido em função da localização do afresco, pintado em uma gruta artificial construída em pedra perto da casa.

Por outro lado, estão os brinquedos de madeira³⁶ que Torres García começou a projetar e construir entre 1917 e 1918 como uma forma de gerar renda para sustentar sua família, pois suas novas escolhas artísticas tinham tornado sua situação econômica precária. Estima-se que os primeiros brinquedos foram feitos alguns anos antes, talvez em 1915, estimulado pelo contato com seus filhos³⁷ e também por sua experiência docente no progressista colégio de Mont D’Or, onde Torres García tinha ministrado aulas de desenho. O conceito era o de *Juguetes transformables* compostos por peças intercambiáveis que permitiam à criança desmontá-lo e voltar a montá-lo da maneira que quisesse. Nesses brinquedos, a forma pode ser fragmentada: brinca-se com ela e constrói-se novamente. A construção e a desconstrução da figura também são produzidas em um sentido real – quase arquitetônico – com a vertical e a horizontal como eixos organizadores por excelência. A compreensão da forma como elemento abstrato e a relação integral da mesma com a natureza é, então, produzida através da manipulação de peças essenciais e sua combinação para construir um todo harmonioso, que está também em relação com o real.

Ferdinán³⁸ estima que Torres García está desenvolvendo, assim, uma concepção da arte como formatividade e da forma como processo, como algo dinâmico. E essa concepção da forma é a base de um sistema de medições e um contraponto tonal que tem, ao mesmo tempo, a motilidade e a monumentalidade, equilíbrio e dinamismo.

Em terceiro lugar, estão os já mencionados desenhos estruturados de 1917. Nesses desenhos, Torres García utiliza a grade como matriz organizadora da obra e também como ferramenta que permite fragmentar tanto a forma quanto o espaço – personagens, veículos e paisagem

35 Propriedade do industrial Emilio Badiella, onde Torres García pintou numerosas obras.

36 Ver *Aladdin, Juguetes Transformables*. Museo Torres García, 2007.

37 Torres García casou com Manolita Piña i Rubies de Berenguer em 1909. Seus filhos foram Olimpia, 1911, Augusto, 1912, Ifigenia, 1915 e Horacio, 1924.

38 Ferdinán, p. 116.

urbana – e recompô-los em uma nova ordem, com uma lógica exclusivamente de tipo plástico. A fragmentação e recomposição têm também o efeito de anular a perspectiva, tudo fica resolvido no mesmo plano. Com isso, Torres García atinge uma das premissas básicas.

Propõe-se que a grade que aparece nesses desenhos, suposto antepassado das estruturas presentes nas obras construtivas, tem sua gênese nas estruturas urbanas, nas aberturas dos edifícios e na natural construção com base em verticais e horizontais, além da presença de cartazes e anúncios.

Creio que, de forma complementar, cabe mencionar outro fator que contribui para explicar o surgimento da grade como ferramenta que permite desarmar e reconstruir o plano. Fazia aproximadamente dez anos que Torres García tinha realizado sua primeira obra mural de tamanho importante. O processo usual para pintar um mural é primeiro fazer um esboço em escala e traçar nele uma fina grade quadriculada. Posteriormente, de forma ampliada, traça-se a mesma na parede a ser decorada, transpondo as porções de desenho que correspondem a cada quadrado do esboço no correspondente quadrado na parede.

No momento de realizar a transposição, a grade que simplesmente tinha se sobreposto ao desenho transforma-se em algo mais; é a matriz que permite que as formas conservem sua identidade e suas posições relativas. É nesse ato concreto que o desenho “vive” na grade, e qualquer alteração no procedimento ou nas propriedades da grade produzirá seu correlato na obra final. Enquanto o processo é realizado, ocorre tanto a fragmentação da obra quanto a magnificação dos detalhes – ambos os processos estão presentes nos desenhos de 1917. É razoável supor que, em suas pesquisas formais, Torres García tenha “brincado” com a utilização da grade de forma livre nesses desenhos.

É fácil estabelecer um claro vínculo entre alguns desses desenhos e o esboço do 5º mural da *Diputación*, que pode ser considerada – em mais de um sentido – uma obra de transição. Com exceção da luneta, os personagens e os objetos que aparecem no mural (não realizado) pertencem ao mundo contemporâneo do artista. Como nas pinturas de cidade naquele ano, há uma interação dinâmica dos objetos (formas) entre si, pois o recorte resultante de sua sobreposição gera novas formas. A forma tende, então, a desligar-se da sua função de representar o objeto, e ganha um valor autônomo ao fragmentar-se. Grandes massas de preto ocupam uma posição protagonista, assim como nas pinturas de cidade, e a estruturação que ordena a obra está visivelmente dominada pela horizontal e pela vertical.

Vejo o mundo: Barcelona

“Por puro acaso... (não, mas emergindo do seu mais profundo) não por puro acaso, então, mas obedecendo inconscientemente a uma visão interna, ele pôs, digamos, nessa primeira obra, e em seus respectivos nichos, uma Casa (como as que desenhavam as crianças), um Barco, uma Âncora, a letra B, um Homem, um Peixe... E mostrou esse quadro, como de costume, e entre outros, a um amigo que ficou por um longo tempo contemplando-o, sem dizer nenhuma palavra. Ele disse, por fim: vejo aqui algo muito grande: o mundo... Torres quase não deixou que ele terminasse, porque os dois, naquele momento, tinham compreendido algo.”

Assim, Torres García descreve a gênese do Universalismo Construtivo³⁹, em que as coisas do mundo e do homem são representados por formas gráficas, tanto símbolos arquetípicos quanto sinais que evocam ideias ou objetos da contemporaneidade do artista. Na estrutura que os

³⁹ Torres García pintou sua primeira obra construtiva em Paris em 1929.

desenhos | drawings
Universalismo Constructivo, 1943
22 x 16 cm cada | each
nanquim sobre papel |
China ink on paper
col. Museo Torres García



contêm, regulada pela seção áurea, o artista foi buscando uma concordância com a *estrutura do universo*. “Pois a estrutura do Universo, a estrutura do homem e a estrutura da arte são idênticas. (...) E então já não se pinta um quadro, se procura realizar outra coisa: uma estrutura.”⁴⁰ Esse será o outro extremo de um périplo marcado pela abstração e pela representação, que começa na Arte Mediterrânea, da idealização da forma humana e da representação também idealizada de *tipos humanos* – homem, mãe, velho – acima do grafismo como formulação plástica da ideia.

Nas ruas de Barcelona que Torres García pinta a partir de 1917, e nas de Nova Iorque de alguns anos depois, o mundo, entretanto, aparece apenas como um pretexto, como algo contingente a partir do qual o artista construirá a obra. Agora se trata de pintura visual e não de pintura mental. A observação da realidade concreta antecede a maioria das obras, ainda que sejam realizadas sob a premissa de que a arte não deve imitar a realidade. A visão das pessoas, dos veículos e dos prédios reais no quadro não terá seu correlato em elementos que os tentem imitar, mas em outros elementos também reais – e por isso, concretos – de uma verdade de caráter plástico; linha, forma e plano de cor, organizados em uma estrutura. Torres García consegue transformar, então, o caótico espetáculo da cidade, com seus diversos espaços e suas múltiplas linhas de fuga em uma composição de formas que são resolvidas no plano. Ao contrário dos afrescos, essa é “pintura de cavalete”, realizada geralmente a óleo, permitindo um tratamento diferente e mais radical da forma. Os objetos já não são descritos pela linha, eles acontecem como manchas coloridas, e a fragmentação das formas e do espaço é produzida através da sobreposição e do consequente recorte mútuo dos objetos. Já não se trata de um processo de *idealização*, como nos afrescos, mas de abstração.

A obra *Calle de Barcelona* é um bom exemplo de uso do tom como meio de alcançar uma resolução da obra no plano, sem elementos que sobressaiam ou afundem. O pintor consegue fazer com que a sensação de profundidade que registra o olhar “normal” fique anulada pelo uso da cor. Sobre o lado direito, a casa, o bonde e o carro que está em primeiro plano parecem estar empilhados um sobre o outro e situados em planos diferentes. Abaixo, à esquerda, sob a copa da árvore é onde se produz a maior tensão; por causa da multidão da rua que está representada é estabelecida uma distância, o olho quer ver linhas de fuga e um “perto” e um “longe”. Mas o tom ou o valor com que está pintado o poste de luz, o qual está em primeiríssimo plano, é muito mais baixo do que o adjacente imediatamente à sua esquerda, e que corresponde a algo que está muito mais longe. Além disso, qualquer cor de fundo que corresponda a esse “longe” está colocada em um tom bastante alto (exatamente ao contrário dos espaços distantes azulados que foram inventados na

⁴⁰ JTG, 1947. p.57

Renascença). Assim, o equilíbrio é restabelecido e a obra fica resolvida no plano; sua organização está claramente dirigida por uma estruturação ortogonal que articula todas as formas, que têm o seu valor independentemente de serem ou não objetos, sombras ou pedaços de fundo. Essa independência da função plástica torna-se evidente pela construção de uma espécie de cercado ou ritmo de verticais que atravessa o quadro pelo meio, de forma horizontal.

Pintar Nova Iorque

“Percebi, então, que embora seja verdade que aquilo que constitui a essência da arte grega, isto é, a estrutura e não a imitação, a intuição e não a sensação, por também ser essencial para toda grande arte, não pode nem deve variar ao longo do tempo, e é por isso que poderíamos chamá-la de elemento fixo; já aquilo que o artista toma da realidade viva deve andar ao compasso do tempo. Por esse motivo, mudei de rumo e em vez de caminhar em direção à arqueologia, virei as costas para observar quanto havia na realidade em que vivia. E então fui a fundo num mundo novo, inesgotável. Tudo parecia interessante, tudo que fosse – e realmente é –, mas nas coisas vivas descobri outra harmonia, outra música, outro ritmo; e foi então quando, pela primeira vez, pensei nessa grande cidade de Nova Iorque, a cidade mais cidade, na qual o tempo presente é sentido mais intensamente (...). E agora já não tenho que dizer sobre o porquê vim a Nova Iorque. Vim para realizar essa ideia de arte nova, esse moderno classicismo na cidade também mais moderna.”⁴¹

Convencido de que o artista deve pôr sua obra no compasso do tempo em que vive, Torres García se estabelece em Nova Iorque entre 1920 e 1922, buscando a cidade que lhe fosse capaz de revelar uma nova forma de pintar, a forma que correspondesse com sua contemporaneidade. Não faz uma viagem de estudo nem de turismo, tal como na primeira vez que o artista cruzou o Atlântico; trata-se de uma emigração, agora com a esposa e os três filhos, falando muito pouco inglês e em condições econômicas nada favoráveis. O deslumbramento que a cidade mais moderna e dinâmica do seu tempo provoca-lhe está bem documentado em seu livro *New York*⁴² cujas primeiras páginas são uma vertiginosa expressão de poesia visual em que formas, cores, letras e cifras desfilam diante dos olhos do artista. “Casas vermelhas, amarelas, cinzas. – Anúncios – fixos, móveis, luminosos, acústicos, descendo, subindo, vibrando sempre, sem deixar a sensibilidade repousar. – O porto – visão extraordinária – realidade cubista – futurista – geometria – vermelho, preto, ocre – fumaça, água oleosa, cabos, sirenes, bandeiras, sinais – mil rostos humanos assomados no gigante transatlântico – mil línguas diversas em letras – breu – piche – milhões de chaminés fumegando”.

O que a cidade moderna tinha para ensinar e que Torres García tinha vislumbrado em Barcelona, em Nova Iorque adquire sua máxima expressão, é a quintessência da conjugação de uma arquitetura urbana fortemente estruturada e prismática – em que se alterna o rítmico aparecimento das aberturas dos prédios com o caos dos cartazes – e o incessante movimento de pessoas e de veículos. Se as *Calles de Barcelona* estão construídas num equilíbrio estático, em que o movimento próprio da rua é organizado – poderíamos dizer que sempre – em uma estrutura ortogonal, nas ruas de Nova Iorque, Torres García cumpre a premissa de atrapalhar pictoricamente o dinamismo da cidade moderna. Em *Nova Iorque de 1920*, o movimento de pessoas, carros e cavalos impõe-se à estrutura da cidade. Respeitando sempre a premissa de que todos os elementos devem estar

^[1] “O pintor J Torres García fala sobre sua arte e sobre seus projetos”, La Prensa, Nova York, 10 de março de 1921. Em Cecilia de Torres, *Torres García en Nueva York 1920-22*, do catálogo *Torres García Trazos de New York*, Museu Torres García / Artepadrilla/ Caixa, Rio de Janeiro.

^[2] JTG, 1921.

fixados ao plano, a sensação de profundidade – que nasce mais do escorço dos objetos que das linhas de fuga – é compensada mediante as variáveis de tom da cor. Aparece a linha negra com uma função que será cada vez mais relevante na obra de Torres García, não somente para desenhar contornos de objetos, mas para representá-los graficamente.

Em *Síntesis de New York* é dado mais um passo nessa direção. Num tramado visual urbano que agora sim é totalmente plano, todos os objetos foram reduzidos a formas muito simplificadas. O que as linhas desenham é, ao mesmo tempo, a representação de objetos e um grafismo que parece escrita, e essa ambiguidade é reforçada com a inclusão de letras, números e palavras, entre as quais *BUSINESS* domina o centro da obra, e não por acaso.

É que esse pedaço de mundo que Torres coloca frente a seus olhos para criar um quadro, agora não está mudo. A cidade não está simplesmente para ser *vista*, para ser objeto de arte; não está desprovida de discurso, pois esse é parte inseparável da urbe e da sociedade que a torna possível. O anúncio publicitário – ineludível – pesa tanto ou mais do que a arquitetura. “O anúncio invade a parede – nas amplas fachadas – no topo das altas casas – em qualquer muro – em qualquer superfície alta ou baixa – em mil formas – em mil dimensões. – Invade o jornal – sem deixar espaço para outras coisas. Invade as revistas – sem que reste lugar para mais nada. – Ocupa até o menor espaço utilizável nos bondes e nos metrôs – nos ônibus – nos ferry-boats. Decora todo tipo de veículos, enche as vitrines dos grandes bazares e das pequenas lojas”.⁴³

“A celebração luminosa da Broadway, cada noite, é o grito, em concorrência, de cada anunciante. Uma beleza bem nova – uma loucura. Aqui tudo é negócio – um bilhão de dollars – a cada ano – em anúncios. Três quartas partes do capital para o anúncio, um quarto para a indústria.”⁴⁴

Se em *Nova Iorque* de 1920 o cartaz publicitário aparece apenas como mais um elemento da paisagem urbana, em *Síntesis de New York*, de 1921, as palavras têm um papel muito diferente. Já não expressam aquilo que a cidade tem para dizer a quem a vê, mas sim o que o pintor pensa ser sua essência. Desde a sua concepção, o tratamento da obra é radicalmente outro, já que não se trata dessa pintura *visual* que Torres vinha fazendo; agora, a operação além de plástica é também conceitual. Já não há uma tradução do que é percebido através de equivalentes plásticos, há uma reconstrução livre, sem dúvida uma *síntese*. E nessa síntese, Torres García devolve à cidade a mensagem com que ela tanto insiste aos olhos de quem quer olhá-la: *BUSINESS*. Porque o anúncio publicitário não tem outra origem, nem outro objetivo do que esse.

A linguagem publicitária faz parte da linguagem visual de Nova Iorque, tanto pela sua incessante presença, que pode ser entendida como manchas coloridas sobre o tramado urbano, bem como por seus mecanismos semânticos. Para Torres García isso é interessante – apesar de seus fins –, e o integra à sua arte. A grande quantidade de elementos gráficos tomados da imprensa, que o artista coleciona desde sua chegada a Nova Iorque e com os quais, posteriormente, realizará uma extensa série de colagens, mostra bem esse seu afã. Em alguns deles faz intervenções gráficas, tanto dando notas de cor à gráfica em preto e branco, quanto criando uma unidade visual através de uma estrutura, num procedimento que remete tanto aos desenhos estruturados de 1917 quanto à sua obra construtiva que está por vir. Basicamente recolhe anúncios, caricaturas e fotografias, incluindo as que primam pelas impactantes vistas de prédios e da cidade, personagens insólitos e veículos; navios, trens e aviões, esses últimos, ícones favoritos de um progresso que

^[3] JTG, 1921. p.81.

^[4] JTG, 1921. p 70.



aquarelas | watercolors nº 140, 141, 136, 1922
17 x 21 cm cada | each
aquarela sobre papel |
watercolor on paper
col. Museo Torres García

ainda era visto com olhos lúcidos. Em 1920, o avião não era tanto um meio de transporte, mas um novo brinquedo que se prestava a acrobacias aéreas e exorbitantes *performances* circenses com pessoas caminhando em suas asas em pleno voo. Sem perder a fascinação que esse grande espetáculo da cidade e das máquinas gerava nele, Torres García, advertia sobre a ameaça que os modos intrínsecos de funcionamento da sociedade que tornava isso possível, representavam para aquilo da existência humana que lhe era mais caro. “Porque a América é uma organização: os *business* – os negócios – por cima dos indígenas americanos – de raiz holandesa, inglesa e escocesa – por cima de tudo – como fórmula mágica. (...) E a cabeça livre de toda intelectualidade. Porque aqui se pensam coisas. A ideia não existe. Não é possível, portanto, o gozo espiritual – e é substituído pelo prazer material – *baseball* – regatas – jogos luminosos no teatro – sons musicais mecânicos – *pick nicks* – *ice cream* – *sports* – baile – dispositivos mecânicos de lazer – cinematógrafo... E o ideal comum: *dollars!* New York – a cidade dos *business* – dos negócios. (...) – Aqui não há mais nada. Tudo é negócio – o trabalho, a arte, qualquer atividade. Tudo é algo industrial. – E o homem que criou a indústria – tal como existe aqui – agora *está formado* por essa indústria.”⁴⁵

Essa intensa atividade de apropriação visual também está presente nos álbuns de aquarelas feitos em 1920, nos quais rápidas impressões de Nova Iorque alternam com estrelas de cinco pontas, esboços de anúncios publicitários, objetos comuns aos quais sobrepõem os preços, etc. Nessas aquarelas, Torres García vai muito além da mera coleção de visões ou impressões. Nelas, a cidade sendo o tema dominante não impõe suas condições à obra, mas é estilizada por Torres García em um jogo de traços e sugestões muito gestual e pessoal; e através da impressão de grandes letras de forma pretas integra a linguagem visual do anúncio publicitário à obra.

45 JTG, 1921. p.69.



aquarelas | watercolors nº 108, 109, 110, 111, 1922
17 x 21 cm cada | each
aquarela sobre papel |
watercolor on paper
col. Museo Torres García

Torres García havia chegado a Nova Iorque convencido de que a cidade moderna, a qual ninguém ainda tinha visto como ele, era o modelo da nova arte. No começo de sua estadia, acreditou ter confirmado isso, e a importância da obra que realiza, não tanto pela sua quantidade, mas pelo que descobre nos minguados dois anos que vive na grande cidade, é também confirmatória. Mas dois anos depois de sua chegada, decide voltar para a Europa, já que – apesar da amabilidade dos americanos, que ele nunca deixa de agradecer, – lhe é impossível se dar bem com a forma de viver em Nova Iorque. Em seu livro sobre a cidade, Torres García escreve que “o relógio tem de estar a serviço do homem, e não o contrário, já que foi o homem quem o fez. E como um servidor há de lhe servir, e muito lhe servirá, que se é possível morrer às vezes por causa de curandeirismo e de bruxaria, é ainda muito mais possível morrer por causa da medicina, e até mesmo pelo excesso de higiene, e isto até os médicos sabem. Tudo está previsto – está bem –, mas só até um limite, e depois? O instinto e a alma vão além”.⁴⁶

A pátria do artista

“Precisaria falar de novo desse mistério que tem Paris, que sabe atrair para si os melhores espíritos. É que talvez o espírito se desenvolva e cresça aí, e até se poderia dizer que se determina e acusa, como em nenhum outro lugar.”⁴⁷

Nos dois primeiros anos que vive em Paris, Torres García esquece-se do mundo, da representação e da ideia, e faz pintura-pintura. Assim chamavam, então, a pintura pura, sem literatura e sem teoria, sem problemas semânticos a resolver. Estava em Paris e tinha que demonstrar que era um verdadeiro pintor, um pintor de raça. Sua primeira mostra, realizada em 1926, havia sido de

46 JTG, 1936, p.172

47 JTG, 1936, p. 209.



aquarelas de | watercolors of
Paris, 1932
17 x 21 cm cada | each
aquarela sobre papel |
watercolor on paper
col. Museo Torres García

Arte Mediterrânea feita antes de chegar a Paris, em Villefranche-sur-Mer. Mas não teve impacto, “isso não é pintura” – diziam –, é afresco. Torres não compartilha do parecer, mas aceita a crítica. Sem amigos poderosos, sem padrinhos e sem habilidade própria para a autopromoção, a única forma que tem para se fazer respeitado nesse meio extremamente competitivo é pintando, não somente com qualidade, mas também em quantidade. Entrega-se, então, a uma verdadeira euforia criativa; Torres García descreve a si mesmo travando batalhas contra a tela, subjugando cores e tons, gastando dezenas de pincéis e pintura por quilos na mais plena imagem do pintor exaltado e romântico. Uma vez mais está inclinado para o lado que ele chamava dionisíaco de sua personalidade, entregue à pintura e à luz, esquecido por um tempo das coisas graves que tanto lhe importavam.

Os quatro anos na Itália e no sul da França, onde aplicado exclusivamente à fabricação de brinquedos havia pintado pouco, ficam para trás. O mais significativo nesse período foi uma breve aproximação ao cubismo em 1924, que descreveu numa carta a Barradas como “um cubismo vivo”.⁴⁸ Em fins de 1923, Torres García havia escrito em sua agenda pessoal que “quando a imagem foi transformada em mancha de pintura (material) e em traço ou espaço geométrico, e perdeu o valor de representação (isto é, que já não quer nos enganar imitando uma aparência), quando tudo isso acontece, sem deixar de dar-nos a verdade da coisa, e os valores são justos, temos uma imagem absolutamente plástica, e isso é a pintura de hoje. Aquilo positivo que pode ficar do cubismo, parece-me que é isso: em primeiro lugar, a liberdade. Depois, é esta outra questão: um objeto tem, para um artista, partes dele que imediatamente vê, isto é, que lhe interessam. Então, sem cuidar de decompor ou não o objeto, o artista os combina livremente, buscando sua adequação ou seu contraste, seja como valor, cor ou forma”.

48 G-Sedas, 2001, p. 229.

Figura en un café é uma boa síntese desse período; próxima dos brinquedos transformáveis em madeira, e com reminiscências da iconografia nova-iorquina, está na linha da aproximação pessoal que Torres fez esse ano ao cubismo.

Entre os quadros que Torres García pinta em Paris entre meados de 1926 e 1928, abundam os portos, as naturezas mortas, *manolas* [figuras de mulheres espanholas típicas] e figuras primitivas de inspiração africana, todas de uma grande densidade e sensualidade. Tem-se falado de certo *fauvismo*, mas que não está na cor mas em sua natureza brusca, de um primitivismo direto, que impacta por sua força e por sua falta absoluta de concessões à beleza ou à correção. Em seus primeiros anos de Paris, Torres sabe-se influenciado pelo meio em que se encontra, mas, ao mesmo tempo, sua pintura é inconfundivelmente *sua*; sabe que em sua pintura põe em xeque algo que somente ele próprio possui, e que o coloca em uníssono com os outros, mas sem se confundir com eles.

Segundo próprio relato de Torres, são esses, talvez, os melhores anos de sua vida. Pela primeira vez, vende quase tudo o que produz, vive da pintura sem outra preocupação senão a de pintar. Além disso, está num ambiente artístico como não se tem conhecido outro, foi dito que nessa época “todo o mundo estava em Paris”. A atividade social de Torres no meio artístico é exuberante, e pode-se dizer que esses anos são os únicos de sua vida que passará entre seus pares; os grandes da pintura de seu tempo.

Em meados de 1928, sua obra começa a mudar. Recolhendo as redes que tão prolificamente havia atirado, e voltando a retratar esse pedaço de mundo que é a cidade, Torres García começa a delinear definitivamente uma pintura que o levará a algo maior: o universo. Sua obra retoma o sentido arquitetural, construtivo, e é produzida uma dissociação entre desenho e cor. O quadro é construído por planos de cor sobre os quais joga a linha negra, retomando o grafismo seu valor próprio, tal como havia surgido em Nova Iorque. Os objetos, as pessoas, enfim, tudo o que aparece representado no quadro, aparece numa forma absolutamente esquemática, um grafismo que agora – à vista da totalidade da obra de Torres – não hesitaríamos em chamar “construtivo” ainda que ele não tenha utilizado esse termo. Porque se na cor há estrutura, o grafismo também tece e está tecido numa estrutura ortogonal que organiza toda a obra.

Cercle et Carré

Nos últimos anos da década de 1920 e nos primeiros da seguinte, Paris havia se transformado num importante centro da abstração geométrica. Junto à presença dos ex-integrantes da *De Stijl*, Mondrian, Van Doesburg e Vantongerloo somavam-se outros como Hans Arp, Jacques Lipschitz, Domela, Herbin e Seuphor. Também havia um importante grupo de artistas espanhóis, com quem Torres García mantinha um forte vínculo, que nesse momento estavam muito próximos da abstração. Renova sua amizade com Julio González, e por meio de Pere Daura – que havia conhecido no sul da França e é quem o havia ajudado a realizar sua primeira exposição em Paris em 1926 – conhece Luis Fernández. Ambos eram espanhóis e pertenciam à maçonaria, e esse último fará com que Torres García conheça os princípios do ocultismo⁴⁹ e o acompanhará a visitar igrejas medievais, explicando-lhe o significado oculto nos motivos escultóricos e as leis aritméticas pelas quais era regida sua localização.⁵⁰

49 Alfonso Palacio Álvarez, 2001, p. 247.

50 Pedro Da Cruz indica que foi Luis Fernández quem apresentou a Torres García as propriedades da Seção Áurea, ainda que não aporte documentação que o respalde. Da Cruz, 1991, p. 6.



Hombre con planos de color, 1929
18 x 8 x 3,5 cm
óleo sobre madeira | oil on wood
col. Museo Torres García

Máscara con ojos de corcho, 1930
18 x 13 cm
óleo sobre madeira | oil on wood
col. Museo Torres García

Quando Torres García apresenta sua pintura no salão de Outono de 1928 e é rejeitado, ele e Jean Hélion decidem fazer uma exposição paralela junto de Pere Daura, Alfred Aberdam e Enge Rozier – também rejeitados –, na Galeria Mark, que foi inaugurada no mesmo dia do salão. Graças a uma hábil campanha publicitária orquestrada por Hélion, a exposição dos *5 Refusés* teve um enorme sucesso. A imprensa deu grande atenção ao evento, e entre as milhares pessoas que a visitam comparecem Theo Van Doesburg e sua esposa Nelly (Petro), com quem Torres trava amizade rapidamente. Algum tempo depois, visitando uma mostra do neoplasticista alemão Vordemberge, Torres García conhece a Michel Seuphor⁵¹, que, por sua vez, apresenta-lhe a Mondrian. Torres integra-se, então, ao grupo que se reunia assiduamente no apartamento de Seuphor, junto a Mondrian, Vantongerloo e Russolo. Também assistiam, às vezes, Otto van Rees e sua esposa, e Hans Arp e sua esposa Sophie Teuber – Arp e John Xceron.

Diferentemente dos surrealistas, que organizados como um movimento tinham uma galeria própria e uma revista, *La Révolution Surréaliste*, os artistas orientados à abstração – ou construtivos – estavam dispersos e muitos deles com carências econômicas devido à dificuldade que tinham para vender suas obras. Existia um verdadeiro enfrentamento entre ambas as tendências na qual os surrealistas se sobressaiam. A imprensa fazia eco permanente de suas ações, e também penetravam no terreno do cinema; para Dalí, a estreia de *Un chien andalou* foi como uma “punhalada no coração de Paris. Essa coisa asquerosa que figuradamente é chamada arte abstrata caiu aos nossos pés, ferida de morte. (...) já não havia mais lugar na Europa para os quadradinhos maniáticos do senhor Mondrian”.⁵²

Foi precisamente logo depois de visitar a primeira exposição individual de Dalí que, em fins de 1929, Torres García propõe a Van Doesburg formar um grupo que se opusesse ao surrealismo e que realizando exposições e publicando uma revista dessem voz aos artistas de tendência construtiva. Mas já nas primeiras conversações viu-se que a ação conjunta era impossível devido às radicais diferenças que existiam entre ambos. Van Doesburg, veementemente dogmático, não admitia o menor traço de figuração em suas obras. A abstração era para ele sinônimo de que não devia existir

51 Michel Seuphor, belga, chamava-se, na realidade, Fernand Louis Bercklaers. O pseudônimo Seuphor é um anagrama de Orpheus. Como jovem poeta, Seuphor entrou em contato com os círculos vanguardistas do norte da Europa, conhecendo artistas de *De Stijl*, *Der Sturm* e o dadaísmo. Escreveu a primeira monografia sobre Piet Mondrian.

52 Em Da Cruz, 1991, p. 13.

cópias de | copies of
Cercle et Carré, 1930
23,3 x 31,2 cm cada | each
impressão sobre papel | paper printing
col. Museo Torres García



nenhuma referência à natureza, às coisas reais, e que as obras deviam estar compostas segundo princípios matemáticos e não mediante a intuição. Essa posição excludente, que tornava inviável a formação de um grupo numeroso, reforçava, também, o conceito negativo que muitos artistas tinham sobre a áspera personalidade de Van Doesburg, a quem alguns tinham como um *jacobino intratável*.⁵³ Foi então que Torres García propôs a criação do grupo a Seuphor, o qual apresentou *Cercle et Carré* como nome. O núcleo do grupo estaria formado pelos habituais participantes das reuniões na casa de Seuphor. Mondrian integrou-se ao grupo, mas não quis assumir responsabilidades na organização.

A brevidade da vida do grupo e da revista *Cercle et Carré* não é obstáculo para sua grande transcendência. O grupo chegou a ter cerca de oitenta membros, muitos deles convocados por Torres García, que nessa época tinha uma boa reputação em Paris. Havia sido admitido nas principais galerias, e os melhores críticos tinham prologado os catálogos de suas exposições. Aproximadamente a metade dos membros do *Cercle et Carré* vivia em Paris e quase todo o resto no exterior. O maior contingente estava na Alemanha, onde residiam Gropius, Kandinsky, Kurt Schwitters e Hans Richter, entre outros. O caráter precursor interdisciplinar do grupo deu espaço a outras disciplinas como o teatro e a arquitetura, integrando arquitetos como Le Corbusier, Gideon, Hoste, Meyer e Roth. A exposição de *Cercle et Carré* é considerada a primeira exposição internacional de arte abstrata e, embora tenha sido a única, a dissolução do grupo deu lugar a outros agrupamentos que tomaram o testemunho da Arte Construtiva: *Abstracción-Création*, *Réalités Nouvelles*, que fariam afluir para Paris o que a arte abstrata tinha de mais notável no mundo inteiro.⁵⁴

No entanto, existiam algumas discrepâncias entre Torres García e Seuphor no que diz respeito à concepção do grupo que determinaram sua dissolução antes de um ano de vida. Embora o primeiro elemento mobilizador havia sido a oposição ao surrealismo – *antisur*, como diziam eles – o conceito aglutinador de caráter positivo era a ideia de construção, que devia dar lugar a uma ampla variedade de artistas. Contudo, Seuphor estava fortemente apegado ao Neoplasticismo de Mondrian e era, de certa forma, tendencioso. O prestígio de Mondrian entre os artistas construtivos era imenso, e seu Neoplasticismo, que estava então plenamente desenvolvido, era, no fundo, para Seuphor, a principal doutrina-guia que dava suporte teórico ao movimento.

53 Seuphor, 1965, p.112. Em Da Cruz, 1991, p. 16.

54 Seuphor, 1957, p.50. Em Da Cruz, 1991, p. 16.



Estructura con botella roja, 1929
47 x 38 cm
óleo sobre tela | oil on canvas
col. Museo Torres García

As diferenças começaram a partir do nome *Cercle et Carré*, que para Torres García remetia demasiado à geometria e por isso não à figuração, uma das premissas da plástica pura e com a qual não era afim. Contudo, o logotipo proposto por Pere Daura o convenceu. Além da sua inegável qualidade gráfica, o que talvez tenha influenciado a concordância em relação ao logotipo seja o fato de que o círculo e o quadrado representavam a si mesmos e, de forma similar, no construtivismo que Torres estava desenvolvendo nesse momento, os símbolos tinham, igualmente, a qualidade de ser forma gráfica e significado ao mesmo tempo.

Fim e princípio

Na abertura da exposição do grupo *Cercle et Carré*, em abril de 1930, Torres García ditou uma conferência diante dos mais seletos representantes da abstração europeia. Nela, marcou de forma inequívoca sua posição e estabeleceu as linhas fundamentais de seu Universalismo Construtivo. A circunstância, a hierarquia dos presentes e as palavras diretas de Torres García denotam sua imensa capacidade para a franqueza e a falta absoluta de consideração pela conveniência, já que sua conferência tratou-se, em grande parte, de uma réplica aos postulados da arte purista e, em particular, ao Neoplasticismo, buscando inclui-los e transcendê-los ao mesmo tempo.

“(…) É indiscutível que se baseamos uma concepção plástica na ideia pura do espaço, e esse espaço está vazio, e dentro desse *nada* imaginamos uma construção ideal baseada na relação das medidas, é, evidentemente, a concepção mais *pura* que podemos ter de um ordenamento plástico. Inclusive podemos acrescentar a ideia de espaço puro e torná-la dinâmica. Mas, ela é completa em relação ao homem? O cristal é perfeito e podemos *admirá-lo*, mas podemos *amá-lo*? Portanto, diante desse tipo de concepção plástica, *a outra metade do homem permanece inativa*. A única atividade humana diante de uma realização plástica pura é a *inteligência*. Baseada *nela*, unicamente a *ela* impressiona.

Encaro uma arte mais completa.”⁵⁵

⁵⁵ Fragmento da conferência dada em *Cercle et Carré*. Arquivo do Museu Torres García.

A fim de alcançar essa arte completa, Torres García propôs integrar às investigações artísticas os valiosos achados das principais vertentes da arte moderna: Neoplasticismo, Cubismo, Dadaísmo e Surrealismo.

Se a referência ao Neoplasticismo, (com) a estrutura nua, como expressão do ritmo e da ordem universal parece lógica, a referência que se faz ao Cubismo também não é estranha. O próprio Torres García teve uma fugaz aproximação ao cubismo, e Mondrian, como muitos outros, o havia praticado durante sua primeira estada em Paris, como uma via para a abstração, antes de – assim como Torres García – tomar a cidade moderna como ponto de partida para sua pintura. O grupo estava integrado por vários dadaístas como Arp e Kurt Schwitters, e Torres García refere-se aos poetas dadaístas como construtores com palavras que “vazias de sentido normal têm um sentido mais elevado”.⁵⁶

Contudo, a referência que Torres García fez ao Surrealismo na inauguração da primeira exposição de um agrupamento que havia nascido em primeiro lugar como oposição a sua presença dominante na cena artística do momento, não pode ter causado outra coisa senão perplexidade e revela uma enorme convicção interna. Torres García compartilha a aversão que os artistas construtivos sentiam por essa tendência, porque via que suas obras davam guarida “à expressão dos mais baixos instintos animais existentes no ser humano”.⁵⁷ Contudo, resgatava, como valor positivo, a abertura que o surrealismo deu ao inconsciente. Para Torres García, uma arte não poderia ser completa se estivesse feita somente de forma racional, já que o resultado somente seria percebido pela razão. A arte deveria, pois, operar em vários planos ao mesmo tempo. “O homem tem duas pernas, assim está em equilíbrio – até se vocês quiserem, ele tem duas bases – apoia-se em si mesmo e na natureza.(…) Há uma arte⁵⁸ que está baseada sobre as informações do subconsciente – e percebe-se imediatamente que essa arte necessita de equilíbrio – que olha somente um lado do homem. Mas aqueles que censuram essa arte às vezes não percebem que caem no erro oposto. De fato, uma arte baseada também no pensamento puro não seria, também, tão desequilibrada como a outra?”⁵⁹

O Universalismo Construtivo foi gestado ao mesmo tempo do que *Cercle et Carré*. E pode-se dizer que, assim como Torres García funcionou como um catalizador que tornou possível a organização dos artistas abstratos, a interação com eles teve seu equivalente na sua própria obra. A criação de sua versão do Construtivismo é uma tentativa de conciliar vários pares de opostos. Um deles, abstração e figuração, buscando a possibilidade de *expressar* algo sobre o mundo e sobre o homem sem recorrer à imitação ou à aparência. Construir para Torres García era o oposto de imitar, e a aversão que sentiam os neoplasticistas pela figuração corresponde ao que Torres García sentia pela imitação. O importante não era, para Torres García, se existia ou não a representação de uma coisa, mas que essa representação, em lugar de ser feita *imitando* a realidade, estivesse dada por um *equivalente* plástico. Contudo, esse equivalente plástico podia ter também uma função de representação. Estimulado, talvez, por essa tendência à abstração própria do ambiente em que se movia, Torres dá, então, um passo a mais na direção que já tomava, e os grafismos – que esquematicamente representavam as pessoas, os carros e

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Refere-se ao Surrealismo.

⁵⁹ Não se tratou em absoluto de um enfrentamento com Mondrian, com quem Torres García manteve a mais cordial das relações, mas uma tomada de posição frente a sua teoria. O próprio Mondrian parece tê-lo aceitado com humor. Em sua conferência, Torres García havia insistido na necessidade de buscar o equilíbrio entre o componente racional e o não-racional do artista. Segundo testemunho de Olimpia Torres, que esteve presente no vernissage da exposição, logo depois de tomar algumas taças de vinho Mondrian aproximou-se de Torres García e movendo levemente seu corpo de um lado a outro disse-lhe com um sorriso “Monsieur Torrès; il faut retrouver l'équilibre” [Sr. Torres: é necessário reencontrar o equilíbrio].

as estruturas da cidade – convertem-se em símbolos; coisa gráfica e ideia de coisa ao mesmo tempo. Esses símbolos estarão entrelaçados numa estrutura proporcionada segundo a seção áurea, que, nas palavras de Torres García, é um *verdadero tesouro*.

Mediante o emprego da proporção áurea em suas obras, Torres García encontrou uma forma de integrar a atividade consciente e inconsciente ao realizar uma obra. Logo depois de realizar uma estrutura *medida*, o artista descarta a atividade racional à qual vai intercalar uma série de símbolos arquetípicos de forma totalmente intuitiva. A qualidade única da proporção áurea, que a distingue de todos os demais critérios de proporcionalidade, é bem conhecida. De dois segmentos proporcionados segundo a relação áurea, o maior deles está na mesma relação respeito à soma de ambos do que menor respeito do maior. Em termos matemáticos, sendo “a” a longitude do segmento menor e “b” a do maior, a/b = b/(a+b) =0.619. Isso permite, então, estabelecer um sistema de proporções *constante*, no qual as partes de uma obra, das menores até as maiores podem estar sempre relacionadas pela seção áurea ou por um de seus múltiplos ou submúltiplos. Essa propriedade proporciona à obra uma organicidade e unidade inigualáveis. Mas, além disso, a seção áurea encontra-se abundantemente na natureza. Está presente em galhos de árvores, articulações de braços e pernas, as distâncias entre olhos, nariz, boca no rosto humano, em caracóis e em flores. Essa qualidade a faz especialmente atrativa, já que estabelece um vínculo bidirecional entre a abstração e a natureza, entre o mundo do concreto e o do abstrato. A proporção áurea será para Torres García uma expressão do vínculo entre o plano *ideal* e o plano *real*.

Nascida em meio a uma verdadeira “tormenta pictórica”, a obra construtiva realizada em Paris é de uma aparência extraordinária. A qualidade dos planos de cor, nos quais o toque do pincel constrói uma ordem tonal que se sobrepõe à ordem geométrica, está entre a melhor pintura de Torres García. Contudo, na obra de Montevidéu a pincelada tenderá a desaparecer. O construtivismo passará para a Arte Construtiva Universal, com a tendência de deixar de ser pintura de cavalete buscando ser pintura mural e monumental.

O círculo iniciado com a Arte Mediterrânea começa a fechar-se. A idealização das formas foi substituída pelo grafismo e a composição da obra, pela estrutura. A tradição mediterrânea dissolve-se na tradição universal, a qual Torres García busca vincular-se novamente. Essa tradição das grandes culturas do passado, em que a expressão artística era profundamente religiosa e nas quais, confundidas arte e religião, a arte oferecia seus meios ao sentimento religioso ao mesmo tempo em que esse justificava a arte. Uma arte anônima, na qual, em lugar da exaltação do eu, se tornasse *coisa* uma cosmovisão, um viver e um sentir o universo. E por isto, uma *arte civilizada*.

“Nada de quanto acabo de dizer poderá servir em momento algum para nos orientar. Está bem que se saiba; mas basta com isso. Pois a *orientação* deve vir por outra via: a *intuição*. Devemos achá-la, pois, nas obras, sejam de pintura ou de escultura, nos grandes poemas, na liturgia das religiões, na arquitetura, na música, quando *estiverem dentro dessa universalidade*. Viver em tal ambiente, isolar-se do resto. E já que isso é em si mesmo sentido religioso de tudo (pois não podemos esquecer que estamos na unidade) *viver, então, religiosamente*; que é ter consciência dessa unidade, e tanto no trabalho como na vida, e tanto na arte como em nossas relações com os demais e em todas as coisas.”⁶⁰

^[1] JTG, 1947. Fascículo 5, p. 64. Final do livro.

Índice de referências bibliográficas

Castillo, SF. Guido Castillo. *Torres García, Maestro de occidente*. Manuscrito mecanografado sem data. Arquivo do Museo Torres García.

Da Cruz, 1991 . Pedro Da Cruz. *Torres García y el grupo Cercle et Carré*. Instituto de historia del arte de la universidad de Lund, 1991. Suecia.

Hegel. *Introducción a la Historia de la Filosofía*. Ediciones Libertador, 2004. Buenos Aires.

Ferdinán, Valentín Ferdinán. *Contribución de Torres García al Noucentisme catalán*.

Fló, 1974. Juan Fló. *Exposición de bocetos y dibujos del Salón San Jorge de la Diputación de Barcelona. Fundación Torres García, 1974*. Montevideo.

Fló, 1991. Juan Fló. *Torres García en (y desde) Montevideo*. Cátedra de estética de la Facultad de Humanidades y Ciencias, 1991. Montevideo.

Fló, 2010. En *Torres García, Trazos de New York*. Caixa Cultural, Artepadiilla, Museo Torres García, 2010. Río de Janeiro.

G-Sedas, 2001. Pilar García-Sedas. *J. Torres García y Rafael Barradas. Un diálogo escrito; 1918-1928*. Parsifal Ediciones y Libertad libros, 2001. Barcelona – Montevideo.

Gradowczyk, 2007. Mario. H. Gradowczyk. *Torres García. Utopía y transgresión*. Museo Torres García, 2007. Montevideo.

Hudson, 1874. William Hudson. *La tierra purpúrea*. Ediciones de la Banda Oriental, 2009. Montevideo.

JTG, 1904. Joaquín Torres García. *Angusta et Augusta. 1904*. En *J. Torres García. Escrits sobre art*.

JTG, 1907. Joaquín Torres García. *La nostra ordinació i el nostre camí*. 1907. En *J. Torres García. Escrits sobre art*.

JTG, 1908. Joaquín Torres García. *El literat y l’artista*. 1908. En *J. Torres García. Escrits sobre art*.

JTG, 1917. Joaquín Torres García. *El descubrimiento de sí mismo*. Tipografía de Masó. 1917. Gerona.

JTG, 1913. Joaquín Torres García. *Notes sobre art*. En *J. Torres García. Escrits sobre art*.

JTG, 1921. Joaquín Torres García. *New York*. Museo Torres García y Hum, 2007. Montevideo.

JTG, 1930. Joaquín Torres García. Manuscrito da conferência na exposição *Cercle et Carré*. 1930. Arquivo do Museo Torres García.

JTG, 1934. Joaquín Torres García. *Historia de mi vida*. Publicações da Asociación de arte Constructivo, 1936. Montevideo.

JTG, 1935. Joaquín Torres García *Estructura*. Fundación Torres García, 1974. Montevideo.

JTG, 1944. Joaquín Torres García. *Universalismo Constructivo*. Alianza Forma, 1984. Madrid.

JTG, 1947.Joaquín Torres García. *De lo aparente y lo concreto en el arte*. Asociación de Arte Constructivo, Taller Torres García, 1947. Montevideo.

JTG, 1948. *La Recuperación del objeto*. Asociación de Arte Constructivo, Taller Torres García, 1948. Montevideo.

J. Torres García. *Escrits sobre art*. Edicions 63 y “La Caixa”, 1980. Barcelona.

Ghika, 1927. Matila Ghika. *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Poseidón, 1983. España.

Moreno, 2009. Inés Moreno. *El Universalismo Constructivo o la redención por el arte*. No catálogo *Universalismo Constructivo*. Museo Torres García e Fundación Antonio Saura, 2009. Cuenca.

Palacio Álvarez, Alfonso. *La abstracción Geométrica en los artistas españoles en París (1928-1930)*. Universidad de Oviedo, C.S.I.C., 2001. Madrid.

Peluffo, 1988. Gabriel Peluffo. *Historia de la pintura uruguaya*. Ediciones de la Banda Oriental, 2009.Montevideo.

Sureda Pons, 1998. Joan Sureda Pons. *Torres García pasión Clásica*. Akal/Arte contemporáneo. Madrid, 1998.

Unamuno, 1895. Miguel de Unamuno, *La tradición Eterna*. En *Miguel de Unamuno. Ensayos*. Ediciones Aguilar, 1951. Madrid.

Torres García em (e de) Montevideú

Juan Fló

Em 1934, chegou a Montevideú um pintor nascido no Uruguai sessenta anos antes, que tinha vivido 29 anos em Barcelona e outros 15 em Nova Iorque, Fiesole, Villefranche-sur-Mer, Paris e Madri. Embora se possa dizer que era um artista reconhecido, seu “sucesso” era constituído por histórias independentes, cada qual encerrada por um fracasso e um exílio: a do muralista de Barcelona, a do artista imigrante em Nova Iorque, a do pintor parisiense. Sempre extemporâneo, retardatário ou adiantado, também será inoportuno em Montevideú, mas dela não poderá escapar, pois é nela que seus projetos vão dar sentido a seu passado. A partir disso, aquelas histórias dispersas e desconcertantes tornar-se-ão uma única história inteligível. Essa é, precisamente, a hipótese que é utilizada e defendida nestas páginas: a de que o período montevidense de Torres não apenas é significativo em si mesmo, mas também por proporcionar-nos algumas pistas importantes para a compreensão de toda a sua trajetória.

Essa hipótese pode ser dividida em outras várias, as quais tentarei justificar mais adiante, mas que formulo a partir de agora:

1) As concepções de Torres não apenas não coincidem com as das vanguardas da primeira metade do século XX, no seu núcleo mais forte, mas opõem-se radicalmente a elas, embora nem sempre fique expresso.

2) Ainda que na sua obra e nos seus escritos europeus fique explícita uma rejeição a todo o esteticismo e formalismo, no período montevidense é visível uma característica que o diferencia, inclusive, daqueles artistas contemporâneos que, como ele, outorgam à arte um sentido metafísico. É, então, que manifesta a vontade de romper com a arte como instituição autônoma e de reincorporá-la na situação arcaica em que era confundida com os rituais e demais práticas de integração do homem em uma ordem cósmica.

3) A teorização na qual o artista expõe essa concepção não é subproduto de sua obra artística, mas a determina consideravelmente; portanto, é essencial para compreender também sua pintura.

4) Ao radicar-se em sua pátria, confrontou-se com novos problemas que o estimularam a propor uma forma extrema e utópica de algumas das suas ideias.

5) Graças a essa proposta utópica – apesar de seu inevitável fracasso – a incidência de Torres foi muito significativa tanto no Uruguai quanto na arte latino-americana.

Se considerarmos o que há de recorrente na obra pictórica de Torres, vemos que seu ingresso na vanguarda pode ser visto como inevitável. Assim, são antecedentes que podemos entender como o acesso natural, em um meio de certo modo provinciano, à nova linguagem do século XX: a resistência ao naturalismo; a defesa da estrutura já presente em seu livro do ano 1913¹; a

¹ Joaquín Torres García, *Notes sobre art* (Gerona: Masó, 1913) p. 41.

manuscrito | manuscript *Hechos*, 1919
14 x 10 cm
nanquim sobre papel |
China ink on paper
col. Museo Torres García



austeridade da sua linguagem e a exclusão de meios extrapictóricos desde a época mediterrânea; a progressiva transformação dessa proposta clássica em uma pintura de iconografia menos retórica e de “sistematização” infantil, para usar o conceito que, não laudatoriamente, usou no seu momento D’ Ors.²

Porém, ainda que todas essas características, assim interpretadas, pareçam convergir numa direção afim com a nova pintura europeia, essa interpretação omite, acredito, um aspecto essencial. O motivo principal pelo qual Torres mantém, desde o ano 1907, a fidelidade a um despojamento de meios, a uma figuração plana, a uma cor suavizada, a um desenho anguloso e sem encanto ornamental – esse destre que, como Klee, pintava com a mão esquerda –, é decorrente da luta contra uma tentação a qual se resiste: a sensualidade da pintura da tradição renascentista cuja condenação o artista já explicita em 1913 e nos textos de 1917 e 1919.³ Tradição com a qual esse incessantemente tentado eremita mantém uma luta, às vezes surda e outras manifesta, que dura até o final dos seus dias. Essa relação de constante conflito entre uma arte sensual e uma arte ideal, que expressa com todas as letras nos escritos barcelonenses, somente é compreensível se considerarmos a outra face da concepção da arte que veremos manifestar-se em Montevideu na forma da utopia magna – e por definição irrealizável – de uma arte que já não é mais arte porque se confunde com a celebração e com o rito.

Somente podemos explicar a resistência de Torres, da forma como a manifesta, a tornar-se realmente um “pintor”, ou seja, um artista da tradição do espaço e da luz, na medida em que a justificativa da arte não se encontra, para ele, na ideia de que a arte seja simplesmente arte. Já a partir de um artigo de 1907 encontramos a afirmação de que, quando a arte não está influenciada por um sentimento religioso, não pode ter grandeza nem ser universal, embora no mesmo artigo é possível encontrar motivos para supor que, por essa época, estava próximo da religião católica – fato que Torres evita mencionar na sua autobiografia.⁴ Mais adiante, em seus livros de 1913 e de 1915, essa concepção é reformulada numa linguagem platonizante⁵ da qual nunca se afastará totalmente.

² J.T.G., *Historia de mi Vida* (Montevideu: Asociación de Arte Constructivo), 1939) p. 142

³ *Notes* pp. 28, 49, 50 J.T.G., *El descubrimiento de sí mismo* (Gerona: Masó, 1917) p. 16. J.T.G. *L’art en relació amb l’home etern i l’home que passa* (Sitges: amics de Sitges, 1919) p. 6.

⁴ J.T.G., “La Nostra ordinación i o nostre camí”, *Empori* abril 1907: p. 189.

⁵ *Notes*, p. 29 J.T.G., *Diàlegs* (Tarrasa: Mulleras, 1915) p. 42.

Quando ocorre a grande transformação da sua pintura, em 1917, encontramos também mudanças importantes em suas ideias, apesar do esforço, que ele mesmo reconhece, de tentar salvar seu pensamento passado identificando-o com o novo.⁶ Nas publicações de 1917 e 1919, assim como num importante manuscrito inédito nesse último ano⁷ é possível descobrir um conjunto significativo de novidades.

A atitude que o artista se propõe para si mesmo consiste em uma visão sem pensamento que capte – do modo mais despojado possível do saber técnico e de supostos intelectuais – aquilo que é simples dado, puro fato. Essa visão do que é o puro presente é capaz de exorcizar o tempo e, por esse atalho, a arte do imediato, do atual, do transitório, deverá tornar-se, também, captação do eterno: “nada de mais atual do que o eterno”⁸, dirá, nessa época, e repetirá décadas depois, embora o sentido nesse momento pareça ser o inverso: nada mais eterno do que o atual.

Mas o mais curioso é que os escritos de Torres desses anos, que evitam conectar as ideias gerais com a pintura que está realizando nesse momento, não são congruentes, aliás, até resultam incompatíveis. Pois, o que tem a ver a intervenção violenta do pintor com a impassibilidade sem pensamento, que, agora sem dissimulação possível, inventa ou desenvolve essa marcada linguagem que aparece desde 1917?

No entanto, a pintura que Torres realizou em 1916 admite, por sua simplicidade, por sua linguagem esboçada e por seu planismo tímido, uma associação com o pensamento que o pintor difundiu durante os três anos seguintes.⁹ Mas a pintura a partir de 1917, ainda que exteriormente seja muito diferente à pintura da luz e rompa com as soluções tradicionais da figuração do espaço, é feita em um exercício de autonomia recentemente conquistada, com a qual a arte resolve seus problemas formais e expressivos. A liberdade de Torres diante da realidade não resulta de que a última se subordine a uma ordem que o artista considere mais profunda e mais verdadeira do que a primeira: a liberdade é consequência do exercício de sua irrestrita inventiva. Mas isso opõe-se àquilo em que o artista sempre acreditou.

Isso explica por que Torres não tem teoria para a pintura que, por primeira vez, realiza em consonância com o clima artístico da época. Ou, dito de um modo mais enérgico: a pintura com a qual Torres se incorpora à vanguarda é uma pintura que não pode ser justificada consistentemente a partir de suas crenças mais fortes, pois sua concepção de arte é incompatível com o espírito de pura invenção plástica que anima a maior parte da vanguarda.

Se o que afastava Torres do cubismo, no ano de 1913, era que o achava extravagante¹⁰, ou seja, exercício caprichoso da santa liberdade do artista; no ano de 1917, e de um modo oposto e simétrico, ele dirá que “na arte vale mais o disparate do que o academicismo. Toda extravagância,

⁶ J.T.G., *El descubrimiento de sí mismo* (Gerona: Masó), p. 27.

⁷ *Hechos*, manuscrito inédito de 1919, é um dos documentos mais interessantes acerca do pensamento de Torres nesse período. Alguns fragmentos foram publicados em *Un enemig del Poble*, março, 1919: p. 1. Outros fragmentos foram citados em Juan Fló, *Significación de Torres García em J. Torres García, Testamento artístico* (Montevideu: Marcha, 1974).

⁸ J.T.G., *L’art en relació*, p. 13.

⁹ Torres também não é explícito acerca do processo que o leva à sua pintura do ano 1916. As frases atribuídas ao pintor em Enric Jordi, *Torres García* (Barcelona: Polígrafa, 1973) p. 82 não lhe pertencem. Formam parte de um artigo firmado com a inicial J. (provavelmente Roma Jori) com o título de “Les noves idees estètiques d’En Torres García”, publicado na revista *Vell i Nou*, 15 de agosto de 1916. Não há nenhuma indicação de que nesse texto tenham sido transcritas palavras do pintor.

¹⁰ *Notes*, p. 41

em arte, pode ser reação, signo de vida”¹¹ e também “ara encoratgem l’aparent extravagancia”.¹² Essa defesa da vanguarda é, na verdade, uma resignação: o pintor embarca na linguagem de sua época, não tanto porque ela derive naturalmente de suas convicções, mas porque é a única via criativa que lhe é oferecida nesse momento, via que não o limita nos caminhos já trilhados, numa arte morta. Torres, num artigo que envia para um jornal de Montevideu em 1917, expressa sua admiração por Barradas e resume-se a dizer que “é um pintor do tempo presente”.¹³ Essa vontade de ser de sua época explica sua colaboração nas publicações de Salvat Papaseit nas quais aparece um texto em que Torres assume com determinação o tópico dominante da vanguarda que podemos chamar de formalista – o da pintura como música, de Apollinaire, ou o da forma significante, de Clive Bell. Nesse texto, por meio de uma manobra argumentativa muito utilizada na época pelos defensores da nova arte, afirma que as obras modernas dos cubistas ou dos futuristas, ou suas próprias, não têm por que ser chamadas de obras de pintura ou de arte, pois são, simplesmente, manifestações de “plasticismo” entendendo como tal o tratamento da forma e da cor em si mesmas.¹⁴

Nos dez anos seguintes, Torres para de publicar e sua pintura é o único testemunho desses anos que não conseguiram deixar de ser um tempo de um grande debate silencioso, assim como de dificuldades materiais e de peregrinação por vários países.

As pinturas que conhecemos dos primeiros anos desse período até a reminiscência clássica do ano 1926 mostram-no inventando a montagem de fragmentos retangulares de ilustração em seus desenhos a tinta – nos quais consegue unificar o mais heterogêneo, inclusive imagens tão fortemente perspectivadas como um piso de xadrez, em um tratamento basicamente plano – e experimentando diversas formas de organizar em seus óleos a simultânea variedade da imagem urbana. Assim, até chegar em algumas obras nas quais usa procedimentos que lembram aqueles que, poucos anos antes, tinham empregado alguns futuristas ou o próprio Malevich de 1914.

Mas também na pintura desses anos acontece algo curioso: ao mesmo tempo em que continua sendo hóspede – não sabemos quão confortavelmente – da vanguarda, aparecem exercícios de uma pintura que podemos denominar com a linguagem que o pintor usará em Montevideu para amá-la e condená-la: “pintura pintura”. Essa pintura em que a luz, cor e matéria conseguem uma representação convincente como tal e também como pura pintura. Muito mais “pintura pintura” do que aquela realizada durante toda sua história anterior. Refiro-me a certas obras dos anos de 1920: um retrato de sua mulher, seu auto-retrato e alguma natureza morta que mostram o que ele chamará de “garra do leão” do pintor¹⁵ e que não precisa ser atizada pelo desafio de um colega – desafio cuja história está narrada na sua autobiografia quando explica sua pintura do ano 1927 – para irromper, paradoxalmente, no momento em que ele mais deveria achar essa pintura fora de época.

Acontece que, na medida em que a incorporação à vanguarda o fez depor transitoriamente sua aspiração de uma arte além do artístico, cessou também sua maior motivação para não ser tentado pela pintura sensual, essa amada incompatível com o voto de castidade que o artista havia feito antes. Essa fácil passagem, das suas experiências vanguardistas para uma pintura

11 *El descubrimiento* p. 200.

12 J.T.G., “D’altra òrbita”. *Un enemig del Poble*, junho 1917: p. 2.

13 J.T.G., “Los artistas uruguayos en Europa: Rafael Barradas”. *El siglo* (Montevideo) 24 de nov. 1917.

14 J.T.G., “Plasticisme”, *Un enemig do Poble* maio 1918: p. 1.

15 J.T.G., *Universalismo Constructivo* (Buenos Aires: *Poseidón*, 1944) p. 485.



Cabeza de negro, 1928
81,5 x 49,8 cm
óleo sobre cartão | oil on cardboard
col. Museo Torres García

mais vinculada com a tradição que vai do Renascimento ao Impressionismo, parece um paradoxo se entendemos que, para Torres, libertar-se, graças à arte de vanguarda das exigências que acompanharam sua época classicista, dava-lhe a liberdade de tentar fazer uma pintura da qual sempre sentiu saudades.

Nos anos que vão da recidiva classicista de 1926 até o seu retorno ao Uruguai, a obra do artista dá testemunho de uma tensão entre esses três polos que são os termos em conflito que permitem explicar o caso Torres. Refiro-me à pintura da tradição renascentista, à proposta da vanguarda formalista e à concepção torresgarciana de uma arte que sirva para algo que seja uma espécie de comunhão com a ordem cósmica. Torres realizou nessa encruzilhada, durante os anos de 1927, 1928 e 1929, uma pintura magnífica na qual é sensível a diversas influências, mas, de tal modo assimiladas, que é difícil encontrar uma filiação que vá além de um ar familiar com as experiências da época. E, o que é mais notável, que marca todas essas obras, apesar da sua diversidade, é um inconfundível selo próprio que as aproxima.

Quando encontra Van Doesburg em 1929 e, juntos, tramam uma ação comum contra a moda do surrealismo e pela reivindicação da plástica pura, Torres já começa a cristalizar uma síntese que lhe permite reposicionar sua obra dentro da concepção de arte que, desde o início, está arraigada nele, mas que tem permanecido sufocada pela necessidade de sair do fechamento de formas caducas e de atacar o problema de sua linguagem pessoal a partir das condições que a época impõe. Mas, curiosamente, é nesse mesmo momento – no qual era de se esperar que ele manifestasse seu latente desapego em relação à arte contemporânea – que Torres arrisca um alinhamento formal com um grupo de pintores que representam uma das correntes de vanguarda.

Não é difícil conjecturar que, em meio da sua luta por existir como artista no duro ambiente parisiense, eram inexistentes as possibilidades de embarcar na propagação de um credo artístico oposto, já na sua raiz, do formalismo vanguardista. Por outra parte, Torres conhece apenas em 1929 as obras neoplasticistas¹⁶ as quais, por resultarem-lhe tão alheias devido a sua impessoalidade geométrica – como fala em uma carta a Gorin¹⁷ – e tão próximas devido ao radicalismo e austeridade, devem tê-lo impressionado e, em certo sentido, devem ter revitalizado sua valorização da vanguarda.

16 J.T.G., *Historia de mi vida*, p. 260.

17 Carta a Jean Gorin do 14 out. 1930. *Macula* (Paris) 1er. Trimestre, 1977: p. 127

Embora seja fácil indicar algumas correspondências, e outras tantas diferenças, entre as obras neoplasticistas e as de Torres desse momento, não é fácil precisar em que medida ele aproveitou para sua pintura a experiência de Mondrian e do seu grupo. O certo é que há pinturas de Torres muito anteriores a 1929 nas quais a organização ortogonal está presente perceptivamente, embora não sejam produzidas por uma trama de retas, e sim por planos de cor ou pela distribuição de grafismos figurativos. Por outra parte, é inegável a radical heterogeneidade que existe entre as obras construtivas de Torres mostradas na exposição *Cercle et Carré* de 1930 e as obras dos outros expositores, inclusive os que não formam parte do movimento neoplasticista. Fato notável quando observamos as fotografias que ainda existem das salas dessa exposição.

Essa heterogeneidade indica que, nesse caso, a obra de Torres toma a dianteira em relação aos seus programas teóricos e que, enquanto os mesmos se atêm a uma situação que, de fato, tem a ver com o enclave do artista no meio parisiense, sua pintura é independente disso.

Por esse motivo, é imprescindível decifrar suas posições. Assim, enquanto o antissurrealismo foi o estímulo inicial para a formação do grupo e, em alguma medida, Torres compartilhava dessa postura, esse alinhamento dissimula a maior proximidade que o artista tinha com a exaltação do inconsciente e com o conceito supraestético da arte, próprios do surrealismo, em relação à tendência técnico-maquínista ou ao formalismo estético da maioria dos integrantes de *Cercle et Carré*. Tão conjuntural é o antissurrealismo para Torres que, quando as diferenças com Seuphor derrubam as esperanças que ele colocou inicialmente no recém-nascido movimento, não teve dúvida em assinalar, em sua conferência na exposição que o grupo realizou em 1930, que seu objetivo não era o purismo plástico e sim chegar a uma síntese integrada, também, pelo aporte do surrealismo, em razão do papel que ele outorga ao inconsciente.¹⁸

Temos que considerar que o grupo *Cercle et Carré* foi o resultado de uma transação complexa na qual tiveram de se enfrentar: as diferenças com Vam Doesburg – o qual tinha vontade de competir criando um grupo rival –, as diversas formas de interpretar de modo mais restrito ou mais amplo o campo da abstração – no que diz respeito à eliminação ou não de toda a forma representativa –, bem como as divergências acerca de se essa abstração está limitada às formas geométricas mais o menos simples ou, como no caso de Kandinski nesses anos, não se atêm em absoluto a elas.¹⁹ Em alguma medida, o artista mais flexível, ou menos amarrado às exigências estritas de um programa de abstração e geometria, assim como o mais distante de um enfoque “maquinista” – ao qual poderiam anuir Ozenfant ou Gorin –, era Torres García. Mas, por sua própria fragilidade como vanguardista – fragilidade que o torna contraditório e instável – até essas posturas, que não lhe são congeniais, também o atingem, em alguma medida, e acaba adotando-as transitariamente.

18 J.T.G. *Universalismo Constructivo* pp. 237-238. É necessário lembrar que a conferência com que Torres García abriu a exposição de *Cercle et Carré* nunca foi publicada. Nela, segundo afirma o pintor em “Lo aparente y lo concreto”, sustentava a necessidade de somar aspectos essenciais da arte que foram propostos de modo parcial por três correntes que dominaram a arte moderna; o cubismo, o neoplasticismo e o surrealismo. É de notar que essa afirmação contradiz o que pretendia o projeto de *Cercle et Carré*, até o ponto em que podia duvidar-se da veracidade dessa afirmação de Torres. A pesquisa realizada no Arquivo do Museu Torres García, permitiu encontrar o texto da conferência e confirmar a veracidade daquela afirmação.

19 Sobre o grupo *Cercle et Carré* e a decisiva participação de Torres na sua fundação e na sua famosa exposição do ano 1930 é fundamental a pesquisa de Pedro da Cruz, *Torres García and Cercle et Carré* (Universidade de Lund, Suécia, 1994).

Sobre a formação do grupo, as coincidências e divergências de seus integrantes e uma análise penetrante do pensamento de muitos deles é muito útil a pesquisa de Marie-Aline Prat, *Cercle et Carré. Peinture et avant-garde au seuil des années 30* (Lausanne: *L'Age d'Homme*, 1984)

Há um episódio significativo que mostra a distância entre Torres e Seuphor. Refiro-me aos cortes que Seuphor impôs ao texto que o pintor publicou no primeiro número de *Cercle et Carré*²⁰ e que somente foram conhecidos quando difundidos por Seuphor há poucos anos.²¹

As amputações que Seuphor fez consistiram na supressão de umas poucas linhas que, em alguns casos, tinham a ver com diferenças aparentemente triviais como, por exemplo, a eliminação de uma referência de Torres à heterogeneidade do grupo. E, em outros casos, procuram atenuar as diferenças de Torres com o enfoque neoplasticista.

Em resumo, desaparecem do artigo: 1) a asseveração de que a ordem da obra pode estar oculta; 2) a afirmação de que construir não implica a ausência de imagens (e, ainda de maneira mais forte, que “*la figuration doit être structure et la structure figuration*”)²²; 3) a tese de que algo real, dependendo de como é percebido, passa ao plano universal; 4) o princípio de que não devemos partir de *puras ideas* [somente de idéias] se não queremos fazer que nossa arte se aproxime da filosofia, enunciação da qual Seuphor elimina a expressão “puras ideias”.²³

Entretanto, mesmo com essa tentativa de suavizar as diferenças de Torres com a ortodoxia neoplasticista, igualmente fica um texto no qual essas diferenças são notáveis. No fim persistem ideias que Seuphor não conseguiu eliminar porque são como a ossatura do artigo, em particular a defesa que Torres faz da figuração e da intuição. Mas, fora isso, há algumas passagens que têm um interesse especial. Refiro-me àquelas nas quais Torres faz uma distinção entre “*mettre de l'ordre*” e “*créer un ordre*”, bem como entre filosofia e metafísica. O par de conceitos contrapostos “ordenar” e “criar uma ordem” não pode ser traduzido, como parece fazer Prat²⁴, em termos de uma oposição entre ordenar mediante a utilização de uma regra ou de uma proporção canônica, e a invenção de uma estrutura que não resulta de nenhuma composição regrada. Trata-se da oposição entre uma ordem a serviço da representação – a paisagem que Torres coloca como exemplo – e uma ordem que não se sujeita a isso.

No texto, esse contraste desloca-se e passa a ser a oposição entre os que criam uma ordem somente a partir das ideias abstratas – os conceitos puros, tempo e espaço, diz Torres, usando e alterando a terminologia Kantiana – e os que usam a intuição. Os primeiros produzem obras sem formas figurativas, fazem plástica pura, algo que está mais próximo da filosofia; a eles Torres não concede o nome de artistas. Contra esses, estão aqueles que seguem a intuição, conseguem fazer que a forma figurativa se integre na estrutura e, assim, realizam a síntese que fizeram todos os povos primitivos. Sua arte é da natureza da metafísica, e a eles, sim, outorga o nome de artistas.

Como vemos, esse texto, apesar das amputações feitas por Seuphor, define claramente a “descoberta” que Torres fez nesse ano ou talvez nesses dois últimos anos: sua Arte Construtiva Universal. Mas também formula, até enigmáticamente, algo mais original. A invocação que aqui faz Torres das artes primitivas tem um sentido diverso da que fizeram os cubistas, expressionistas e surrealistas. Porque somente esse espírito de síntese permite “*que l'oeuvre soit vue sa totalité, dans un seul ordre, dans l'unité*”.²⁵ Somente esse espírito, então – e isso corrige a afirmação inicial

20 J.T.G. “Vouloir construire”, *Cercle et Carré* (Paris) 15 março 1930, pp. 3-4.

21 Prat, *Cercle*, pp. 86-89.

22 Prat, *Cercle*, pp. 86-89.

23 Prat, *Cercle*, pp. 86-89.

24 Prat, *Cercle*, p. 151.

25 J.T.G. “Vouloir Construire”.

Constructivo con planos superpuestos,
1932
44,5 x 26 cm
óleo sobre madeira | oil on wood
col. Museo Torres García



do texto que supunha a criação de uma ordem puramente plástica – permite a verdadeira criação de uma ordem. O que Torres não explica é por que essa síntese da estrutura e da figuração muda radicalmente o sentido da arte, nem qual a relação profunda que isso tem com o sentido da arte para as culturas primitivas. De qualquer forma, esse silêncio pode ser interpretado sem ambiguidade a partir de seu discurso posterior.

Torres aspira que o ensinamento que se extrai das artes primitivas, e isso somente será dito com todas as letras nos escritos montevideanos, não se limite a suas lições formais, mas que incorpore a atitude que permitiu que as culturas arcaicas elaborassem essas linguagens: o sentido metafísico de que estão dotadas. Sentido metafísico que, para Torres, radica no sentimento de concordância com o universo que está na origem da obra e que se expressa através dela. Mas esse sentido metafísico, essa aproximação da arte à religião e à sabedoria, é precisamente o que está nas antípodas da vanguarda. Para o artista, não se trata de se apropriar do “estético” das artes primitivas, e sim o contrário, de apontar à arte do presente aquilo que ela já teve de extraestético.

É claro que Torres não podia desenvolver plenamente, em meio ao grupo *Cercle et Carré*, um pensamento tão anômalo; não é possível vermos com clareza em um texto tão breve e refreado aquilo que seu próprio autor somente vai levar até as últimas consequências quando retorna para o Uruguai e tenta sua grande empresa. Mesmo assim, em textos redigidos em Paris durante os anos 1931 e 1932 podemos ver mais explicitamente a atitude que mal é possível entrever nesse momento.²⁶

Uma objeção pode ser feita ao que foi dito até aqui em relação à heterogeneidade de Torres a respeito das correntes da arte contemporânea. Refiro-me ao fato de que muitos outros artistas, e, em particular, os dois pintores mais influentes do nosso século – Mondrian e Kandinsky –, os quais coincidiram em expor junto a Torres com o grupo *Cercle et Carré*, também tiveram um pensamento de tipo metafísico ou religioso e atribuíram à arte um sentido de acordo com suas convicções. A princípio, os dois artistas que acabo de mencionar estiveram vinculados com a

²⁶ Trata-se de dois textos manuscritos, com ilustrações, dos quais dispomos de edições facsimilares. O primeiro, de 1931, é *Père Soleil* (Montevidéu: *Fundação Torres García*, 1974). O outro, de 1932, é *Raison et Nature* (Montevidéu, n. ed., n.f., seguramente 1954). Esse último, em versão espanhola, foi incorporado por Torres no seu *Universalismo*, pp. 569-571.



América invertida, 1936
15 x 12 cm
nanquim sobre papel |
China ink on paper
col. Museo Torres García

teosofia e ambos escreveram abundantemente, proporcionando à sua pintura um fundamento teórico no qual expressam suas crenças. Mas, realmente, é irrelevante que o pensamento de Torres guarde uma proximidade maior com os dois artistas mencionados no que diz respeito a suas crenças filosóficas e estéticas em geral. O que importa é se esses pintores expressam algo parecido à vontade de colocar a arte nessa situação arcaica da que Torres sente falta, e pela qual ele se inclui nas práticas de integração do indivíduo dentro do grupo e do grupo dentro da natureza. Dito nesses termos parece claro que, nos escritos de Kandinsky e de Mondrian, tem plena vigência o suposto da modernidade que institui a autonomia da arte. Para esses artistas, o sentido metafísico ou religioso da arte realiza-se no exercício de sua especificidade enquanto arte, ou seja, da arte institucionalizada como tal. A proposta excêntrica de Torres, entretanto, é que o sentido social da ordem e da unidade do cosmos seja celebrado como expressão social, coletiva, através da arte voltada à sua origem ritual.

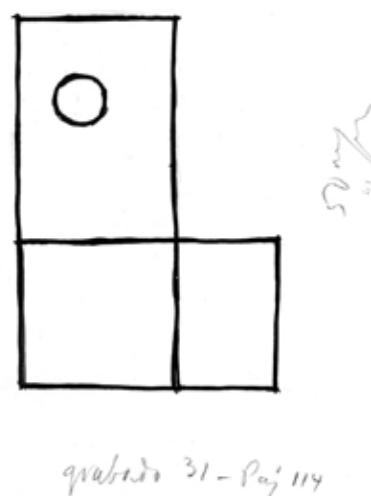
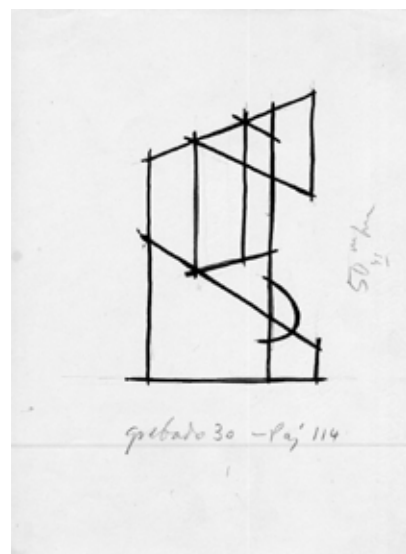
II

Torres abandona Paris no final de 1932 e tenta instalar-se em Madri. Daí parte para o Uruguai pouco mais de um ano mais tarde, após grandes vacilações. Em várias ocasiões, tinha procurado apoio do governo uruguaio sem obter nenhum resultado. As versões que tinha do Uruguai eram contraditórias e os contatos com diplomatas ou personalidades de seu país nunca foram estimulantes.²⁷ Mas sua chegada a Montevidéu foi comemorada pela imprensa, e foi constituído, em torno dele, um grupo de escritores e artistas.²⁸ O que ele vinha fazer em Montevidéu? Quais eram suas ideias e projetos?

²⁷ Sobre suas relações com o Uruguai antes de seu regresso pode ser lido o relato que o pintor faz em *Historia*, pp. 270-273.

Sobre seus pedidos de apoio, nunca ouvidos pelo governo uruguaio, podem ser lidas as cartas de Torres a J.E. Rodó publicadas em *Joaquín Torres García. Bibliografía* (Montevidéu: *Biblioteca Nacional*, 1974) (Essa bibliografia, com numerosos e enormes erros, é praticamente impossível de ser usada). Existe uma correspondência (no arquivo de Joan Marca, Barcelona), de 1928 a 1930, dirigida a José M. de Sucre, o qual, em algum momento, faz contatos com funcionários da diplomacia a favor de Torres. Essa correspondência documenta o pouco apoio que, nesse sentido, encontra o pintor em Paris, não somente por parte dos diplomatas uruguaio, mas também de algumas personalidades da cultura como Figari e Supervielle.

²⁸ Pouco depois de Torres chegar a Montevidéu, é publicado um manifesto que exalta sua figura, firmado por um número significativo de artistas e escritores conhecidos. (Folha solta, arquivo Ruth Bernheim, Montevidéu). Em *Estructura* (páginas iniciais s/n) aparece uma lista de integrantes da *Asociación de Arte Constructivo* que patrocinam a publicação do livro, na qual também encontramos notáveis personalidades.



desenhos | drawings *Universalismo Constructivo 31 e 30*, 1943
22 x 16 cm cada | each
nanquim sobre papel |
China ink on paper
col. Museo Torres García

Sabemos que desde 1917 até a configuração de sua Arte Construtiva, Torres, homem de teorias, não publicou nem um texto teórico: seu ingresso na arte de vanguarda tinha o deixado sem doutrina. Seu extenso e inédito *Hechos*, em verdade, não propõe uma única doutrina: debate-se entre posturas diferentes e documenta o mais desgarrado e complexo testemunho de suas contradições.

Sua prática na pintura, nessa década, em vez de ser o exercício de uma teoria sem contradições, é o exercício das contradições de uma teoria impossível. Mas significa também o modo de superá-las em uma síntese que é, ao mesmo tempo, síntese de sua pintura e de seu pensamento que, reconciliado, pode voltar a expressar-se. Essa síntese ocorre nos anos 1929-30 e será definida pelo pintor como síntese de três movimentos de vanguarda: cubismo, neoplasticismo e surrealismo.

Mas essa definição somente é verdadeira num sentido alegórico. A síntese real foi obtida num processo de anos de pintura que dialoga com seus problemas mais do que com os alheios. Nesse processo, primeiro aquietou-se a multiplicidade dinâmica de sua pintura dos anos 1917 a 1919 e realiza paisagens dominadas por planos de cor e um ordenamento ortogonal (em Nova Iorque, 1921; em Livorno, 1924 e em Villefranche, 1925). Como parte desse processo, realiza, a partir de 1924 e, em particular, em 1928, experiências dentro do ensino do cubismo, as últimas das quais são praticamente construtivas. Processo, enfim, que inclui certo expressionismo de grande qualidade pictórica, com traços primitivos ou demóticos que têm uma relação mais complexa com a Arte Construtiva, e que são, na verdade, exercícios que convergem a ela.

A referência que faz Torres aos três movimentos que teria relacionado, tem uma explicação trivial, embora, talvez, verdadeira: pintor de uma trajetória excêntrica procura ser admitido como filho legítimo da vanguarda e quer que suas obras, as quais se destacam quando as vemos fotografadas ao lado das obras dos outros expositores, nos documentos que subsistem da mostra de *Cerle et Carré*, sejam assimiladas a partir das linguagens já existentes.

Obviamente Torres aprendeu muito da arte de vanguarda, embora muito pouco – ainda que seja comum achar o contrário – de neoplasticismo, que, mais do que uma linguagem afim, representa uma confirmação e uma redução ao absurdo de algumas das suas intenções. Apenas a comparação das obras é suficiente para provar isso e, para os críticos e pesquisadores em artes visuais não



Formas entrelazadas con fondo rojo, 1937
107 x 84 cm
têmpera sobre cartão |
tempera on cardboard
col. Museo Torres García

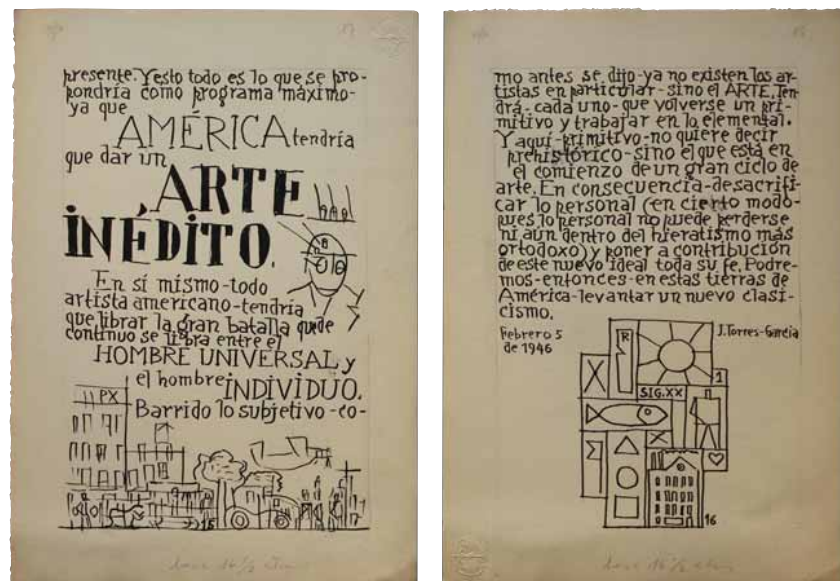
experientes em olhar, a simples conferência das datas indica que o mais característico da Arte Construtiva está presente em desenhos e madeiras – e um pouco menos claramente em alguns quadros – de 1928 e até de 1927. Mas, o mais interessante não é aquilo que a vanguarda podia oferecer a Torres, e sim o que as contradições e os problemas do artista levaram-no a tomar dela.

Na Arte Construtiva, não ocorre uma síntese de escolas, mas uma síntese dos grandes grupos de contrários entre os quais Torres sempre se debateu: a pintura da luz, a espontaneidade instintiva e sensorial, a realidade visual, por uma parte e, a geometria, a estrutura, a razão, por outra. Embora esses dois blocos não se enfrentem de maneira tão definida, visto que, por exemplo, a razão ou a geometria, sempre representaram para Torres algo diverso da ciência ou da geometria teórica e incluíram algo de seus contrários.

Esses dois conjuntos de opostos, para coincidir, precisaram libertar-se na sua produção pictórica sem que o pintor os reprimisse de forma doutrinária, como havia feito anteriormente. Torres teve de conseguir, na linguagem visual, uma fusão da razão que se expressa na ordem e na geometria, com o instintivo e o inconsciente; e outra fusão entre os valores formais e a figuração. E, ainda uma mais original, a fusão entre a tradição da pintura como música tonal apreendida na transposição da luz real, por uma parte, e a estrutura que corresponde à razão abstrata, por outra. E, se para as anteriores conjunções, as artes primitivas e das grandes culturas arcaicas proporcionavam-lhe a prova de uma realização histórica, para essa última fusão não tinha modelo possível.

Poderíamos supor, dado o grande peso que parece ter o exemplo das artes primitivas nessa conciliação de contrários, que é esse o exemplo que sugere a Torres seu achado construtivo. Acredito que tal enfoque inverte os fatores.²⁹ Torres não desconhecia, em 1920, as artes arcaicas nem as primitivas, assim como não desconhecia o cubismo em 1913. Mas, somente a partir da decisão que o introduz na vanguarda, e dos exercícios em liberdade que essa decisão significa, ele descobre nessas artes sua complexa unidade de aspectos cognitivos e pulsionais, abstratos e referenciais.

²⁹ Esse papel determinante da arte primitiva parece inferir-se do tratamento que Margit Rowell dá para essa questão no catálogo da exposição realizada na Hayward Gallery, Londres, 1985.



Nueva Escuela de Arte, 1946
103 x 83 x 5 cm
nanquim sobre papel |
China ink on paper
col. Museo Torres García

Em poucas palavras: somente entendendo o Torres dos anos de 1920 entenderemos como lhe foi útil a arte primitiva. É Torres quem explica a arte primitiva e não a arte primitiva que explica Torres. E isso não é uma simples “boutade” uma vez que, ao aproximar-se da arte primitiva a partir de seus problemas, Torres chegou mais objetiva e profundamente nela do que a própria vanguarda, que teve dessa arte uma visão “artística” e formalista.

Esse ponto de chegada e de conciliação, esse achado que poderíamos pensar que é a “solução” do pensamento e do estilo do pintor, deve sofrer, ainda, uma transformação e um ordálio. Porque a radicação do artista em Montevideu muda os dados do problema. E mudam, em relação a seu pensamento, a sua ação no meio e na pintura.

A transformação fundamental de seu pensamento radica no novo sentido que adquire sua concepção de uma arte de natureza extraestética. Até sua etapa montevideana, isso poderia ser entendido, ainda que em Torres tivesse outro sentido, como um enunciado compatível com a aceitação moderna da autonomia e a especificidade da arte, como resulta em Kandinsky, Mondrian e em tantos outros. Ou, em todo caso, poderia ser entendido como uma nostalgia por aquilo que foi perdido para sempre, nostalgia cuja expressão somente serve para que a arte do presente emule as conquistas que aquela outra arte obteve a partir de uma situação irrecuperável. A situação na qual a arte estava integrada a outras práticas e não era uma instituição independente.³⁰

Em Montevideu, o artista assume atitude tal que essa interpretação razoável acaba por esbarrar com um projeto não razoável, mas nem por isso menos fértil. A sua tese de arte com significado celebratório, ritual, de identificação com a ordem universal, dá o sentido mais forte, o de um projeto de recuperação, no Uruguai e na América Latina, da situação arcaica da arte.

Os escritos de Torres nos primeiros quatro anos de sua volta ao Uruguai dizem muito, embora não o suficiente, acerca dessa nova ênfase. Sem dúvida que abundam em seu primeiro livro montevideano, *Estructura*, as referências a esse sentido cósmico, religioso da arte, mas seria possível interpretá-los ainda como uma fraqueza, como pura nostalgia do irrecuperável.

30 Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde* (Minneapolis: Minnesota UP, 1984) utilizou, num sentido técnico, o termo “instituição arte” para referir-se a essa institucionalização da arte autônoma, característica da modernidade.

Igualmente temos outros elementos de juízo. Já depois de dois meses e meio de chegar ao Uruguai, o artista diz, numa carta a Guillermo de Torre³¹, que acredita que poderá “não apenas montar um centro ativo de arte bem orientado, mas, além disso, realizar obra monumental, que é minha grande ilusão”. Mas, é claro que uma formulação como essa está longe ainda de poder ser interpretada com todo o sentido que vai ganhar com a sua luta nos anos seguintes. Um sentido que somente aparece com toda clareza quando ele mesmo compreende o caráter utópico da sua empresa e sua amargura dá-nos a medida da fé que tinha depositado nela. Somente então devemos reconhecer, sem dúvida, que quando afirma que sua concepção permite “construir todo um mundo: uma arte popular, na qual, o maior e elevado, o mais universal, seja dito numa linguagem mais simples e, por isso, mais própria”³², não está usando uma figura retórica. A ideia de que é possível, na América, acabar com a orientação da arte nos últimos séculos, parece-lhe uma empresa factível. O que tenta fazer não é uma escola entre outras, e sim seguir o único caminho que pode seguir a arte para não andar como a arte moderna “à deriva, dentro da maior desorientação”.³³ Enfim, acredita que se trata de um projeto realizável porque não temos uma forte tradição própria, somos abastecidos culturalmente a partir de fora e essa fraqueza é a força que pode permitir-nos começar de zero, voltar às raízes religiosas da arte, realizar uma arte monumental, como fez a cultura egípcia frente ao deserto ou retornar à geometria da pré-história.

Essas ideias já estão formuladas nitidamente nos escritos de 1934 e de 1935: o mapa ao contrário, com o sul para cima³⁴ não é para Torres um efeito pedagógico ou publicitário, e sim a convicção de que no novo continente é possível uma inversão radical: uma arte metafísica, anônima, monumental, popular, da qual a sua obra seria o primeiro exemplo.

Mas, curiosamente, não é essa a única tonalidade. Com um senso da oportunidade e da medida – que a imagem estereotipada da intransigência de Torres tende a tornar inverossímil –, ao mesmo tempo em que, em *Estructura*, formula sua utopia em seu sentido mais ambicioso. O artista parece consciente de que também deve atualizar um meio que conhece muito bem, apenas no nível da epiderme, mas que não viveu, por dentro, a pesquisa da arte de vanguarda. *Estructura*, ainda que dedicado a Mondrian, toma uma extrema distância da arte contemporânea³⁵ mas não é esse o tom que indicam outros documentos.

Vale a pena examinar a revista *Círculo y Cuadrado* com o intuito de ver, em outra de suas facetas, o discurso de Torres nesses primeiros anos do seu retorno. Essa publicação, com igual logotipo que *Cercle et Carré*, é apresentada como “segunda época” em relação à primeira. Nela, pode nos desconcertar que seu tom não responda claramente nem ao conteúdo nem ao clima apostólico que a empresa utópica deveria convocar, tom esse que está, no entanto, nas suas conferências. Inclusive falta esse tom no artigo de Torres que apresenta no primeiro número da revista, no qual, embora indique que a teoria não foi bem formulada na sua conferência da exposição do grupo em Paris, ele reitera a ideia de uma síntese do cubismo, do neoplasticismo e do surrealismo, que já *Estructura*, um ano antes, tinha justificado somente pela necessidade de seguir a evolução, de trabalhar dentro das linguagens que a época nos proporciona. América, e seu mapa invertido, volta a ser mencionada, mas lembra que, mesmo que tenha havido uma tradição autóctone no passado, no presente há uma realidade que não pode resultar-nos indiferente, assim como não

31 Mario H. Gradowczyk, *Joaquín Torres García* (Buenos Aires: Gaglianone, 1985) pp. 58-60.

32 *Estructura*, p. 129.

33 *Estructura*, p. 161.

34 *Universalismo*, p. 250.

35 *Estructura*, pp. 43-47.

podemos nos desvincular da Europa. É significativo, de qualquer modo, que, nesse primeiro número, Torres fale dos tecidos pré-colombianos, vistos em uma exposição, considerando-os apenas do ponto de vista plástico e associando-os aos aportes da arte contemporânea – precisamente aqui ocorre uma das três ou quatro referências a Klee que Torres faz em todos os seus escritos – com apenas uma moderada observação crítica às correntes puramente abstratas, e sem referência ao sentido extraestético dessas obras.

A publicação, ao longo de seus primeiros sete números, com textos de Hélión, de Gorin, de Mondrian, de Van Doesburg, de Vantongerloo, mostram que o discurso de Torres está puxado por forças opostas. Sem dúvida que seu interesse em não cortar as pontes com a arte europeia leva-o a manter uma atitude cuidadosa com as correntes e com os artistas com quem ele esteve vinculado e aos quais envia sua revista.

Por outra parte, o meio, inclusive seu entorno mais próximo, exige algo diferente de seu projeto “maximalista”. Efetivamente, a obra realizada pelos discípulos de Torres durante os primeiros três ou quatro anos, segundo é documentado na ilustração da revista, mantém-se dentro de uma linguagem plana que corresponde às orientações do mestre. Mas aqueles que se afastam em algo da linguagem de Torres fazem-no em direções que têm algum parentesco com as correntes de vanguarda, como ocorre com uma pintura de seu filho Augusto que tem reminiscências de Klee, ou uma de A. Kohler que está claramente inspirada no cubismo. E é notável a abundância de obras absolutamente não figurativas as quais mostram que, o que o meio está em condições de absorver, é muito mais o que poderíamos chamar de ideologia formalista “padrão”, própria de certas correntes contemporâneas, do que o complexo e desmesurado pensamento do mestre.

O artista sofre seus próprios puxões. E esse duplo discurso é sintoma disso. Sem dúvida que seus vínculos com a arte europeia são um capital de prestígio que não pôde deixar de ser importante para ele e que, inclusive, interessa para o sucesso de sua empresa latino-americana, visto que seu lugar entre os grandes da vanguarda legitima sua autoridade na paróquia. Mas, além disso, está, sem dúvida, sua saudade por aquele âmbito em ebulição que era a vanguarda europeia dos anos vinte, saudade de seus anos em Paris que expressa com todas as letras logo depois de chegar a Montevidéu.³⁶

Mas a sua pintura montevideana manifesta algumas transformações, até tênues, que refletem o compromisso de Torres com sua nova empresa. Nos primeiros anos, sua obra pictórica paga o preço de ser, em alguma medida, substituída pela docência e pela pregação. Mas, sobretudo, na Arte Construtiva que pratica nesses anos, percebe-se, talvez da maneira mais convincente, a dimensão da aposta de Torres, visto que é possível medir aquilo que esteve disposto a sacrificar por ela no terreno das coisas que mais apreciava.

A síntese construtiva, segundo vimos, significou em 1930 a reconciliação de muitas forças encontradas entre as quais podemos escolher duas como sendo as que melhor resumem o conjunto de suas contradições: seu sentido clássico, estrutural, abstrato, e seu sentido realista. Essa síntese é, provavelmente, a que outorga um dos traços mais próprios, e também mais sutis, na sua pintura desses anos, e tão sutis que geralmente a crítica não os aponta com suficiente ênfase. Refiro-me à pictoricidade de suas obras construtivas, que supõe um vínculo não quebrado com a tradição da pintura da luz. Esse traço, embora não desapareça na sua pintura montevideana, tende a ser desatendido em benefício dos aspectos estruturais.

36 *Historia*, p. 270.

Com essa mudança, Torres volta a optar contra uma das suas metades. Contra a metade que o leva a declarar, nada menos que, em 1936, em plena defesa exclusiva da Arte Construtiva, que devemos sentir sempre saudades dessa flor esquisita que é a pintura;³⁷ a metade que reconhece, com todas as letras, nos dois últimos anos da sua vida, quando afirma ser racialmente um pintor realista e ser, antes de mais nada, pintor.³⁸

Para ser possível calcular a importância dessa redução do pictórico na Arte Construtiva montevideana – que não pode ser percebida em seu verdadeiro significado se ignorarmos o valor e o sentido da pictoricidade nos construtivos de trinta – devemos insistir que quando cristaliza sua concepção de uma Arte Construtiva, subsiste essa qualidade da cor que tem por trás de toda a história da transposição pictórica da luz. Essa liberação que ele mesmo chama de a “garra de leão” do pintor³⁹, que ilumina sua arte especialmente nos anos anteriores ao construtivismo, continua vivendo com igual felicidade em muitos dos quadros dos anos seguintes. E essa conquista de uma arte quase abstrata que conseguiu roubar a pintura da luz com certo peculiar encanto, é mais notável quando a técnica é precisamente a técnica da última, a das pequenas pinceladas que dão lugar a inúmeras passagens e contrastes. A estrutura, que é sempre uma extraordinariamente ativa luta de forças em um equilíbrio que parece estar sendo conquistado em cada momento por essa ação⁴⁰, está integrada também por um dinamismo equivalente da cor, por um ativo acorde que resulta de uma miríade de transições e tons superpostos.

E para dissolver alguns equívocos, é ainda indispensável apontar que essa pictoricidade, e não o grafismo dos signos esquemáticos, é a verdadeira ancoragem que a Arte Construtiva mantém com o mundo da, para Torres, “pequena” tradição renascentista e, portanto, com a linguagem da realidade visual. Os signos esquemáticos não são mais do que uma alusão abstrata, conceitual, que em *Historia de mi Vida* são descritos, inexatamente, como uma forma de relação com a realidade, mas sobre os quais outros textos confirmam o que a análise de sua pintura mostra claramente: são signos que indicam uma intenção de vínculo com o cosmos, mas em nada vinculados com a visão real da natureza nem com as linguagens que tentam transcrevê-la. Esses signos, inclusive, não significam nem configuram um discurso, como pode pretender a tentativa ingênua de decodificá-los⁴¹, mas, na sua totalidade, apontam ao cosmos, dizem simplesmente que essa pintura busca ligar-se ao universo e dizem-no de um modo também puramente visual ao entrelaçar-se e perder-se na estrutura total.

No entanto, a realidade visual, não o universo, é aludida pelo tratamento tonal de seus quadros. Como Torres já havia compreendido em 1919, vai mencionar novamente no seu artigo de *Cerle et Carré* em 1930 e repetir de outro modo em 1947, há uma forma de perceber a realidade, de captar relações visuais suscitadas pelo mundo real que, sem ter a ver com a figuração, descobre no mundo uma tonalidade especial que o artista transpõe na sua obra.⁴² Ideia que não se atreve

37 *Universalismo*, p. 485, 491.

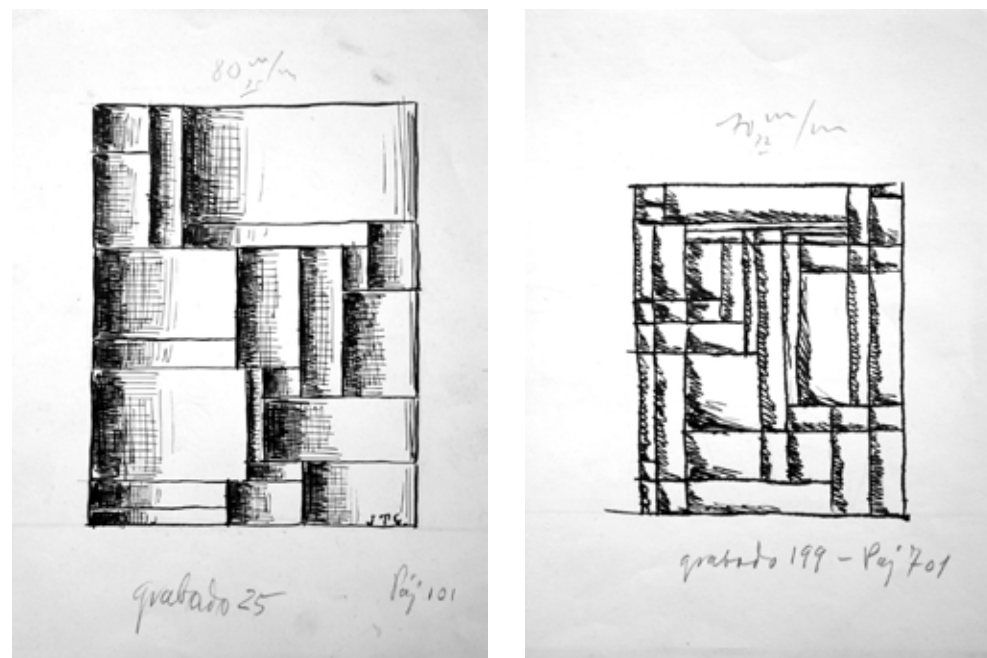
38 J.T.G. *La Recuperación del objeto*, *Revista da Facultad de Humanidades y Ciencias*, julho 1952, pp. 88, 230.

39 Ver nota 15.

40 O dinamismo da estrutura de Torres provém da sucessão e da variação das medições que impedem que a proporção áurea seja isolada perceptivamente. A isso soma-se o tremor cursivo das linhas estruturais e dos grafismos inscritos ou superpostos que terminam entrelaçados com aquelas e tornam-se também estruturais. Esse dinamismo do equilíbrio é exatamente o contrário do que foi afirmado em alguma ocasião, atribuindo a Torres o fato de ser precursor da arte cinética por uma simples associação verbal com o termo “molinete”, usado por algum discípulo – mas jamais pelo mestre – para referir-se a um modo mecânico de medir com o compasso áureo.

41 Gradowczyk, pp. 49-57, tenta uma leitura dos símbolos como a que criticamos.

42 *El descubrimiento*, p.182. “Vouloir construire” e *JTG Lo aparente y lo concreto en el arte*, fasc. II (Montevideo: *Asoc. de Arte Constructivo*, 1947) p.7.

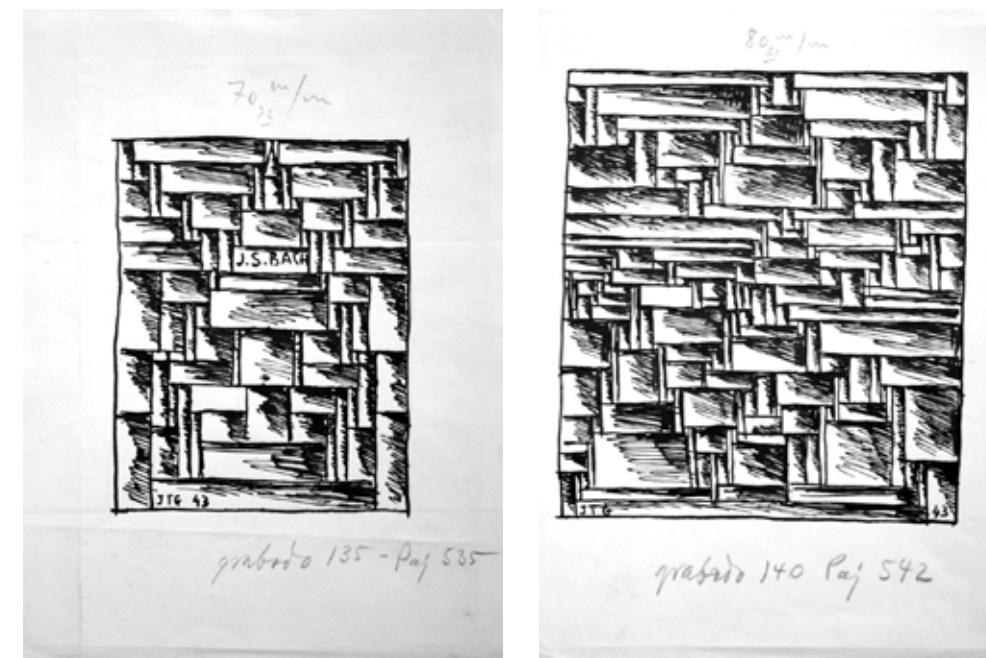


a utilizar em 1935 para salvar uma contradição aparente, num momento em que ele adota uma atitude radical contra a pintura da luz. De fato, ainda que não se resigne a cortar os laços com a realidade e afirme que o artista deve sempre partir dela, imediatamente diz, como antes já dissera Juan Gris, que é necessário partir da geometria e não da forma real. Mas, se conhecemos bem o pensamento do pintor podemos dissolver a contradição: devemos partir da geometria quando se trata da forma do objeto em relação à figuração; mas devemos partir da realidade quando se pretende dar à obra sentido certo indefinível que é próprio da realidade visual.

Em Montevideú, essa síntese entre estrutura e pictoricidade parece não ser já o objetivo primordial. Embora a diferença a respeito das obras anteriores é por vezes sutil e não é fácil descrever analiticamente essa atenuação, uma prova conclusiva dessa diferença é que qualquer conhecedor mediano de Torres, olhando um de seus quadros construtivos, pode decidir com uma alta probabilidade de acerto, considerando apenas o tratamento dado à cor, se é anterior ou posterior a seu retorno ao Uruguai.

As pesquisas desses primeiros anos no seu país apontam, sobretudo, para os aspectos estruturais e, em particular, para a variação desse procedimento típico do construtivo que é a interseção de ortogonais. Aparecem, então, estruturas com forte peso de diagonais, cujas formas dominantes são triângulos, bem como figuras humanas que constituem a forma principal dentro da qual é produzida a quadricula colorida. Há também formas curvas, as quais são responsáveis pelo ritmo dominante. Surgem formas isoladas que ocupam diversos lugares da tela sem um sistema ortogonal que as contenham, coisas que já tinha feito em Paris, mas que, em alguns exemplos montevidéanos, em lugar de serem formas elementares de objetos cotidianos, são signos fortemente expressivos que têm algo das artes primitivas, mas também da arte surrealista de maior inventiva plástica e mais afastado do *décalque du rêve*.

Uma novidade sintomática – que aparece já em 1935 – é o uso de um sombreado que transforma as quadriculas geradas pela interseção ortogonal, em blocos tridimensionais. Não é uma novidade que as obras construtivas de Torres apresentam alguns efeitos tradicionais da pintura para



produzir uma imagem de vulto, ainda que sem dar jamais a profundidade de um espaço atmosférico. Efeitos desse tipo são encontrados em algumas pinturas de 1930, que parecem representar pictoricamente máscaras de madeira. Nesse momento, por outra parte, abundam as obras de Torres que ocupam um lugar intermediário entre a escultura e a pintura, e consistem em madeiras pintadas e pregadas sobre uma tábua, também pintada.

Poderíamos supor com certo humor que, no caso dessas máscaras, o pintor que se esconde dentro do construtivista aproveita a oportunidade para pintar um quadro de algo natural de forma que, por meio do truque de representar uma das suas madeiras coloridas, esconda tal infração.

Mas, na realidade, no caso dos sombreados do período montevidéano acontece precisamente o contrário. Se as máscaras dos anos de 1930 têm a qualidade pictórica, que foi mencionada anteriormente, já os blocos sombreados – dos quais desaparecem os sinais esquemáticos, mas que voltarão no *Monumento Cósmico* quando forem verdadeiros blocos de pedra – são geralmente monocromáticos representando a máxima austeridade da Arte Construtiva.

Transformado, assim, em representação de um monumento lítico, o quadro usa, paradoxalmente, um efeito tradicional da pintura representativa para operar a redução extrema a uma mera estrutura e, ao mesmo tempo, manter uma referência com a realidade. Pois, sob a representação, há o que poderíamos chamar de uma referência alegórica às aspirações profundas de Torres: produzir uma arte monumental, ritual, anônima.

Esses traços de seus construtivos montevidéanos são, também, responsáveis por um equívoco grave. Como críticos e colecionadores muitas vezes tiveram uma inclinação por preferir as obras do pintor dos seus últimos anos europeus, pela sedução que lhes outorgam essas qualidades “pictóricas”, o período montevidéano tende a ser visto como um desenvolvimento epigônico, cujo interesse está limitado a sua influência sobre a paróquia e, no melhor dos casos, considerado uma aclimatação exitosa da vanguarda europeia no âmbito latino-americano. E, embora possa compartilhar minha preferência pelas obras parisienses, não acredito que disso possa ser inferida

desenhos | drawings
Universalismo Constructivo, 1943
 22 x 16 cm cada | each
 nanquim sobre papel |
 China ink on paper
 col. Museo Torres García

a tese anterior. Como tenho repetido, opino o contrário. Precisamente essa perda de alguns dos traços “sedutores” de sua pintura vai à direção de retomar, na sua forma mais radical, o projeto de uma arte supraestética, sem nenhuma concessão a seu *alter ego* que muitas vezes teve tentações realistas, “pictóricas” ou vanguardistas. Tentações, todas, que do seu ponto de vista são cabeças diversas de uma hidra: a arte concebida em termos de criação autônoma e auto-suficiente, esse inimigo não pequeno que está representando nada menos que a tendência dominante de toda a história moderna e que é o triunfador indiscutível do último século.

III

No ano de 1938, é produzida uma crise que, sem exagerar, poderíamos chamar de enigmática. Ao menos deveria sê-lo para quem, diante dos documentos que restaram, tenta uma reconstrução que contemple todos. Se esse enigma não foi desvendado a ninguém, é porque ninguém se preocupou muito em reunir os dados do problema.

Há, em primeiro lugar, um *Manifiesto N° 2*, com o subtítulo de *Constructivo 100 por ciento*, no qual, apesar do nome, o artista anuncia que cessa suas conferências e fala sobre o movimento construtivista que declara morto.⁴³ Entretanto, o mesmo manifesto é a proclamação definitiva de sua concepção de arte no ritmo cósmico. Ele diz, como “doutrina que foi”, como se fosse coisa do passado, algo que, em todo caso, quem quiser, poderá tomar como norma para sua vida e sua arte. Ao mesmo tempo, anuncia que a *Asociación de Arte Constructivo*, em lugar de ser sede de um movimento, passa a ser um centro de estudos da ideia construtiva, preferentemente, na cultura ameríndia. Já não se trata de agrupar os adeptos, e o artista diz que renuncia a formar prosélitos. Por outra parte, ao longo desse manifesto, Torres aproveita para reiterar, enfaticamente, que seu construtivismo é incompatível com qualquer alinhamento partidário, porque as lutas “de baixo”, da realidade imediata, são-lhe (relativamente) alheias.⁴⁴

Esse texto traz diversos problemas. Para começar, o caráter autocontraditório de um manifesto que difunde do modo mais extremista, como anuncia seu próprio subtítulo, precisamente aquilo que ele diz que não promoverá mais. Em segundo lugar, a persistência da atividade da *Asociación de Arte Constructivo* que, declara, deixará de ser um grupo de prosélitos para ser apenas um grupo de interessados em certas pesquisas teóricas e criativas. Isso implicaria aceitar que, anteriormente, a Associação estava constituída por um grupo de prosélitos ou de pessoas que Torres pretendia que o fossem. Entretanto, o estudo que fizemos de *Círculo y Cuadrado* até o ano de 1938 está muito longe de indicar uma formulação doutrinária nos termos radicais desse manifesto, sequer uma produção pictórica ou gráfica de seus membros que reflita rigorosamente o cânone construtivo. Certamente, essa produção é muito mais livre e menos discipular do que aquela que posteriormente encontraremos no *Taller* a partir de 1943.

Também são peças difíceis de encaixar no *puzzle* [quebra-cabeça] – porque indicam a vontade de continuar com discurso, agrupamento e doutrina: 1) a publicação da *La tradición del Hombre Abstracto* que aparece quase ao mesmo tempo que o *Manifiesto N° 2*, e que também é um manifesto radical das bases extraestéticas do Construtivismo segundo o exemplo de arte

43 J.T.G. *Manifiesto N° 2* (Mont. A.A.C., 1938).

44 Seu apolitismo é destacado por Torres muitas vezes. E não é possível duvidar de certo substrato conservador na sua concepção de mundo. No entanto, em algumas circunstâncias o artista aparece associado a movimentos ou personagens que, no mínimo, têm um algo de revolucionário, como o caso de seu vínculo com Salvat Papaseit. Em Montevideú, podemos mencionar sua colaboração com a revista *AIAPE*, expressão de um movimento de intelectuais antifascistas, em que somente motivos de solidariedade política explicam sua colaboração uma vez que escreve sobre Siqueiros, cuja pintura não o agradava nem um pouco.

primitiva que é “um ritual, coisa sagrada”;⁴⁵ 2) artigo de Torres, escrito alguns meses antes do *Manifiesto*, intitulado *Aquí, en Montevideo* no qual lamenta a resistência que o meio impõe ao Movimento Construtivista e termina afirmando estar disposto a ter a paciência que têm os navegantes e os exploradores para não cessar o labor;⁴⁶ 3) O fato de ser anunciado em setembro do mesmo ano, em *Círculo y Cuadrado*, o começo na AAC, do estudo de cultura ameríndia, formulando, assim, de modo mais radical e explícito o que chamamos de projeto utópico: uma prédica, não com o propósito de “formar mais uma escola, e sim de dar a devida orientação, que seria a que unificaria... toda a arte de América”;⁴⁷ 4) Nesse mesmo ano é que termina a realização de sua única obra monumental construtiva, o primeiro exemplo de uma implantação no entorno cidadão de um projeto de uma arte que emule com a das altas culturas. Monumento que devia ser visto por Torres como o começo de uma nova época. Embora seja verdade que, ainda que se trate de uma obra de dimensões módicas, as dificuldades para realizá-lo devem ter dado a medida das possibilidades reais de uma arte monumental promovida a partir da pura vontade individual.

Mas, talvez, o mais raro seja que o estudo da cultura ameríndia, que já se anunciava em *Círculo y Cuadrado* um pouco antes, e que o *Manifiesto N° 2* proclamou como tarefa imediata da AAC, deu lugar, no ano seguinte, a uma publicação – *Metafísica de la Prehistoria Indoamericana*. Nela, o programa máximo torna-se, inclusive, mais concreto, e até o autor permite-se sugerir – mais além de suas fórmulas usuais acerca da razão, da ordem cósmica, da estrutura e do sentido supraestético da arte – o que poderíamos chamar de ferramentas: “é da maior importância criar uma ideologia, com seus mitos, símbolos e lendas, e com todo seu aparato construtivo ou filosófico e com todo o arranque humano que pode emprestar-lhe uma fé”.⁴⁸

Observe-se que no prólogo de seu folheto sobre a arte ameríndia Torres indica que sua pesquisa, ao confirmar sua doutrina, “oferecia um firme apoio na realidade”.⁴⁹ Vários anos depois, confessa que se ele ministrou um curso sobre tal arte foi porque “podia justificar nossa Arte Construtiva”.⁵⁰ Com isso, não pode haver dúvida de que o interesse que tem Torres em voltar-se para as culturas pré-colombianas radica em que, desse modo, obtém um antecedente que torna mais persuasiva sua proposta de Arte Construtiva como salvação da arte americana.

O mais confortável, diante disso tudo, seria considerar que o desânimo de Torres é um episódio fugaz e que, tanto imediatamente antes quanto depois de seu *Manifiesto N° 2*, sua atitude é a mesma, ou, até, mais radical do que normalmente. No entanto, os documentos posteriores impossibilitam essa simplificação. Em dezembro de 1939, um *Manifiesto N° 3* volta sobre o tema do fracasso de sua proposta e analisa as limitações de um meio que acredita estar por cima das pesquisas de vanguarda quando não passou seriamente por elas e que, por seu atraso, requer de um ensino elementar.⁵¹ Inclusive chega a sustentar, usando uma palavra que na sua boca resulta escandalosa, que o meio requer de uma academia que ensine a técnica, técnica imitativa, para daí partir em qualquer direção. Num artigo publicado nesse mesmo período, e não recolhido no *Universalismo Construtivo*, repete o mesmo conceito ao afirmar que, nesse meio, não pode

45 J.T.G. *La tradición del hombre abstracto*. (Montevideú: *Asoc. de Arte Constructivo*, 1938) sp.p. (p. 43).

46 J.T.G. *Aquí en Montevideo, Círculo y Cuadrado*, março 1938

47 *Ampliación de estudios, Círculo y Cuadrado*, março 1938.

48 J.T.G. *Metafísica de la prehistoria indoamericana* (Montevideo: *Asociación de Arte Constructivo*, 1939) p. 46.

49 J.T.G. *Metafísica*, p. 3.

50 *Lo aparente*, fasc. V, p. 59.

51 J.T.G. *Manifiesto N° 3*. (Montevideú, *Asoc. de Arte Constructivo*, 1939).

propor-se nada melhor do que um bom ensino acadêmico.⁵² E, ainda no ano seguinte, em sua extensa *500ª Conferencia*⁵³, volta a mencionar sua decepção e as características do meio contra o qual precisou lutar – que ele caracteriza como ideologicamente amorfo incapaz de fixar nada – mas propondo, então, em lugar da academia de pintura imitativa, a Pintura Construtiva diferenciada da Arte Construtiva *sensu strictu*.

Acredito que a única maneira de ordenar todos esses fragmentos num desenho coerente é, por trás das palavras, distinguir as reações ocasionais das verdadeiras decisões. Em primeiro lugar, aparece claro, que Torres aspirava, nos quatro primeiros anos posteriores a seu retorno, criar um movimento que fosse o ponto de partida de sua empresa magna: agrupar um conjunto de artistas que iniciassem uma transformação da arte na América, no sentido de que a própria arte mudasse de natureza, grupo com o qual, inclusive, “teríamos nos colocado na vanguarda de toda a arte existente no globo, emulando assim a das mais altas culturas antigas”.⁵⁴ Poucas vezes, fora de seus escritos “da decepção”, como poderíamos chamá-los, ele expressou-se tão claramente, nem reconheceu, como nesse momento, ter estado “quase acreditando num milagre”.⁵⁵ Isso tem uma explicação, pois seu projeto, necessariamente, ficou durante esses anos atenuado ou [des]desenhado pelas inevitáveis concessões e por propósitos alternativos, como mostra o tom de *Círculo y Cuadrado*. Somente ao dá-lo por perdido pôde mostrá-lo sem precauções.

Mas aquela expectativa, que diminuí no ano de 1938, não deixará nunca de estar presente ainda que como um sonho. Seus estudos sobre a arte pré-colombiana são, como já vimos, uma tentativa de argumentação persuasiva, elaborada *ad hoc* e com certa pressa, ao ponto que um conhecimento mais cuidadoso do tema leva o artista, alguns anos depois, a reconhecer como decadente a cultura inca que anteriormente tinha exaltado.⁵⁶ Além disso, o reconhecimento das limitações do entorno, que fica expresso mediante esse insulto encoberto que significa prescrever um ensino acadêmico como sendo a opção mais adequada para o meio artístico, ganha certa moderação na *500ª Conferencia* de fins do ano de 1940 com a proposta de uma Pintura Construtiva, que nada tem a ver com a pintura imitativa, tampouco com a melhor tradição da mesma, e com a qual prossegue pesquisas das quais existem exemplos anteriores a seu retorno ao Uruguai.

Mas, nesse momento, essa proposta, que já antes tinha esboçado numa conferência de meados de 1939 com o nome de pintura contrarrealista⁵⁷, adquire outro sentido. É, na verdade, uma transação aparente na qual procura, com astúcia de estrategista, recuar, mas sem entregar absolutamente nada do seu motim. A derrota e a resignação são, então, relacionadas ao conteúdo máximo da utopia, mas, em essência, o discurso seguirá imutável. Numa carta datada dez dias depois daquela conferência número quinhentos, cujo tom era de desânimo e até de irritação, Torres diz-se satisfeito com o que tem avançado: “e se não vai ser aquele alto ideal universalista, será, ao menos, a Pintura Construtiva, ou, com a mesma base, na contemporaneidade e no tema único: Montevideu, século XX”.⁵⁸

52 J.T.G. *La pintura en 1939: regreso a la academia*. *Marcha*, 30 dic. 1939.

53 J.T.G. *500ª Conferencia* (Montevideu, *Asoc. de Arte Constructivo*, 1940).

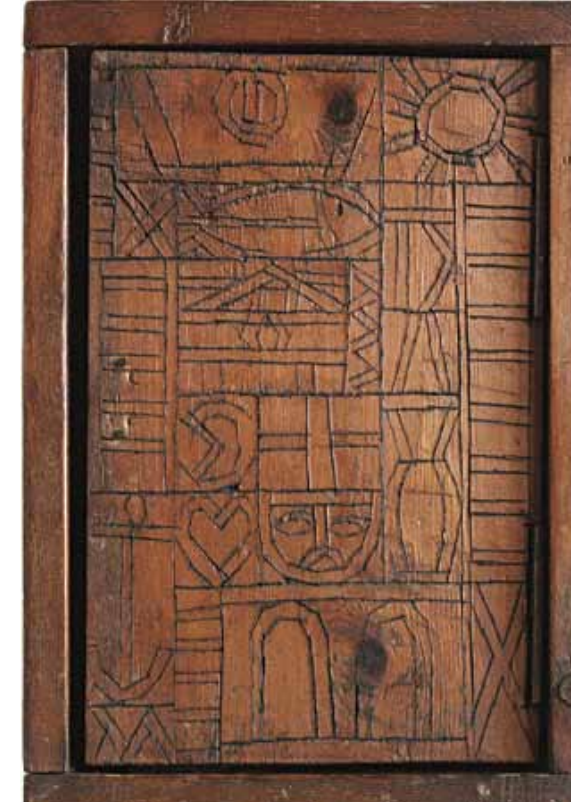
54 J.T.G. *Manifiesto Nº 3*. (Montevideu, *Asoc. de Arte Constructivo*, 1939).

55 J.T.G. *Manifiesto Nº 3*.

56 *Lo aparente*, fasc. III p. 25.

57 *Universalismo*, p. 761-768.

58 Carta a Ernesto Pinto do 22 de nov. 1940 (Arquivo Ruth Bernheim, Montevideu).



Constructivo (caixa | box), s.d | n.d,
36,5 x 25 x 10 cm
madeira gravada | engraved wood
col. Museo Torres García

Por sua parte, a proposta da Arte Construtiva como a solução para a arte americana, com os mesmos fundamentos e a mesma certeza que antes, continua manifestando-se nos escritos dos anos seguintes como uma necessidade de livrar-se do que lhe foi emprestado para conseguir um vazio a partir do qual nascer.⁵⁹

A Pintura Construtiva, tal como aparece caracterizada nos textos anexos da *500ª Conferencia*⁶⁰, é plana, ou seja, não joga com efeitos ilusórios de terceira dimensão; sua cor nada tem a ver com a modulação da luz real e somente há o que tradicionalmente é chamado de tom local. Dessa maneira, o mestre deixou a Arte Construtiva canônica reservada para a arte mural; para a pintura de cavalete, dispõe de uma indeterminada gama de variantes que somente excluem a pintura da luz real o do efeito ilusório de profundidade. Essa amplitude permite-lhe pintar paisagens com base nas velhas anotações, fazer os curiosos exercícios de deformação topológica dos retratos medidos com a proporção áurea, ou pinturas próximas às classicamente construtivas. Um pouco depois fará com que seus discípulos estudem variantes no uso da cor (uso exclusivo de cores primárias usadas sem modulação) ou, inclusive, usará a perspectiva como sistema abstrato no qual coexistem a técnica geométrica da transposição projetiva e a cor plana e sem claro-escuros, com o objetivo de eliminar o efeito ilusório de espaço real (mas que não pôde evitar a criação de um certo espaço onírico).

A pintura da luz foi, assim, excluída por Torres do seu discurso, mas essa questão não deixa de inquietá-lo. Numa conferência de 1940, contemporânea dos textos nos quais emerge a proposta da Pintura Construtiva, ele fala maravilhas dos grandes pintores da tradição renascentista e, em particular, de Rembrandt, Velázquez e Cézanne, reconhecendo que também nelas há construção.⁶¹ E, num artigo do último número triplo de *Círculo y Cuadrado*, de 1943, reconhece não haver sentido jamais “a pintura sem geometria nem a arte abstrata ou construtiva sem a sensibilidade de pintor”.⁶² Não deve ter sido tão a contragosto que Torres tenha admitido ensinar pintura imitativa e inserir na sua escola a academia com a qual ameaçara naquele momento.

59 *Universalismo*, p. 886.

60 J.T.G. *500ª Conferencia* (Montevideu: *Asoc. de Arte Constructivo*, 1940) p. 34.

61 *Universalismo*, pp. 821-828.

62 *Pintura y Arte Constructivo, Círculo y Cuadrado* dic. 1943 p. 2



Já no final de 1940, Torres anunciava que a *Asociación de Arte Constructivo* ficava, a partir desse momento, reduzida ao papel de uma sociedade de amigos para sustentar um ateliê para o ensino individual de pintura;⁶³ no ano de 1943, encontramos referências precisas sobre o *Taller Torres García* ainda que, em geral, se acredite que sua fundação formal ocorre em 1944. Mas, à margem desse detalhe, certo é que, entre 1943 e 1945, se produz a incorporação de vários jovens entre os quais estarão os mais valiosos discípulos de Torres. Nesses anos, por outra parte, Torres realiza, com ajuda de seus discípulos, os murais do Hospital Saint Bois, sua única grande obra mural construtiva, e começa a publicação da revista *Removedor*, publicação do *Taller*.

A formação do *Taller*, acredito, é o efeito final (e resolutorio) da crise iniciada cinco anos antes e que envolve um par de paradoxos. Uma vez que surgiu o ateliê da resignação do mestre ante uma realidade que não suporta utopias, esse grupo de jovens inexperientes transformou-se, na escala reduzida que a realidade era capaz de admitir, em algo parecido com aquele movimento de artistas religiosos, operários de uma arte anônima, que Torres havia sonhado impulsionar na sua terra. E ainda que para aqueles que cumpriram esse papel, a Arte Construtiva fosse a consigna, a iniciação e o talismã; de qualquer forma, muitos deles, interessaram-se, primordialmente, pela pintura imitativa.

É interessante percorrer as páginas de *Removedor* e compará-las com as de *Círculo y Cuadrado* para ver seu contraste. Como sabemos, *Círculo y Cuadrado*, que corresponde, em quase todos seus números, ao período que podemos chamar utópico, é muito mais moderado do que o discurso de Torres em suas conferências, e as obras que ilustram essa revista já vimos que têm um ar de modernidade aberta a várias influências. *Removedor*, que aparece quando a utopia esvaiu, adota o ar intransigente e contestatório de quem integra um grupo de iniciados. Pertencer ao *Taller* de dois jovens escritores acrescenta à revista um maior viés polêmico que é manifesto desde os primeiros números nas respostas às críticas que suscitaram os murais do Hospital Saint Bois.

63 500ª Conferencia, pp. 40-41.



Lidas depois de mais de quarenta anos é impossível deixar de perceber a subjetividade e a injustiça de muitas opiniões que são indício da atitude eclesíastica do *Taller*, mas também aparece uma irreverência juvenil que deve haver introduzido um tom diferente no clima provinciano da cidade, e que, sem dúvida, foi imensamente saudável. Um exemplo, entre outros, dessas mudanças de foco, é a pouca importância atribuída a Barradas.⁶⁴ Do mesmo modo, não se economizam juízos negativos, ironia ou desprezo para muitos daqueles que colaboraram com Torres na primeira época. Esse tom adolescente, incapaz da menor concessão, e eventualmente injusto, explica que o mestre tenha procurado não aparecer como responsável do mesmo: uma advertência no Nº 3 – reiterada, a pedido de Torres, no Nº 5 – informa que ele não intervém em absoluto na redação da revista.⁶⁵

É interessante, por outra parte, o testemunho que proporciona *Removedor* a respeito da produção do ateliê, ainda que sua ilustração se limite, na maior parte dos números, a uma figura na sua primeira página. Nessa página, e em toda a coleção, somente há um desenho natural, no Nº 6⁶⁶, e na maioria dos restantes números, desenhos ou gravuras construtivos no sentido mais restrito do termo. Entretanto, no Nº 14, que é um número excepcionalmente ilustrado, de treze quadros reproduzidos, sete são pinturas do natural e seis, Pinturas Construtivas, sem que figure nenhum exemplo de Arte Construtiva no sentido canônico.⁶⁷

Algumas fotografias publicadas no Nº 16, as quais mostram as salas da exposição Nº 35 do ateliê no ano 1946, também podem dar uma ideia da forma em que estavam representadas as diversas linhas de trabalho previstas pelo mestre.⁶⁸ Por esse documento parece claro que prevalece a Pintura Construtiva, seguida pela pintura natural e escassos exemplos de Arte

64 *Removedor*, março 1945.

65 *Removedor*. Montevidéo, março 1945, junho 1945.

66 *Removedor*. Julho-agosto 1945.

67 *Removedor*. Agosto-setembro-outubro, 1946

68 *Removedor*. Janeiro-fevereiro, 1947.

exemplares da revista | issues of the magazine *Removedor*, 1943 – 1949
40 x 29 cm cada | each
impressão sobre papel | paper printing
col. Museo Torres García



desenho | drawing nº 301, s.d | n.d
20,1 x 26 cm
nanquim sobre papel | China ink on paper
col. Museo Torres García

Construtiva propriamente dita. Tudo isso ratifica aquilo que Torres dirá na recuperação do objeto referindo-se ao partido que tomaram seus discípulos: “venceu a pintura”.⁶⁹ Assim, não é um disparate supor que não apenas venceu entre os discípulos, mas que o próprio Torres voltou a ser seduzido por essa arte, ao menos no sentido de tentar uma nova síntese que incorpore algo dela, como a síntese que ele pratica nesses seus últimos anos.

E é nesses últimos anos que Torres reconhece ser, antes de tudo, pintor; ser racialmente um pintor realista. Esse pintor realista que, como mostram as anotações conservadas na coleção de sua família, nunca deixou de se alimentar com a realidade visual.⁷⁰ Tenta, então, recuperar uma forma normal, não distorcida, e de insuflar um hábito de realidade numa pintura que não concede nada à imitação, mas que Torres acredita que, de alguma maneira inefável, por causa do sentido de realidade do artista, permanece amarrada ao mundo visual. Um sentido ante o qual cedem, inclusive, as regras que, no momento de pintar, devem ser esquecidas.⁷¹

Torres García termina sua vida tentando, novamente, a reconciliação de suas duas metades. E acreditando, mais uma vez, tê-lo conseguido.

IV

Nestas páginas tentei examinar as teorias de Torres e da sua arte dando especial atenção aos aspectos que ultrapassam o campo da criação pictórica. Com um duplo objetivo: em primeiro lugar, mostrar em que medida esses quinze anos de combate e produção em seu país proporcionam critérios indispensáveis para reler a sua história anterior, em lugar de ser uma simples repetição da mesma; e, em segundo lugar, com o propósito de compreender a dialética que uma empresa utópica manteve com a realidade, e que não deixou de ser essencial na cultura uruguaia e latino-americana. É sobre esse segundo aspecto que quero fazer algumas últimas reflexões.

69 *La recuperación*, p. 88. Em *Lo aparente*, fasc. V. p. 61, Torres diz: “o pastor queria fazer subir o rebanho e este o obrigou a descender para a planície. E em tal planície permanecemos muitos anos”.

70 Segundo observou D. B. Goodall em *J. Torres García Chronology and Catalogue* (Austin: U. of Texas, 1974) p. 50-51. Ver *La recuperación*, pp. 88 e 230.

71 *La recuperación*, pp. 211-212.

Houve na América Latina, desde cedo, a consciência da situação problemática da cultura do continente. Uma das respostas a esse problema, reiterada muitas vezes, foi a exaltação do próprio continente sob a forma do *criollismo* (crioulismo) ou do indigenismo. No outro extremo – Borges deve ser o mais exagerado e conspicuo defensor da tese –, a resposta consistiu na defesa de nossa situação excêntrica e colonial como um privilégio que nos permite aceder ao repertório completo da cultura universal, a qual podemos importar e da qual podemos nos apropriar o quanto quisermos, sem as limitações das culturas nacionais europeias, amarradas a sua própria, e estreita, tradição.

É somente a partir de uma posição profundamente inatural, na contramão da modernidade, negando a concepção da arte como um domínio autônomo – ou seja, negando essa lenta conquista burguesa que triunfa absolutamente no século XX – que alguém poderia rejeitar, na mesma medida, um americanismo criolista ou indigenista e um americanismo cosmopolita, em nome de um sentido coletivo e religioso da arte a partir do qual dar outro rumo à cultura de todo um continente.

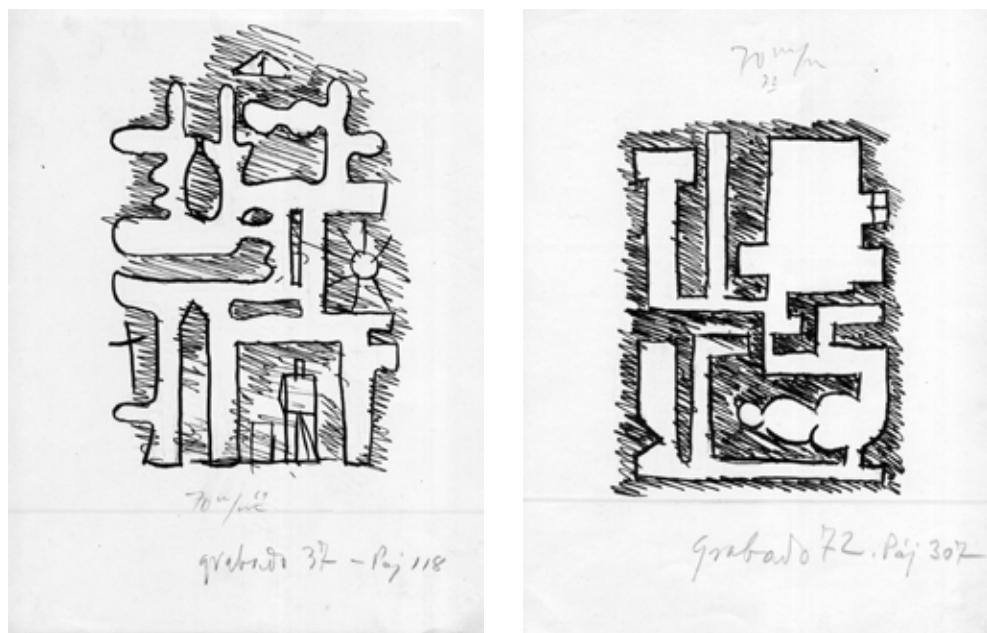
A absurda fé de Torres na sua utopia responde, no entanto, à percepção aguda da situação da cultura latino-americana e da debilidade das propostas usuais. Por outra parte, encontrou no Uruguai uma situação peculiar que, além das dificuldades para uma criação genuína de toda cultura dependente, soma traços próprios que a tornam, também, atípica na América Latina. Era o caso, e ainda é, de uma sociedade de aluvião, imbuída de certo bom senso, curto de imaginação e inimigo de toda desmesura, convencida de sua superioridade, europeizada em raça e cultura, em meio de um continente atrasado e mestiço. Uma economia agropecuária baseada em produtos que no passado concorreram otimamente no mercado internacional, sustentou uma política social relativamente progressista que, na primeira metade do século, desenvolveu uma importante classe média urbana e gerou uma mobilidade social pouco comum.

Esse pequeno “*welfare state*” é resistente a todo excesso. No campo cultural, resistiu aos excessos da vanguarda até o ponto que, de todos os países latino-americanos, é um dos que sofre menos e mais tarde as influências vanguardistas.

É tentador atribuir essa resistência à inovação e à influência do pensamento de Carlos Vaz Ferreira, o mais importante filósofo uruguaio. No entanto, isso seria injusto porque certamente não foi Vaz quem deu esse tom ao pensamento nacional; sua atitude tanto quanto a da sociedade em seu conjunto foi, em alguma medida, produto de condições comuns. Mas, o certo é que Vaz, último sobrevivente da geração de 900, dois anos mais velho que Torres e que sobreviveu a ele por uma década, insistiu em denunciar o que ele chamava de “paralogismos de falsa oposição”, ou seja, aqueles modos de argumentação pelos quais se rejeita uma doutrina ou uma opinião de maneira excludente, sem considerar a possibilidade de que seja compatível com a concepção que defendemos. No terreno da arte, Vaz Ferreira desculpa a tendência dos artistas de excluírem tudo que não é próximo da sua própria orientação, mas se opõe a que os críticos e o público receptor tenham tal atitude afirmando que eles devem evitar que os artistas contagiem essa intolerância.⁷² As escolas artísticas novas, argumenta Vaz, podem ser admitidas, mas não “em lugar de nada, e sim além de tudo” e entendendo que devem ser capazes de proporcionar beleza.⁷³ Ante tal

72 Carlos Vaz Ferreira, *Algunas causas que tienden a disminuir artificialmente el goce estético* em *Algunas conferencias sobre temas científicos, artísticos y sociales* 1ra. Serie, Obras XI (Montevideu: Homenagem da Câmara de Representantes da República O. do Uruguai, 1957) 264.

73 Carlos Vaz Ferreira, *Lógica viva*, Obras IV (Montevideu: Homenagem da C. de R. do U., 1957) 51.



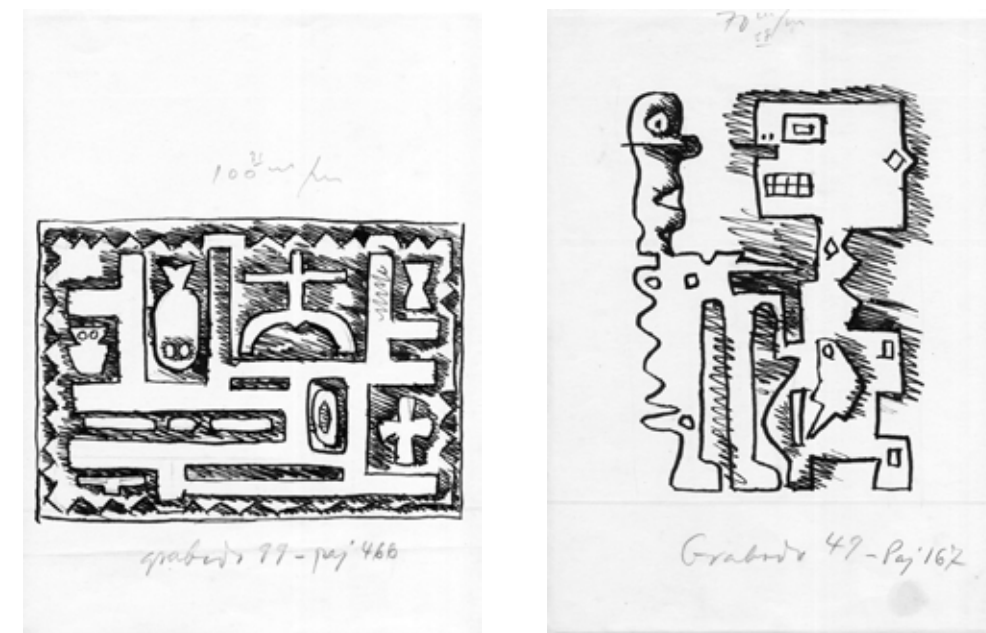
atitude não é estranho que o ensinamento de Torres García resultasse-lhe odioso e, mesmo não dispondo de nenhum texto que registre suas opiniões, há um anedotário fidedigno que documenta a irritação que provocava em Vaz o discurso de Torres e o pouco interesse que lhe suscitava sua pintura.

Torres García, ao contrário, aludiu inequivocadamente Vaz Ferreira no seu curioso romance *La ciudad sin nombre*. Na trama, um personagem parabeniza o narrador – um *alter ego* de Torres García – por ser tão afirmativo; outro personagem intervém, então, para definir o narrador como “o oposto do nosso filósofo máximo”.⁷⁴

Certo é que a figura de Vaz Ferreira pode ser usada de forma emblemática. Sem deixar de reconhecer suas extraordinárias virtudes de pensador original no contexto da América Latina, é lícito mencionar seu pensamento como um indicador adequado da mentalidade morigerada de um meio que se ufanou por tê-lo como mestre e que foi tão impermeável quanto ele em relação à vanguarda em geral, e a Torres em particular.

Após a riqueza criativa dos escritores de 900, de incidência em todo o âmbito da língua espanhola, houve um retrocesso, na década dos anos trinta, para uma mediania cheia de autocomplacência. A pintura que no Uruguai praticamente seguiu, o caminho de muitos outros países latino-americanos, não refletiu, no seu momento, as correntes de vanguarda, mas, quando chegou Torres, muitos pintores cultuavam certas formas apagadas e domesticadas, que também aconteceram na Europa como uma forma de digestão burguesa da vanguarda. No entanto, a pintura uruguaia teve um curioso enclave europeu formado por três artistas que incidiram naquele mundo de forma significativa. Excluindo Figari, que é um caso particular, tanto Barradas quanto Torres conseguiram ser artistas consideráveis, e até essenciais, na arte europeia antes de regressar. Barradas morreu pouco tempo depois de seu retorno. A Torres compete sacudir a paróquia.

⁷⁴ Joaquín Torres García, *La ciudad sin nombre* (Montevideo, *Asociación de Arte Constructivo*, 1941) S.p.



Acredito que, em alguma medida, pode ajudar a entender a utopia de Torres, tentar imaginar esse encontro de heterogêneos. O encontro desse mundo indelével com a concepção da arte como metafísica e como ritual, o qual Torres incubou durante anos e que emergiu parcialmente nas vésperas de seu regresso ao Uruguai.

Juan Carlos Onetti narrou que, pouco depois de chegar ao Uruguai, Torres argumentava, para justificar sua decisão de ficar, que, precisamente, a falta de uma tradição indígena favorecia seu projeto.⁷⁵ Podemos imaginar as razões que o levaram a sustentar isso: essa carência de uma cultura indígena genuína (pela escassa presença indígena que ocupava seu território) o libertava de lutar contra o indigenismo cultural, realizado como um saqueio, temático ou formal, das culturas indígenas, tão em voga em outros países, e permitia-lhe trabalhar num meio no qual o que é indígena poderia ser projetado em um plano de abstração que permitisse assimilá-lo a quaisquer outras culturas arcaicas. Como vimos, seu recurso privilegiando a cultura incaica, que ocupa um breve período de sua pré-dica e que anos depois criticará, ocorre no momento em que sente que seu projeto é irrealizável, de modo que apela à tradição indígena como um instrumento de persuasão coadjuvante.⁷⁶

⁷⁵ Juan Carlos Onetti, *Infidencias sobre Torres García*, Mundo Hispánico, maio, 1975: p. 12.

⁷⁶ A influência da arte pré-colombiana sobre Torres García teve, geralmente, uma leitura errada, somente pode se entender como uma política viável para recuperar os sentidos de uma arte arraigada na mais antiga tradição. A arte ameríndia, como todas as artes primitivas e das grandes culturas arcaicas, interessam-lhe por formar parte do paradigma de uma arte com um sentido extraestético e não amarrado à representação imitativa. O significativo não é que possam ser descobertos na obra de Torres alguns poucos exemplos nos quais seja possível apontar uma muito duvidosa influência formal da arte pré-colombiana, mas que esses casos sejam tão excepcionais e tão hipotéticos em alguém que propôs uma utopia primitivista para a arte americana. Por outra parte, sobre a invocação puramente suasória da arte ameríndia, pode-se ver o texto já indicado na nota 50. Uma questão diferente é a das consequências positivas que possa haver tido a interpretação da arte e das ideias de Torres García como exemplo de apego à tradição ameríndia. Acredito que essa concepção tergiversa, em certa medida, às ideias e à obra de Torres, ocorre precisamente porque na sua obra nunca há empréstimos nem imitação; os pintores que viram nele um artista que recuperava a velha tradição americana enfrentaram a necessidade de conseguir esse arraigo sem cair em nenhum dos caminhos batidos de um indigenismo arqueológico ou folclórico. Também nesse, como em outros muitos casos da história da arte, um mal-entendido, que seria repreensível e considerado um erro se fosse cometido por um crítico ou por um historiador, quando são os artistas que incorrem nele pode ser ponto de partida de uma inflexão importante e até decisiva na produção artística.

desenhos | drawings
Universalismo Constructivo, 1943
22 x 16 cm cada | each
nanquim sobre papel |
China ink on paper
col. Museo Torres García

Podemos nos perguntar se a utopia construtiva deixou algo mais do que a arte do mestre, no fim das contas realizável sem ela como fica demonstrado no esplêndido período que vive a sua pintura nos anos imediatamente anteriores e posteriores a 1930. Perguntar-nos se, além da crítica à falta de autenticidade e dependência de muitas manifestações da cultura latino-americana – crítica que muitos outros fizeram antes e depois – a prédica dos anos montevideanos de Torres deixou alguma marca profunda. Acredito que há bons motivos para responder afirmativamente. Para começar, empreender essa empresa foi a prova prática de que Torres não estava repetindo um tópico puramente doutrinário, um mero achado literário. Porque, no fim das contas, as simples formulações que o mestre faz poderiam ser compartilhadas por qualquer reacionário nostálgico da, por exemplo, anônima arte medieval, como aconteceu no século XIX com alguns românticos; para esses, a nostalgia não impedia de afiançar, teórica e praticamente, a crescente autonomia da arte.

Somente a partir das quinhentas conferências em seis anos podia ficar claro que a atitude de Torres não era um gesto, e sim uma fé pela qual estava disposto a pagar um alto preço. O preço de deixar de ser um reconhecido pintor nacional que regressava da Europa com prestígio e vínculos importantes, para transformar-se num personagem discutível, às vezes rejeitado e outras, objeto de zombaria. E somente por sua pressão infatigável sobre o meio conseguiu mudar a percepção de sua pintura, inclusive incorporando-a ao imaginário coletivo de Montevidéu.

Por outra parte, a crítica negativa que significou sua utopia era mais aguda e profunda que o tratamento usual da questão da cultura latino-americana. Seus “não” continuam sendo válidos; o não ao folclorismo e ao indigenismo, porque em vez de criar uma linguagem, escolhem um tema; o não ao cosmopolitismo porque a importação de todos os bens não é igual à produção e porque o problema não é estar borgeanamente abertos a tudo, o que é uma vantagem, mas ter a força para fazer com isso algo próprio.

Embora a cultura feita a partir de zero, retornando às raízes da história, seja um sonho, não é assim se entendida como compreensão profunda e não repetição plagiadora; se entendida como a exigência de refazer o caminho que leva aos resultados e de rejeitar a imitação sempre irrisória dos traços mais externos de uma linguagem ou de um pensamento. E algo ainda mais importante: em meio à febre vanguardista – essa riqueza da arte que foi gerada e consumida aos montes nas primeiras três ou quatro décadas do século – Torres pôde, solitariamente e a partir de dentro, transmitir a consciência da situação sem saída para a qual estava dedicada essa esplêndida festa final.

E, no fim das contas, a utopia justifica-se por sua capacidade de gerar, se não toda uma cultura ritual do norte a sul do continente, um conjunto de jovens humildes, ingênuos e fervorosos como poucos, entre os quais havia alguns de grande talento, que trabalharam religiosamente, preservados de todo esnobismo e solitariamente conscientes de alguns dos males endêmicos da arte e, no geral, da cultura latino-americana. Numa sociedade sem uma velha tradição artística e sem obras representativas da longa história da pintura, a prédica de Torres, sua obra e seu ateliê, proporcionaram o melhor substituto possível dessa tradição e desse museu que não temos.

Joaquín Torres García a arte como lugar da utopia e do mito

Maria Lúcia Bastos Kern

“A atividade criativa do homem se situa como um dos meios de controle do sentido, e por consequência uma das condições de sua liberdade.”

Philippe Sers

“Tinha que ordenar esse mundo que, agora, parecia um caos.”

Torres García

O artista moderno, ao aspirar a revolucionar os sentidos de arte e de mundo, enfrenta a necessidade de criação da obra autônoma, independente da literatura e das representações naturalistas, com objetivo de elaborar novas linguagens formais e meios expressivos. Consciente de seu papel como agente social e de sua liberdade, ele faz experimentações e vivencia um processo conflituoso e solitário, para transgredir o convencional, criar formas que julga puras e seus princípios, para submetê-los à sociedade como portadores de verdade e de conteúdo universal. Nesse contexto, a obra é concebida como conhecimento e testemunho das etapas de pesquisa, juntamente com os textos explicativos, que evidenciam os questionamentos, as reflexões e as experiências vivenciadas pelos artistas que investem em novos projetos com propósitos éticos. Ao acreditarem que a arte tem a potencialidade de transformar o mundo moderno, tão conturbado por crises permanentes, os artistas planejam o futuro e, através disso, buscam repor a ordem.

O Construtivismo de Torres García integra-se nessa projeção utópica motivada por uma personalidade inquieta e idealista, inconformada com o materialismo e com a ausência de espiritualidade. Sua nova prática artística tem início na ocasião em que em Paris (1926-32), após longos períodos de pesquisas e de indagações. As suas obras e textos reflexivos revelam o percurso exploratório efetuado para construção de uma arte programada para se tornar acontecimento e mecanismo de intervenção social.

As experimentações são efetuadas em desenhos, pinturas, objetos tridimensionais e pequenos livros, nos quais ele expressa, por meio de pictografias, suas reflexões a respeito do próprio processo de criação. Essas atividades são concomitantes e iniciadas durante a sua estadia em Barcelona (1892-1920), apesar de a historiografia ter enfatizado que o contato, em Paris, com Theo Van Doesburg (1928) e Piet Mondrian (1929) foi motivador às mudanças de sua linguagem. Esses artistas são importantes para o amadurecimento de suas pesquisas, ainda que não seja possível ignorar o seu processo anterior de elaboração prática e de formulação de conceitos.

Algumas ideias norteadoras do Construtivismo são concebidas antes das mudanças de sua obra e da criação, em 1917, dos brinquedos para a indústria¹. Esses objetos tridimensionais são construídos por formas sintéticas, em madeira policromada, enquanto os desenhos e as pinturas revelam a utilização

¹ Os brinquedos evidenciam a convicção de que a arte não deve continuar divorciada da vida. Em 1913, Torres García cria, em Sarriá, uma Escola de Decoração com esse objetivo.

livro | book *El descubrimiento de sí mismo*, 1917
12 x 15 x 2 cm
livro | book
col. Museo Torres García



de conceitos, tais como estrutura e plasticidade, oriundos da concepção de autonomia da arte, da forma e da cor como valores próprios (*Notes d'Art*, 1913). A pintura começa a se transformar a partir de 1916, quando acentua o desenho geométrico e configura o espaço, reduzindo-o às figuras e aos planos em movimentos, sugeridos pelo dinamismo da vida moderna na cidade.

Essas mudanças se produzem depois de um período em que Torres García se vincula ao programa nacionalista de Eugenio D'Ors, o *Novecentismo* (1906), porém com um projeto estético próprio, o *Mediterranismo*², direcionado ao resgate das raízes culturais greco-romanas da Catalunha. Ele executa grandes pinturas murais para o palácio governamental e retoma recursos artesanais e técnicas de afresco em desuso, que passam a ser utilizados para representações de alegorias de caráter universal, porém com intenções de conexão com a cultura e a paisagem locais³. Nesse momento, a sua pintura expressa, ainda, as singularidades dos costumes e das atividades econômicas, cujas formas sintéticas de cores intensas transcendem a realidade e são dotadas de certos arcaísmos originados pelas pesquisas efetuadas nos afrescos da antiguidade e do quatrocento florentino. A admiração pela obra de Puvis de Chavannes também o estimula à síntese formal e à simplicidade primitiva, mas sem deixar de consagrar os valores intemporais clássicos e a ordem em oposição à desordem, que acredita reinar nas artes e na civilização modernas⁴. A retórica presente nos murais oficiais evidencia o exemplo de um passado idealizado para a nova Catalunha e a convicção de que o artista é um homem superior que percebe o mundo com maior clareza⁵.

2 O *Mediterranismo* e o *Novecentismo* inserem-se em um movimento nacionalista, liderado pelas elites políticas e intelectuais, que formulam programas de construção da cultura nacional e de modernização da Catalunha, em oposição à política centralizadora do Estado espanhol e à perda de parte de suas colônias. O repúdio político estende-se a outros segmentos após a "Semana Trágica" (1909), quando a população se revolta contra a manutenção da guerra no Marrocos e as perdas humanas, sendo grande parte do contingente de militares recrutados em Barcelona. Essa convulsão estimula a coesão social em prol da autonomia. KERN, M.L. As invenções da paisagem na modernidade. In: BULHÕES, M.A.; KERN, M.L. *Paisagem Desdobramentos e Perspectivas Contemporâneas*. Porto Alegre:UFRGS, 2010. p.125-6.

3 Para o artista, "conviria (...) por em marcha a formação de uma arte superior, bem nossa, desligada da influência estrangeira (...) mas plena do espírito que perdura em nossa raça, e plena de luz cáida do nosso mar e nossas montanhas." *Notes sobre Art*, 1913.

4 O movimento em prol da valorização da arte do Mediterrâneo emerge também na França e na Itália, sendo em parte motivado pela oposição às artes nórdicas europeias e às suas concepções pejorativas face às outras modalidades de expressão.

5 TORRES GARCÍA, J. *La nostra ordinación* (1907).

Apesar da conotação ideológica e de fins éticos, a sua pintura é realizada após uma série de estudos, sendo sempre acompanhada pela publicação de textos reflexivos e por trabalhos decorativos e gráficos para revistas e cartazes. A pluralidade de atividades, o recorrente questionamento relativo às suas práticas e à arte moderna, bem como a insatisfação com a política catalã possibilitam a Torres García dar um novo rumo a sua obra e ao processo de pesquisa.⁶

A cidade o fascina e proporciona novas percepções a respeito das noções de espaço e tempo. Torres García é sensível aos signos modernos, à velocidade e ao fluxo incessante das mudanças em Barcelona⁷ e, depois, em Nova Iorque (1920-22) e Paris (1926-32). A publicidade, a arquitetura, a multidão, os luminosos, os meios de transporte, o relógio compõem as pinturas e os desenhos, cujas formas, de colorido intenso, são fragmentadas, sobrepostas e dispostas num movimento simultâneo. Elas são, muitas vezes, articuladas por retículas que compõem a estrutura geométrica, pela introdução de palavras e números, em caixa alta, que se integram ao cenário urbano, e identificam as cidades e os bairros, como se pode observar em *New York City* (1920)⁸. As formas geométricas e planas estão mais presentes, como *Escena de calle de Barcelona* (1917), ou as amplas perspectivas que destacam as grandes avenidas e seus arranha-céus. É uma "pintura de ritmos livres, porém já com domínio de vertical e horizontal", signos que auxiliam na ordenação e na elaboração da linguagem plástica⁹. Essas pinturas, ao celebrarem o moderno, revelam o afastamento temporário do primitivo e a preocupação do artista com a síntese formal e a prática de conceitos importantes para o andamento do processo criativo, que são divulgados em publicações (1907-1922)¹⁰.

Na Europa, Torres García dá continuidade às experiências formais em diferentes suportes e categorias, inclusive nos brinquedos, sem abandonar, contudo, a temática da cidade. Ele intensifica os estudos relativos às artes primitivas, ao identificar nelas a solução para estancar a decadência da arte moderna e a sua carência espiritual. A criação da nova linguagem materializa-se, inicialmente, nos objetos tridimensionais e, posteriormente, na pintura. Em paralelo, elabora pequenos livros (1928), cujo texto não cursivo é complementado por pictografias, construídas por formas sintéticas como nas pinturas.

Os livros constituem-se como pequenos objetos escritos à mão e desenhados, em que as capas se compõem por formas geométricas e/ou por colagens, sendo a brochura, em certas ocasiões, costurada com cordão rústico, deixando visível o seu processo artesanal e primitivo, que remete aos momentos que antecedem a descoberta da imprensa e à sua resistência à produção mecânica.

A relação entre texto e imagem é constante, quando sua obra se afasta da representação e da narrativa e ele introduz formas geométricas e símbolos, estabelecendo relações internas entre as partes, na busca de efeitos de conjunto e de invenção de sintaxe. Torres García considera o símbolo

6 No livro *El descubrimiento de sí mismo* (1917), Torres García apresenta um discurso a respeito da modernidade e do individualismo em arte, que denota o abandono do ideal nacionalista e a revisão de suas ideias e práticas artísticas, motivando-o a declarar a necessidade de esquecer "o passado para ir à felicidade em direção ao desconhecido (...). O presente é nosso, para poder fazer coisas dignas de virtude. O futuro é a promessa de algo desconhecido que seria belo descobrir."

7 "Há dois passos daqui uma rua; um formigueiro de gente que se cruza em direção oposta e se perde em mil ruas, que se unem com outras mil. A nossa cidade (...) com o seu porto. Agora, acabo de descobri-la, como é bela".

8 Em Nova Iorque, Torres García se deslumbrava: "Que vida! Que movimento! Tudo é mecânico, ordenado, limpo(...)! Esta é a civilização (...). Oh, que velha e triste é a Europa!" *Historia de mi vida*. (1939) Barcelona: Paidós, 1990. p. 151.

9 TORRES GARCÍA, J. *Historia de mi vida*. Opus Cit., p.151.

10 *La nostra ordinación el nostre camí* (1907); *Notes sobre art* (1913); *Dialects* (1914); *Un ensayo de clasicismo* (1916) e vários artigos em periódicos.



manuscrito | manuscript
C'ava, 1928
16 x 20,7 cm
nanquim sobre papel |
China ink on paper
col. Museo Torres García

como uma ideia gráfica que constitui a linguagem, na qual ler e ver se conectam numa mesma obra. Em *Ce que je sais et ce que je fais par moi-même* (1930), ele declara: “As palavras são um convencionalismo que nós inventamos para nos comunicar. As letras do alfabeto e o desenho também (...). Todo mundo pode se exprimir (...) por esse meio gráfico (...) uma forma de grafismo geométrico”. Ao realizar a primeira pintura construtiva, ele percebe que teria que “ordenar (aquelas ideias gráficas)”, “deveria compreender o que havia feito, deveria estudar sua própria obra (...)”¹¹

Os livros e as obras assumem o papel de testemunhos das experiências em curso, das indagações, dos avanços e dos problemas vivenciados pelo artista, de seus conceitos e suas percepções de mundo.

No clima de crise europeia do pós 1ª Guerra Mundial, das vanguardas e do próprio homem, em que predomina o espírito de regeneração e de construção, a forma geométrica representa o sentido de ordem/estabilidade e, ao mesmo tempo, é, segundo a visão de Torres García, expressão metafísica. Ele, ao negar a representação ilusionista, especula outra realidade, tendo como objetivo descobrir o caminho para um mundo superior, de ordem espiritual. No entanto, não abandona completamente a figuração, como propuseram os artistas abstratos e construtivistas. Ele acredita que a abstração corresponde à ideia de alguma coisa e que a solução se encontra “no figurado graficamente” ou no “nome escrito da coisa, ou uma imagem esquemática, o menos aparentemente real possível: tal como um signo.”¹² Para Torres García, o essencial é a estrutura ortogonal, que termina com a hierarquia figura/fundo em prol da construção geométrica e da ordem. Assim, as suas imagens preservam o referencial e constituem-se como símbolos, permeados por convicções místicas e éticas, presentes também nos textos e nos conceitos de arte.

A preocupação espiritual não é um caso isolado, mas relativamente comum entre artistas modernos, cujas projeções utópicas prevêem que as suas obras sejam promotoras de mudanças, face à “morte de Deus” e à excessiva valorização da ciência, do progresso e da matéria na modernidade. Vários artistas, desde o Simbolismo, acreditam que é necessário programar um devir espiritual, distinto das religiões institucionalizadas¹³. Eles são sensibilizados pela Teosofia e outras

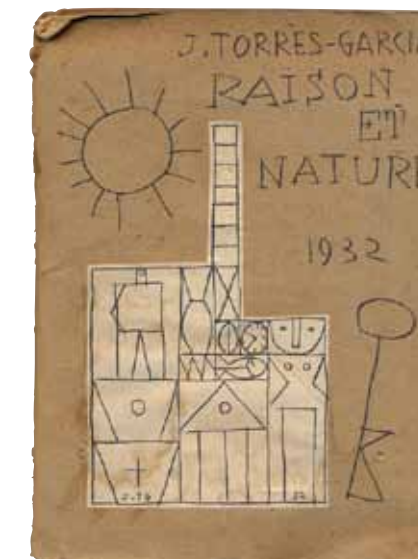
11 TORRES GARCÍA, J. *Historia de mi vida*. Opus Cit, p 211.

12 TORRES GARCÍA, J. *Historia de mi vida*. Opus Cit, p. 210-11. Ele não diferencia signo de símbolo.

13 COURT, R. *La vérité de l'art?* Paris: Eremé, 2003. p. 151-2.



manuscrito | manuscript
Raison et nature, 1932
14,7 x 21,5 cm
nanquim sobre papel |
China ink on paper
col. Museo Torres García



manuscrito | manuscript
Raison et nature, 1932
19,3 x 25,1 cm
nanquim sobre papel |
China ink on paper
col. Museo Torres García

crenças, que paralelamente às invenções de novas linguagens formais, os estimulam a expressar a espiritualidade. Conscientes do papel a ser exercido, artistas como Torres García, praticam discursos em que misturam experiências estéticas com questões espirituais e éticas. Ao afastarem-se do naturalismo, identificado como positivista, eles elaboram verdadeiras gramáticas de signos e princípios de utilização das linhas, das cores, da luz e dos sons, que permitem a produção de uma semântica visual, num momento em que a linguística exerce também grande colaboração.

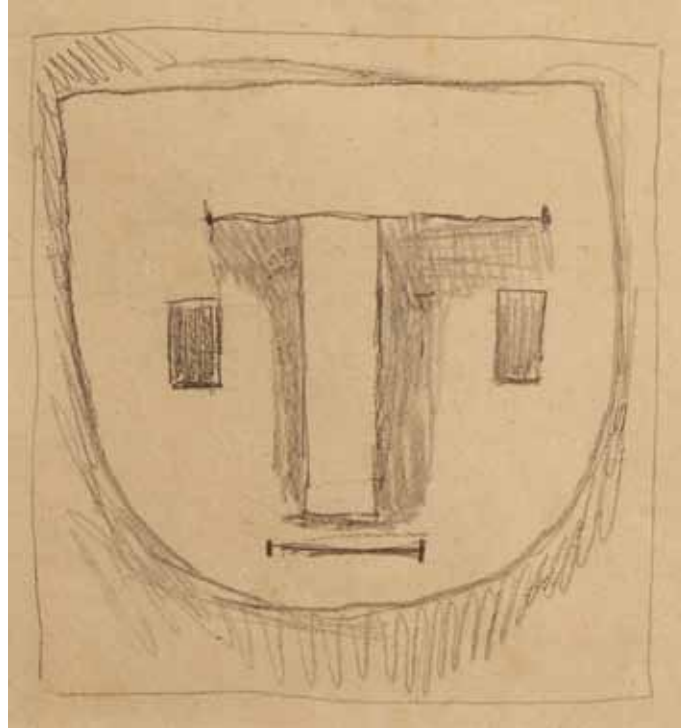
Alguns artistas adotam a noção de estrutura da teoria da Gestalt, que a conceitua como a própria forma de organização de elementos, os quais só adquirem significados enquanto partes do todo ordenado. Se até o século XX ela era oculta na obra, nesse momento passa para a superfície, de modo aparente, e estabelece a unidade na conjunção da diversidade. Segundo Philippe Sers, a proposta de unidade para estabelecer a ordem revela a liberdade que os artistas dispõem para fazerem intervenções coletivas, direcionadas ao devir.¹⁴

Na obra de Torres García, a unidade e a ordem são formalizadas pela estrutura, contra a representação fenomênica da realidade, sendo esta efetuada, em geral, pela regra de ouro, para possibilitar o maior controle da subjetividade. A estrutura ortogonal (1930) é construída formando nichos geométricos, nos quais insere símbolos de origem arcaica, que são classificados, segundo sua concepção mística do universo. Em *Raison et Nature* (1932), ele os ordena em três planos – intelectual, moral e físico – representados respectivamente pelo triângulo, coração e peixe que, a seu ver, constituem o cosmos e se relacionam entre si. Esses símbolos são recorrentes e, muitas vezes, dispostos nas pinturas de baixo para cima, conectados pela escada e pela flecha, em ascensão do mundo natural (peixe) aos mundos intelectual (triângulo) e espiritual (sol). Ele justifica que o plano superior exerce o papel de dominação soberana ao impor a regeneração, por meio da ordem e do controle aos demais. Gilbert Durand¹⁵ verifica nos símbolos ascensionais ligações com as atitudes morais e metafísicas e identifica a escada como resistência ao tempo e à morte. A tradição da imortalidade, praticada por ameríndios e outros grupos étnicos, é também cultivada pelos cristãos, por meio do dualismo.

14 SERS, P. *L'Avant-garde radicale*. Paris: Les Belles Lettres, 2004. p. 101.

15 DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 126-7.

desenho | drawing n° 840, s.d | n.d
14,4 x 13,4 cm
lápiz sobre papel | pencil on paper
col. Museo Torres García



Torres García apropria-se de símbolos de distintas procedências e regulamenta nos textos os seus significados de modo rigoroso. Entretanto, nas suas obras, as disposições e associações simbólicas são variadas e não expressam sempre as mesmas acepções, fato que as tornam manifestações subjetivas e do sentido misterioso da existência e do sagrado. Segundo Pierre-Henry Frange¹⁶, o símbolo apresenta uma tríplice vocação cósmica, onírica e poética para suprir o desejo de unidade viva do mundo e da obra. As redes de relações simbólicas presentes nas suas pinturas não são sempre apreendidas na sua integralidade, deixando espaço para o enigma e revelando o seu pensamento mítico, produzido na ideia de totalidade e do mundo em sua unidade. O mito é produzido por meio de símbolos, compostos por um pensamento-imagem, dotado de autonomia pelo caráter de ambiguidade e mistério que lhes são próprios.

A linguagem de Torres García configura-se também no dualismo ao se compor nas oposições horizontal/vertical, material/espiritual, arcaico/moderno, universal/particular, para concretizar a unidade, que acredita constituir o universo. No livro *Père* (1931), ele justifica que “o princípio de unidade é também a lei que rege o universo (...). Tudo isto vem de Deus. Nós estamos presos a ele, espiritualmente”. Seu pensamento e obra expõem o fenômeno verificado por Jung, relativo à dificuldade de o homem descrever a entidade divina e à necessidade de elaborar símbolos na tentativa de representar conceitos que não consegue compreender integralmente.¹⁷

Num manuscrito, contemporâneo à expansão do Surrealismo, *Décadence et primitivisme* (1928), o artista declara: “Estamos num momento da história em que é necessário ser primitivo ou decadente, espiritualista ou realista. Podemos ser os primitivos de outra grande época (...)”. Como os intelectuais da revista *Documents* (1929-31), Torres García critica os artistas pela utilização formal das artes primitivas sem considerar as suas funções rituais, espirituais e a integração da linguagem com o universo. Para o uruguaio, a forma geométrica permite conduzir à “euritmia, como os selvagens”, a “expressar mediante os símbolos” o “nascer de um novo mundo de coisas e formas.” Carl Einstein¹⁸ observa o interesse pelas forças criativas arcaicas, que durante muito tempo foram neutralizadas pelo excesso de racionalidade e de normatização. Ele considera esse momento como uma espécie de “intervalo romântico”, que possibilita ao artista entrever outras formas e construir outra realidade.

16 FRANGE, P.H. *La négation à l'oeuvre*. Rennes: Presse Universitaire de Rennes, 2005. p. 110.

17 JUNG, C. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964. p. 21.

18 MEFFRE, L. Introduction In: EINSTEIN, C. *Georges Braque*. Bruxelles: Le Part de l'Oeil, 2003. p. 8.



livro | book
Universalismo Constructivo, 1944
23,5 x 17 x 7 cm
impressão sobre papel | paper printing
col. Museo Torres García

Em Montevideu (1934), Torres García denomina a nova arte de *Universalismo Constructivo*, e justifica que a geometria e os símbolos são universais e expressam uma ordem superior que rege o cosmos. Nesse momento, ele intensifica o estudo das artes pré-colombianas, sobretudo andinas, e o projeto de implantação do *Universalismo Constructivo* em toda a América, propondo uma arte religiosa e monumental, que tenha dimensão coletiva e estimule todo o homem à espiritualidade. Para ele, a arte religiosa e social é de todas as épocas e é a afirmação da verdade e do Homem Universal. “Por isto, pertencemos à grande tradição, ao grupo dos construtores.”¹⁹ Torres García assume a missão utópica de concretizar a transformação estética e social da América a partir da integração da arte na vida e dos povos numa sociedade promissora e independente da cultura europeia.

Diante da crise da sociedade moderna, ele pensa que a solução se encontra na cultura ameríndia, na qual a espiritualidade era incorporada à arte e permitia a ordenação social. As suas projeções direcionadas à regeneração e à purificação, no contexto do *Universalismo Constructivo*, compõem a utopia de superação dos fenômenos que motivaram a crise e, ao mesmo tempo, a salvação das culturas e das sociedades no Novo Mundo, afastadas dos problemas inerentes à colonização e à modernidade. Como a ciência e a religião, a arte deveria aspirar ao universal e ser portadora de verdade e de positividade em relação ao devir.

A obra de Torres García evidencia o seu pensamento idealista pautado no conceito de unidade como princípio original, que tem como missão impor a ordem e a espiritualidade. A obsessiva busca de ética permeia os seus discursos e as suas práticas artísticas, desde o *Mediterraneanismo*, sendo a mesma configurada por uma rede de distintas memórias e temporalidades, oriundas dos mitos, das formas e dos símbolos arcaicos, do clássico e do moderno. No *Universalismo Constructivo*, o artista articula essas reminiscências e cria uma nova linguagem que se propõe atemporal, porém sem deixar de marcar as singularidades das culturas tradicionais da América. “Essa tradição pode nos levar ao que é perfeito, estando equilibrado sobre o que é imutável”²⁰ e concretizar a prática de valores éticos, universais, eternos e modernos, por meio da arte e da formação de discípulos, que evidenciam o artista na sua integridade.

19 TORRES GARCÍA, J. *Universalismo Constructivo*. Madri: Alianza Editorial, 1984. p. 501.

20 TORRES GARCÍA, J. *Raison et Nature* (1932).



La Filosofía décima Musa, 1913
115 x 74,5 cm
afresco | fresco
col. Museo Torres García

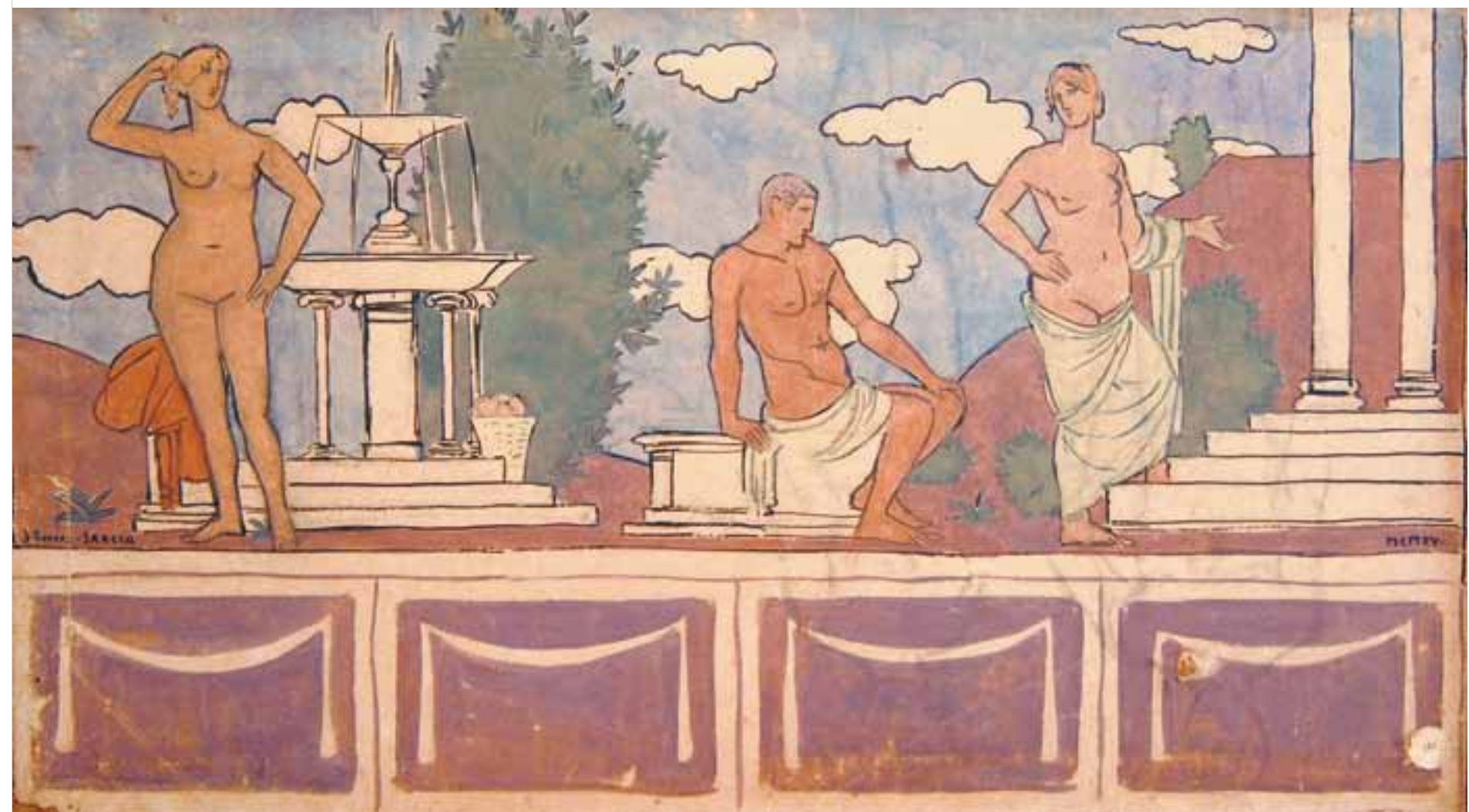


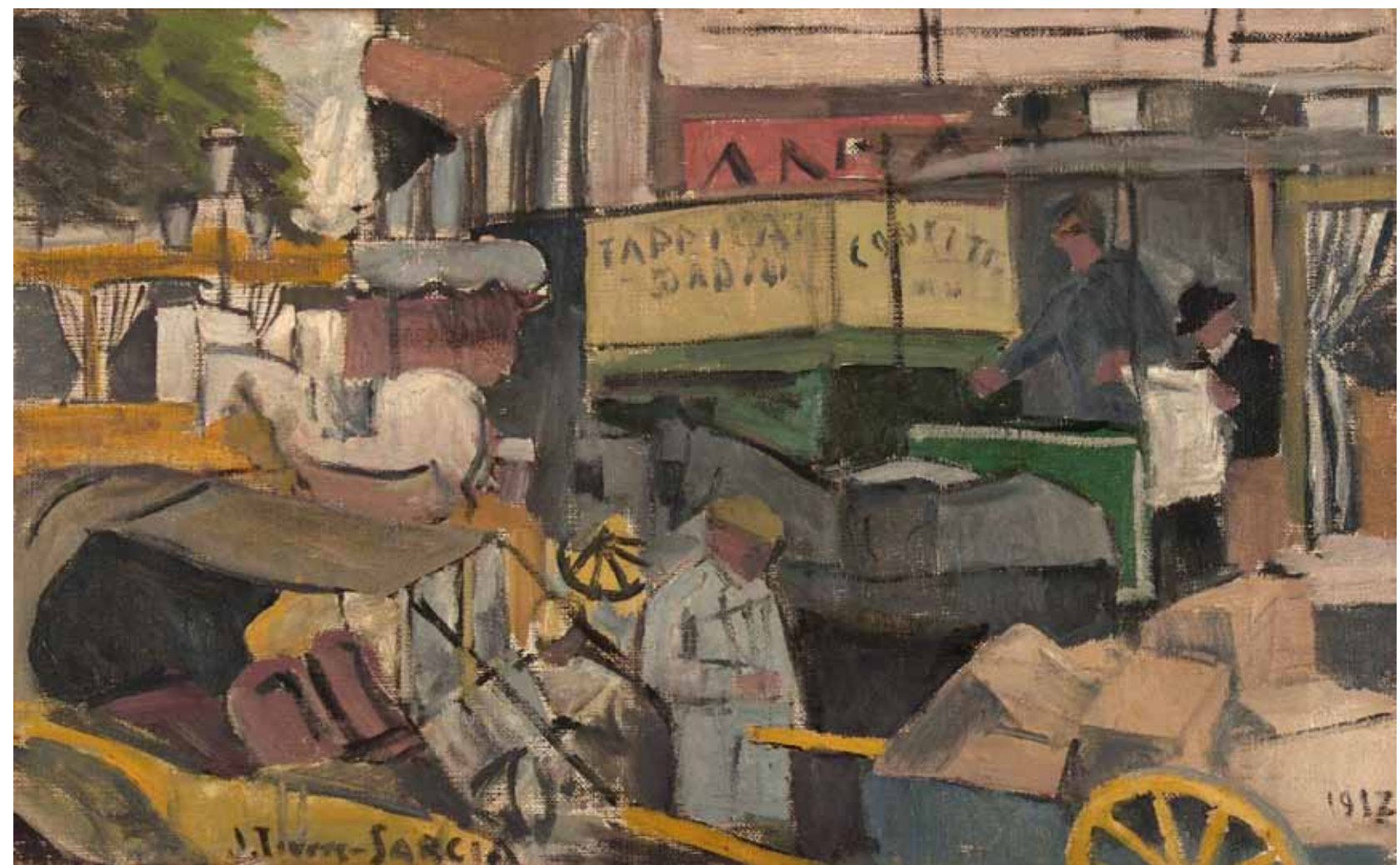
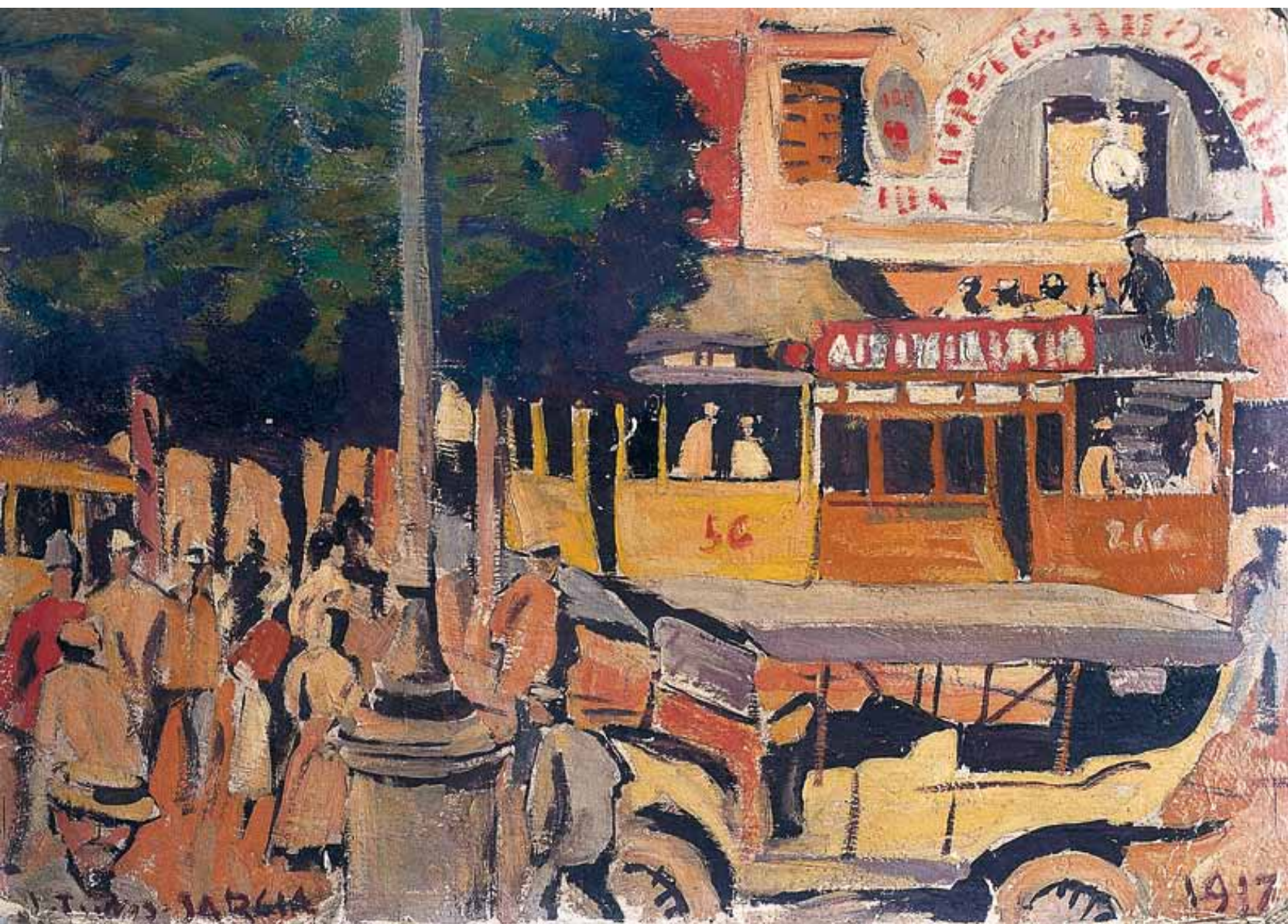
Figura apoyada en un pedestal, 1915
108 x 50 cm
têmpera sobre tela | tempera on canvas
col. Museo Torres García



Tres figuras junto a una fuente y arquitectura,
1926
42 x 82,5 cm
têmpera sobre madeira | tempera on wood
col. particular | private
cortesía de | courtesy of Fernando Castillo

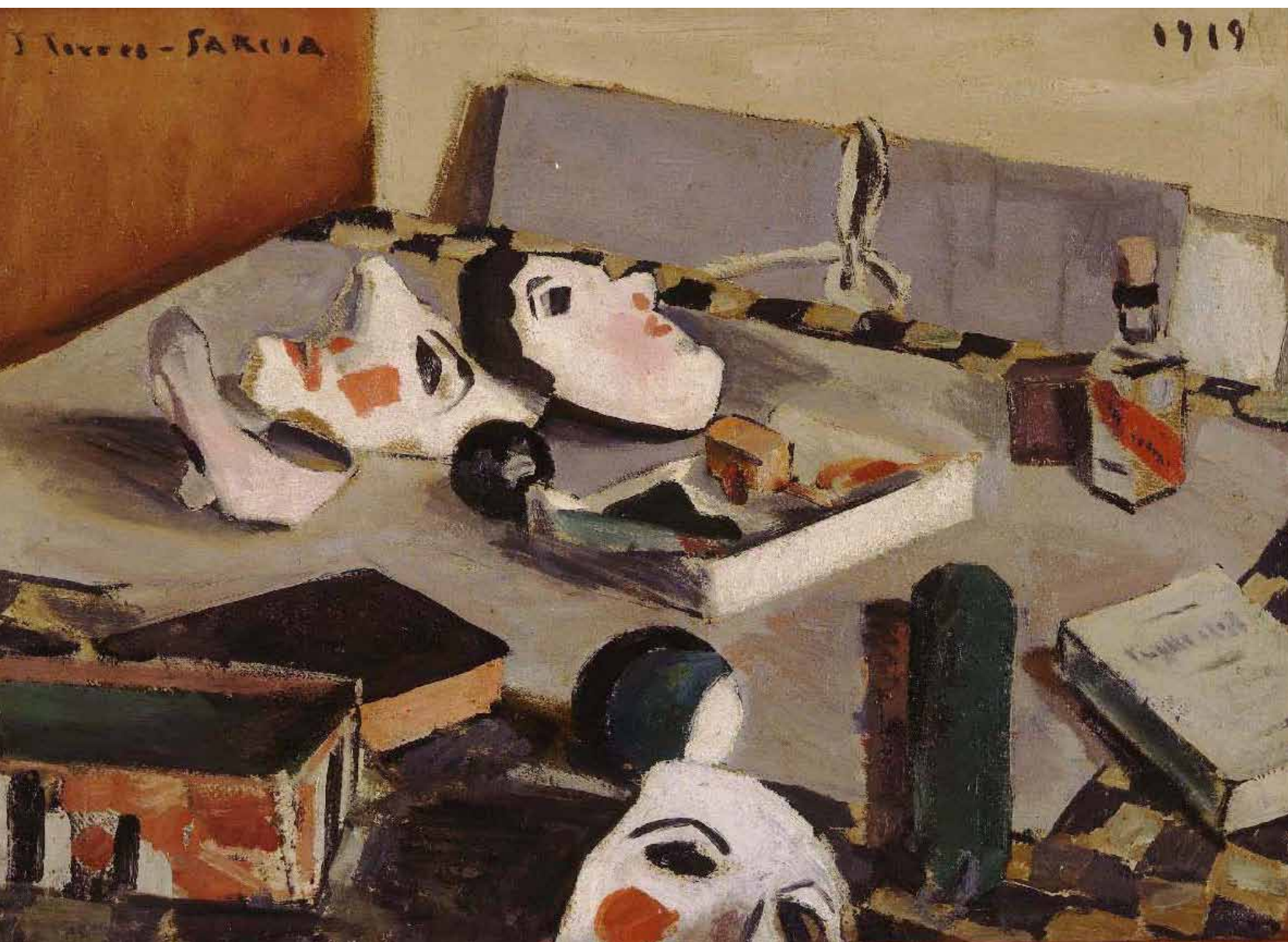
Figuras clásicas cenefa, 1915
54,5 x 98 cm
têmpera sobre cartão | tempera on cardboard
col. particular | private
cortesía de | courtesy of Fernando Castillo



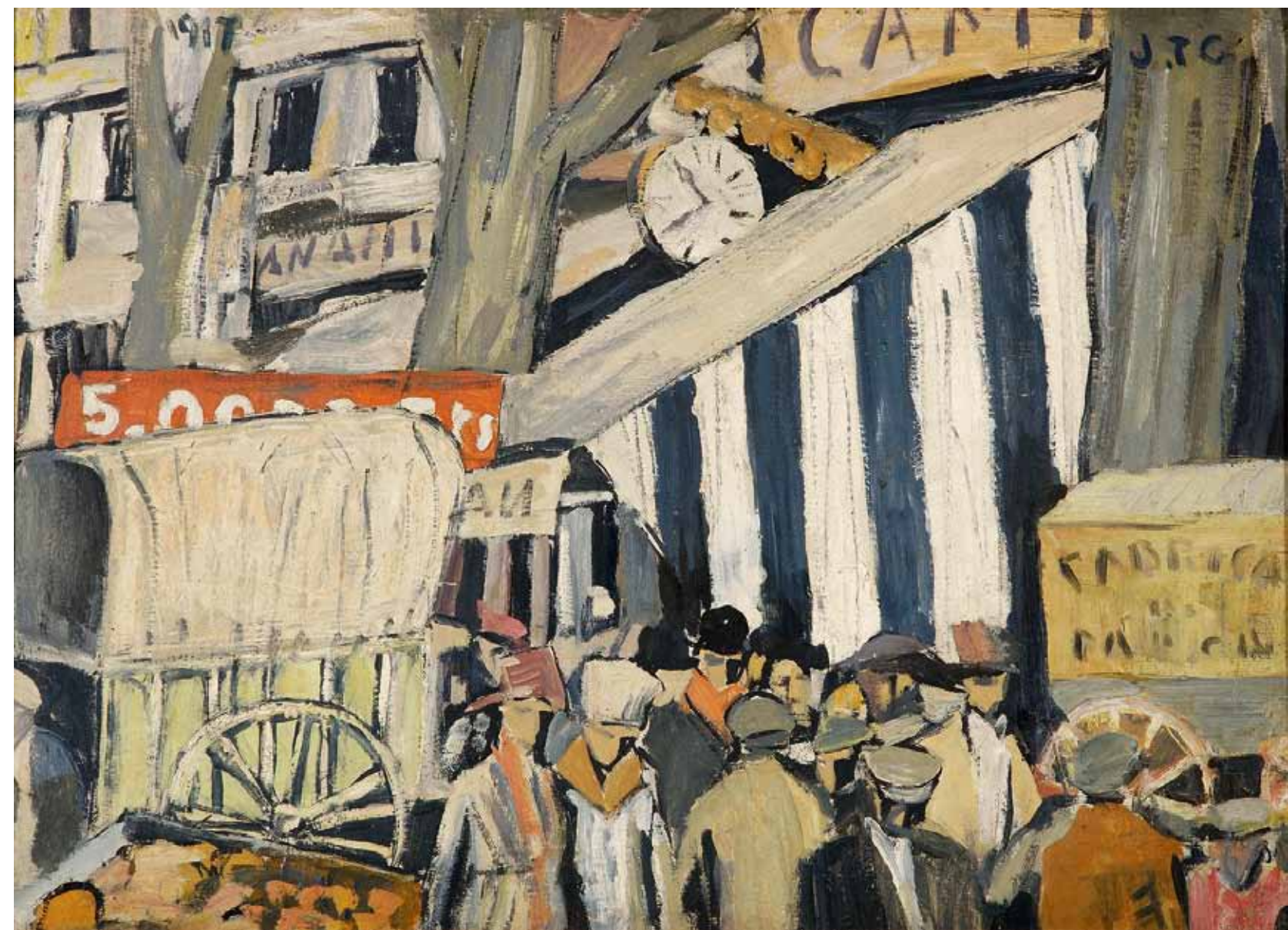


Calle de Barcelona, 1917
50 x 70 cm
óleo sobre cartão | oil on cardboard
col. Museo Torres García

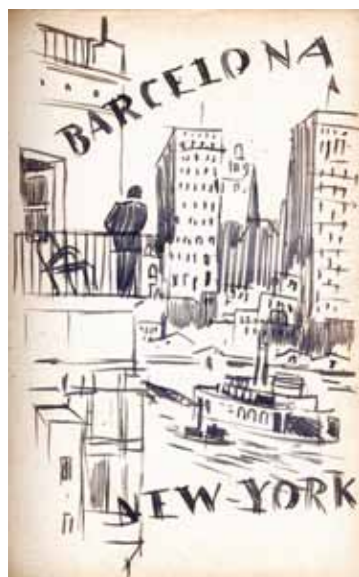
Paisaje urbano, 1917
48 x 77 cm
óleo sobre tela | oil on canvas
col. particular | private, USA



Bodegón con máscaras, 1919
51,5 x 72 cm
óleo sobre cartão | oil on cardboard
col. Patricia Phelps de Cisneros

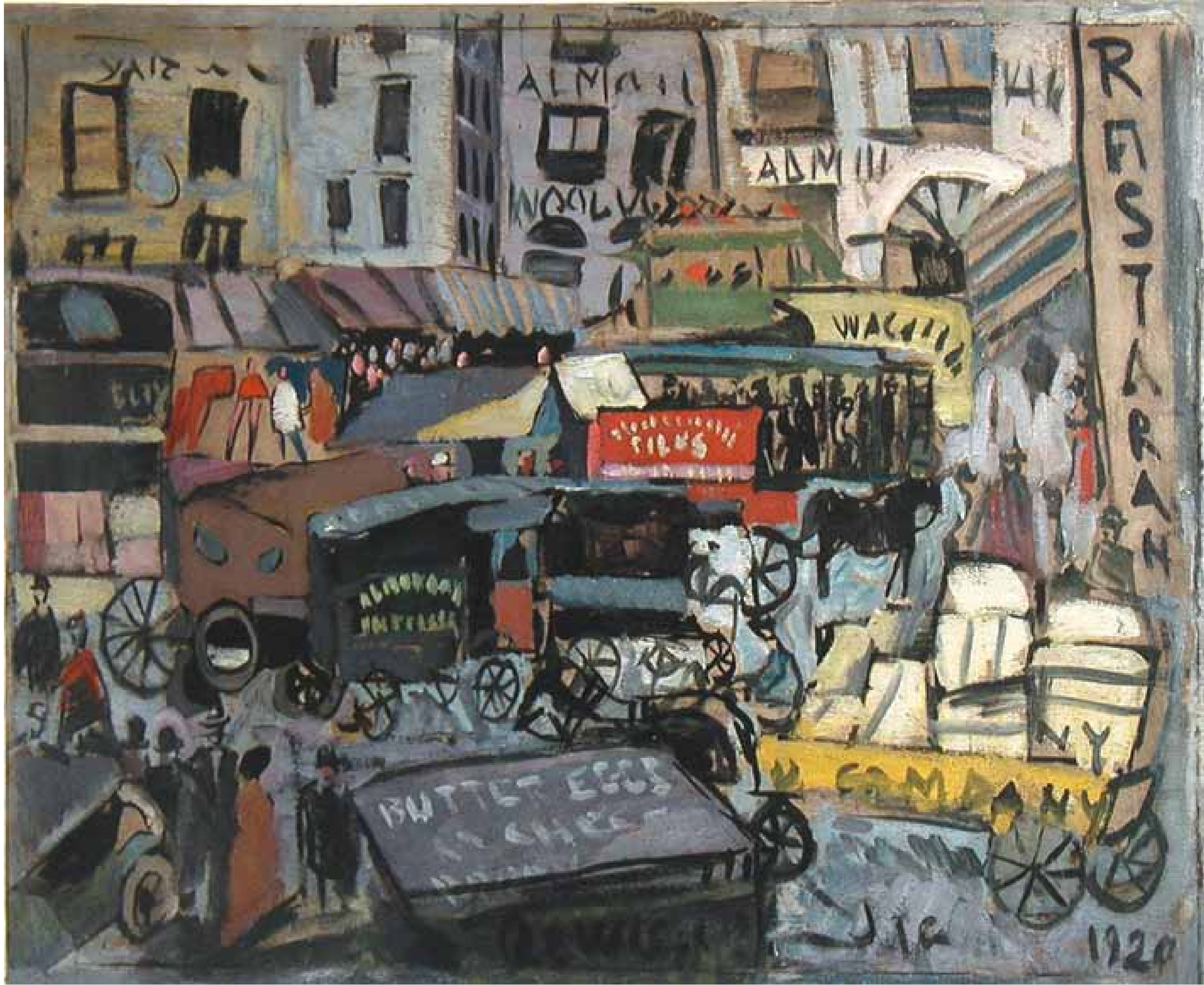


Entoldado o La Feria, 1917
51 x 72,5 cm
óleo sobre tela | oil on canvas
col. particular | private



manuscrito | manuscript *Hechos*, 1919
15,2 x 11 cm
nanquim sobre papel | China ink on paper
col. Museo Torres García

New York, 1920
66 x 96 cm
óleo sobre cartão | oil on cardboard
col. particular | private, USA





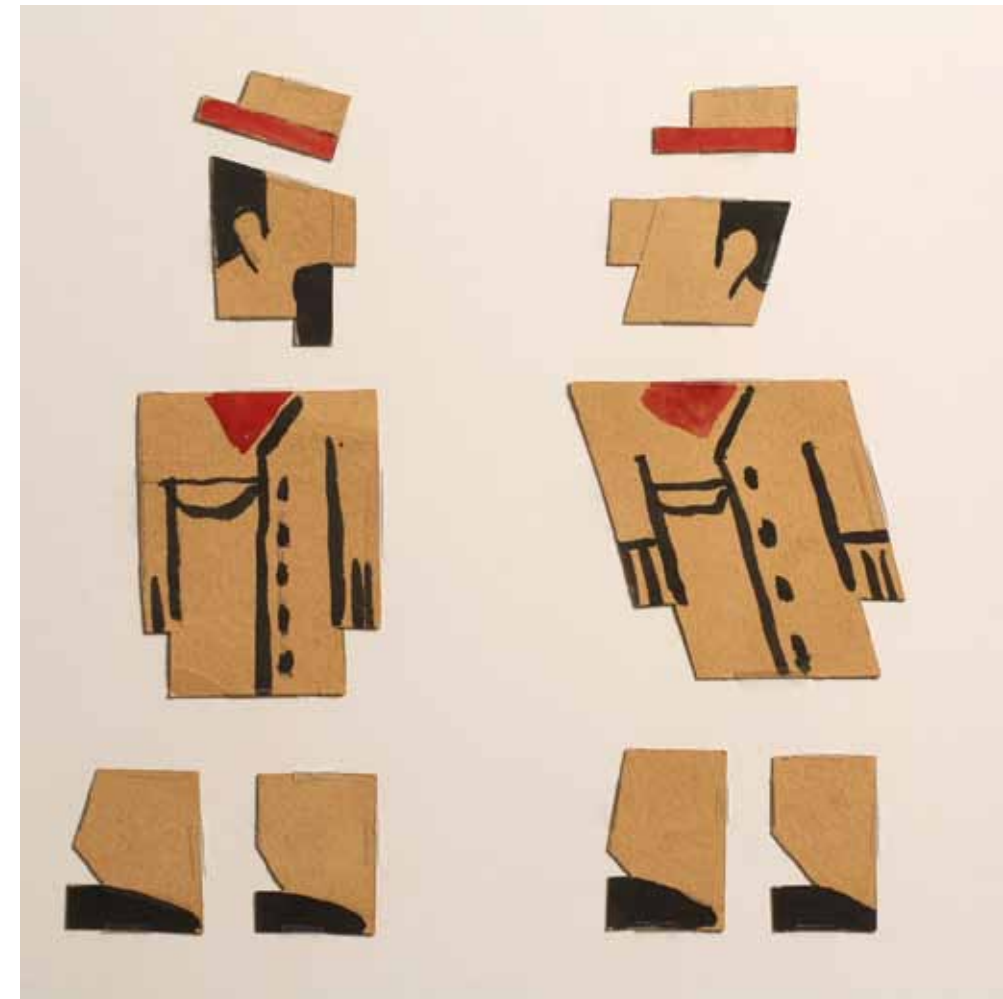
Estación, 1917
51 x 73 cm
óleo sobre madeira | oil on wood
col. particular | private

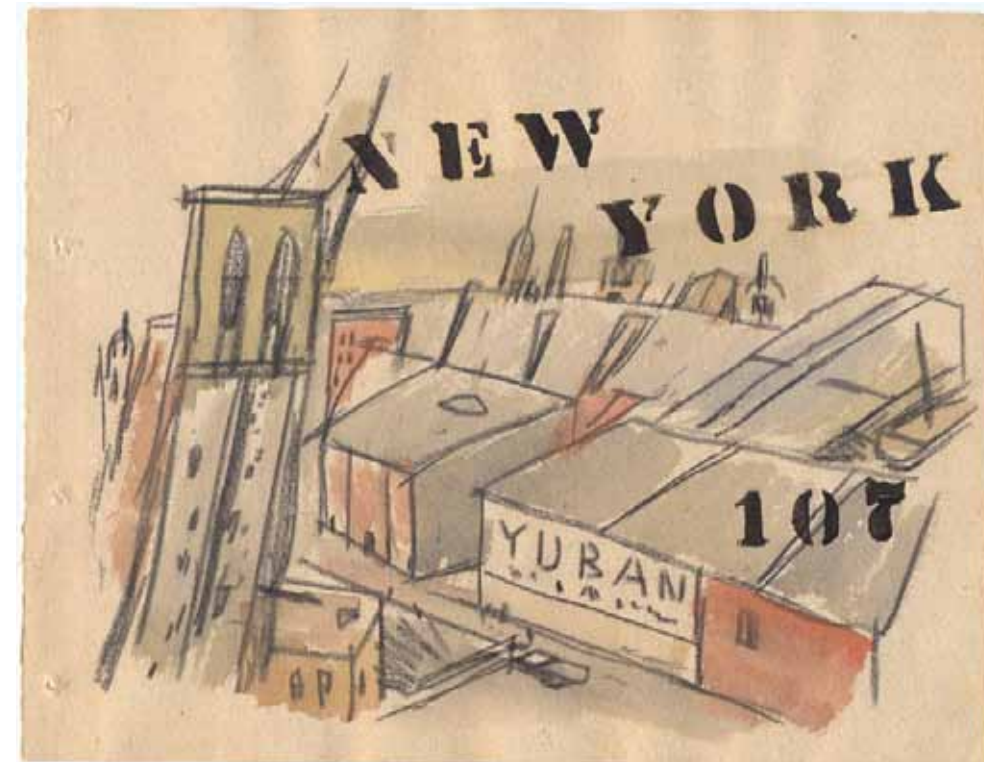
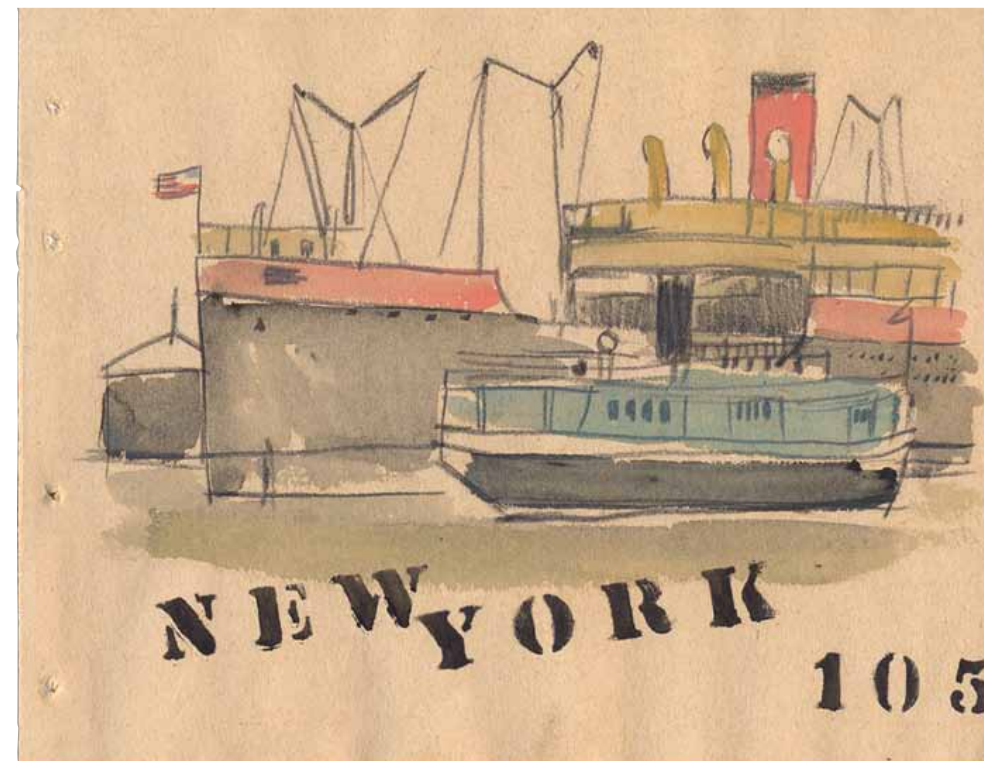
El puerto de Barcelona, 1919
52 x 36 cm
óleo sobre cartão | oil on cardboard
col. particular | private





Plantillas, 1921/ 22
 103 x 83 x 5 cm
 nanquim e aquarela sobre cartão |
 China ink and watercolor on cardboard
 col. Museo Torres García





aquarelas | watercolors n° 103, 105,
106, 107, 1922
17 x 21 cm cada | each
aquarela sobre papel |
watercolor on paper
col. Museo Torres García



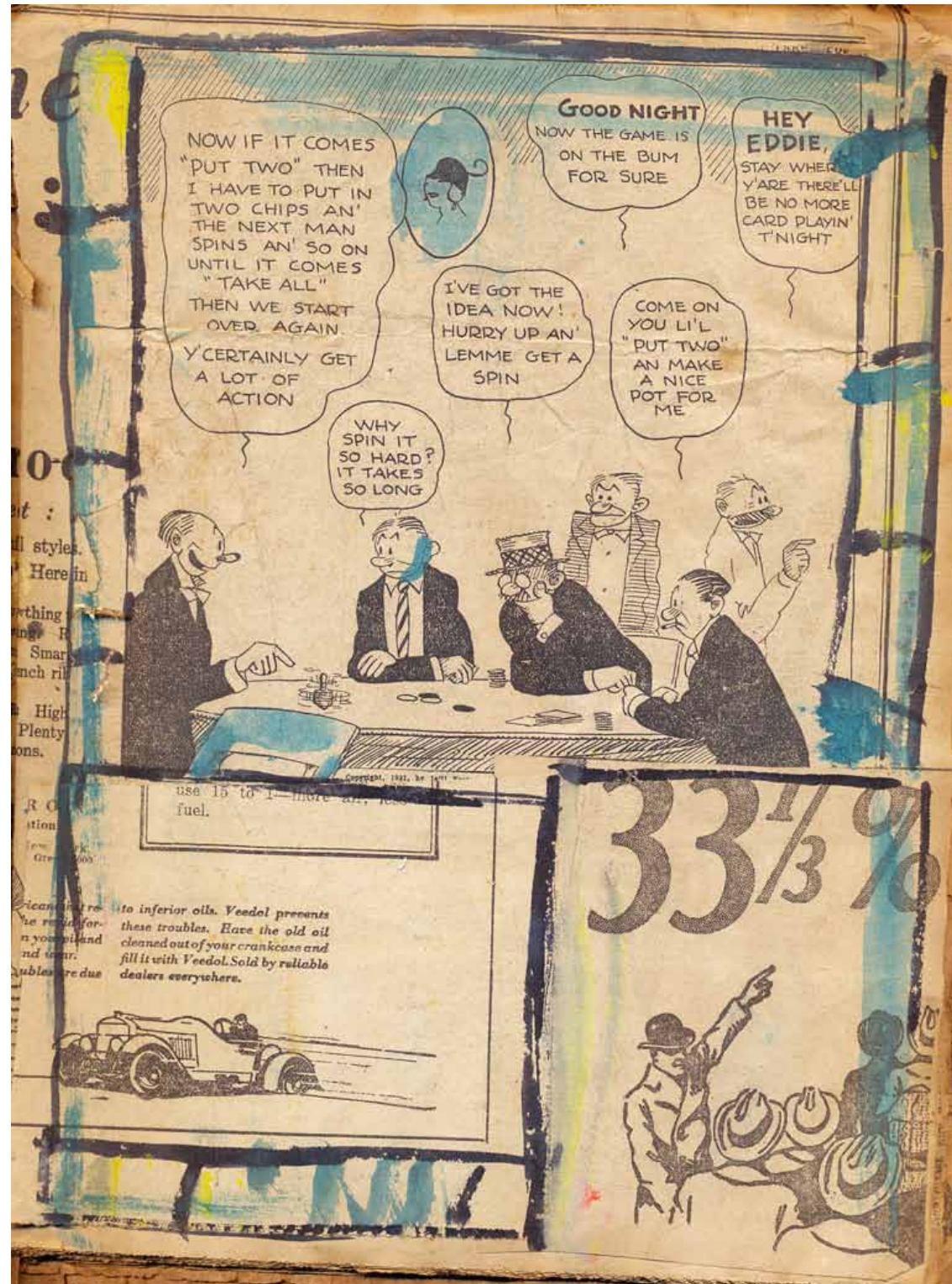
Figura en un café, 1924
21 x 12 cm
óleo sobre madeira | oil on wood
col. Museo Torres García

Tertulia de café, 1926
122 x 65 cm
óleo sobre tela | oil on canvas
col. Mr. Alexander M. S. Vik

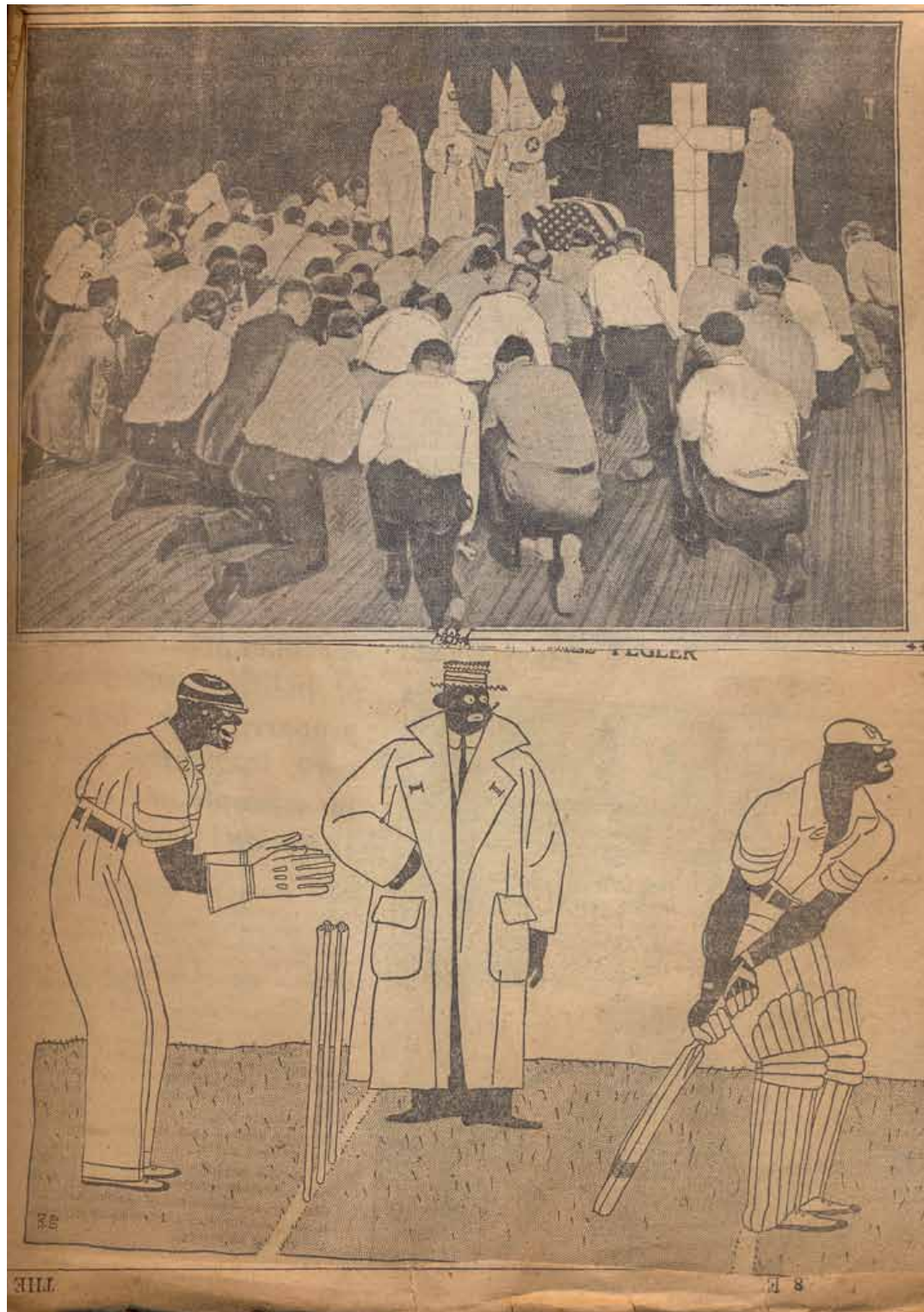




Puerto de Italia, 1923
50 x 29,5 cm
óleo sobre madeira | oil on wood
col. Museo Torres García



colagens de jornais intervidos pelo artista |
 collages of newspapers interened by the artist, c.1920-21
 21 x 28 cm cada | each
 colagem | collage
 col. Museo Torres Garcia

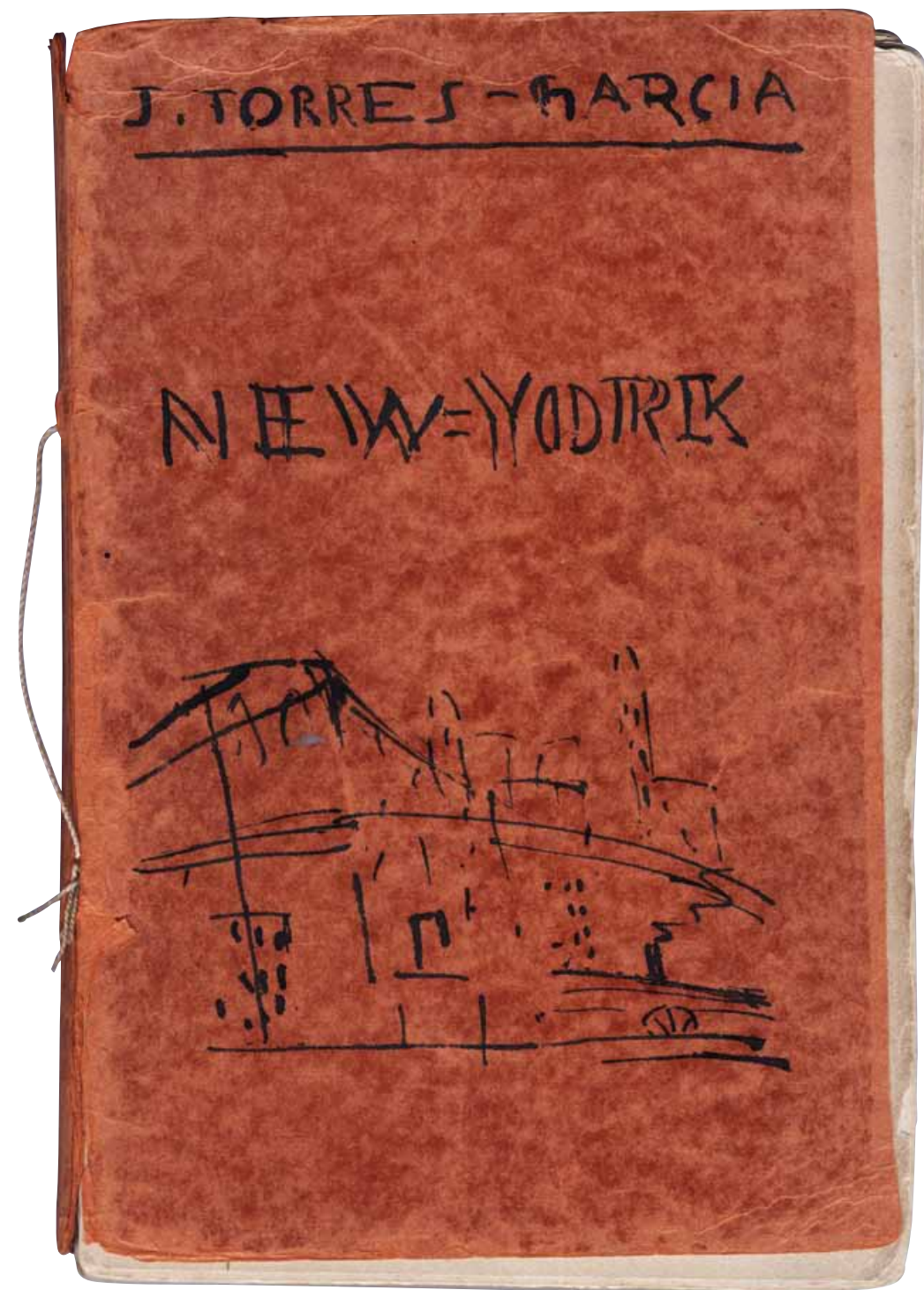


colagens de jornais intervindos pelo artista | collages of newspapers intervened by the artist, c.1920-21
 21 x 28 cm cada | each
 colagem | collage
 col. Museo Torres García

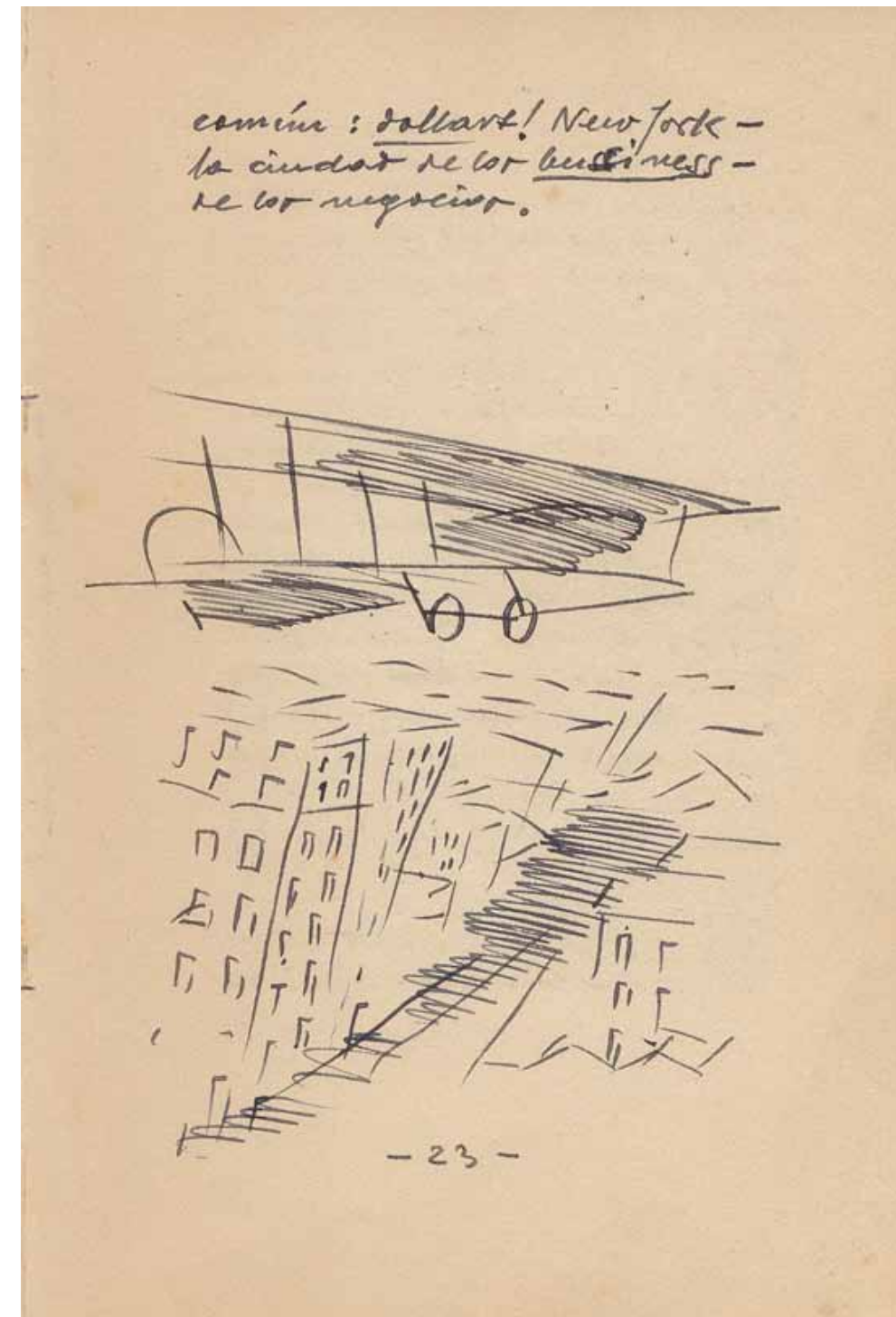




colagens de jornais intervidos pelo artista | collages of newspapers intervened by the artist,
 c.1920-21
 21 x 28 cm cada | each
 colagem | collage
 col. Museo Torres García

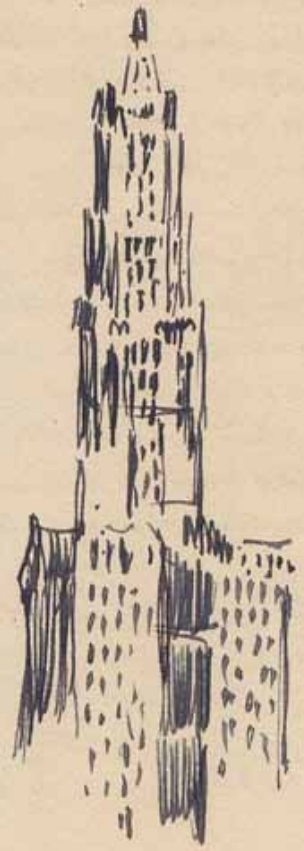


capa do manuscrito | manuscript cover
New York, 1921
103 x 83 x 5 cm
nanquim sobre papel |
China ink on paper
col. Museo Torres García



página do manuscrito | page of the manuscript New York, 1921
103 x 83 x 5 cm
nanquim sobre papel | China ink on paper
col. Museo Torres García

me bandera. y esa magni-
tud se impone: América!



- 41 -

Y esto, no a descubrirle un mundo
ilimitado, me pesará incompara-
blemente más que las estrechas mi-
serias que antes le afligían. Y con
esto dice: viva el Arte! me le-
vanta el espíritu hasta la divi-
nas corrientes que generan lo fu-
turo.



- 79 -

virtud de venir a esta isla,
 se hicieran menor — y de los
 nombres menor, solo también
 algo nuevo. Algo que no exis-
 te en ninguna parte del globo:
 New York. — ¡ América. — Pue-
 den decir, pues, los americanos,
 (con todo derecho) que, a pesar
 de la contribución de todos los
 pueblos, nada les debe. —
 All America! — ¡ también: First
 América! — por que es la primera
 nación moderna.

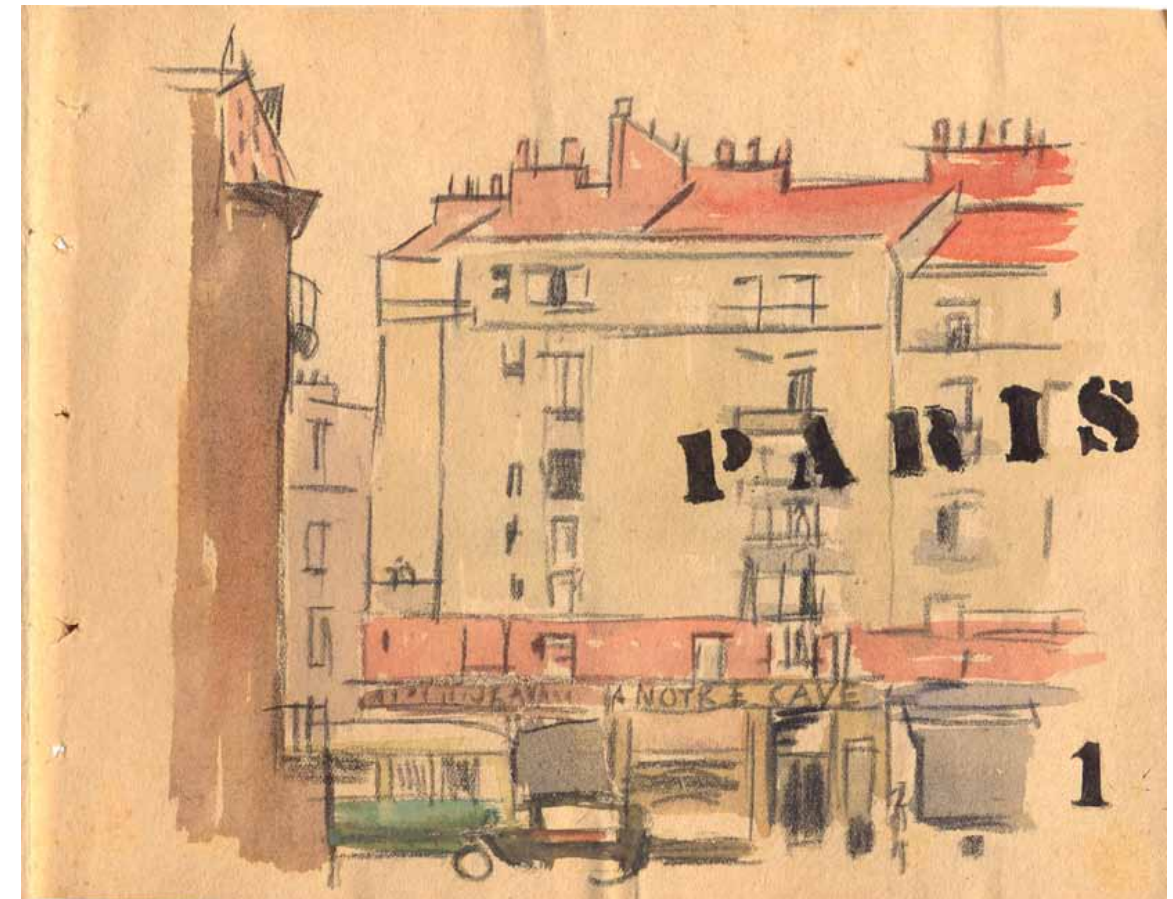
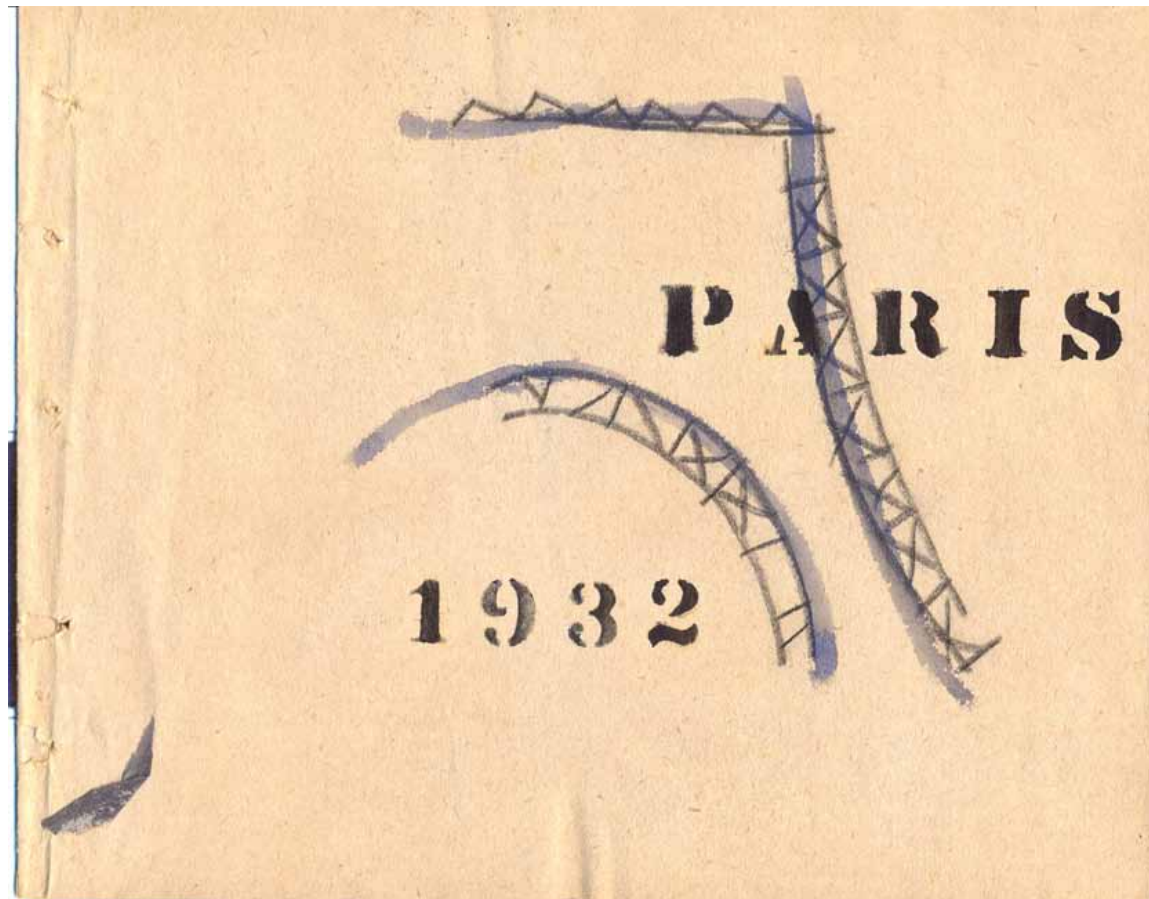


- 93 -

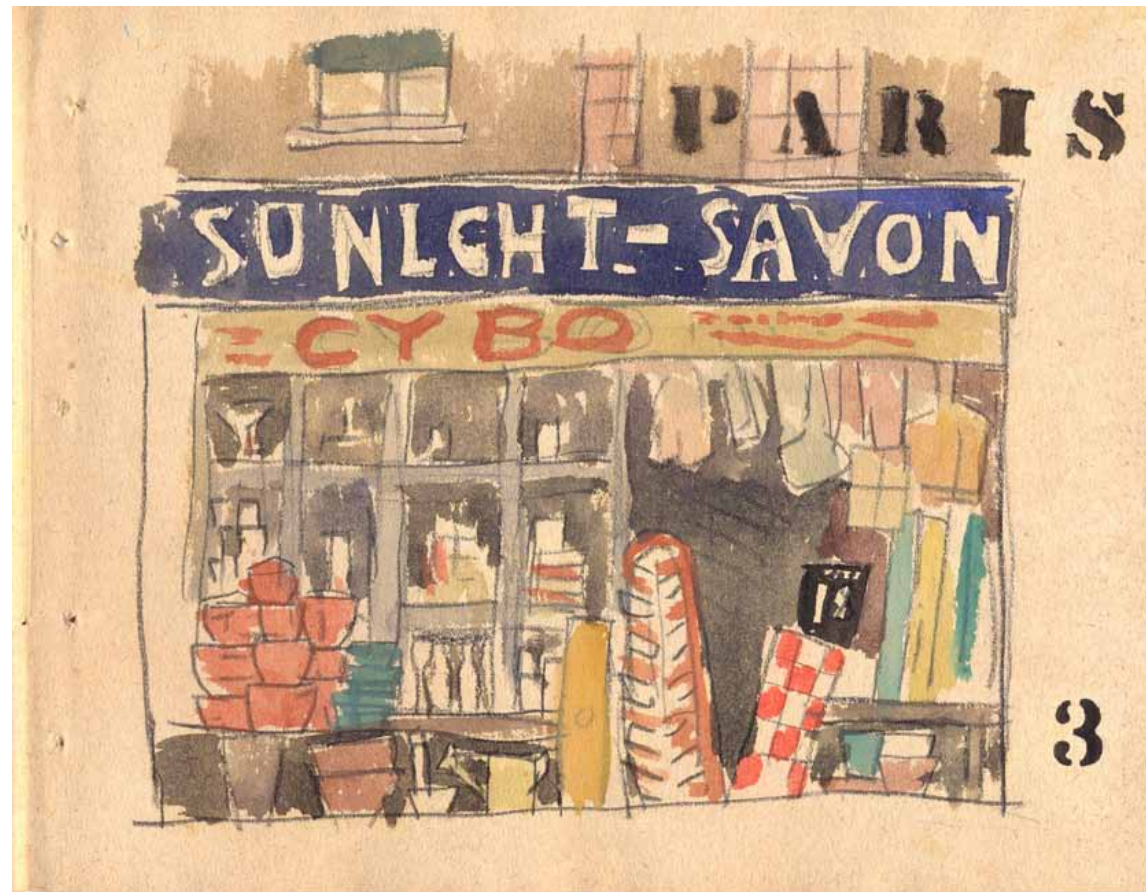
plo, los colores, en esas ma-
 ravillosas creaciones mecá-
 nicas! — Tampoco se en cuen-
ta el sentido de utilidad, que la
belleza será dada por cuanto de-
ra. Es diso alvoa con todas mis
fuerzas, con el mayor conveni-
miento. — ¡ América sea signa
de si mismo, guardec, como
en lo demás, a la cabeza de la
humanidad, conductora de la hu-
manidad. — En realidad,
hay algo mas que lo que se
ve, también en el arte, para
quien sepa ver; y el hombre,
si se sitúa bien, puede, de un
infinito, sobrepasar al individuo.



- 100 -



aquarelas de | watercolors of *Paris*, 1932
17 x 21 cm cada | each
aquarela sobre papel | watercolor on paper
col. Museo Torres García



aquarelas de | watercolors of *Paris*, 1932
17 x 21 cm cada | each
aquarela sobre papel | watercolor on paper
col. Museo Torres García



Botella y Vaso, 1927
38 x 31 x 4,5 cm
têmpera sobre madeira | tempera on wood
col. particular | private
cortesía de | courtesy of Fernando Castillo

Forma anímica en una estructura, 1929
56 x 42,5 cm
óleo sobre tela | oil on canvas
col. Galería Leandro Navarro, Madrid





Rue de l'epicerie, 1928
60 x 73 cm
óleo sobre tela | oil on canvas
col. Museo Torres García



Rue avec maison et nuee blanche, 1928
60 x 73 cm
óleo sobre tela | oil on canvas
col. Museo Torres García



sem título | untitled, 1928
74,3 x 110,5 cm
óleo sobre tela | oil on canvas
col. Patricia Phelps de Cisneros



Adan et Eve devan un palmier, 1928
73 x 90 cm
óleo sobre tela | oil on canvas
col. Museo Torres García



Cuatro figuras roja con paisaje, 1929
75 x 11 cm
óleo sobre tela | oil on canvas
col. Mr. Alexander M. S. Vik



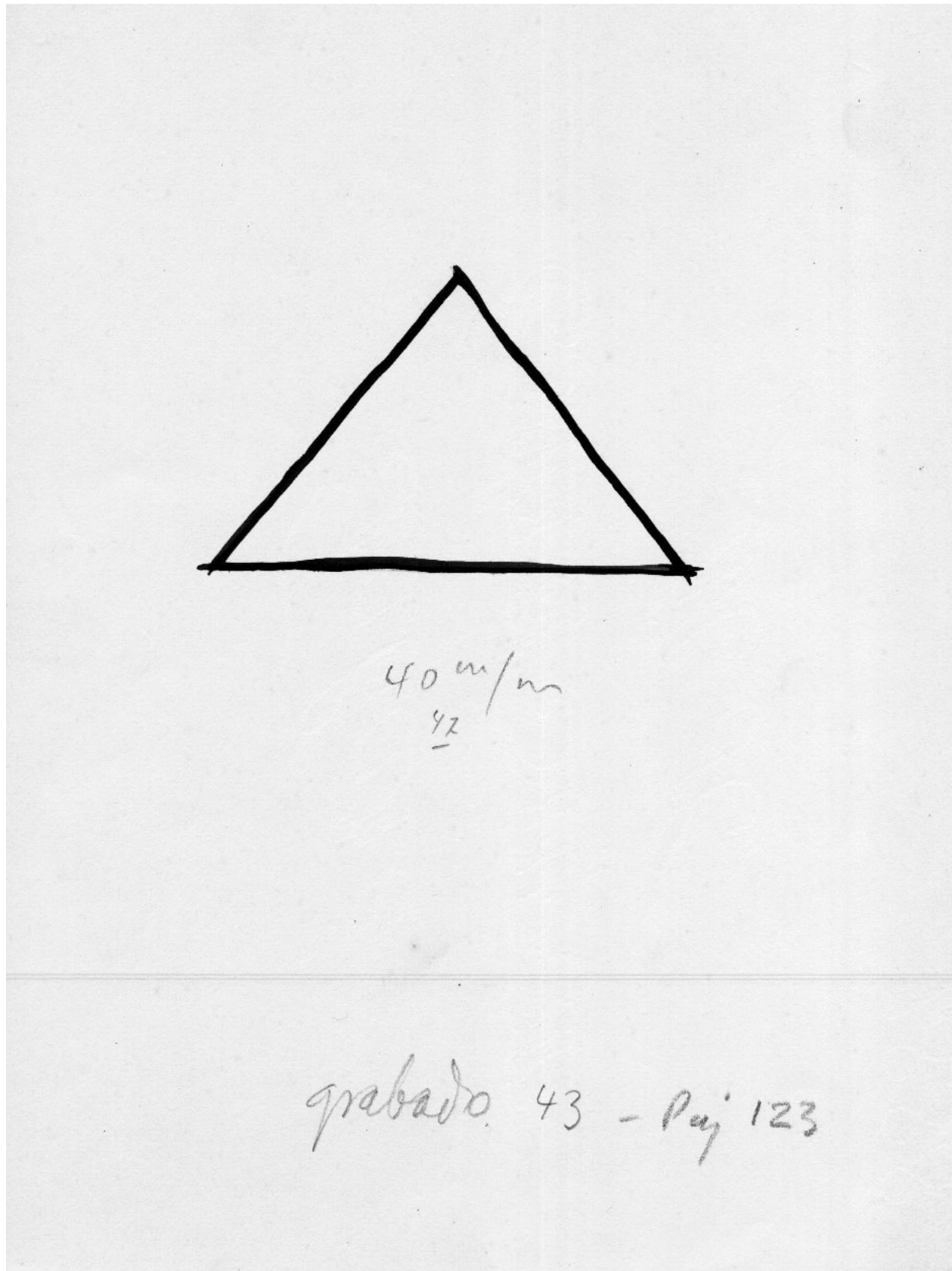
manuscrito | manuscript *Ici a Paris*, 1928
14,5 x 20,5 cm
nanquim sobre papel | China ink on paper
col. Museo Torres García



manuscrito | manuscript *Foi*, 1930
10,5 x 13,6 cm
nanquim sobre papel | China ink on paper
col. Museo Torres García

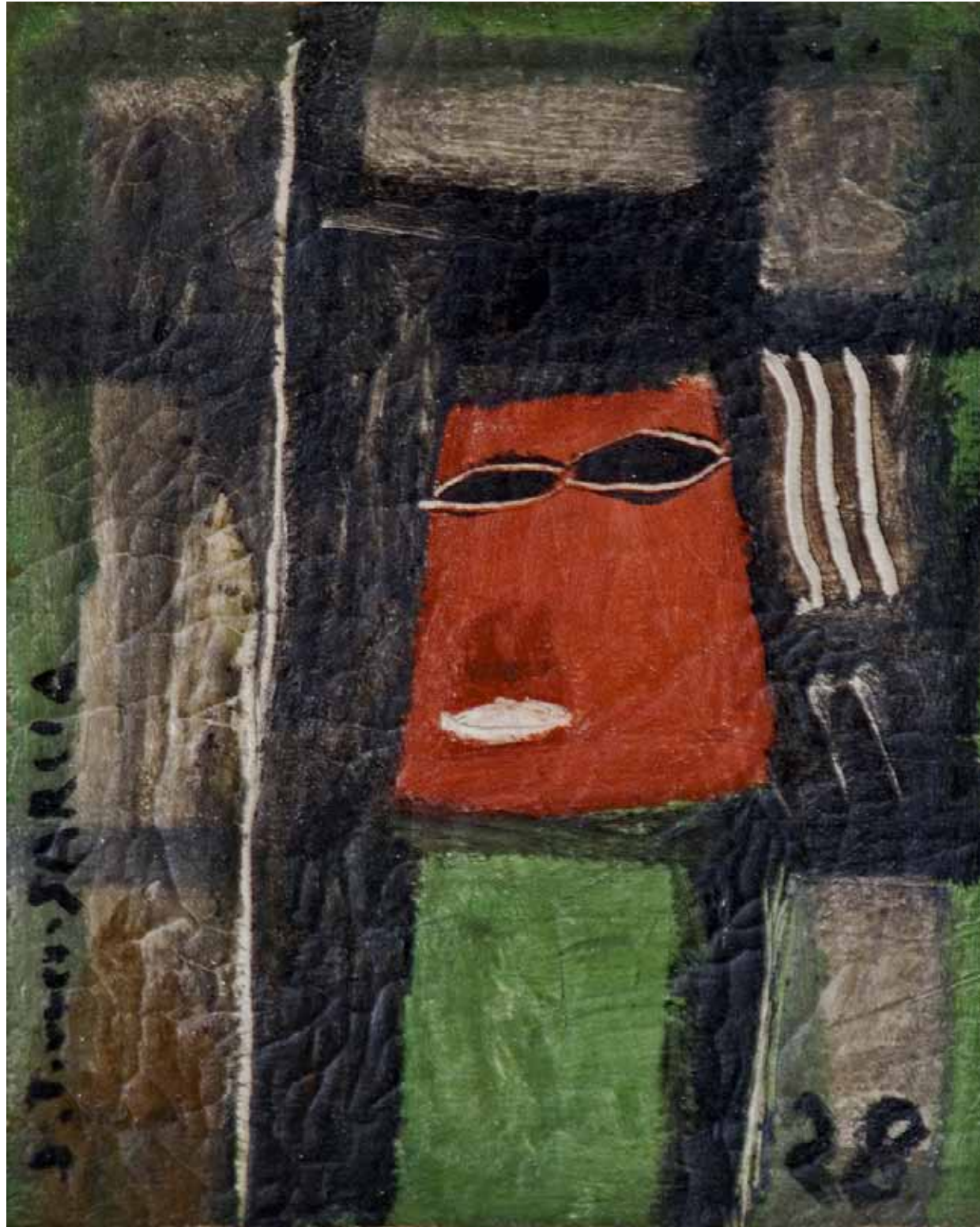
sem título | untitled, 1928
101,3 x 81,6 cm
óleo sobre tela | oil on canvas
col. Patrícia Phelps de Cisneros





desenhos | drawings *Universalismo 12, 43*, c. 1943
103 x 83 x 5 cm
nanquim sobre papel | China ink on paper
col. Museo Torres García





Máscara roja, 1928
33 x 41 cm
óleo sobre tela | oil on canvas
col. particular | private
coesteria de | courtesy of Fernando Castillo

Constructivo en triángulos, 1929
38 x 46 cm
óleo sobre tela | oil on canvas
col. Museo Torres García





Figura mágica, 1931
44 x 16 cm
óleo sobre madeira | oil on wood
col. Galeria Leandro Navarro, Madri

Composition au masque, 1931
59,4 x 45,5 x 2 cm
óleo sobre madeira | oil on wood
col. Dr. Martin Cerruti, Montividéu





Constructivo con varillas superpuestas, 1930
60 x 42 cm
óleo sobre madeira | oil on wood
col. Museo Torres García

Constructif dedique a Manolita, 1930
35,5 x 44,5 cm
óleo sobre cartão | oil on cardboard
col. Museo Torres García



Construcción con hombre y objetos, 1930
39 x 34 cm
madeira gravada | engraved wood
col. particular | private
cortesía de | courtesy of Fernando Castillo



sem título | untitled, 1931
33 x 14 x 8,5
madeira gravada | engraved wood
col. Oscar Prato, Montevideu



Estructura, 1931
73 x 59,5 cm
óleo sobre tela | oil on canvas
col. Museo Municipal Juan Manuel Blanes

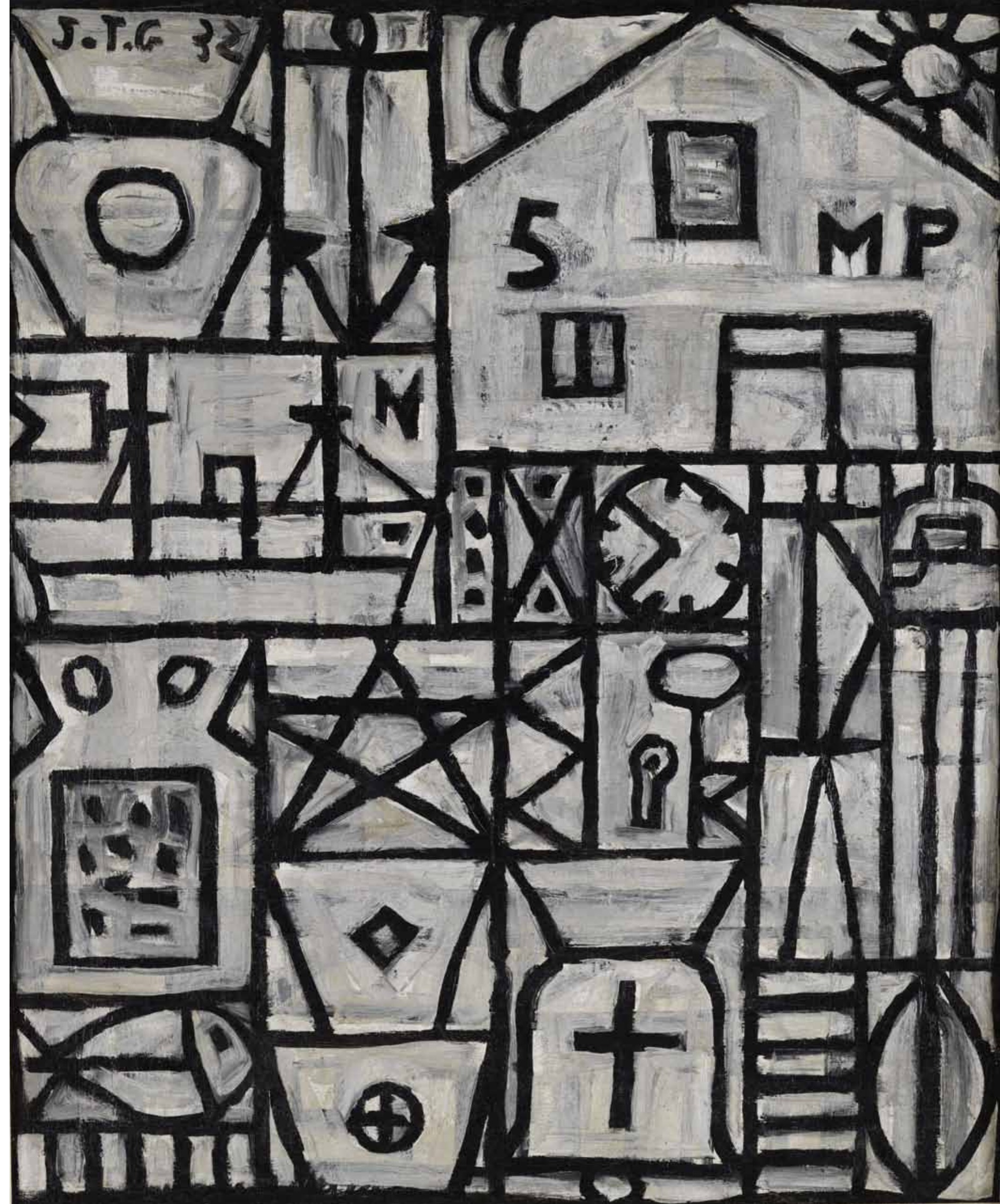


Peinture constructive, 1931
74,9 x 54,9 cm
óleo sobre tela | oil on canvas
col. Patricia Phelps de Cisneros

Constructivo doble línea, 1932
43,2 x 64,1 cm
óleo sobre tela | oil on canvas
col. Patricia Phelps de Cisneros



Gare, 1932
65 x 54 cm
óleo sobre tela | oil on canvas
col. Patricia Phelps de Cisneros





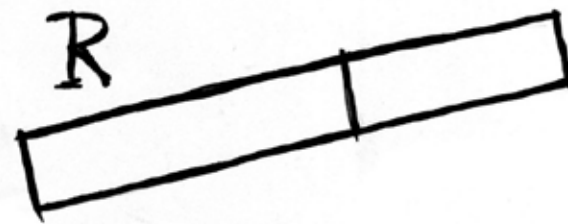
Tres figuras primitivas, 1937
80 x 100 cm
têmpera sobre cartão | tempera on
cardboard
col. Museo Torres García



sem titulo | untitled, 1943
85 x 152,5 cm
afresco | fresco
col. particular | private

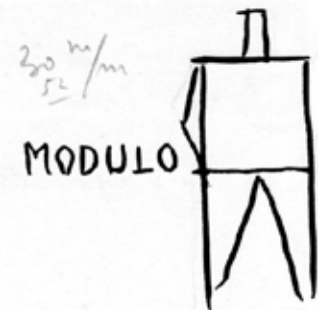
Forma abstracta en espiral, 1938
81,2 x 47,6 cm
óleo sobre cartão | oil on cardboard
col. Mr. Alexander M. S. Vik





70 m/m
51/11

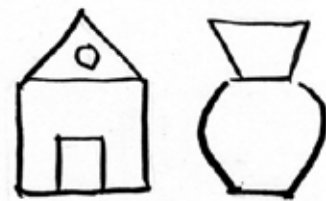
grabado 36 - pag 112



200 m/m
51/11

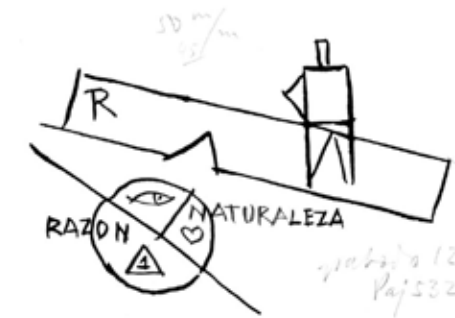
MODULO

grabado
131 pag 533



30 m/m
51/11

grabado 132 - pag 533



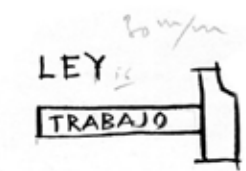
50 m/m

RAZON NATURALEZA

grabado 129
pag 532



grabado 130
pag 532

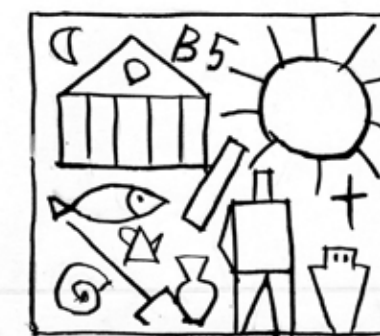


200 m/m

LEY

TRABAJO

grabado 133 - pag 533



70 m/m
51/11

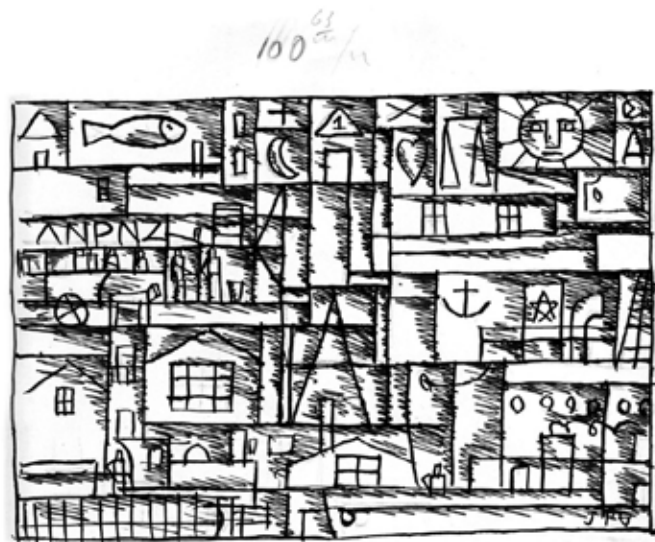
grabado 134
pag 534



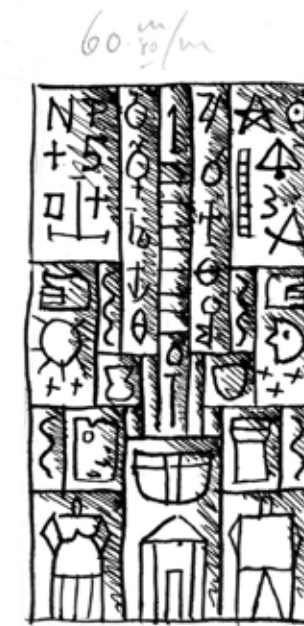
Arte constructivo, 1943
52 x 75 cm
óleo sobre cartão | oil on cardboard
col. Museo Torres García



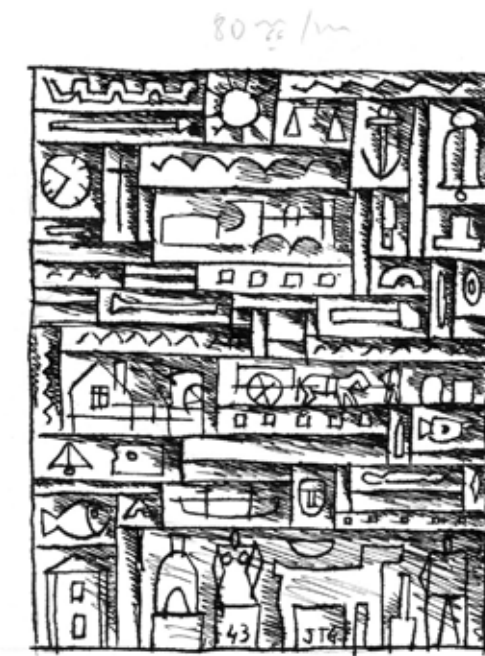
grabado 209 - Pag' 727



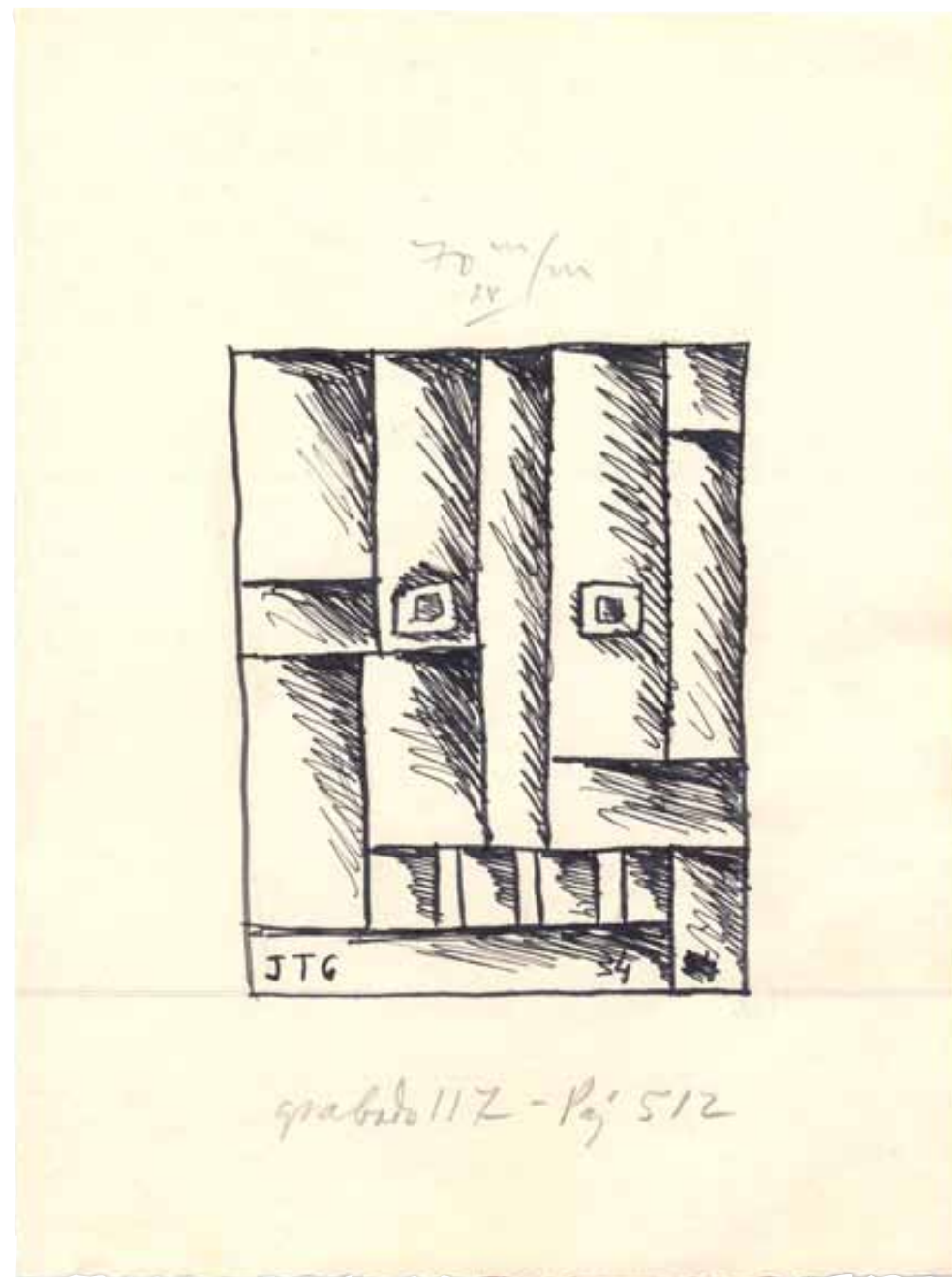
Grabado 19 - Pag' 63

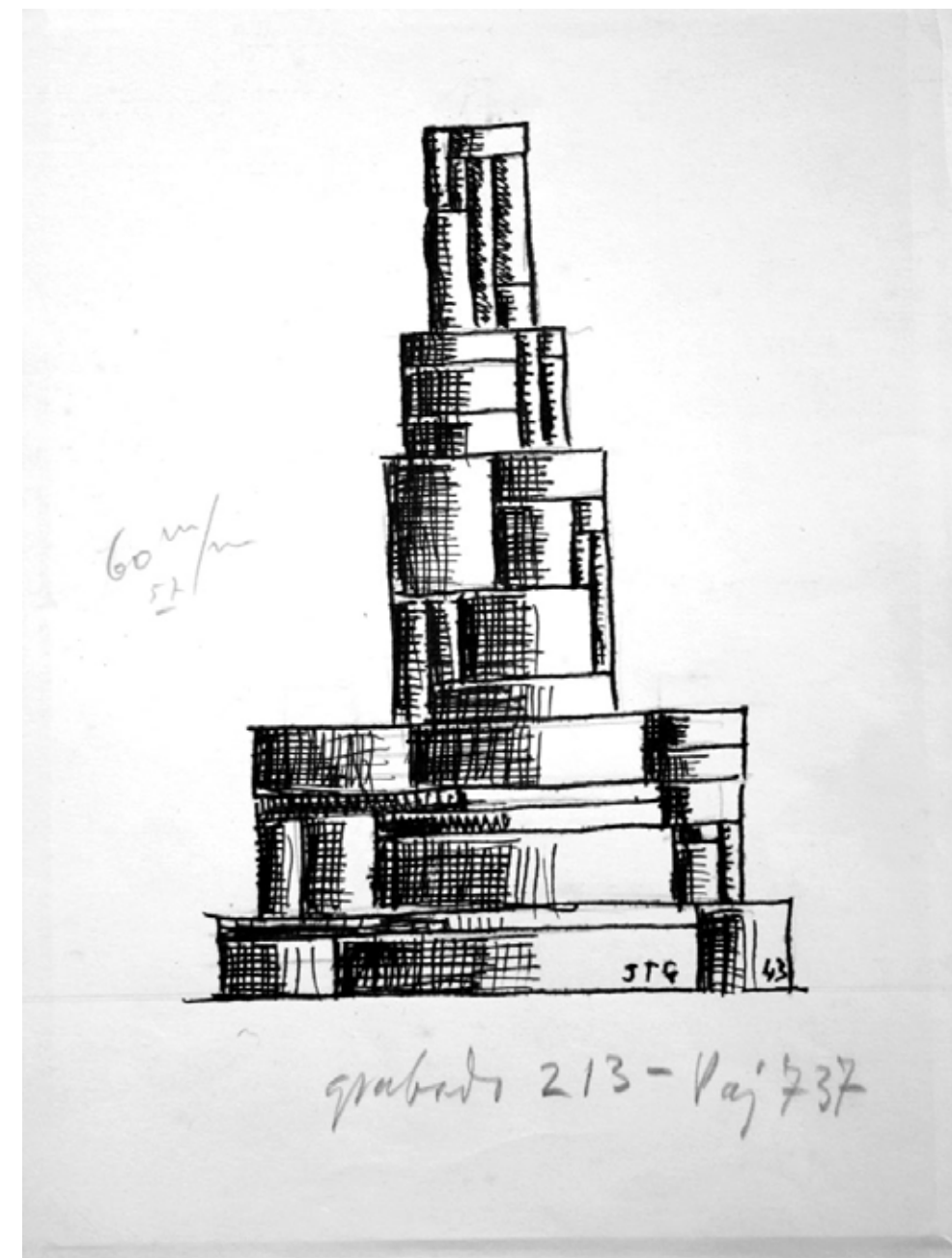
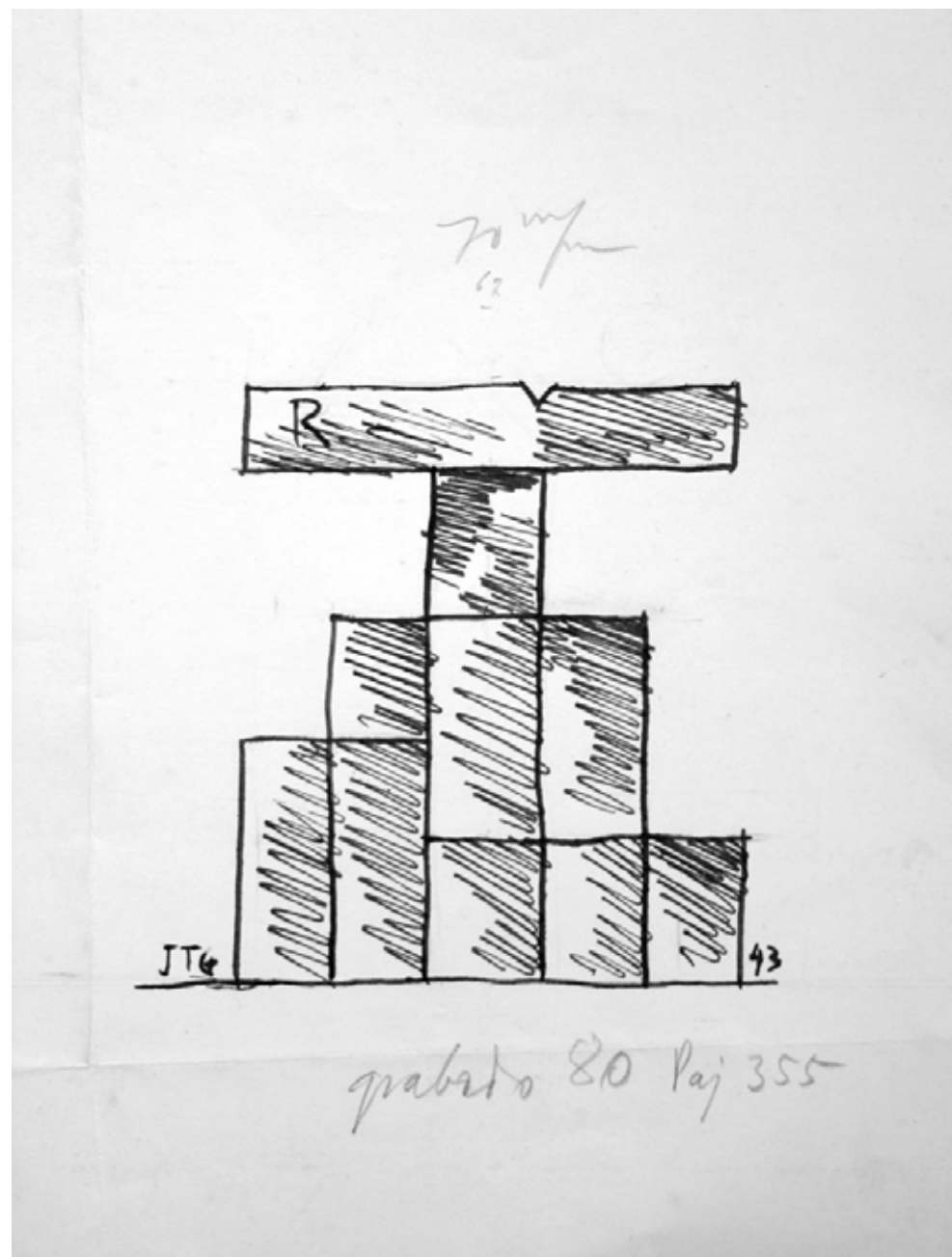


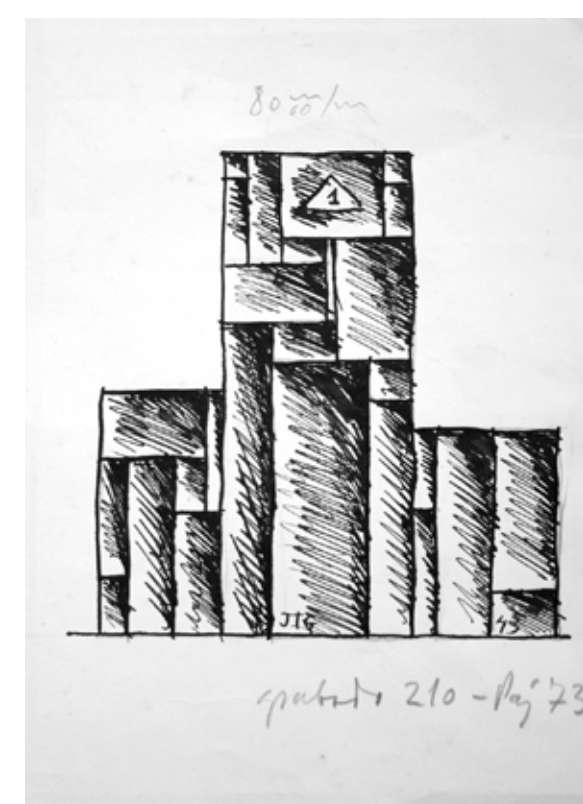
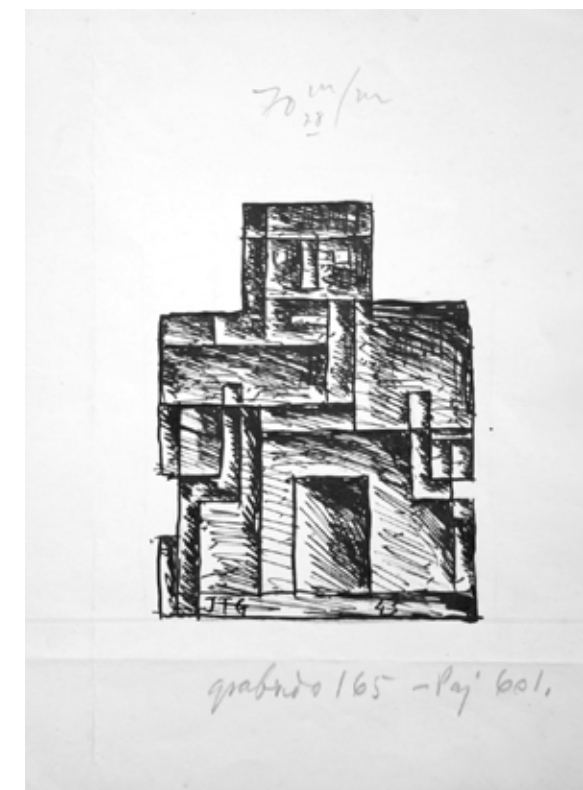
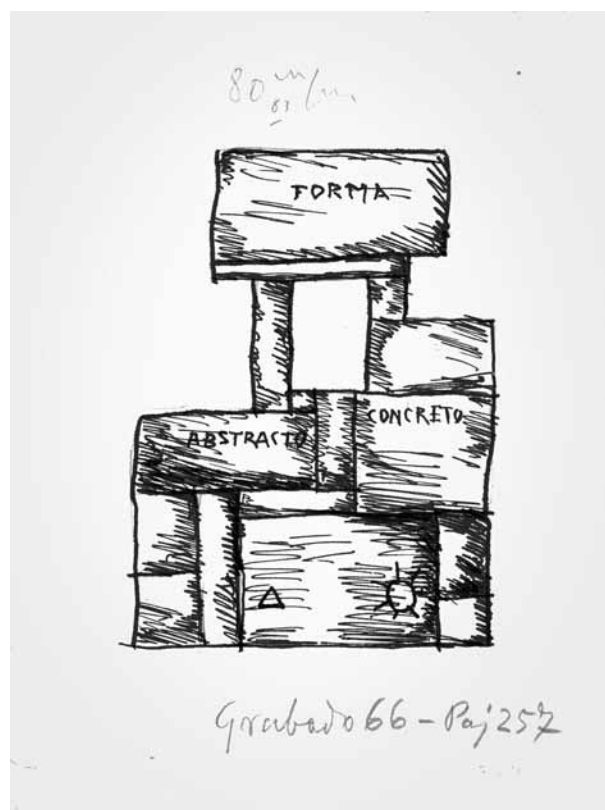
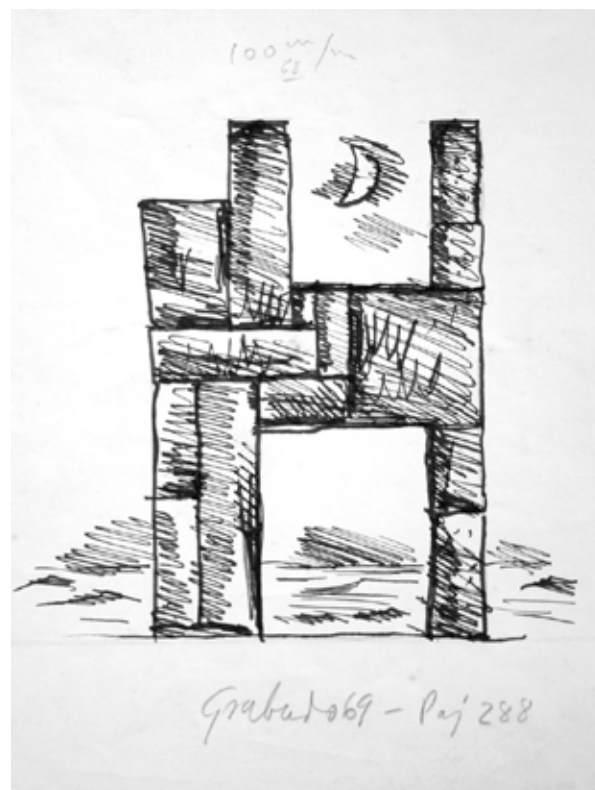
grabado 241 - Pag' 284
595

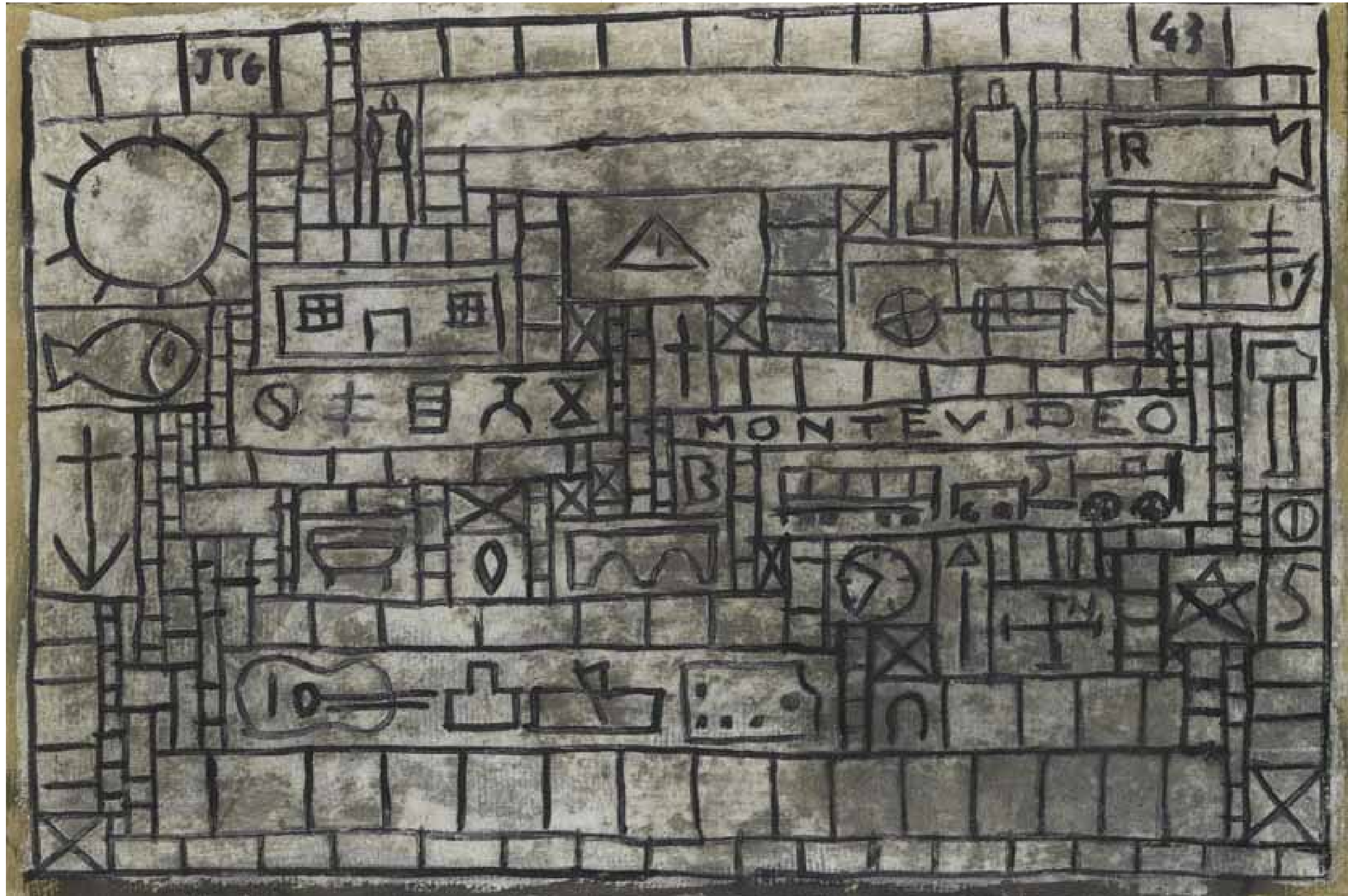


grabado 203 - Pag' 712









Composición constructiva 16, 1943
43,2 x 64,1 cm
óleo sobre cartão | oil on cardboard
col. Patricia Phelps de Cisneros



Pintura universal constructiva, 1943
36 x 50 cm
óleo sobre cartão | oil on cardboard
col. particular | private

Cronologia Joaquín Torres García 1874-1949

1874-1890 Joaquín Torres García nasceu em Montevideu em 28 de julho de 1874. Seu pai, um comerciante catalão natural de Mataró, era proprietário de uma mercearia situada na periferia da cidade, defronte à *Plaza de las Carretas*, onde chegavam, de todo o país, os indômitos "gauchos" para negociar os produtos da terra. Sua mãe, María García Pérez, era nascida em Montevideo, descendente de andaluzes e canários. Praticamente não frequenta o colégio e realiza uma formação autodidata, ajudado por sua mãe. Na infância, começa a desenhar espontaneamente, atividade que alterna com suas brincadeiras na grande oficina de carpintaria de seu avô materno.

1891-1901 Torres García tinha 16 anos quando chegou à Espanha com sua família. O futuro artista trazia a ideia de ser pintor que, segundo relata, não veio mais que de si mesmo. Realiza uma breve formação acadêmica, conhecendo, nessa época, Joaquim Mir, Isidre Nonell, Joaquín Sunyer e Canals, entre outros, para posteriormente seguir trabalhando de forma autodidata. Vincula-se ao *Cercle Artístic de Sant Lluç* onde se aproxima da literatura e filosofia clássicas. Começa a trabalhar na linha dos cartelistas franceses, expondo suas obras em mostras individuais e coletivas. Trabalha como ilustrador de várias revistas e começa a frequentar o cabaré artístico *Els Quatre Gats*, que reúne parte da juventude intelectual e artística catalã. Ali se vincula com Joan e Julio González, Miguel Utrillo, Pablo Picasso e Eugenio D'Ors, futuro teórico do *Noucentisme*.

1901-1913 Começa a formular uma arte vinculada com a tradição greco-latina ou mediterrânea, tanto em nível plástico como teórico. Entre 1903 e 1904, colabora com Antonio Gaudí nas obras da Sagrada Família e na restauração dos vitrais da Catedral de Palma de Mallorca.

Entre 1906 e 1908, realiza várias decorações murais em casas particulares e em igrejas. Sua *arte mediterrânea* será tomada como modelo estético pelos impulsores do *Noucentisme*, um movimento político e cultural que promove a identidade e a autonomia catalã. Em 1909, casa-se com Manolita Piña i Rubies, que lhe oferecerá um incansável apoio durante toda sua vida.

Escreve sobre arte, publicando seu primeiro artigo, *Angusta et Augusta*, em 1904.

1913-1916 Torres García chega a ser considerado o principal representante do *Noucentisme*, e lhe é proposto realizar a decoração do mural do Palácio da Assembleia de Barcelona, símbolo da autonomia catalã que estava sendo restaurado por iniciativa do influente político nacionalista Enric Prat

de la Riba. Quando é inaugurado o primeiro mural é suscitada uma forte polêmica, pois a *Arte Mediterrânea* de Torres García é essencialmente uma expressão de arte moderna e o afresco, entretanto, é julgado sob critérios acadêmicos.

Em 1916, começa a realizar uma pintura totalmente diferente, nascida a partir da visão direta de seu entorno. Publica *Dialegs*.

1917-1920 Entre 1916 e 1917, Torres García experimenta uma forte renovação, tanto estética como teórica. Sem abandonar a ideia de uma arte vinculada a uma ordem geral, abandona a tradição mediterrânea como modelo. Propõe, então, que a observação sensível que faz o artista das coisas do tempo presente – de sua própria época – deve ser o ponto de partida para a realização da obra de arte. Inicia uma íntima amizade com seu compatriota, o pintor Rafael Barradas, com quem compartilhará estreitamente suas buscas e anseios estéticos. A cidade torna-se protagonista de seus quadros, e pinta, na época, uma série de *Calles de Barcelona*, de uma personalíssima modernidade. Começa a fabricação de brinquedos de madeira. Publica *El descubrimiento de sí mismo*.

1920-1922 Buscando na cidade mais dinâmica e moderna de seu tempo o tom para sua pintura, Torres García muda-se com a esposa e os três filhos para Nova Iorque. A metrópole fascina-o com seu imponente espetáculo visual, mas o artista não se entende com o espírito essencialmente materialista da sociedade que a torna possível. Busca a realização em escala industrial de seus brinquedos de madeira, mas a resposta é que “são excessivamente artísticos” e que precisariam ter um custo mais baixo. Envia, de Nova Iorque a Barcelona, numerosos artigos sobre essa cidade para a publicação em diversas revistas. Participa de várias exposições e, na exposição que realiza a *Society of Independent Artists*, conhece M. Duchamp e Joseph Stella. Vincula-se com o *Whitney Studio Club* e com a sua fundadora, a escultora e abastada mecenas Gerturde Vanderbilt Whitney, que será um importante apoio de Torres García em Nova Iorque.

Em Nova Iorque, pinta obras nas quais sintetiza o movimento incessante das ruas com a imponente estruturação visual criada pela conjunção de arranha-céus, trens elevados e cartazes de anúncios. Escreve *New York. Impresiones de un artista*.

1922-1925 Vive no norte da Itália e no sul da França dedicando-se à fabricação de seus brinquedos de madeira que, produzidos na Itália, tenta vender em Nova Iorque, Amsterdam, Londres, Paris, Barcelona, Florença e Veneza. No dia 13 de janeiro de 1925, recebe um telegrama que lhe comunica que um incêndio destruiu por completo as instalações e os armazéns de seu *Aladdin Toy Co.* em Nova Iorque. Será o fim da fabricação massiva de brinquedos e do seu afincamento por alcançar uma importante distribuição.

Continua expondo nas Galerias Dalmau de Barcelona. Em 1924, realiza obras de inspiração cubista e, em 1926, retoma sua *Arte Mediterrânea*, realizando sua primeira exposição em Paris com obras dessa tendência.

1926-1928 Em meados de 1926, Torres García estabelece-se em Paris com sua esposa e os quatro filhos. Durante a estadia na cidade, criará um vínculo com os principais representantes da arte moderna. Luta para obter um lugar no ambiente artístico e pinta uma grande quantidade de obras: uma pintura densa e quase sensual que, por sua qualidade pictórica, abre-lhe as portas das melhores galerias; críticos importantes como Waldemar George começam a prologar seus catálogos. Continua com a fabricação de brinquedos de madeira, mas numa escala artesanal, ajudado por sua esposa e filhos.

1929-1931 Em 1929, pinta seu primeiro quadro construtivo. Relaciona-se com Van Doesburg e Mondrian. Junto a Michel Seuphor, cronista de Mondrian, cria o grupo *Cercle et Carré*, que reúne mais de oitenta artistas de tendência construtiva, e publica uma revista com o mesmo nome. Nesses anos, Torres García participa, em Paris, Barcelona e Amsterdam, de uma grande quantidade de exposições tanto individuais como coletivas, junto a artistas como Mondrian, Picasso, Van Doesburg, Vantongerloo, Miró, Barradas, Max Enst, Hans Arp, Alexander Calder, Tarsila do Amaral, Jaques Lipchitz, Otto Van Rees, Luis Fernández e muitos outros.

A partir de 1930, consolida a fórmula de sua arte construtiva tanto no aspecto plástico quanto no teórico, escrevendo uma grande quantidade de manuscritos nos quais texto e imagem são uma coisa só.

1932-1933 Devido às dificuldades econômicas advindas da crise de 29, precisa abandonar Paris, assim como muitos outros artistas. Instala-se em Madri onde, realizando exposições e ministrando conferências, procura formar um grupo de arte construtiva. Retoma sua relação com Julio González. Também participam das reuniões do grupo os escultores Palencia, Alberto Sánchez e Díaz Yepes, assim como Germán Cueto e Maruja Mallo, entre outros.

Escreve *Arte Constructiva*.

1934-1939 Aos sessenta anos de idade, e após quarenta e três anos de ausência, em 30 de abril de 1934, Torres García retorna a Montevideu com a ideia de fundar um importante movimento de arte construtiva que, enraizado numa profunda tradição universal, fosse, também, a expressão de uma arte própria, não apenas para o Uruguai, mas para toda a América. Torres García é recebido com enorme interesse e começa imediatamente a oferecer conferências e fazer exposições. Cria a Associação de Arte Construtiva (AAC) e retoma a publicação da revista *Cercle et Carré*, chamando-a *Círculo y Cuadrado*, incluindo artigos de Theo Van Doesburg, Vantongerloo, Luis Castellanos e Benjamín Palencia, entre outros destacados artistas das vanguardas europeias. Com a AAC realiza uma grande quantidade de exposições coletivas, e participa em Paris no *Salon des Surindépendants* de 1936 com excelentes críticas.

Em 1939, realiza uma série de retratos de homens célebres medidos com a seção áurea. Entre os personagens que pinta estão: Sócrates, Mozart, Wagner, Bach, Leonardo, Colombo, Goya e Napoleão.

Publica *Historia de mi vida, Metafísica de la prehistoria indoamericana* e *Estructura*, dedicado a Piet Mondrian.

1940-1949 Em fins de 1940, oferece a conferência nº500 desde seu retorno ao Uruguai. Nela, expressa seu desânimo diante da impossibilidade de concretizar as ambições com que havia chegado ao Uruguai e decide que a AAC vai ser transformada, simplesmente, num espaço de estudo da Arte Construtiva. Pouco depois, é criado o TTG – *Taller Torres García*, num âmbito onde os jovens que o integram, diferentemente da AAC que estava formada por artistas e intelectuais com certa trajetória, assumem fervorosamente as ideias de quem – apesar dele – chamavam de Mestre. Em 1944, Torres García e vários dos integrantes do TTG realizam a decoração mural do Pavilhão Martirenée do Hospital Saint Bois. Nesse mesmo ano, publica o livro *Universalismo Constructivo*, que reúne conferências dadas por Torres García entre 1934 e 1943, acompanhadas das reproduções de 253 desenhos. No ano seguinte, o TTG começa a editar sua combativa revista *Removedor*.

Continua realizando exposições coletivas com o Ateliê e oferecendo conferências que, compiladas, são editadas em *Mística de la Pintura* e *La recuperación del objeto*.

Joaquín Torres García morreu em 8 de agosto de 1949. Em 1953, foi fundado o primeiro Museu Torres García, impulsionado por Manolita Piña e seus filhos para manter seu legado.



La verdad nunca puede ser dicha de manera que sea comprendida sin ser creída.

William Blake

The marriage of Heaven and Hell, 1790-93



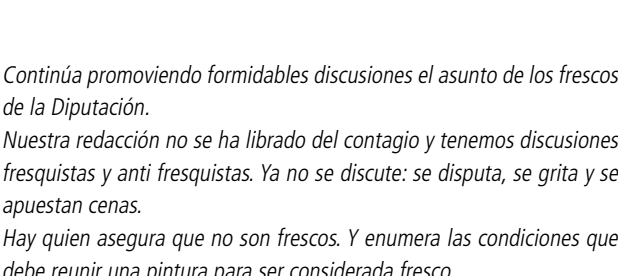
Cada *hombre*, entonces, sin alma, sin hombre, tendrá que ser considerado como simple fuerza productora, y el mundo será como una descomunal máquina de comer, digerir, y dar su rendimiento; vida estática dentro de su endiablado dinamismo mecánico, moviéndose uniformemente y con admirable ajuste; finalidad sin fin de un vivir sólo para vivir, sin misterio, sin esperanza, sin poesía. Regresión sin sospecharlo a un estado infracivilizado. Aunque no cuadre a esta sociedad un arte civilizado, hay que hacerlo. El HOMBRE no puede ni debe morir. Y el artista, otra vez, ha de dictar normas de arte de acuerdo a un vivir equilibrado.

Joaquín Torres García

Lo abstracto y lo concreto en el Arte, 1947



Alejandro Diaz



Continúa promoviendo formidables discusiones el asunto de los frescos de la Diputación. Nuestra redacción no se ha librado del contagio y tenemos discusiones fresquistas y anti fresquistas. Ya no se discute: se disputa, se grita y se apuestan cenas. Hay quien asegura que no son frescos. Y enumera las condiciones que debe reunir una pintura para ser considerada fresco. Le digo a usted que son frescos. –Pues yo le juro que no son frescos. ¿Son frescos o no son frescos? He aquí el problema. Hamlet se ha domiciliado en Barcelona.

Suelto de prensa de un diario de Barcelona, fines de 1913.



En la prensa¹ de Barcelona que corresponde a los últimos meses de 1913, se registran al menos 20 notas y 16 sueltos de prensa donde se expresan opiniones a favor de los referidos frescos, y otras 6 notas de dura crítica, que se suman a las 18 cartas de lector en apoyo a la campaña que se había emprendido en su contra y que tenía como divisa cubrirlos con una mano de cal y restaurar la dignidad del venerable *Salón San Jorge* del *Palacio de la Diputación de Cataluña* donde se estaban pintando. Los detractores de los frescos señalaban como sus principales defectos la pobreza de dibujo, una paleta baja que no aprovechaba “las innovaciones encontradas en el Renacimiento” y la falta de relieve y profundidad –en una palabra, de naturalismo–. El sentimiento que los frescos generaban en un influyente sector de la sociedad barcelonesa era que esa pintura austera –pobre, según sus términos– no contribuía a la construcción de un imaginario nacional de modernización y pujanza. También se los tildaba de paganos por su temática grecolatina, entendiendo que la verdadera tradición catalana era eminentemente cristiana. La campaña en contra de los frescos era despiadada, y campeaban la ironía y el menosprecio, no solamente por la obra que se ponía en la picota sino también por su autor.

La única participación pública del aludido, Joaquín Torres García, es en una entrevista publicada el 24 de diciembre de ese año, cuando lo peor la tormenta ya había pasado. Durante los dos meses previos una enérgica “contra protesta” había reunido entre artistas y allegados al arte 150 firmas de apoyo a los murales entre las que se contaban las de J. Folch i Torres, Miguel Utrillo, Roberto Payró, J. Dalmau, J. Miró, J. Llorens i Artigas, Joan Mir y J.Sunyer. Asimismo las asociaciones de artistas *Cercle Artístic de Sant Lluc* y *Les Arts i els Artistes* apoyaban la obra de Torres García, y se habían publicado inflamadas respuestas a las críticas. El tema se había laudado –provisoriamente– en una sesión de la Diputación Provincial de Barcelona que había avalado la continuidad del proyecto de decoración mural del emblemático salón.

^[1] La relativa al tema que se encuentra en el Archivo del Museo Torres García

En la entrevista, Torres García dice no sentirse aludido por los insultos porque no iban realmente contra él –“me desconocen al tratar de hacer de mí y de mi obra una grosera caricatura”–. En lugar de responder a las críticas, hace una descripción somera de su posición, que responde a una construcción estética, teórica y filosófica que había desarrollado desde los primeros años del siglo –el *Arte Mediterráneo*– y que mantendrá en su núcleo más profundo para elaborar a partir de 1928 su *Arte Constructivo* y convertirse en uno de los principales maestros de la pintura del Siglo XX.

Uno de los principales críticos de los frescos, después de tildar su obra de anémica y sin musculatura le recomienda a Torres que tenga presentes las palabras de Gustave Moreau a sus discípulos; “Los maestros nos dan el consejo de no hacer un arte pobre. En todos los tiempos han introducido en sus cuadros lo que consideraban más rico, más brillante, más raro y más extraño. (...) vean esas coronas, esas joyas, esos bordados en los mantos, esos tronos cincelados (...) creo que el mobiliario suntuoso y los accesorios de precio incalculable que se combinan en las obras maestras del pasado, refuerzan la línea del tema abstracto.”

En tanto, Torres en la entrevista dice que “yo no reconozco otros padres ni otros maestros que los griegos, y ésta tierra en que vivimos con la gente que trabaja en ella. Ni para nuestro arte admito otra tradición² ni otros precursores del movimiento actual. Frecuentemente se confunden lo académico y lo clásico. Esto proviene de que los académicos han imitado a los clásicos. Pero al hacerlo no han vuelto a lo vivo, a la realidad que es fuente de toda inspiración. Entre unos y otros ha de haber forzosamente la diferencia que va de lo vivo a lo muerto. (...) la pintura mural –o decorativa– por ir asociada a la arquitectura tiene un carácter muy particular; en primer lugar exige la estilización. Y también exige en cuanto a los temas, porque debe ir con frecuencia a sitios públicos de significación, y porque la arquitectura que la acompaña ha de llevarla a expresar la idea de algo que ha de resistir a los siglos, algo que responde a esta idea de tiempo, es decir, algo de universal, de humano y eterno. Yo encuentro en la pintura decorativa el punto de partida para cosas muy grandes. Además, la arquitectura le exige un procedimiento que armonice con ella y cierta sobriedad, cierta severidad sin las cuales la pintura sería una estridencia, como vemos por desgracia frecuentemente. (...) No quiero que nadie vea en mis frescos la representación concreta de nada. Hay quien ha visto en mi fresco las cuatro provincias catalanas. ¡Quizá sí! Pero yo no me he preocupado de ello; las cuatro doncellas representan cuatro modalidades del alma catalana, pero conste que podría haber pintado dos o haber pintado veinte”³.

A principios del Siglo XX y desde los últimos años del anterior, mientras se gestaban las formidables fuerzas que generarían el arte moderno, la pintura parecía haberse agotado con los últimos destellos del Impresionismo. En la periférica Cataluña la situación era aún peor, ya que sin un rumbo propio apenas se imitaba a los impresionistas franceses, el prerrafaelismo y los simbolistas. Fue entonces que en 1904 Torres García comenzó a formular su respuesta al problema.

^[2] Se refiere a la tradición mediterránea o grecolatina. N. del A.

^[3] Nota publicada en El Día Gráfico. Miércoles 24 de diciembre de 1913.

Oponiéndose tanto a la sensualidad de la materia impresionista como a la seductora línea del *Art Nouveau* —en España llamado *Modernismo*— al igual que los neoclásicos, que a mediados del siglo XVIII frente a un arte que consideraban decadente volvieron sobre el pasado grecolatino, a principios de su siglo Torres García buscó en la religación con la antigua tradición mediterránea encauzar su sentimiento de que el arte debía estar vinculado a un orden mayor. Como otros lo habían hecho antes se volvió hacia el pasado clásico, pero de una forma diferente y más radical. No eran los temas alegóricos ni simbólicos lo que le interesaba, sino un punto de apoyo que lo ayudara a resolver los acuciantes problemas del arte de su tiempo. En los antiguos no buscaba formas artísticas que emular sino una *actitud*, un *tono*, una forma de *hacer*. Lo que le interesaba no era la antigüedad vista a través de los ojos del Renacimiento, sino saltar hacia atrás, directamente a las obras de los arcaicos italianos, los murales romanos y la pintura de los vasos griegos. Y la pintura de Torres, como bien dice alguno de sus críticos catalanes, dejó de lado algunos hallazgos de la pintura renacentista, para religarse a una tradición humana del hacer. Un hacer inscripto en “ese orden profundo o interno de las cosas: esa estructura cósmica o universal, no ya en lo físico de ellas sino en su arquitectura ideal”.⁴

Como expresa Juan Fló⁵, en su pintura y en su teoría del período Mediterráneo Torres García ha realizado y defendido un arte no realista, un arte que busca expresar un mundo ideal mediante el ritmo y la simplicidad, y la pobreza de medios. Un arte que manifieste la esencia eterna que el artista cree que yace por debajo de la realidad farragosa que ven nuestros ojos. La búsqueda de un estado de pureza —de gracia, casi— al realizar la obra para así estar dentro de un orden superior, constituye el núcleo más profundo del arte de Torres García y está presente en la realización de toda su obra. Ese mismo año de 1913, Torres reunía algunos textos que había ido elaborando en los años previos, y los publicaba bajo el título *Notes sobre Art*. En el primero de ellos, escribía que “El arte reacciona contra el realismo. La moderna tendencia, no solamente aquí sino en toda Europa es de retornar al origen, a una forma ideal y decorativa⁶. El impresionismo ha hecho su evolución y tiende a desaparecer. Podemos decir que esta reacción es el retorno al clasicismo, dicho de otro modo, al *estructuralismo*. Por clasicismo no entendemos un arte derivado de las formas griegas, sino a algo totalmente independiente, fuera de tiempo y lugar, aunque por antonomasia llamemos clásico al arte griego. Creemos que solamente dentro de una tradición se puede ser original, pero no es en las formas del pasado o en su imitación que encontraremos esa tradición, sino en su estructura, en algo interno, en el espíritu que las va a crear”.⁷

Podemos decir que en sus términos los críticos de los murales tenían razón, porque Torres García quería hacer lo opuesto de lo que ellos consideraban *bueno*. A la línea sensual, sugerente y puramente descriptiva que estos señores hubiesen ponderado, Torres le opone la línea geometrizada que lo caracteriza como una huella digital a lo largo de toda su obra.

^[1] JTG 1947. Lección 4, p.10.

^[2] Fló 1974, p.1.

^[3] El término decorativo está utilizado para referirse a una pintura con preponderancia de la abstracción sobre el aspecto naturalista.

^[4] JTG 1913. En J. Torres García. Escritos sobre art. p.40.

Esa línea, que ya aparece en sus ilustraciones para libros muchos años antes, y que construye una sucesión de formas gráficas que tensionan y dialogan entre sí. Años después Torres hablará del dibujo como un “teclado gráfico con el que se puede expresar lo que sea”; ese teclado ya está presente en la línea desde principios de siglo, en ese dibujo que fue tildado repetidamente de *incorrecto*, aún por algunos de los que intentaban argumentar a favor de los frescos. Cerca del final de su vida, Torres escribía que “el dibujo que practicaban los griegos y los egipcios era un dibujo *convencional*. Algunos atribuyeron tal dibujo, al parecer poco correcto, a la ineptia de los artistas; pero sabemos que no fue eso; que, por el contrario, fue un dibujo muy elaborado, es decir, una verdadera *estructura* en el ritmo y teniendo por base la ley de frontalidad”⁸. Cabe agregar que en los siguientes tres frescos que Torres pintó en la Diputación, la línea se fue soltando en una gestualidad cada vez más acusada.

En defensa de los frescos alguien dijo que los tonos eran apagados debido a las limitaciones de la técnica, ya que la cal atacaba los colores de base metálica. Eso para justificar la paleta terrosa que el artista usaba y que fue tan criticada por sus detractores. Es verdad que en ese tiempo la técnica del fresco estaba en desuso, nadie la practicaba y probablemente se compararon los tonos que usaba Torres García con los del óleo, que tiene unas posibilidades inigualables para la estridencia. Sin embargo, y tal como lo demuestran otros frescos que han sido restaurados, no es imposible lograr en el fresco tonos mucho más vivos que los que utilizaba Torres por opción y no por las restricciones de la técnica. El artista buscaba la integración de la pintura y la arquitectura y la paleta “baja” se complementaba con la construcción en sus obras de un orden tonal⁹ por gradaciones en la intensidad del color y no por variaciones en los colores o tintes. Ni el modelado de las carnes ni la creación de una sensación de profundidad, nada, en suma que contribuyese a dar un aspecto “real” estaba entre los intereses de Torres García. Al contrario, exactamente al contrario, Torres sostenía que la pintura mural no debería “horadar” el muro creando una falsa sensación de profundidad, y como relata en la entrevista, las figuras pudieron haber sido dos o veinte según las necesidades de la propia obra.

La conciencia de la importancia de los valores plásticos en la realización de la obra de arte le había caracterizado desde temprano, al menos desde 1895 cuando —en ese período juvenil en que se suelen necesitar referentes— en vez de emular a los impresionistas como la mayoría de sus amigos pintores, elige seguir la línea de los cartelistas franceses por considerarlo un arte que creaba un orden plástico en lugar de intentar imitar la realidad visual. Luego, en 1907 Torres García escribía

^[5] JTG 1947. Lección 4, p.41.

^[6] En su acepción formal, se puede decir que una obra “tiene tono” cuando los valores tonales de las diversas masas de color han sido ajustados por el pintor de tal manera que éstas son percibidas como una unidad que funciona en el plano. Con ajuste del valor tonal nos referimos a una combinación de ajustes en el tono —o valor— del fragmento de color, que lo afectan tanto en su claridad (la distancia que lo separa del negro o el blanco) como en la intensidad (o saturación) del color en él. Cada fragmento de color que compone la obra —ya sea un gran plano de color o una pincelada— debe mantener su identidad, su valor concreto. Se deja a un lado el concepto de paleta como conjunto de colores que se mezclan entre ellos, no hay dégradées ni sfumados que intenten dar una apariencia de realidad —ya que esos trucos destruyen la realidad del elemento plástico— y se procede a construir en la obra una armonía u orden tonal.

que “la literatura solamente podrá dar al artista el tema para su obra, pero su concepción ha de ser absolutamente plástica, y a esta idea plástica se ha de subordinar todo, ya que ella es el punto de partida del pintor o escultor. (...) Forma y color han de ser el objeto del artista, son sus medios de expresarse. La gran Idea hace la gran obra, pero es más grande lo que el escultor o el pintor expresa en eso indefinido, que solamente es expresable en el lenguaje del color y la forma”.¹⁰

Pero en la Barcelona de 1913 esta mirada era todavía difícil para quienes buscaban en la ejecución de la obra de arte señales de destreza y de una calidad que se evaluaba en los términos impuestos por la academia. Y lo que pretendía la pujante burguesía catalana era, en el marco de sus reivindicaciones nacionalistas, una obra que apuntalara la construcción simbólica de una Barcelona prestigiosa y moderna. Algunos años después se vería con la Exposición Universal del año 29¹¹ como con la construcción de innumerables y aparatosos palacios, fuentes y torres —hechos de apuro y minados por defectos constructivos— se trató de dar a la ciudad el aspecto de una importante capital europea, pero en una idea de modernidad más propia de siglo que ya había pasado. Y posiblemente fue la misma ceguera que se opuso a los frescos de Torres García la que demolió el notable pabellón de Mies van der Rohe al terminar la exposición.

Como otros han señalado antes, creo que en el arte mediterráneo de Torres García ya operan las principales fuerzas que lo llevarían a formular su arte constructivo a partir de 1930, y que es un primer intento de solucionar los grandes problemas que Torres entiende que se ciernen sobre las artes visuales, originados en gran medida por su autonomía respecto a las otras esferas del devenir humano, tan trabajosamente conquistada. Porque si Torres García es moderno desde sus comienzos por el valor que concede a las propiedades formales de la obra, es anti-moderno al repudiar un “arte por el arte”, sin base en una tradición humana del hacer y sin vínculo con un orden general; y esa posición compleja es la que condicionará tanto su relación ambigua con las vanguardias como la posterior recepción crítica de Torres García y el modo en que es incluido (o no) en la historiografía del arte del SXX.

De la Intuición a la Idea

“Lo Universal no es cosa alguna; es solo entrar *en una percepción* y *en un ritmo determinado de creación*. Y para llegar a tal profundidad, poco pueden la razón y la inteligencia. Por eso creo que es más fácil penetrar en tal mundo por la *educación del espíritu frente a las obras en tan elevado plano*, y no por el estudio *filosófico*, si bien, éste último, también lo creo indispensable.”¹²

Torres García había llegado a España con 17 años de edad a mediados de 1891, proveniente de la lejana Montevideo. El viaje de estudios a Europa era la norma entre quienes querían ser pintores en Uruguay (y generalmente en toda América), pero las circunstancias solían ser bastante diferentes a las de Torres García, ya que por lo general se

^[7] JTG 1908.En J. Torres García. Escritos sobre art. p.31.

^[8] Comenzó a gestarse en 1905, promovida por al Arq. Puig i Caldafach y estaba originalmente prevista para el año 17. Fue postergada por la guerra pera el año 23 y realizada en 1929 luego de haber sido postergada nuevamente por la dictadura de Primo de Rivera, y atrasos en las obras.

^[9] JTG 1947. Lección primera, p. 19.

realizaban viajes de formación de unos años para retornar a su país¹³. En su caso, en cambio, se trató de una emigración, que se encadenaba en un periplo que habían comenzado tanto su padre como sus abuelos maternos al dejar España, y que se prolongaría en toda la vida del artista.

Su padre era natural de la pequeña ciudad de Mataró, cercana a Barcelona, y al retornar allí con su familia, todos se instalan temporalmente en la casa de los abuelos paternos del joven artista. Es entonces que Torres García descubre un nuevo mundo de cosas, pero no las del progreso o la técnica sino las de la más sencilla tradición popular. En su autobiografía relata que “No se cansaba el muchacho de mirar todo lo que había allí, y la abuela, que era la que cuidaba de todo aquello no podía creer que él se admirara de todas esas cosas tan vulgares: los porrones de grueso vidrio azul, el candil, las cucharas de madera, los cacharros y ollas de barro, los cántaros; todo tan diferente de las cosas industriales de su país. Le interesaba ver cómo hacían la colada, con la ceniza encima, y le iban echando agua por arriba, que después de filtrar por la ropa, caía en un barreño abajo; cómo bajaban el vino al pozo, y los melones, y otras frutas, para refrescarlos, y hasta cómo cocían las judías, con cierto ritual, pues todo era allí hecho de otro modo que en su país”.

“La cocina daba al patio, que rebosaba de flores y de luz, y allí estaba el pozo, el gallinero y el palomar. Desde allí se veían verdes colinas cubiertas de viñedos, y más lejos pinares y el monte. Nada tampoco de todo esto había visto en su país. Pero menos aún que esto, aquella cinta azul del mar que limitaba el horizonte, y la blanca vela triangular de las barcas. Aquella tierra era un paraíso.”

Muchos años más tarde escribirá que prefiere la olla de barro a la de aluminio porque si esta es simplemente un producto de la tecnología, Torres García ve que la primera viene del *Hombre*, de los millares de hombres y mujeres que nos precedieron, y que por lenta sedimentación a lo largo de las edades fueron formando y creando esto que llamamos “ser humano”, a la vez que éste creaba la alfarería.

La idea de tradición, que en ese primer encuentro con usos y costumbres corrientes es apenas intuida por el joven Torres de una forma vaga, será objeto de elaboración a lo largo de su vida e irá adquiriendo un carácter cada vez más general; siendo la tradición un producto histórico, para Torres García es también la mediación entre un orden suprasensible y la práctica social-individual y colectiva¹⁴. Algunos años más tarde Torres García se encontrará sumergido en el mundo de los clásicos grecolatinos, e inscribirá su elaboración teórica a la tradición de los pueblos mediterráneos. Más tarde, a partir de 1928 en París, junto a la formulación del Arte Constructivo irá elaborando su idea de la Tradición del Hombre Abstracto o del Hombre Universal.

^[10] Entre los contemporáneos del artista podemos citar a José Miguel Pallejá (1861-1887), en cuyo taller comenzará su formación Milo Beretta (1875-1935) antes de a su vez, viajar a Europa. El más interesante de ellos es Carlos Federico Sáez (1878-1901) que con su pincel inspiradísimo y su vida breve es una leyenda de su tiempo. Estos artistas recibieron una formación en parte académica, y en parte influida por el post impresionismo, pero no llegaron a ser influidos por la modernidad que se estaba gestando todavía marginalmente. Peluffo, 1988.

^[11] Ferdinán, p. 120. Hay que hacer constar que este autor no comparte que en JTG exista una continuidad entre la valoración de las costumbres populares y la idea de tradición en términos más generales.

Luego de una primera formación académica (1893-94) que lo integra al mundo artístico barcelonés, pues comparte cursos y traba amistad con muchos de los que compondrían el universo creativo de la Barcelona de principios de siglo, como Mir, Sunyer, Canals y Nonell (Picasso hará su tránsito por la academia en 1895) se pone a trabajar en forma independiente. Integrado al Círculo Artístico de *Sant Lluc*, es atraído por su biblioteca y su moderno fondo de revistas donde descubre en los cartelistas un arte de *imágenes creadas y no realistas*, dejando así definitivamente el aspecto naturalista por el plástico. Se pone entonces a hacer carteles al estilo Steinlein y Toulouse Lautrec, integrado a un grupo de jóvenes de espíritu rebelde y anti burgués que no seguía a los impresionistas como los otros aspirantes a pintor, sino que tenía tendencia más decorativa al estilo de esos grandes cartelistas. Entre ellos estaban Torres, Picasso y Sunyer, y tenían el *café Els Quatre Gats* como punto de encuentro.

Entonces, ocurren dos cosas que lo ponen definitivamente en su camino. En 1896 asiste a la conferencia *De lo infinito y del límite del arte* dada por el Dr. Torras i Bages, consiliario del Cercle de Saint Lluc, y entre 1898 y 1899 conoce la obra de Puvis de Chavannes. Las conferencias de Torras i Bages le abren un mundo de ideas y autores en el que se sumergirá abandonando momentáneamente la pintura; pasa días enteros leyendo gruesos libros de filosofía y también otros de literatura: Kant, Schopenhauer, Hegel, Goethe, por un lado, y por otro Homero, Sófocles, Esquilo, Platón, Horacio y Epícteto. Esta formación —realizada en forma autodidacta— le va proveyendo de los elementos conceptuales que necesita desesperadamente para ir dando forma a sus intuiciones, a la vez que lo estimula enormemente y genera una constante reflexión que ya no le abandonará.

La pintura de Puvis, por su parte, le lleva a la concepción de una pintura dentro del orden general, que podía ser de todos los tiempos, pero que también era un arte de tradición, y es a lo que él quería llegar. Es así que en los primeros años del nuevo siglo, va elaborando su respuesta a la desorientación que veía en un hacer artístico desconectado del devenir humano, y que resumida por el autor en su autobiografía es: "...puesto que estaba en una tierra de tradición bien definida, no había más que ir hacia ella. Porque si Cataluña era uno de los tantos pueblos mediterráneos, por esto debía de tener un arte dentro de la común tradición clásica"¹⁵.

El primer artículo sobre arte escrito por Torres García se publicó en 1904¹⁶. A partir de ese momento, la teorización nunca se separó de la práctica artística y ambas están a tal grado imbricadas que se hace imprescindible un acercamiento paralelo a las dos vertientes de la producción del artista. El pensamiento de Torres García es fruto de existencia comprometida hasta la última fibra con la búsqueda y la práctica artística y producto de una reflexión incesante que busca inscribir esa práctica en un orden que abarque tanto al artista como a la obra.

Al leer a Torres García es necesario considerar que bajo de toda su elaboración teórica y filosófica está la certeza de que el trasfondo de la realidad es de orden espiritual y no material (idealismo, en una palabra). Y que su particular idealismo —al que Juan Fló llama *platonismo de*

^[15] No circunscrita únicamente a la cultura la grecolatina, sino incluyendo también el arte egipcio. N del A.

^[16] Se trata del ensayo Angusta et Augusta, JTG 1904.

pintor— es mucho más que una simple postura intelectual; es una forma de vivir y de entender la existencia y el mundo en que ésta se inscribe. En su relato autobiográfico¹⁷, en la Barcelona de fines del siglo XIX Torres García se describe a sí mismo como un joven que vive más en un mundo ideal que en el real. "...Puede decirse que se refiere en todo momento a una idea de cosa más que a una cosa auténtica, y así, la realidad llega a ser sombra, y la idea, realidad viviente, cosa."

Luego, en uno de sus últimos textos, de 1947, Torres García escribe que “Para mí, es una verdad innegable, la de que, detrás de la apariencia de lo real, hay otra realidad que es la verdadera, y que no es otra cosa que lo que llamamos espíritu. He venido repitiendo esto a través de estas lecciones. Nuestra realidad, pues, es el espíritu. Pues bien: ese espíritu es el que, a través de la materia y a través de la idea, persigue el artista. Por esto, aparentemente, hace otra cosa, pero, en realidad, busca de captar eso invisible. Y si tal espíritu ya no es cosa, ni forma, ni color (es decir, que siéndolo todo no es nada), quiere decir, que está fuera de lo temporal; o mejor dicho que es eterno; y eso justamente es lo que sentimos al contemplar ciertas obras: que el tiempo se ha detenido, que está hablando el espíritu; y que esto nos transfigura”¹⁸.

En el pensamiento de Torres García, hay generalmente superpuestos dos planos o dimensiones. Por una parte, el del mundo *real y Concreto*, el de las cosas materiales corrientes. En ese plano, el aspecto intelectual correspondiente es el de la razón y de los conceptos. Por otra parte, está el mundo del espíritu, donde todo es universal o *Abstracto*: *Ideas* en términos platónicos, las esencias de cosas en potencia antes de transformarse en cosas reales, en pensamientos o en conceptos. Y a ese plano donde moran las cosas abstractas no es posible, para Torres García, acceder de otro modo que por el de la intuición. Como él mismo lo expresa al escribir, “bien al revés del literato, el artista verdadero no sabe las cosas de una manera concreta, pero las ha visto”¹⁹; en el pensamiento de Torres García la intuición es valorizada como el punto de partida de la reflexión teórica, que luego habrá de llevarse a palabras y conceptos²⁰. Y no me refiero aquí a la intuición en su acepción coloquial, como una percepción más o menos irracional y a veces de carácter premonitorio, si no a la intuición como conocimiento directo y total de una cosa o de un aspecto de la realidad, en el sentido que se ha utilizado en gran medida en contextos ligados a la experiencia religiosa: “Conocimiento directo; ver es comprender, sentir es comprender, amar es comprender. Aquí, ese vehículo del conocimiento, el *concepto*, está suprimido. En su lugar tenemos una intuición —término vago por así decir: imagen sin forma, idea sin concepto”²¹.

Las intuiciones, cuando son poderosas, dada su característica de representaciones “totales”, se diferencian radicalmente del pensamiento discursivo y secuencial en que —al igual que en un cuadro— todo está a la vista al mismo tiempo; todas las partes y las relaciones entre las

^[17] Historia de mi vida.

^[18] JTG, 1948.

^[19] JTG, 1908. En J. Torres García. Escritos sobre art. p.34.

^[20] “Porque siempre la intuición se adelanta al pensamiento; entonces, la teoría que parece ser algo original, no es más que lo que captó la intuición, que se ha sistematizado y hecho inteligible”. JTG, 1947. Fascículo 5, p.63.

^[21] Conferencia a Cercle et Carré. Archivo del Museo Torres García.

partes se hacen evidentes simultáneamente. En su primer artículo de 1904, *Angusta et augusta*, Torres García defiende de distintos modos la validez de ese “instinto”, que hace sabio al que lo posee en un grado superior. Y luego dice que “En la meditación, todo artista procede por *imágenes*. De eso se sigue que los *conceptos* de la filosofía ni le interesan ni le sirven de nada. La religión es la filosofía propia del artista”. El pensamiento de Torres García no pertenece entonces a la esfera de la construcción filosófica en el sentido de pensamiento sostenido únicamente en sí mismo, como quería Hegel, sino que al igual que el religioso está basado en una suerte de visiones o intuiciones profundas. Pero a diferencia de Platón, Torres García afirma que el artista, mediante una percepción extraordinariamente afinada —cercana a la contemplación— puede en el mundo real (o material) captar el orden que subyace a la realidad. Y que a la vez, mediante la realización de las obras de arte puede hacer manifiesto ese orden, ya que si el artista que las hace se halla él mismo —espiritualmente— en ese plano, las obras a pesar de ser objetos materiales, apuntarán a *algo* de naturaleza trascendente. La práctica artística así concebida tiene entonces para Torres García un carácter religioso (aunque laico), que no solamente recomienda el artista para hacer su obra sino que lo preconiza en todos los aspectos de la existencia de quien desee hacer un “arte grande”.

Torres García distingue el tipo de hombre de perfil teórico y racional, de ese otro —al que él cree pertenecer— el que accede a un mundo de esencias *directamente* y al que a veces llama *vidente*. “...entre el vidente y el hombre común, que no ve más que la realidad, está el hombre que por la razón se acerca a lo trascendental. Aquel no descubre nada, pero comprende lo que el otro ha descubierto: lo toma y le da forma de manera más armónica y ordenada que el primero: pero sus obras no tienen la vida ni la frescura de las de ése, que ha llegado a la misma fuente de todo conocimiento en busca de sus inspiraciones. Su juicio es siempre frío y metódico, y sus actos, correctos y sin entusiasmo. (...) Seguramente si solamente hubiese este tipo de hombres, la filosofía, las artes y la religión estarían por nacer. Hombre *divino* deberá llamarse a aquel que trae dentro de sí este *genio* que le recuerda las cosas del cielo. Solamente él puede reconocerlas aquí en la tierra, mostrarlas a los demás y desear que se realicen”.²²

Si bien está claro que para Torres García el verdadero valor de la obra de arte se halla en lo que el artista plástico haya creado con sus medios específicos —forma, color, línea, proporción—, tanto el mundo de las cosas como el mundo del espíritu siempre están presentes de alguna forma en su obra. En el período mediterráneo tanto las cosas del mundo real —personas y paisajes— como las del espiritual —tipos humanos— se hallan *idealizadas*. Entre las obras del período mediterráneo se destaca el lienzo *La Filosofía presentada por Palas en el Parnaso como décima Musa* tanto por su tamaño (3.85 m x 1.24m) como por la definición sobre el arte que encierra. En 1911 se realizó la VI Exposición Internacional de Arte de Barcelona. Torres García presentó entonces esa importantísima obra, que fue adquirida por el entonces recientemente creado Instituto de Estudios Catalanes, y aún hoy preside su sala de juntas. Si bien algunos críticos le hicieron las mismas observaciones

^[22] JTG, 1904. En J. Torres García. Escritos sobre art. p.21.

que luego generarían la polémica en torno a los murales del Salón San Jorge, la acogida favorable que tuvo esta obra —que posiblemente Torres García hubiese deseado que fuera mural y no un óleo— le resultaría consagratoria y Torres García comenzó a ser considerado como uno de los principales pintores “noucentistas”, lo que hoy es visto como un grave malentendido que pocos años después generará no pocos problemas al artista.

La versión de la *Filosofía Xª Musa* de 1913 incluye en su hechura elementos que remiten a la vocación muralista del arte mediterráneo. Si bien es de pequeño formato, se trata de una pintura realmente realizada al fresco lo que la destaca entre los ejemplares de obras del período que se encuentran disponibles. En su pintura, la parte superior y la inferior está ocupada por algo así como un trozo de muro, también pintado de forma que la obra parece un fragmento extraído de un muro y no un simple cuadro. Se trata de una obra singular, no solamente por el papel histórico que representa en la trayectoria de Torres García, sino también porque tiene un sentido alegórico mucho más marcado que en el resto de sus composiciones. En ella²³, la diosa Palas Atenea —diosa guerrera pero también de la sabiduría— presenta a las musas del parnaso a quién será su décima hermana: la Filosofía, es decir, la razón. De esta forma, Torres García propone como definición del arte la integración de lo intuitivo (o de la inspiración) representado por las nueve musas, con el componente racional.

La integración de estos dos polos de las facultades humanas es una de las constantes en la elaboración de Torres García. En una de las conferencias que dio en el grupo *Cercle et Carré* en París en 1930, Torres García hace referencia a esos dos planos, y en el contexto de un grupo que tenía integrantes que tendían hacia una abstracción pura apoyada únicamente en el aspecto racional con la que Torres García discrepaba, éste propone una visión más amplia e integradora. “No todos los hombres que se dedican a actividades como las nuestras tienen una misma composición. Ahora bien, según esta diversidad de composiciones el conjunto de su ser determina una obra correspondiente. Un determinado desarrollo intelectual o emocional, puede determinar una actividad diferente. (...) Ahora bien, si el plástico, apoyándose sobre las ideas puras puede construir, el artista también apoyándose sobre sus intuiciones. Que la base de la construcción sea la emoción o el razonamiento, esto no nos importa. Debemos repetir aquí que nuestro único compromiso *es la construcción*”²⁴.

En *Filosofía Xª Musa* Torres García tiene la necesidad de introducir a la Razón en el Parnaso donde moran las Musas y así complementar a la inspiración con la voluntad de ordenar. Diecinueve años más tarde, en el seno de un grupo donde había quienes construían sus obras en base a ecuaciones matemáticas, y que desligado su arte de toda emoción se llaman a sí mismos *plásticos*, en lugar de *artistas*, Torres García realiza la operación opuesta al reivindicar para el artista la posibilidad de realizar un orden plástico —una construcción— por medio de la intuición como acceso *directo* al mismo mundo de esencias y de orden que los *plásticos* reclaman haber conquistado con el solo uso de la razón.

^[23] Sureda Pons, 1998. p.91.

^[24] JTG, 1930.

Luego de la adquisición de *Filosofía y Musa* por el Instituto de Estudios Catalanes en 1911, Eugenio d’Ors, director de este centro, había impulsado a Torres García como una de las figuras claves del *Noucentisme*. Poco después, d’Ors, que había adoptado la idea de un arte de raíces mediterráneas como alternativa para un arte catalán con raíces propias, lo presentó al *Presidente de la Diputación de Barcelona*, Enric Prat de la Riba²⁵ y fue acordado que sería Torres García el encargado de realizar la decoración mural del antigua *Palacio de la Generalitat de Cataluña*, que se estaba restaurando para albergar la Diputación Provincial. Fue al descubrirse el primer mural cuando se desató la tormenta, y Eugenio D’Ors negó su apoyo a Torres por considerar que en el mural no “veía realizadas sus ideas” cosa que a Torres García le resultó absolutamente inadmisble y llevó a un agrio rompimiento entre ellos. Luego de esta crisis Torres seguirá en el proyecto y logrará completar cuatro murales, hasta que a mediados de 1917 Prat de la Riba fallece y su sucesor le cancela el trabajo.

No fue sin embargo esto lo que determinó la importante transformación que se operaba en ese año sobre el arte de Torres García, que había comenzado al menos el año anterior. En su autobiografía, Torres García expresa que fue con la crisis del primer mural que su fe en esa acción colectiva en la que había puesto sus mejores esperanzas se había transformado en una amarga decepción, y que ésta lo lleva a volverse sobre sí mismo para desembocar en la renovación del año 17, que también ha sido caracterizada como el ingreso de Torres García a la Modernidad.

El Descubrimiento de sí mismo

El veintidós de febrero de 1917, en la casa Dalmau²⁶ de Barcelona, Torres García dicta una conferencia que es un manifiesto y registro del salto que está dando su práctica y su prédica artística. El pintor vive un momento de ruptura y de transición en su concepción del arte –y del arte que practica– y también de su vínculo con el medio social y político de su patria adoptiva. Ha dejado de ser el principal protagonista del *Noucentisme*, cuyos vínculos con lo político lo habían catapultado a realizar la más significativa y ambiciosa de las obras en el ámbito oficial; la decoración del *Salón San Jorge* del *Palacio de la Diputación de Barcelona*; ha abandonado la práctica de una tranquila pintura que buscaba una religación con la tradición mediterránea para realizar una pintura nacida únicamente de la experiencia visual de aquello que lo rodea. Ahora Torres García expresa que “Tendríamos que ser enemigos de toda tradición. Nada del pasado debe continuarse. ¿Para qué resucitar lo que tuvo razón de ser en su tiempo? En épocas pasadas no hay que buscar ningún camino. Cuantos más y diversos caminos haya, mejor. Se dirá que sin tomar pie en el pasado el hombre siempre estaría comenzando. Sería esto cierto si en lo actual no halláramos ya todo lo que constituye la civilización. Y aún en cada uno de nosotros. (...) hay que vivir solo en el presente, siendo en todo momento fiel a sí mismo”.

^[1] Prat de la Riba, político nacionalista catalán fue el primer presidente de la Mancomunitat de las provincias catalanas.

^[2] La Galería Dalmau (o cau Dalmau) fue un importante centro de exposiciones de vanguardia en Barcelona.

Torres García deja entonces de hacer una pintura guiada por ideas, y comienza a pintar directamente desde la percepción visual inmediata. Y deja de buscar referencias en el pasado, para vivir intensamente en el presente subjetivo personal. El mayor cambio de su nueva prédica, que resultó desconcertante para los discípulos que tenía y con los que había formado la *Nueva escuela de decoración*, está en que abandona la idea de religación con una tradición y propone al artista como punto de partida de la obra. Años más tarde dirá que la conferencia de la Casa Dalmau fue un canto al romanticismo, a la libertad y a la vida, a la personalidad y al dinamismo moderno. *Romántica*, en el sentido que Torres García le asigna al término: un arte basado en el yo y lo subjetivo, en lo particular, en oposición a un arte *clásico*, que busca establecer una relación con un orden mayor. Sin embargo, no renuncia a la búsqueda de la *universalidad*. En su nueva prédica, es ahondando en la percepción de la realidad presente, y con la sensibilidad del artista como expresión de su personalidad, que es posible acceder a lo universal: “Si el artista debe mucho al medio, mal artista. Si lo es de veras, en él, y en la naturaleza, y las cosas, buscará lo eterno. Lo que no quiere decir que no tome las cosas de su tiempo, y tal como son. Al contrario; como amigo que es de la verdad, parte siempre de lo real”.

A lo largo de 1916²⁷, ya se había puesto a realizar una pintura simple, nacida de la percepción. Todo le parecía interesante para pintar: el fragmento de un objeto, un trozo de tierra y un cielo, el ángulo de una puerta, la fachada de una casa. De los objetos cotidianos y ambientes interiores que pintó en ese año –como si los motivos de su pintura fuesen una expresión de recogimiento e intimidad– pasó en el siguiente a las locomotoras, los barcos, el puerto, las calles, tiendas y fábricas; aparece entonces la ciudad, que descubre con nuevos ojos.

“Nuestra ciudad con su luna y su sol. / Con sus árboles, con sus avenidas, con sus monumentos. /Con su puerto / Acabamos de descubrirla. ¡Que bella es!”²⁸

La ciudad, en efecto, se transformará en los años sucesivos en “la maestra del pintor”, al decir de Juan Fló²⁹ y se puede afirmar que este vínculo con la ciudad será una de sus marcas distintivas en el espectro del arte moderno. La fuerte presencia de la ciudad en la obra de TG a partir del año 17 ha sido vinculada, en particular por Gradowczyk, con la aparición de la grilla como matriz estructurante del espacio pictórico. Efectivamente, el uso de la grilla ortogonal como matriz ordenadora está presente en la obra de Torres García al menos desde 1916, y aparece en forma totalmente explícita en algunos dibujos a tinta del año 17 donde el espacio es fragmentado por una retícula en la que se insertan fragmentos de paisaje urbano.

Hay pocos ejemplares de dibujos de ese tipo, pero el hecho de que existan seis bocetos diferentes para la cubierta del emblemático libro *El descubrimiento de sí mismo*, publicado en el mismo año y que contiene la conferencia de Can Dalmau, muestra la importancia que tuvo para Torres García esa modalidad plástica, así como el vínculo directo que

^[3] En Fló, 2010 hay un detallado análisis de las pinturas de Torres García del año 16 y del proceso que se opera entre 1916 y 1922.

^[4] JTG, 1917.

^[5] Fló, 2010.

existe entre ella y su “crisis del año 17”. Esos dibujos permitieron refutar la posición de algunos –tal vez demasiado afiliados a un historiografía del arte *standard* y lineal– que proponían que el Arte Constructivo de Torres García, con su estructura ortogonal era deudor en forma directa y exclusiva del Neoplasticismo de Mondrian.

Según relata en su autobiografía, el alejamiento del *Noucentisme* actuó en Torres García como un disparador para el abandono del arte mediterráneo y del radical cambio en el discurso que lo acompaña. Pero hay otras fuerzas que empujan para producir este cambio, tanto externas como internas. La primera guerra mundial sacudió violentamente el tejido social y simbólico de Europa en ese año y entre 1916 y 17 Barcelona recibió una gran afluencia de importantes artistas e intelectuales europeos³⁰. En el tiempo en que Torres García daba su conferencia en Dalmau, Picabia había asentado en los altos de esa galería la redacción de su revista protodadaísta *391*. Para Juan Fló, la frase de la conferencia en que Torres decía que: “En arte más vale el disparate que el academicismo”³¹ expresada en ese lugar y en ese momento, no pudo ser oída entonces más que como alusiva y aprobatoria.

Se ha mencionado también el encuentro con el pintor uruguayo Rafael Barradas como un factor decisivo en la “crisis del año 17”. Es cierto que la relación que Torres García y Barradas mantuvieron hasta la muerte del segundo fue de una intensa e inigualable complicidad, y sin duda particularmente refrescante y renovadora para Torres García. Sin embargo, el primer encuentro con Barradas que está documentado se produjo el 26 de agosto de 1917³² o sea, meses después de que Torres hubiese dado su conferencia en la Casa Dalmau, por lo que más bien habría que pensar que fue el momento que estaba viviendo Torres García lo que propició la impar relación que tuvo con Barradas a partir de entonces.

Pero sobre todo, se vislumbra en los textos de esa época la necesidad de Torres García de desembarazarse de su –ya pesado– ropaje de arte mediterráneo y del compromiso con la tradición para acceder a un renovado estado de libertad artística. Cerca del final de su vida, Torres García lo explicaba de la siguiente forma: “en 1906 comencé yo a pintar al fresco, y tal pintura se inspiraba en las formas clásicas de las pinturas de los vasos griegos, vale decir, en imágenes perfectamente normales. Tal pintura luego fue desarrollándose pero dentro del mismo espíritu: planista, ordenada, universal. Y siempre sin salirse del aspecto normal. ¿Por qué yo no continué así? No me satisfacía. Veía la posibilidad de otro arte más concreto. Y ya entonces desde 1916 hasta 1924 comencé a descomponer la imagen, y, en realidad, a encontrar una estructura”.³³

^[6] Entre ellos, Robert y Sonia Delaunay, Albert Gleizes, Juliette Roche, Marie Laurencin y Otto von Watgen, Jean Metzinger, Otho Lloyd, Olga Sacharoff, Max Goth, Serge Charchoune, Héléne Grunhoff, Francis Picabia y Artur Cravan.

^[7] Conferencia de Dalmau, en JTG 1917.

^[8] Agenda personal de Torres García, 1917 Archivo del MTG. Otros autores han argumentado que este encuentro con Barradas fue el primero, hecho que no surge necesariamente de la nota que JTG estampa en su agenda ese día. También se ha cometido y repetido un error en la fecha (27 en lugar de 26) y se ha dicho que en esta visita lo acompañaba Salvat Papasseit, cuando en realidad Torres anota que: “Han venido Elías y Barradas – Recibido carta de Salvat”. Posiblemente se trataba de Lluís Elías.

^[9] Joaquín Torres García. Lección VI de La recuperación del objeto. En Universalismo Constructivo, Museo Torres García, 2004. Montevideo.

Se podría decir que este es un análisis *ex post facto*. Sin embargo, en su libro *El descubrimiento de sí mismo*, en 1916 Torres García escribía que “Lo de ahora ya es otra cosa. El alma permanece muda. No fuerza a las formas para que expresen su movimiento. Las formas expresan lo que son ellas y nada más. Cada una de ellas nos da la esencia de lo que es la realidad objetiva. Es un arte puramente plástico”.³⁴

El ejercicio de fragmentación y descomposición del plano y de la forma adquiere varias expresiones que ocurren simultáneamente. La primera de ellas, es posiblemente la menos interesante y también la más efímera. Está presente en uno de los frescos Torres García que realizó en 1916-17 en la Casa Badiella³⁵ de Terrassa, donde hay una fragmentación del espacio pictórico en un sentido casi literal. Este ejercicio de fragmentación “pétreo” puede haber sido sugerido por la ubicación del fresco, pintado en una gruta artificial construida en piedra cerca de la casa.

Por otra parte, están los juguetes de madera³⁶ que Torres García comenzó a diseñar y construir entre 1917 y 1918 como forma de generar ingresos con los que mantener a su familia, ya que sus nuevas opciones artísticas habían hecho precaria su situación económica. Se estima que los primeros juguetes fueron realizados unos años antes, tal vez en 1915, estimulado por el intercambio con sus hijos³⁷ y también de su experiencia docente en el progresista colegio de Mont D’Or donde Torres García había dado clases de dibujo. El concepto era el de *Juguetes transformables* compuestos de piezas intercambiables que permitían que el niño lo desarmase y volviese a armar de la forma en que quisiera. En estos juguetes, la forma se fragmenta, se juega con ella y se construye de nuevo. La construcción y desconstrucción de la figura también se produce en un sentido real –casi arquitectónico– con la vertical y la horizontal como ejes organizadores por excelencia. La comprensión de la forma como elemento abstracto y la relación integral de la misma con la naturaleza se produce entonces por la manipulación de partes esenciales y su combinación para construir un todo armonioso, que está además en relación con lo real.

Ferdinán³⁸ estima que lo que Torres García está desarrollando entonces es una concepción del arte como formatividad y de la forma como proceso, como algo dinámico. Y esa concepción de la forma es la base de un sistema de mediciones y un contrapunto tonal que tiene al mismo tiempo motilidad y monumentalidad, equilibrio y dinamismo.

En tercer lugar están los ya mencionados dibujos estructurados del año 17. En esos dibujos Torres García utiliza la grilla como matriz organizadora de la obra y también como herramienta que permite fragmentar tanto la forma como el espacio –personajes, vehículos y paisaje urbano– y recomponerlos en un nuevo orden, con una lógica exclusivamente de tipo plástico. La fragmentación y re-composición tiene también el efecto de anular la perspectiva; todo queda resuelto en el mismo plano, con lo que Torres García logra una de las premisas básicas.

^[10] JTG, 1917. p.70

^[11] Propiedad del industrial Emilio Badiella, en la que Torres García pintó numerosos obras.

^[12] Véase Aladdin, Juguetes Transformables. Museo Torres García, 2007.

^[13] Torres García se había casado con Manolita Piña i Rubiés de Berenguer en 1909. Sus hijos fueron Olimpia, 1911, Augusto, 1912, Ifigenia, 1915 y Horacio, 1924.

^[14] Ferdinán, p.116.

Se ha propuesto que la grilla que aparece en estos dibujos, presunto antepasado de las estructuras presentes en las obras constructivas, tiene su génesis en las estructuras urbanas, las aberturas de los edificios y la natural construcción en base a verticales y horizontales, junto a la presencia de carteles y afiches.

Creo que en forma complementaria se puede proponer otro factor que contribuye a explicar la aparición de la grilla como herramienta que permite desarmar y reconstruir el plano. Hacia unos diez años que Torres García había realizado su primera obra mural de tamaño importante. El proceso habitual al pintar un mural, es primero realizar un boceto a escala y trazarle una delgada grilla cuadriculada, que se trazará ampliada en el muro a decorar trasladando las porciones de dibujo que corresponden a cada cuadrado del boceto al que le corresponde en el muro. En el momento de realizar la trasposición, la grilla que simplemente se había superpuesto al dibujo se transforma en algo más; es la matriz que permite que las formas conserven su identidad y sus posiciones relativas. Es en ese acto concreto cuando el dibujo “vive” en la grilla, y toda alteración tanto en el procedimiento como en las propiedades de la grilla producirá su correlato en la obra final. Mientras se realiza el proceso, ocurren tanto la fragmentación de la obra como la magnificación de los detalles, ambos procesos presentes en los dibujos del 17. No es descabellado suponer que dentro de sus investigaciones formales, Torres García haya “jugado” con la utilización de la grilla en forma libre en esos dibujos.

Es fácil establecer un claro vínculo entre algunos de esos dibujos y el boceto del 5º mural de la *Diputación*, que puede ser considerada –en más de un sentido– una obra puente. Excluyendo el medio punto, los personajes y los objetos que aparecen en el mural no realizado pertenecen al mundo contemporáneo del artista. Al igual que en las pinturas de ciudad de ese año, hay una interacción dinámica de los objetos (formas) entre sí, ya que el recorte que resulta de la superposición de las mismas genera nuevas formas. La forma tiende entonces a desligarse de su función de representar objetos, y gana un valor autónomo al fragmentarse. Grandes masas de negro toman protagonismo al igual que en las pinturas de ciudad y la estructuración que ordena la obra está visiblemente dominada por la horizontal y la vertical.

Veo el mundo; Barcelona

“Por puro azar (no, sino emergiendo de lo más hondo suyo) no por puro azar, entonces, sino obedeciendo inconscientemente a una interna visión, puso, decimos, en esa primera obra, y en sus nichos respectivos, una Casa (como esas que dibujan los niños) un Barco, un Áncora, la letra B, un Hombre, un Pez. Y mostró ese cuadro, como solía y entre otros, a un amigo el cual se estuvo largo rato contemplándole sin decir palabra. Dijo al fin: veo yo aquí algo muy grande: el mundo. Torres casi no le dejó acabar, porque los dos, en aquel momento, habían comprendido algo.”

Así describe Torres García la génesis de su Universalismo Constructivo³⁹, donde las cosas del mundo y del hombre están representadas por medio de formas gráficas, tanto símbolos arquetípicos como signos que evocan ideas u objetos de la contemporaneidad del artista. La estructura

^[1] Torres García pintó su primera obra constructiva en 1929, en París.

que los contiene, regulada por la sección áurea, ha sido buscando una concordancia con la *estructura del universo*. “Pues la estructura del Universo, la estructura del hombre y la estructura del Arte son idénticas. (...) Y entonces ya no se pinta un cuadro, se busca realizar otra cosa: Una estructura”.⁴⁰ Ese será el otro extremo de un periplo signado por la abstracción y la representación, que comienza en el Arte Mediterráneo; de la idealización de la forma humana y de la representación también idealizada de *tipos humanos* –hombre, madre, viejo– arriba al grafismo como formulación plástica de la idea.

En las calles de Barcelona que Torres García pinta a partir de 1917, y las de Nueva York de unos años después, el mundo en cambio aparece solamente como un pretexto, como algo contingente a partir de cuya visión el artista construirá la obra. Se trata ahora de pintura visual y no pintura mental. La observación de la realidad concreta antecede la mayoría de las obras, aunque éstas son realizadas bajo la premisa de que el arte no debe imitar la realidad. La visión de las personas, vehículos y edificios reales, en el cuadro no tendrá su correlato en elementos que intenten imitarlos sino por otros elementos también reales –y por esto, concretos– de una verdad de carácter plástico; línea, forma y plano de color, organizados en una estructura. Torres García consigue transformar entonces el caótico espectáculo de la ciudad, con sus diversos espacios y sus múltiples líneas de fuga en una composición de formas que se resuelven en el plano. A diferencia de los frescos, ésta es “pintura de caballete” realizada generalmente al óleo, lo que permite un tratamiento de la forma diferente y más radical. Los objetos ya no están descritos por la línea sino que devienen en manchas de color; se produce la fragmentación de las formas y del espacio por la superposición y el consiguiente troquelado mutuo de los objetos. Ya no se trata de un proceso de *idealización*, como en los frescos, sino de abstracción.

La obra *Calle de Barcelona* es un buen ejemplo de uso del tono como medio de lograr una resolución de la obra en el plano, sin elementos que se salgan o se hundan. El pintor logra que la sensación de profundidad que impone la mirada “normal” quede anulada por el uso del color. Sobre el lado derecho, la casa, el tranvía y el auto que está en primer plano, parece que estuvieran apilados el uno sobre el otro y no situados en planos diferentes. Abajo a la izquierda, debajo de la copa del árbol es donde se produce la mayor tensión; en virtud de la muchedumbre callejera que está representada se establece una lejanía, el ojo quiere ver líneas de fuga y un “cerca y un lejos”. Pero el tono o valor con que está pintada la columna de alumbrado que está en primerísimo plano es mucho más bajo que el adyacente inmediatamente a su izquierda, y que corresponde a algo que está mucho más lejos. Asimismo, todo el color del fondo que corresponde a ese “lejos”, está puesto con un tono bastante alto (exactamente al revés que en las lejanías azuladas que se inventaron en el renacimiento). De esta forma se restablece el equilibrio y la obra queda resuelta en el plano. La organización de la obra está claramente dirigida por una estructuración ortogonal que articula todas las formas, que tienen su valor sin importar si son objetos, sombras o trozos de fondo. Esta independencia de la función plástica se hace evidente por la construcción de una especie de vallado o ritmo de verticales que atraviesa el cuadro por el medio, de forma horizontal.

^[2] JTG, 1947. p.57.

Pintar Nueva York

“Me di cuenta entonces de que si bien es cierto que aquello que constituye la esencia del arte griego: esto es, la estructura y no la imitación, la intuición y no la sensación, por ser lo esencial también de todo arte grande no puede ni debe variar a través del tiempo, y es por esto que lo podríamos llamar el elemento fijo; no así aquello que toma el artista de la realidad viviente, que ha de marchar a compás del tiempo. Por esta razón, pues, varíe de rumbo y en vez de marchar de cara a la arqueología le volví la espalda para observar cuanto había en la realidad en la que vivía. Y entonces entré de lleno en un mundo nuevo, inagotable. Todo me pareció interesante, fuese lo que fuese –y lo es– pero en las cosas vivientes descubrí otra armonía, otra música, otro ritmo; y entonces fue cuando por primera vez pensé en esta gran ciudad de New York, la ciudad más ciudad, en la que más intensamente se siente el tiempo presente. (...) Y ahora ya no tengo que decirle para qué he venido a New York. He venido para realizar esa idea de arte nuevo, ese moderno clasicismo en la ciudad también más moderna.”⁴¹

Convencido de que el artista debe poner su obra al compás del tiempo en que vive, Torres García se establece en Nueva York entre 1920 y 1922, buscando la ciudad que le descubra una nueva forma de pintar, la forma que correspondiera con su contemporaneidad. No emprende un viaje de estudios ni de turismo; al igual que la primera vez que el artista cruzó el atlántico se trata de una emigración, ahora con su esposa y tres hijos, hablando muy poco inglés y en condiciones económicas poco favorables. El deslumbramiento que le provoca la ciudad más moderna y dinámica de su tiempo está bien documentado en su libro *New York*⁴² que en sus primeras páginas es una vertiginosa expresión de poesía visual en la que formas, colores, letras y cifras desfilan frente a los ojos del artista. “Casas rojas, amarillas, grises. – Anuncios – hijos, 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, agua oleosa, cables, sirenas, banderas, señales – mil rostros humanos asomados en el gigante transatlántico – mil lenguas diversas en letras – brea – alquitrán – millones de chimeneas humeando.”

Lo que la ciudad moderna tenía para enseñarle y que Torres García había vislumbrado en Barcelona, en Nueva York adquiere su máxima expresión; es la quintaesencia de la conjunción de una arquitectura urbana fuertemente estructurada y prismática –en la que se alterna la rítmica aparición de las aberturas de los edificios con el caos de los carteles– y el incesante movimiento de la gente y vehículos. Si las *Calles de Barcelona* están construidas en un equilibrio estático, en el que el movimiento callejero se organiza –podríamos decir que para siempre– en una estructura ortogonal, en las calles de Nueva York Torres García cumple la premisa de atrapar pictóricamente el dinamismo de la ciudad moderna. En *New York de 1920*, el movimiento de personas, carros y caballos se impone a la estructura de la ciudad. Respetando siempre

^[3] “El pintor J Torres García habla de su arte y de sus proyectos”, La Prensa, Nueva York, 10 de marzo de 1921. En Cecilia de Torres, Torres García en Nueva York 1920-22 del catálogo Torres García Trazos de New York, Museo Torres García / Artepadi'lla/ Caixa, Río de janeiro

^[4] JTG 1921.

la premisa de que todos los elementos deben estar sujetos en el plano, la sensación de profundidad –que nace más del escorzo de los objetos que de las fugantes– se compensa mediante la entonación del color. Aparece la línea negra con una función que será cada vez más relevante en la obra de Torres García; no solamente para dibujar contornos de objetos, sino para representarlos gráficamente.

En *Síntesis de New York* se produce un paso más en ésta dirección. En un entramado visual urbano que ahora sí es totalmente plano, todos los objetos han sido reducidos a formas muy simplificadas. Lo que dibujan las líneas es a la vez la representación de objetos y un grafismo que parece una escritura, y esa ambigüedad se potencia con la inclusión de letras, números y palabras, de las cuales BUSINESS domina el centro de la obra, y no por casualidad.

Es que ese trozo de mundo que Torres pone frente a sus ojos para crear un cuadro, ahora no está mudo. La ciudad no está ahí simplemente para ser *vista*, para ser objeto de arte; no está despojada de discurso, sino que éste es parte inextricable de la urbe y de la sociedad que la hace posible. El anuncio publicitario –ineludible– pesa tanto y más que la arquitectura. “El anuncio invade la pared – en las anchas fachadas – en lo alto de las altas casas – en cualquier muro – en cualquier superficie alta o baja – en mil formas – en mil dimensiones. – Invade el periódico – sin dejar espacio para otras cosas. Invade las revistas – sin que quede lugar para nada más. – Ocupa hasta el más pequeño espacio aprovechable en los tranvías elevados y subterráneos – en los ómnibus – en los ferry-boats. Decora toda suerte de vehículos, llena las vitrinas de los grandes bazares y de las pequeñas tiendas”⁴³.

“La fiesta luminosa del Broadway, cada noche, es el grito, en competencia, de cada anunciante. Una belleza bien nueva – una locura. Aquí todo es negocio – un billón de dollars – cada año – en anuncios. Tres cuartas partes del capital para el anuncio, una parte para la industria”⁴⁴.

Si en *New York de 1920* el cartel de anuncio aparece solamente como un elemento más del paisaje urbano, en *Síntesis de New York* de 1921 las palabras tienen un cometido bien diferente. No expresan ya lo que la ciudad tiene para decirle al que la vea, sino lo que el pintor piensa que es su esencia. Desde su concepción el tratamiento de la obra es radicalmente otro, ya que no se trata de esa pintura *visual* que Torres venía haciendo, sino que ahora la operación además de plástica también es conceptual. Ya no hay una traducción de lo percibido por medio de equivalentes plásticos, hay una reconstrucción libre, indudablemente una *síntesis*. Y en esa síntesis, Torres García le devuelve a la ciudad el mensaje con que ésta tanto machaca los ojos de quién quiera mirarla; BUSINESS. Porque el anuncio publicitario no tiene otro origen ni otro cometido que ese.

El lenguaje publicitario forma parte del lenguaje visual de Nueva York, tanto por su incesante presencia que puede tomarse como manchas de colores sobre el entramado urbano, como por sus mecanismos semánticos. A Torres García le resulta interesante –a pesar de sus fines– y lo integra a su arte. Buena cuenta de este afán da la gran cantidad de

^[5] JTG 1921. p.81.

^[6] JTG 1921. p 70.

elementos gráficos tomados de la prensa que el artista acopia desde su llegada a Nueva York y con los que posteriormente realizará una extensa serie de *collages*. Algunos de ellos los interviene gráficamente, tanto dando notas de color a la gráfica en blanco y negro, como para generar una unidad visual por medio de una estructura, en un procedimiento que remite tanto a los dibujos estructurados del año 17 como a su obra constructiva que está por venir. Fundamentalmente recopila anuncios, caricaturas y fotografías, entre las que priman las impactantes vistas de edificios y de la ciudad, personajes insólitos y vehículos; barcos, ferrocarriles y aviones, estos últimos, íconos favoritos de un progreso que todavía era visto con ojos lúdicos; en 1920 el avión no era tanto un medio de transporte como un juguete nuevo que se prestaba a las acrobacias aéreas y exorbitantes pruebas circenses con personas caminando sobre sus alas en pleno vuelo. Sin perder la fascinación que tamaño espectáculo de ciudad y máquinas le generaba, Torres García sin embargo advertía la amenaza que los modos intrínsecos de operar de la sociedad que lo hacía posible representaban para aquello de la existencia humana que le resultaba más caro. “Porque América es una organización: los *business*—los negocios— por encima de los americanos indígenas — de raíz holandesa, inglesa y escocesa — por encima de todo — como fórmula mágica. (...) Y la cabeza libre de toda intelectualidad. Porque aquí se piensan cosas. La idea no existe. No es posible, por esto, el goce espiritual — y es sustituido por el placer material — *baseball* — regatas — juegos luminosos en el teatro — sonidos musicales mecánicos — *pick nicks* — *ice cream* — sports — baile — ingenios mecánicos de pasatiempo — cinematógrafo Y el ideal común: *dollars!* New York — la ciudad de los business — de los negocios. (...) — aquí no hay nada más. Todo es negocio — el trabajo, el arte, cualquier actividad. Todo es algo industrial. — Y el hombre que ha creado esa industria — tal como existe aquí — ahora *es formado* por esa industria”⁴⁵.

Esa intensa actividad de apropiación visual también está presente en los álbumes de acuarelas que realiza en 1920, donde se alternan rápidas impresiones de Nueva York con estrellas de cinco puntas, bosquejos de anuncios publicitarios, objetos comunes a los que superpone precios, etc. En estas acuarelas Torres García va mucho más allá de la mera colección de vistas o impresiones. En ellas, la ciudad siendo el tema dominante no impone sus condiciones a la obra, sino que es estilizada por Torres García en un juego de trazos y sugerencias muy gestual y personal, y mediante la estampación de grandes letras negras de molde integra el lenguaje visual del *reclame* publicitario a la obra.

Torres García había llegado a Nueva York convencido que la ciudad moderna, a la que aún nadie había visto como él, era el modelo del nuevo arte. Al principio de su estadía creyó confirmarlo, y la importancia de la obra que realiza, no tanto por su cantidad sino por lo que descubre en los menguados dos años que vive en la gran ciudad, es también confirmatoria. Pero a los dos años de su llegada decide volverse a Europa, ya que —a pesar de la amabilidad de los americanos, que nunca deja de agradecer— le resulta imposible congeniar con la forma de vivir en Nueva York. En su libro sobre Nueva York, Torres García escribe que “El reloj ha de ser el servidor del hombre, y no éste de él, que le hizo. Y como servidor ha de servirle, y mucho le servirá, que si se muere a

⁴⁵ JTG 1921. p.69.

veces por curanderismo y brujería, se muere aun más por medicina, y hasta por exceso de higiene; y esto hasta los médicos lo saben. Todo está previsto —está bien—, pero sólo hasta un limite, ¿y después? El instinto y el alma van más allá”⁴⁶.

La patria del artista

“Habría que hablar de nuevo de eso misterioso que tiene París, que sabe atraerse a los mejores espíritus. Y es que quizás éste se desarrolla y crece allí, y hasta se diría que se determina y acusa, como en ningún otro sitio”⁴⁷.

Los dos primeros años que Torres García vive en París, se olvida del mundo, de la representación y de la idea, y hace pintura-pintura. Así llamaban entonces a la pintura pura, sin literatura y sin teoría, sin problemas semánticos a resolver. Estaba en París y tenía que demostrar que era un verdadero pintor, un pintor de raza. Su primera muestra, realizada en 1926, había sido de arte mediterráneo hecho antes de llegar a París, en Villefranche-sur-Mer. Pero no tuvo impacto, “eso no es pintura” —le decían—, es fresco. Torres no comparte el juicio pero recoge el guante. Sin amigos poderosos, sin padrinos y sin particular habilidad para la autopromoción, la única forma que tiene de hacerse respetar en ese medio extremadamente competitivo es pintando, no solamente en calidad sino en cantidad. Y se entrega a una verdadera euforia creativa; Torres García se describe a sí mismo librando batallas contra el lienzo, sojuzgando colores y tonos, gastando decenas de pinceles y pintura por kilos en la más plena imagen del pintor exaltado y romántico. Una vez más se ha inclinado por el lado que él llamaba dionisiaco de su personalidad, entregado a la pintura y a la luz, olvidado por un tiempo de las cosas graves que tanto le importaban.

Los cuatro años en Italia y el sur de Francia, donde entregado a la fabricación de juguetes había pintado poco, quedan atrás. Lo más significativo, una breve aproximación al cubismo en el año 24 que en una carta describió a Barradas como “un cubismo vivo”⁴⁸. A fines de 1923 Torres García había escrito en su agenda personal que “Cuando la imagen se ha transformado en mancha de pintura (material) y en raya o espacio geométrico, y ha perdido valor de representación (es decir que ya no quiere engañarnos imitando una apariencia), cuando todo esto es así, sin dejar de darnos la verdad de la cosa, y los valores son justos, tenemos una imagen absolutamente plástica, y esto es la pintura de hoy. Lo positivo que puede quedar del cubismo, me parece que es esto: En primer lugar, la libertad. Después esto otro: un objeto tiene, para un artista, partes de él que inmediatamente ve, es decir, que le interesan. Entonces, sin cuidarse si descompone o no el objeto, el artista los combina libremente, buscando su acorde o su contraste, sea como valor, color o forma”.

Figura en un café es una buena síntesis de ese período; hermana de los juguetes transformables en madera, y con reminiscencias de la iconografía neoyorquina, está en la línea del personal acercamiento al cubismo que Torres hizo ese año.

⁴⁶ JTG 1936, p.172.

⁴⁷ JTG 1936, p.209.

⁴⁸ G-Sedas, 2001. p.229.

Entre los cuadros que Torres García pinta en París entre mediados del 26 y mediados del 28 abundan los puertos, naturalezas muertas, manolas y figuras primitivas de inspiración africana, todas de una gran densidad y sensualidad. Se ha hablado de cierto *fauvismo* pero que no está en el color sino en su factura brusca, de un primitivismo directo, que impacta por su fuerza y por su falta absoluta de concesiones a la belleza o a la corrección. En sus primeros años de París, Torres se sabe influido por el medio en que se encuentra, pero a la vez su pintura es inconfundiblemente *suya*; sabe que en su pintura pone en juego algo que sólo él posee, y que lo pone al unísono de los otros pero sin confundirse con ellos.

Según su propio relato, esos tal vez son los mejores años en la vida de Torres. Por primera vez, vende casi todo lo que produce, vive de la pintura sin otra preocupación que pintar. Está además en un ambiente artístico como no se ha conocido otro, se ha dicho que en ésa época “todo el mundo estaba en París. La actividad social de Torres en el medio artístico es exuberante, y se podría decir, que esos años son los únicos de su vida que pasará entre sus pares; los grandes de la pintura de su tiempo.

A mediados de 1928 su obra comienza a cambiar. Recogiendo las redes que tan prolíficamente había tirado, y volviendo a retratar ese trozo de mundo que es la ciudad, Torres García comienza a delinear definitivamente una pintura que le llevará a algo más grande: el Universo. Su obra retoma el sentido arquitectural, constructivo, y se produce una disociación entre el dibujo y el color. El cuadro se construye por planos de color sobre los que juega la línea negra, retomando el grafismo su valor propio, tal como había surgido en Nueva York. Los objetos, las personas, en fin, todo lo que aparece representado en el cuadro, lo está mediante una forma absolutamente esquemática, un grafismo que ahora —a la vista de la totalidad de la obra de Torres— no dudaríamos en llamar “constructivo” aunque él todavía no utilizara ése término. Porque si en el color hay estructura, el grafismo también teje y está tejido en una estructura ortogonal, que organiza toda la obra.

Cerle et Carré

En los últimos años de la década del 20y primeros de la siguiente, París se había transformado en un importante centro de la abstracción geométrica. A la presencia de los ex integrantes de *De Stijl*, Mondrian, Van Doesburg y Vantongerloo se sumaban otros como Hans Arp, Jacques Lipschitz, Domela, Herbin y Seuphor. También había un importante grupo de artistas españoles que en ese momento estaban muy cercanos a la abstracción, y con los que Torres García mantenía un fuerte vínculo. Renueva su amistad con Julio González, y por intermedio de Pere Daura, a quién había conocido en el sur de Francia y que le había ayudado a realizar su primera exposición en París en 1926, conoce a Luis Fernández. Ambos españoles pertenecían a la masonería, y éste último le hará conocer a Torres García los principios del ocultismo⁴⁹ y le acompañará a visitar iglesias medioevales, explicándole el significado oculto en los motivos escultóricos y las leyes aritméticas por las que se regía su emplazamiento⁵⁰.

⁴⁹ Alfonso Palacio Álvarez, 2001. p. 247.

⁵⁰ Pedro Da Cruz indica que fue Luis Fernández quien le da a conocer a Torres García las propiedades de la Sección Aurea, aunque no aporta documentación que lo respalde. Da Cruz, 1991, p.6.

Cuando Torres García presenta su pintura al salón de Otoño de 1928 y es rechazado, él y Jean Hélion deciden hacer una exposición paralela junto a Pere Daura, Alfred Aberdam y Enge Rozier, —también rechazados— en la Galería Mark, que se inauguró el mismo día que el salón. Gracias a una hábil campaña publicitaria orquestada por Hélion, la exposición de los *5 Refuséés* tuvo un éxito enorme. La prensa le prestó una gran atención, y entre los miles de personas que la visitan acuden Theo Van Doesburg y su esposa Nelly (Petro), con quienes Torres traba amistad rápidamente. Algún tiempo después, visitando Torres García una muestra del neoplasticista alemán Vordemberge, conoce a Michel Seuphor⁵¹, quien a su vez le presenta a Mondrian. Torres se integra entonces al grupo que se reunía asiduamente en el apartamento de Seuphor, junto a Mondrian, Vantongerloo y Russolo. También asistían a veces Otto van Rees y su esposa, y Hans Arp y su esposa Sophie Teuber —Arp, y John Xceron.

A diferencia de los surrealistas, que organizados como un movimiento tenían una galería propia y una revista, *La Révolution Surréaliste*, los artistas orientados a la abstracción —o constructivos— estaban dispersos y muchos de ellos con dificultades económicas debido a la dificultad que tenían para vender sus obras. Existía un verdadero enfrentamiento entre ambas tendencias en el cual los surrealistas tenían las de ganar. La prensa hacía permanente eco de sus acciones, y también incursionaban en el terreno del cine; para Dalí, el estreno de *Un chien andalou* fue como “una puñalada en el corazón de París. Esa cosa asquerosa que figuradamente es llamada arte abstracto cayó a nuestros pies, herida de muerte. (...) Ya no había más lugar en Europa para los cuadraditos maniáticos del señor Mondrian”⁵².

Fue precisamente luego de visitar la primera exposición individual de Dalí que, a fines de 1929, Torres García le propuso a Van Doesburg formar un grupo que se opusiera al surrealismo y que realizando exposiciones y publicando una revista le diese voz los artistas de tendencia constructiva. Pero ya en las primeras conversaciones se vio que la acción conjunta era imposible debido a las radicales diferencias que existían entre ambos. Van Doesburg, vehementemente dogmático, no admitía el menor rastro de figuración en sus obras. La abstracción era para él sinónimo de que no debía existir ninguna referencia a la naturaleza, a las cosas reales, y que las obras debían estar compuestas según principios matemáticos y no mediante la intuición. Esta posición excluyente, que hacía inviable la formación de un grupo numeroso, reforzaba además el concepto negativo que muchos artistas tenían sobre la áspera personalidad de Van Doesburg, a quién algunos tenían por un *jacobino intratable*⁵³. Fue entonces que Torres García le propuso la creación del grupo a Seuphor, quién planteó *Cerle et Carré* como nombre. El núcleo del grupo estaría formado por los habituales participantes en las reuniones en casa de éste. Mondrian se integró al grupo pero declinando asumir responsabilidades organizativas.

^[1] Michel Seuphor, belga, se llamaba en realidad Fernand Louis Bercklaers. El seudónimo Seuphor es un anagrama de Orpheus. Como joven poeta Seuphor entró en contacto con los círculos vanguardistas del norte de Europa, conociendo a artistas de De Stijl, Der Sturm y el dadaísmo. Escribió la primera monografía sobre Piet Mondrian.

^[2] En Da Cruz, 1991. p.13.

^[3] Seuphor, 1965, p.112. En Da Cruz, 1991, p. 16.

La brevedad de la vida del grupo y la revista *Cercle et Carré* no es óbice para su gran trascendencia. El grupo llegó a tener cerca de ochenta miembros, muchos de ellos convocados por Torres García, que por este tiempo tenía una buena reputación en París. Había sido admitido en las principales galerías, y los mejores críticos habían prologado los catálogos de sus exposiciones. Aproximadamente la mitad de los miembros de *Cercle et Carré* vivía en París y del resto, casi todos en el extranjero. El mayor contingente estaba en Alemania, donde residían Gropius, Kandinky, Kurt Schwitters y Hans Richter, entre otros. El precursor carácter interdisciplinario del grupo dio cabida a otras disciplinas como el teatro y la arquitectura, integrando arquitectos como Le Corbusier, Gideon, Hoste, Meyer y Roth. La exposición de *Cercle et Carré* es considerada la primera exposición internacional de arte abstracto, y si bien fue la única, la disolución del grupo dio lugar a otras agrupaciones que tomaron el testigo del arte constructivo; *Abstracción-Création*, *Réalités Nouvelles*, que harían fluir hacia París lo que el arte abstracto tenía de más remarcable en el mundo entero⁵⁴.

Pero existían discrepancias entre Torres García y Seuphor en cuanto a la concepción del grupo y que determinaron su disolución antes del año de vida. Si bien el primer elemento movilizador había sido la oposición al surrealismo —*antisur*, como decían ellos— el concepto aglutinador de carácter positivo era la idea de construcción, que debía dar cabida a una amplia variedad de artistas. Sin embargo, Seuphor estaba fuertemente apegado al Neoplasticismo de Mondrian y era en cierto modo tendencioso. El prestigio de Mondrian entre los artistas constructivos era inmenso, y su Neoplasticismo, que estaba entonces plenamente desarrollado era en el fondo para Seuphor la principal doctrina guía que le daba soporte teórico al movimiento.

Las diferencias comenzaron desde el nombre *Cercle et Carré*, que para Torres García remitía demasiado a la geometría y por ello a la no figuración, una de las premisas de la plástica pura y con la que no congeniaba. Sin embargo el logotipo propuesto por Pere Daura lo convenció. Además de su innegable calidad gráfica, tal vez haya influido su concepción el hecho de que el círculo y el cuadrado se representaran a sí mismos y de forma similar, en que en el constructivismo que Torres estaba desarrollando en ese momento, los símbolos tenían también la cualidad de ser forma gráfica y significado al mismo tiempo.

Fin y principio

En la abertura de la exposición del grupo *Cercle et Carré*, en abril de 1930, Torres García dictó una conferencia frente a quienes representaban lo más selecto de la abstracción europea. En ella marcó en forma inequívoca su posición y estableció las líneas fundamentales de su Universalismo Constructivo. La circunstancia, la jerarquía de los presentes y lo directo de las palabras de Torres García denotan su tremenda capacidad para la franqueza y la falta absoluta de consideración por la conveniencia, ya que su conferencia se trató en gran medida de una réplica a los postulados del arte purista y en particular al Neoplasticismo, buscando incluirlos y trascenderos a la vez.

“(…)Es indudable que si basamos una concepción plástica sobre la idea pura del espacio, y ese espacio está vacío, y dentro de esa *nada*

^[1] Seuphor, 1957, p.50. En Da Cruz, 1991, p. 16.

nos imaginamos una construcción ideal basada sobre la relación de las medidas, es, evidentemente la concepción más pura que podamos tener de un ordenamiento plástico. E inclusive podemos agregar la idea del espacio *puro* y hacerla dinámica. Pero, ¿es ella completa con respecto al hombre? El cristal es perfecto y podemos *admirarlo*, ¿pero podemos *amarlo*? Por lo tanto, frente a este tipo de concepción plástica, *la otra mitad del hombre permanece inactiva*. La única actividad humana frente a una realización plástica pura es la *Inteligencia*. Basada *sobre ella*, únicamente a *ella* impresiona. Encaro un arte más completo.”⁵⁵

A fin de lograr ese arte completo, Torres García propuso integrar a las investigaciones artísticas los valiosos hallazgos de las principales vertientes del arte moderno: Neoplasticismo, Cubismo, Dadaísmo y Surrealismo.

Si la referencia al Neoplasticismo, con la estructura desnuda como expresión del ritmo y orden universal parece lógica, la que hace al Cubismo no es rara. El mismo Torres García había tenido una fugaz aproximación al cubismo y Mondrian, como muchos otros, lo había practicado durante su primera estancia en París como una vía hacia la abstracción, antes de —al igual que Torres García— tomar a la ciudad moderna como punto de partida de su pintura. El grupo integraba a varios dadaístas como Arp y Kurt Schwitters, y Torres García se refiere a los poetas dadá como constructores con palabras, que “vacías de sentido normal tienen un sentido más elevado”.⁵⁶

Sin embargo, la referencia que Torres García hizo al Surrealismo en la inauguración de la primera exposición de una agrupación que había nacido en primer lugar como oposición a su presencia dominante en la escena artística del momento, no pudo haber causado otra cosa que desconcierto y revela una tremenda convicción interna. Torres García compartía la aversión que los artistas constructivos sentían por esta tendencia porque veía que sus obras daban cabida a “la expresión de los más bajos instintos animales existentes en el ser humano”⁵⁷. Pero sin embargo, rescataba como un valor positivo la apertura que el surrealismo había hecho al inconsciente. Para Torres García un arte no podía se completo si solamente estaba hecho de forma racional, ya que el resultado solamente sería percibido por la razón. El arte debía pues operar en varios planos a la vez. “El hombre tiene dos piernas así está en equilibrio —Si ustedes quieren, tiene dos bases— se apoya en sí mismo y en la naturaleza.(…) Hay un arte⁵⁸ que se ha basado sobre los datos del subconsciente —y se percibe inmediatamente que este arte carece de equilibrio— que mira solamente un lado del hombre. Pero aquellos que censuran este arte a veces no se dan cuenta de que caen en el error opuesto. En efecto, un arte basado también sobre el pensamiento puro, ¿no sería tan desequilibrado como el otro?”⁵⁹

^[2] Fragmento de la conferencia dada en Cercle et Carré. Archivo del Museo Torres García.

^[3] Ibidem.

^[4] Ibidem.

^[5] Se refiere al Surrealismo.

^[6] No se trató en absoluto de un enfrentamiento con Mondrian, con quien Torres García mantuvo la más cordial de las relaciones, sino una toma de posición frente a su teoría. El propio Mondrian parece habérselo tomado con humor. En su

El Universalismo Constructivo se gestó al mismo tiempo que *Cercle et Carré*. Y se podría decir que así como Torres García funcionó como un catalizador que hizo posible la organización de los artistas abstractos, la interacción con éstos tuvo su equivalente en la obra de Torres García. La creación de su versión del Constructivismo es un intento de conciliar varios pares de opuestos. Uno de ellos, abstracción y figuración, buscando la posibilidad de *expresar* algo sobre el mundo y el hombre sin recurrir a la imitación o a la apariencia. Construir era para Torres García lo opuesto a imitar, y la aversión que sentían los neoplasticistas por la figuración se corresponde a la que Torres García sentía por la imitación. Lo importante no era, para Torres García si existía o no la representación de una cosa, sino que esa representación en lugar de ser hecha *imitando* la realidad, estuviese dada por un *equivalente* plástico. Sin embargo ese equivalente plástico podía tener además una función de representación. Espoleado tal vez por esa tendencia a la abstracción propia del ambiente en que se movía, Torres da entonces un paso más en la dirección que ya traía, y los grafismos que esquemáticamente representaban las personas, los carros y las estructuras de la ciudad se convierten en símbolos; cosa gráfica e idea de cosa al mismo tiempo. Esos símbolos estarán entretejidos en una estructura proporcionada según la sección áurea, que en palabras de Torres García es un *verdadero tesoro*.

Mediante el empleo de la proporción áurea en sus obras Torres García encontró una vía de Integrar la actividad consciente e inconsciente al realizar una obra. Luego de realizar una estructura *medida*, el artista hace a un lado la actividad racional y le intercalará una serie de símbolos arquetípicos de forma totalmente intuitiva. La cualidad única de la proporción áurea, que la distingue de todos los demás criterios de proporcionalidad, es bien conocida. De dos segmentos proporcionados según la relación áurea, el mayor de ellos está en la misma relación respecto de la suma de ambos que el menor respecto del mayor. En términos matemáticos, siendo a la longitud del segmento menor y b la del mayor, a/b = b/(a+b) =0.619. Esto permite entonces establecer un sistema de proporciones *constante*, en el cuál las partes de una obra, de las menores a las mayores pueden estar siempre relacionadas por la sección áurea o por uno de sus múltiplos o submúltiplos. Esta propiedad dota a la obra de una organicidad y unidad inigualables. Pero además, la sección áurea se encuentra abundantemente en la naturaleza. Está presente en ramas de árboles, articulaciones de brazos y piernas, las distancias entre ojos, nariz, boca en el rostro humano, en caracoles y en flores. Esta cualidad la hace especialmente atractiva, ya que establece un vínculo bidireccional entre la abstracción y la naturaleza, entre el mundo de lo concreto y de lo abstracto. La proporción áurea será para Torres García una expresión del vínculo entre el plano *ideal* y el *real*.

Nacida en medio de una verdadera “tormenta pictórica” la obra constructiva realizada en París es de una factura extraordinaria. La calidad de los planos de color, en los que el toque del pincel construye un

conferencia, Torres García había insistido en la necesidad de buscar el equilibrio entre el componente racional y el no-racional del artista. Según testimonio de Olimpia Torres, que estuvo presente en el vernissage de la exposición, luego de tomar algunas copas de vino Mondrian se acercó a Torres García y moviendo levemente su cuerpo de un lado a otro le dijo con una sonrisa “Monsieur Torrès; il faut retrouver l’équilibre”.

orden tonal que se superpone al orden geométrico está entre la mejor pintura de Torres García. Sin embargo, en la obra de Montevideo la pincelada tenderá a desaparecer. El constructivismo dará paso al Arte Constructivo Universal, y tenderá a dejar de ser pintura de caballete buscando ser pintura mural y monumental.

El círculo iniciado con el Arte Mediterráneo comienza a cerrarse. La idealización de las formas ha sido sustituida por el grafismo, y la composición de la obra por la estructura. La tradición mediterránea se disuelve en la tradición universal, a la que Torres García busca religarse. Esa tradición de las grandes culturas del pasado, donde la expresión artística era profundamente religiosa y en las que, confundido arte y religión, el arte prestaba sus medios al sentimiento religioso a la vez que éste justificaba al arte. Un arte anónimo, en el que en lugar de la exaltación del yo, se hiciese *cosa* una cosmovisión, un vivir y un sentir el universo. Y por esto, un *arte civilizado*.

Torres García en un momento de su obra, en la que se puede apreciar la influencia de la proporción áurea, que se repite en los segmentos de la obra.

“Nada de cuanto acabo de decir podrá servir ni un momento para orientarnos. Está bien que se sepa; pero basta con esto. Pues la *orientación* debe venir por otra vía: *la intuición*. Debemos hallarla, pues, en las obras sean de pintura o escultura, en los grandes poemas, en la liturgia de las religiones, en la arquitectura, en la música, cuando *estén dentro de esa universalidad*. Vivir en tal ambiente, aislarse del resto. Y ya que eso mismo es en sí *sentido religioso de todo* (pues no hemos de olvidar que estamos en la unidad) *vivir entonces religiosamente*; que es tener conciencia de esa unidad, y tanto en el trabajo como en la vida, y tanto en el arte como en nuestras relaciones con los demás y en todas las cosas.”⁶⁰

Torres García en un momento de su obra, en la que se puede apreciar la influencia de la proporción áurea, que se repite en los segmentos de la obra.

Torres García en un momento de su obra, en la que se puede apreciar la influencia de la proporción áurea, que se repite en los segmentos de la obra.

Torres García en un momento de su obra, en la que se puede apreciar la influencia de la proporción áurea, que se repite en los segmentos de la obra.

Torres García en un momento de su obra, en la que se puede apreciar la influencia de la proporción áurea, que se repite en los segmentos de la obra.

Torres García en un momento de su obra, en la que se puede apreciar la influencia de la proporción áurea, que se repite en los segmentos de la obra.

Torres García en un momento de su obra, en la que se puede apreciar la influencia de la proporción áurea, que se repite en los segmentos de la obra.

Índice de bibliografía

Castillo, SF. Guido Castillo. *Torres García, Maestro de occidente*. Manuscrito mecanografiado sin fecha. Archivo del Museo Torres García.

Da Cruz, 1991. Pedro Da Cruz. *Torres García y el grupo Cercle et Carré*. Instituto de historia del arte de la universidad de Lund, 1991. Suecia.

Hegel. *Introducción a la Historia de la Filosofía*. Ediciones Libertador, 2004. Buenos Aires.

Ferdinán, Valentín Ferdinán. *Contribución de Torres García al Noucentisme catalán*.

Fló, 1974. Juan Fló. *Exposición de bocetos y dibujos del Salón San Jorge de la Diputación de Barcelona*. Fundación Torres García, 1974. Montevideo.

Fló, 1991. Juan Fló. *Torres García en (y desde) Montevideo*. Cátedra de estética de la Facultad de Humanidades y Ciencias, 1991. Montevideo.

Fló, 2010. En *Torres García, Trazos de New York*. Caixa Cultural, Artepadilla, Museo Torres García, 2010. Río de Janeiro.

G-Sedas, 2001. Pilar García-Sedas. *J. Torres García y Rafael Barradas. Un diálogo escrito; 1918-1928*. Parsifal Ediciones y Libertad libros, 2001. Barcelona – Montevideo.

Gradowczyk, 2007. Mario. H. Gradowczyk. *Torres García. Utopía y transgresión*. Museo Torres García, 2007. Montevideo.

Hudson, 1874. William Hudson. *La tierra purpúrea*. Ediciones de la Banda Oriental, 2009. Montevideo.

JTG, 1904. Joaquín Torres García. *Angusta et Augusta*. 1904. En *J. Torres García. Escrits sobre art*.

JTG, 1907. Joaquín Torres García. *La nostra ordinació i el nostre camí*. 1907. En *J. Torres García. Escrits sobre art*.

JTG, 1908. Joaquín Torres García. *El literat y lartista*. 1908. En *J. Torres García. Escrits sobre art*.

JTG, 1917. Joaquín Torres García. *El descubrimiento de sí mismo*. Tipografía de Masó. 1917. Gerona.

JTG, 1913. Joaquín Torres García. *Notes sobre art*. En *J. Torres García. Escrits sobre art*.

JTG, 1921. Joaquín Torres García. *New York*. Museo Torres García y Hum, 2007. Montevideo.

JTG, 1930. Joaquín Torres García. Manuscrito de la conferencia dada en la exposición de *Cercle et Carré*. 1930. Archivo del Museo Torres García.

JTG, 1934. Joaquín Torres García. *Historia de mi vida*. Publicaciones de la Asociación de arte Constructivo, 1936. Montevideo.

JTG, 1935. Joaquín Torres García *Estructura*. Fundación Torres García, 1974. Montevideo.

JTG, 1944. Joaquín Torres García. *Universalismo Constructivo*. Alianza Forma, 1984. Madrid.

JTG, 1947. Joaquín Torres García. *De lo aparente y lo concreto en el arte*. Asociación de Arte Constructivo, Taller Torres García, 1947. Montevideo.

JTG, 1948. *La Recuperación del objeto*. Asociación de Arte Constructivo, Taller Torres García, 1948. Montevideo.

J. Torres García. *Escrits sobre art*. Edicions 63 y “La Caixa”, 1980. Barcelona.

Ghika, 1927. Matila Ghika. *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Poseidón, 1983. España.

Moreno, 2009. Inés Moreno. *El Universalismo Constructivo o la redención por el arte*. En el catálogo *Universalismo Constructivo*. Museo Torres García y Fundación Antonio Saura, 2009. Cuenca.

Palacio Álvarez, Alfonso. *La abstracción Geométrica en los artistas españoles en París (1928-1930)*. Universidad de Oviedo, C.S.I.C., 2001. Madrid.

Peluffo, 1988. Gabriel Peluffo. *Historia de la pintura uruguaya*. Ediciones de la Banda Oriental, 2009.Montevideo.

Sureda Pons, 1998. Joan Sureda Pons. *Torres García pasión Clásica*. Akal/Arte contemporáneo. Madrid, 1998.

Unamuno, 1895. Miguel de Unamuno, *La tradición Eterna*. En *Miguel de Unamuno. Ensayos*. Ediciones Aguilar, 1951. Madrid.

Torres García en (y desde) Montevideo

Juan Fló

En 1934 llegó a Montevideo un pintor nacido en el Uruguay sesenta años atrás, que había vivido 29 años en Barcelona y otros 15 en Nueva York, Fiesole, Villefranche Sur Mer, París y Madrid. Aunque puede decirse que era un artista reconocido, sus “éxitos” eran historias independientes, cerradas cada una de ellas por un fracaso y un exilio: la del muralista de Barcelona, la del artista inmigrante en Nueva York, la del pintor parisino. Siempre extemporáneo, retardatario o adelantado, también será inoportuno en Montevideo, pero de allí no podrá escapar, es allí que sus proyectos darán sentido a aquel pasado y desde allí es que aquellas historias dispersas y desconcertantes se volverán una sola historia inteligible.

Esta es, precisamente, la hipótesis que utilizan y defienden estas páginas: la hipótesis de que el período montevideano de Torres no sólo es significativo por sí mismo, sino porque nos da algunas claves importantes para comprender toda su trayectoria.

Esta hipótesis puede descomponerse en otras varias propuestas que trataré de justificar más adelante pero que paso a formular desde ya:

1) La concepción de Torres no solamente no coincide con las concepciones de las vanguardias de la primera mitad de siglo, sino que, en su núcleo más fuerte, aunque no siempre expresado, se opone radicalmente a éstas.

2) Si bien en su obra y sus escritos europeos es explícito su rechazo a todo esteticismo y a todo formalismo, en el período montevideano es visible un rasgo que lo diferencia incluso de aquellos artistas contemporáneos que, como él, otorgan al arte un sentido metafísico: es entonces que manifiesta la voluntad de romper con el arte como institución autónoma y de reincorporarlo a aquella situación arcaica en la cual se confundía con los ritos y demás prácticas de integración del hombre en un orden cósmico.

3) La teorización de nuestro artista, en la cual expone esa concepción, no es subproducto de su obra artística, sino que la determina en gran medida y es, por lo tanto, esencial para comprender también su pintura.

4) La radicación en su patria lo enfrentó a nuevos problemas que lo estimularon para proponer una forma extrema y utópica de algunas de sus ideas.

5) Gracias a esa propuesta utópica –a pesar de su inevitable fracaso– es que fue tan significativa la incidencia de Torres en su país y en el arte latinoamericano.

|
Si consideramos lo que hay de constante en la obra pictórica de Torres vemos que su ingreso a la vanguardia puede ser visto como inevitable. Su resistencia al naturalismo; su defensa de la estructura ya presente en su libro del año 1913¹; la austeridad de su lenguaje y la exclusión

de medios extrapictóricos desde la época mediterránea y la progresiva transformación de esa propuesta clásica en una pintura de iconografía menos retórica y de “sistemización” infantil para usar el concepto que, no laudatoriamente, usó en su momento D´ Ors², son antecedentes que podemos entender como el acceso natural, en un medio en cierto modo provinciano, al nuevo lenguaje del siglo.

Pero si bien todos estos rasgos, así interpretados, parecen converger en una dirección afín a la nueva pintura europea, esa interpretación omite, creo, un aspecto esencial. El motivo principal por el cual Torres mantiene, desde el año 07 esa fidelidad a un despojamiento de medios, a una figuración plana, a un color mitigado, a un dibujo anguloso y sin encanto ornamental –ese diestro que como Klee pintaba con la mano izquierda–, es porque lucha con una tentación a la que se resiste: la sensualidad de la pintura de la tradición renacentista cuya condena ya es explícita en el 13 y se repite en los textos del 17 y del 19³. Tradición con la cual, este incesantemente tentado eremita, mantiene una lucha, a veces sorda y otras manifiesta, que dura hasta el fin de sus días. Y esta relación de constante conflicto entre un arte sensual y un arte ideal, que se expresa con todas las letras en sus escritos barceloneses, sólo es comprensible si la consideramos la otra cara de una concepción del arte que veremos manifestarse en Montevideo bajo la forma de la utopía magna –y por definición irrealizable– de un arte que ya no es más arte porque se confunde con la celebración y con el rito.

Solamente podemos explicar que Torres se resistía, como lo hace, a volverse realmente un “pintor”, es decir un artista de la tradición del espacio y la luz, en la medida en la cual la justificación del arte no se encuentra para él en que el arte sea simplemente arte. Ya desde un artículo de 1907, en el que es posible encontrar motivos para suponer que, por esa época, estaba próximo a la religión católica –hecho que Torres elude en su autobiografía– encontramos la afirmación de que, cuando el arte no está influido por un sentimiento religioso, no puede tener grandeza ni ser universal⁴. Más adelante, en sus libros de 1913 y de 1915, esta concepción se reformula en un lenguaje platonizante⁵ del que nunca se desprenderá totalmente.

Cuando ocurre la gran transformación de su pintura, en 1917, encontramos también cambios importantes en sus ideas, a pesar de su esfuerzo, que él mismo reconoce, por salvar su pensamiento pasado identificándolo con el nuevo⁶. De todos modos, en sus publicaciones del 17 y el 19, así como en un importante inédito de ese mismo año⁷ es posible descubrir un conjunto significativo de novedades.

^[1] J.T.G., Historia de mi Vida (Montevideo: Asociación de Arte Constructivo, 1939) p. 142

^[2] Notes pp. 28, 49, 50 J.T.G., El descubrimiento de sí mismo (Gerona: Masó, 1917) p. 16. J.T.G. L’art en relació amb l’home etern i l’home que passa (Sitges: amics de Sitges, 1919) p. 6.

^[3] J.T.G., “La Nostra ordinación i el nostre camí”, Empori abril 1907: p. 189.

^[4] Notes, p. 29 J.T.G., Diàlegs (Tarrasa: Mulleras, 1915) p. 42.

^[5] J.T.G., El descubrimiento de sí mismo (Gerona: Masó), p. 27.

^[6] Hechos, manuscrito inédito de 1919, es uno de los documentos más interesantes acerca del pensamiento de Torres en este período. Algunos fragmentos fueron publicados en Un enemic del Poble, marzo, 1919: p. 1. Otros fragmentos están citados en Juan Fló, Significación de Torres García en J. Torres García, Testamento artístico (Montevideo: Marcha, 1974).

La actitud que el artista se propone a sí mismo, consiste en una visión sin pensamiento, que capte —del modo más despojado de saber técnico y de supuestos intelectuales— lo que es simple dato, puro hecho. Esta visión de lo que es el puro presente es capaz de exorcizar el tiempo y, por este atajo, el arte de lo inmediato, de lo actual, de lo transitorio, deberá volverse también captación de lo eterno: “nada de más actual que lo eterno”⁸, dirá entonces y repetirá décadas después, aunque el sentido en este momento parece ser el inverso: nada más eterno que lo actual.

Pero lo más curioso es que los escritos de Torres de estos años, que evitan conectar las ideas generales con la pintura que está realizando en ese momento, no son congruentes, más aún, resultan incompatibles con ella. Porque, ¿qué tiene que ver con la impasibilidad sin pensamiento, la intervención violenta del pintor que, ahora sin disimulo posible, inventa o desarrolla ese marcado lenguaje que aparece desde el 17?

La pintura que Torres realizó en 1916 admite, en cambio, por su sencillez, por su lenguaje abocetado y su planismo tímido, una asociación con el pensamiento que el pintor difundió durante los tres años siguientes⁹. Pero la pintura a partir del 17, si bien exteriormente es muy distinta a la pintura de la luz, si bien rompe con las soluciones tradicionales de la figuración del espacio, lo hace en un ejercicio de la autonomía, recientemente conquistada, con la cual el arte resuelve sus problemas formales y expresivos. La libertad del artista ante la realidad no resulta de que ésta se subordine a una orden que estima más profundo y más verdadero que aquélla, sino que es una consecuencia del ejercicio de su irrestricta invención. Pero esto es lo opuesto de lo que nuestro artista creyó siempre.

Lo anterior explica por qué Torres no tiene teoría para la pintura que, por primera vez, realiza en consonancia con el clima artístico de la época. O, dicho de un modo más enérgico: la pintura por la que Torres se incorpora a la vanguardia es una pintura que no puede justificar consistentemente desde sus creencias más fuertes, porque su concepción del arte es incompatible con el espíritu de pura invención plástica que anima a la mayor parte de la vanguardia.

Si lo que lo alejaba en el año 13 del cubismo era que lo veía extravagante¹⁰, es decir, ejercicio antojadizo de la santa libertad del artista, en el año 17 y del modo opuesto y simétrico, dirá que, “En arte más vale el disparate que el academicismo. Toda extravagancia, en arte, puede ser reacción, signo de vida”¹¹ y también “Ara encoratgem l’aparent extravagancia”¹². Pero esta defensa de la vanguardia es, en realidad, una resignación: el pintor se embarca en el lenguaje de su época no tanto porque éste dimane naturalmente de sus convicciones sino porque es la única vía creativa que se le ofrece en ese momento, la que no lo encierra en los

^[8] J.T.G., L'art en relació, p. 13.

^[9] Torres tampoco es explícito acerca del proceso que lo lleva a su pintura del año 16. Las frases atribuidas al pintor en Enric Jordi, Torres García (Barcelona: Polígrafa, 1973) p. 82 no le pertenecen. Forman parte de un artículo firmado con la inicial J. (probablemente Roma Jori) con el título de “Les noves idees estètiques d’En Torres García”, publicado en la revista Vell i Nou, 15 de agosto de 1916. No hay ninguna indicación de que se transcriban allí palabras del pintor.

^[10] Notes, p. 41

^[11] El descubrimiento p. 200.

^[12] J.T.G., “D'altra òrbita”. Un enemic del Poble junio 1917: p. 2.

caminos trillados, en un arte muerto. Su admiración por Barradas, en un artículo que envía a un diario de Montevideo en 1917, se resume diciendo “que es un pintor del tiempo presente”¹³. La misma voluntad de ser de su época explica su colaboración en las publicaciones de Salvat Papaseit donde aparece el texto en el que Torres asume con mayor decisión el tópico dominante de la vanguardia que podemos llamar formalista —el de la pintura como música, de Apollinaire o el de la forma significante, de Clive Bell— y donde, mediante un gambito argumental muy utilizado en esa época por los defensores del nuevo arte, afirma que las obras modernas de los cubistas o de los futuristas, o las suyas, no tienen porqué ser llamadas obras de pintura o de arte, sino que son, simplemente, manifestaciones de “plasticismo” entendiendo por tal el tratamiento de la forma y el color por sí mismos¹⁴.

En los diez años siguientes, Torres deja de publicar y su pintura es el único testimonio de lo que no pudieron dejar de ser años de un gran debate silencioso. Que también lo fueron las dificultades materiales y peregrinaje por varios países.

Las pinturas que conocemos de los primeros años de ese período hasta la reminiscencia clásica del año 1926, lo muestran inventando el montaje fragmentos rectangulares de ilustración en sus dibujos a tinta —en los que consigue unificar lo más heterogéneo, incluso imágenes tan fuertemente perspectivadas como lo es un piso de damero, en un tratamiento básicamente plano— y experimentando diversas formas de organizar en sus óleos la simultánea variedad de la imagen urbana, hasta dar en algunas obras con procedimientos que recuerdan los que unos pocos años antes habían empleado algunos futuristas o el Malevich de 1914.

Pero también en la pintura de esos años ocurre algo curioso, y es que, al mismo tiempo que sigue siendo huésped —no sabemos cuan cómodo— de la vanguardia, aparecen ejercicios de una pintura que podemos denominar con el lenguaje que el pintor usará en Montevideo para amarla-condenarla: “pintura pintura”. Esa pintura en la que luz, color y materia consiguen una representación convincente como tal y también como pura pintura. Mucho más “pintura pintura” que la que realizó en toda su historia anterior. Me refiero a ciertas obras del año 20: un retrato de su mujer, su autorretrato y alguna naturaleza muerta que muestran lo que él llamará la “garra del león” del pintor¹⁵ y que no requiere ser excitada por el desafío de un colega —desafío cuya historia narra en su autobiografía al explicar su pintura del año 27— para irrumpir, paradójicamente, en el momento en el que esa pintura más debería parecerle fuera de época.

Lo que ocurre es que, en la medida en que la incorporación a la vanguardia lo hizo deponer transitoriamente su aspiración a un arte más allá de lo artístico, cesó también su mayor motivo para no ser tentado por la pintura sensual, esa amada incompatible con el voto de castidad que el artista había hecho antes. Este fácil pasaje, de sus experiencias vanguardistas a una pintura más vinculada a la tradición que va del

^[13] J.T.G., “Los artistas uruguayos en Europa: Rafael Barradas”. El siglo (Montevideo) 24 de nov. 1917.

^[14] J.T.G., “Plasticisme”, Un enemic del Poble mayo 1918: p. 1.

^[15] J.T.G., Universalismo Constructivo (Buenos Aires: Poseidón, 1944) p. 485.

Renacimiento al impresionismo, parece paradójico, si comprendemos que, para Torres, liberarse, gracias al arte de avanzada de las exigencias que acompañaron su época clasicista, le daba la libertad de intentar una pintura de la que siempre tuvo nostalgia.

En los años que van de la recidiva clasicista de 1926 hasta el regreso al Uruguay, la obra del artista nos da testimonio de una tensión entre esos tres polos que son los términos en conflicto que permiten explicar el caso Torres. Me refiero a la pintura de la tradición renacentista, a la propuesta de la vanguardia formalista y a la concepción torresgarciana de un arte que sirva para algo así como una comunión con el orden cósmico. Torres, en esa encrucijada, realizó durante los años 27, 28 y 29 una pintura magnífica en la que es sensible a diversas influencias, pero de tal modo asimiladas que es difícil encontrar la filiación, más allá de un aire de familia con las experiencias de la época. Y, lo que es más notable, marcadas, todas esas obras, pese a su diversidad, por un inconfundible sello propio que las aproxima.

Cuando se encuentra con Van Doesburg en 1929 y traman una acción común contra la boga del surrealismo y por la reivindicación de la plástica pura, en Torres ya empieza a cristalizar una síntesis que le permite recolocar su obra dentro de la concepción del arte que, desde el principio, está arraigada en él, pero que ha quedado sofocada por la necesidad de salir del encierro de formas caducas y de atacar el problema de su lenguaje personal desde las condiciones que la época impone. Pero, curiosamente es en ese mismo momento —en el que era de esperar que manifestase su latente desapego respecto del arte contemporáneo— que Torres arriesga una alineación formal con un grupo de pintores que representan una de las corrientes de vanguardia.

No es difícil conjeturar que, en medio de su lucha por existir como artista en el duro ambiente parisino, eran inexistentes las posibilidades de embarcarse en la propagación de un credo artístico opuesto, en su raíz, al formalismo vanguardista. Por otra parte, Torres conoce recién en el 29 las obras neoplasticistas¹⁶ que por serle tan ajenas, por su impersonalidad geométrica —como lo dice una carta a Gorin¹⁷, y tan próximas, por su radicalismo y su austeridad, lo tienen que haber impresionado, y en cierto sentido, tienen que haber revitalizado su valoración de la vanguardia.

Si bien es sencillo indicar algunas correspondencias, y otras tantas diferencias, entre las obras neoplasticistas y las de Torres de ese momento, no es fácil precisar en que medida Torres aprovechó para su pintura la experiencia de Mondrian y de su grupo. Lo cierto es que hay pinturas de Torres muy anteriores al 29 en las cuales la organización ortogonal está presente perceptivamente, aunque no sea producida por una trama de rectas, sino por planos de color o por la distribución de grafismos figurativos. Por otra parte, es innegable la radical heterogeneidad que existe entre los constructivos de Torres exhibidos en la exposición *Cerclé et Carré* del 30 y las obras de los demás expositores, incluso los que no forman parte del movimiento neoplasticista. Hecho notable cuando miramos las fotografías subsistentes de las salas de dicha exposición.

^[16] J.T.G., Historia de mi vida, p. 260.

^[17] Carta a Jean Gorin del 14 oct. 1930. Macula (París) 1er. Trimestre, 1977: p. 127

Esa heterogeneidad nos indica que, en este caso, la obra de Torres toma la delantera a sus programas teóricos y que, mientras éstos se atienen a una situación de hecho que tiene que ver con su enclave en el medio artístico parisino, su pintura se ha independizado de éste.

Por esta razón estamos obligados a descifrar sus posiciones. Así, en tanto que el antisurrealismo fue el estímulo inicial para la formación del grupo, y en alguna medida, Torres lo compartía, ese alineamiento disimula la mayor proximidad que Torres tenía con la exaltación del inconsciente y el concepto supra estético del arte, propios del surrealismo, más que con la tendencia técnico maquinista o con el formalismo estético de la mayoría de los integrantes de *Cerclé et Carré*. Tan coyuntural es el antisurrealismo para Torres que, cuando las diferencias con Seuphor derrumban las esperanzas que puso inicialmente en el recién nacido movimiento, no tuvo empacho en señalar, en su conferencia dictada en la exposición que hizo el grupo en el 30, que su objetivo no era el purismo plástico sino llegar a una síntesis integrada también por el aporte del surrealismo, en razón del papel que éste otorga al inconsciente¹⁸.

Tenemos que tener en cuenta que el grupo *Cerclé et Carré* fue el resultado de una transacción compleja en la que debieron enfrentarse: las diferencias con Van Doesburg y la voluntad de éste de competir creando un grupo rival; las diversas formas de interpretar de modo más restringido o más amplio el campo de la abstracción —en lo que respecta a la eliminación o no de toda forma representativa—; y las divergencias acerca de si esa abstracción se limita a las formas geométricas más o menos simples o, como en el caso de Kandinski en esos años, no se atiene en absoluto a ellas¹⁹. En alguna medida, el más flexible, el menos atado a las exigencias estrictas de un programa de abstracción y geometría, así como el más lejano a un enfoque “maquinista” —como el que podrían suscribir Ozenfant o Gorin— es Torres García. Pero por su propia fragilidad como vanguardista, fragilidad que lo vuelve contradictorio e inestable, incluso esas posturas que no le son congeniales también lo tocan en alguna medida y puede adoptarlas transitoriamente.

Hay un episodio significativo que muestra la distancia de Torres respecto de Seuphor. Me refiero a los cortes que Seuphor le impuso al texto que el pintor publicó en el primer número de *Cerclé et Carré*²⁰ y que recién fueron conocidos cuando el primero los difundió hace pocos años²¹.

^[18] J.T.G. Universalismo Constructivo pp. 237-238. Es necesario recordar que la conferencia con la que Torres García abrió la exposición de Cerclé et Carré nunca fue publicada, en ella, según lo afirma el pintor en “Lo aparente y lo concreto”, sostuvo la necesidad de sumar aspectos esenciales del arte que fueron propuestos de modo parcial por tres corrientes que dominaron en el arte moderno; el cubismo, el neoplasticismo y el surrealismo. Es de notar que esa afirmación contradice lo que pretendía el proyecto de Cerclé et Carré, hasta el punto de que podía dudarse de la veracidad de esa afirmación de Torres. La investigación que realicé en el Archivo del Museo Torres García, me permitió encontrar el texto de la conferencia y confirmar la veracidad de aquella afirmación

^[19] Sobre el grupo Cerclé et Carré y la decisiva participación de Torres en su fundación y en su famosa exposición del año 30 es fundamental la investigación de Pedro da Cruz, Torres García and Cerclé et Carré (Universidad de Lund, Suecia,1994) Sobre la formación del grupo, las coincidencias y divergencias de sus integrantes y un análisis penetrante del pensamiento de muchos de ellos es muy útil la investigación de Marie-Aline Prat, Cerclé et Carré. Peinture et avant-garde au seuil des années 30 (Lausanne: L’age d’Homme, 1984).

^[20] J.T.G. “Vouloir construire”, Cerclé et Carré (París) 15 marzo 1930, pp. 3-4.

^[21] Prat, Cerclé, pp. 86-89.

Las amputaciones que hace Seuphor consisten en la supresión de unas pocas líneas que, en algún caso, tienen que ver con diferencias aparentemente triviales como, por ejemplo, la eliminación de una referencia de Torres a la heterogeneidad del grupo, pero que, en otros casos, apuntan a atenuar las diferencias de Torres con el enfoque neoplasticista. En resumen, desaparecen del artículo: 1) la aseveración de que el orden de la obra puede estar oculto, 2) la afirmación de que construir no implica la ausencia de imágenes (y todavía, de manera más fuerte, que *“la figuration doit être structure et la structure figuration”*)²², 3) la tesis de que algo real, percibido de cierta forma en particular, pasa al plano universal; y 4) el principio de que no debemos partir solamente de ideas si no queremos hacer que nuestro arte se aproxime a la filosofía, enunciación de la cual Seuphor tacha las palabras “puras ideas”²³.

Sin embargo, este intento de suavizar las diferencias de Torres con la ortodoxia neoplasticista deja un texto en el que las diferencias son igualmente notables. Por lo pronto persisten ideas que Seuphor no pudo quitar porque son como la osatura del artículo, en particular la defensa que hace Torres de la figuración y de la intuición. Pero, además, hay algunos pasajes que tienen un interés especial. Me refiero a aquellos en los cuales Torres distingue entre *“metre de l’ordre”* y *“créer un ordre”* y entre filosofía y metafísica. El par de conceptos contrapuestos “ordenar” y “crear un orden”, no se puede traducir, como parece hacerlo Prat²⁴, en términos de oposición entre ordenar mediante la utilización de una regla o de una proporción canónica, versus la invención de una estructura que no resulta de ninguna composición regulada. Se trata, en cambio, de la oposición entre un orden al servicio de la representación—el paisaje que Torres pone como ejemplo— y un orden que no sufre esa sujeción.

Pero, en el texto, esa contrastación se desplaza y pasa a ser la oposición entre aquellos que crean un orden solamente a partir de las ideas abstractas —los conceptos puros, tiempo y espacio, dice Torres, usando y alterando la terminología Kantiana— y por otro lado, los que usan la intuición. Los primeros producen obras sin formas figurativas, hacen plástica pura, algo que está más bien cerca de la filosofía y Torres no les concede el nombre de artistas. Frente a estos están los que siguen la intuición, consiguen hacer que la forma figurativa se integre en la estructura y, de este modo, realizan la síntesis que hicieron todos los pueblos primitivos. Su arte es de la naturaleza de la metafísica, y a ellos sí les otorga el nombre de artistas.

Como vemos, este texto, pese a las amputaciones hechas por Seuphor, define claramente el “descubrimiento” que Torres hizo en ese año o tal vez en esos dos últimos años: su Arte Constructivo Universal. Pero formula también, si se quiere enigmáticamente, algo más original. La invocación que allí hace Torres de las artes primitivas tiene sentido distinto de la que hicieron cubistas, expresionistas y surrealistas. Porque solamente ese espíritu de síntesis permite *“que l’œuvre soit vue sa totalité, dans un seul ordre, dans l’unité”*²⁵. Solo ese espíritu, entonces — y esto corrige la afirmación inicial del texto que suponía la creación

de un orden puramente plástico— permite la verdadera creación de un orden. Lo que Torres no explica es por qué esa síntesis de la estructura y la figuración cambia radicalmente el sentido del arte, ni qué relación profunda tiene eso con el sentido que el arte tiene para las culturas primitivas. Pero ese silencio puede ser interpretado sin ambigüedad desde su prédica posterior.

Torres aspira a que la enseñanza que se extrae de las artes primitivas, y esto recién será dicho con todas las letras en los escritos montevideanos, no se limite a sus lecciones formales sino que incorpore la actitud que permitió a las culturas arcaicas elaborar esos lenguajes: el sentido metafísico del que están dotadas. Sentido metafísico que, para Torres, radica en el sentimiento de concordancia con el universo que está en el origen de la obra y que se expresa a través de ella. Pero ese sentido metafísico, esa aproximación del arte a la religión y a la sabiduría, es precisamente lo que está en las antípodas de la vanguardia. Para nuestro artista no se trata de apropiarse de lo “estético” de las artes primitivas, sino, por el contrario, de aportar al arte del presente lo que ellas tuvieron de extraestéticos.

Es claro que Torres mal podía desarrollar, en medio del grupo *Cercle et Carré*, un pensamiento tan anómalo, no nos es posible ver con claridad en un texto tan breve y sofrenado, lo que sólo se atreverá su propio autor a llevar hasta sus últimas consecuencias cuando regrese al Uruguay e intente su gran empresa. Aunque ya en textos redactados en París durante los años 31 y 32 vamos a ver más explícitamente la actitud que apenas es posible entrever en este momento²⁶.

Una objección puede hacerse a lo que hemos dicho hasta aquí acerca de la heterogeneidad de Torres respecto de las corrientes del arte contemporáneo. Me refiero al hecho de que muchos otros artistas, y en particular dos de los pintores más influyentes de nuestro siglo que coincidieron en exponer junto a Torres con el grupo *Cercle et Carré*— aludo a Mondrian y Kandinsky— también tuvieron un pensamiento de tipo metafísico o religioso y atribuyeron al arte un sentido concordante con sus convicciones. Por lo pronto, los dos artistas que acabo de mencionar estuvieron vinculados con la teosofía y ambos escribieron extensamente, proporcionando a su pintura un fundamento teórico en el que se expresan sus creencias. Pero, en verdad, es irrelevante que el pensamiento de Torres guarde una proximidad mayor con el de los artistas mencionados en lo que respecta a sus creencias filosóficas y estéticas en general. Lo único que hace al asunto es si en ellos se expresa algo parecido a la voluntad de colocar el arte en esa situación arcaica que Torres añora y en la cual se subsume por las prácticas de integración del individuo en el grupo y de éste en la naturaleza. Planteado en estos términos, parece claro que, en los escritos de Kandinsky y de Mondrian, tiene plena vigencia el supuesto de la modernidad que instituye la autonomía del arte. Para aquellos artistas el sentido metafísico o religioso del arte se realiza en el ejercicio de su especificidad como arte, es decir, en el arte institucionalizado como tal.

^[1] Se trata de dos textos manuscritos, con ilustraciones, de los cuales disponemos de ediciones facsimilares. El primero, de 1931 es Père Soleil (Montevideo: Fundación Torres García, 1974). El otro, de 1932 es Raison et Nature (Montevideo, n. ed., n.f., seguramente 1954). Este último, en versión española, fue incorporado por Torres a su Universalismo, pp. 569-571.

La propuesta excéntrica de Torres, en cambio, es que el sentido social del orden y la unidad del cosmos se celebren como expresión social, colectiva a través del arte retornado a su origen ritual.

II Torres abandona París a fines de 1932 e intenta instalarse en Madrid donde parte para el Uruguay poco más de un año después luego de grandes vacilaciones. En varias ocasiones había buscado apoyo del gobierno uruguayo sin obtener ningún resultado. Las versiones que tenía del Uruguay eran contradictorias y los contactos con diplomáticos o personalidades de su país nunca fueron estimulantes²⁷. Pero su llegada a Montevideo fue celebrada por la prensa, y se constituyó a su alrededor un grupo de escritores y artistas²⁸. ¿Qué venía a hacer a Montevideo? ¿Cuáles eran sus ideas y proyectos?

Sabemos que a partir de 1917 y hasta que configuró su Arte Constructivo, Torres, hombre de teorías, no publicó un solo texto teórico: su ingreso en el arte de vanguardia lo había dejado sin doctrina. Su extenso e inédito *Hechos*, en realidad no propone una única doctrina: se debate entre posturas diferentes y documenta el más desagarrado y complejo testimonio de sus contradicciones.

Su práctica de pintura, en esa década, en vez de ser el ejercicio de una teoría sin contradicciones es el ejercicio de las contradicciones de una teoría imposible. Pero es también el modo de superarlas en una síntesis que es, a la vez, síntesis de su pintura y de su pensamiento, que, reconciliado, puede volver a expresarse. Esa síntesis ocurre en los años 1929-30 y será definida por el pintor como síntesis de tres movimientos de la vanguardia: cubismo, neoplasticismo y surrealismo.

Pero esa definición no es verdadera sino en un sentido alegórico. La síntesis real fue obtenida en un proceso de años de pintura que dialoga con sus problemas más que con los ajenos. En ese proceso, primero se aquieta la multiplicidad dinámica de su pintura de los años 1917 al 19 y realiza paisajes dominados por planos de color y un ordenamiento ortogonal (en Nueva York, en el 21, en Livorno en el 24 y en Villefranche en el 25). Como parte de ese proceso realiza desde el 24 y, en particular, en el 28, experiencias que trasuntan la enseñanza del cubismo, las últimas de las cuales son, prácticamente, constructivas. Proceso, en fin, que incluye cierto expresionismo de gran calidad pictórica, con rasgos primitivos o demóticos que tienen con el Arte Constructivo una relación más compleja, pero que son también ejercicios que convergen hacia éste.

^[2] Sobre sus relaciones con el Uruguay antes de su regreso puede verse el relato que hace el pintor en Historia, pp. 270-273. Sobre sus pedidos de apoyo, siempre desoidos, al gobierno uruguayo pueden verse las cartas de Torres a J.E. Rodó publicadas en Joaquín Torres García. Bibliografía (Montevideo: Biblioteca Nacional, 1974) (Esta bibliografía, aquejada de numerosos y enormes errores es prácticamente inusable). Existe una correspondencia (en el archivo de Joan Marca, Barcelona) de 1928 a 1930, dirigida por Torres a José M. de Sucre, quien, en algún momento, hace gestiones ante funcionarios diplomáticos a favor de Torres. Esa correspondencia documenta el poco apoyo que, en ese sentido, encuentra el pintor en París, no solo por parte de los diplomáticos uruguayos, sino también de algunas personalidades de la cultura como Figari y Supervielle.

^[3] A poco de llegar Torres a Montevideo se publica un manifiesto que exalta su figura firmado por un número significativo de artistas y escritores conocidos. (Hoja suelta, archivo Ruth Bernheim Montevideo). En Estructura (páginas iniciales s/n) aparece una lista de integrantes de la Asociación de Arte Constructivo que auspician la publicación del libro, en la que también encontramos personalidades conspicuas.

La referencia que hace Torres a los tres movimientos que habría conjugado, tiene una explicación trivial pero quizás verdadera: pintor de una trayectoria excéntrica busca ser admitido como hijo legítimo de la vanguardia y quiere que sus obras, que se destacan cuando las vemos fotografiadas junto a las de los otros expositores, en los documentos que subsisten de la muestra de *Cercle et Carré*, sean asimiladas desde los lenguajes ya existentes.

Desde luego que Torres aprendió mucho del arte de avanzada aunque muy poco, pese a que es corriente creer lo contrario, del neoplasticismo, que representa una confirmación y una reducción al absurdo de algunas de sus intenciones, más que un lenguaje afín. La simple comparación de las obras es suficiente para probar esto y para los críticos e investigadores en artes visuales no expertos en mirar, la simple inspección de las fechas indica que lo más característico del Arte Constructivo está presente en dibujos y maderas —y algo menos claramente en algunos cuadros— del 28 y aún del 27. Pero lo interesante, no es tanto lo que la vanguardia podía darle, cuanto lo que las contradicciones y los problemas de Torres lo llevaron a tomar de ella.

En el Arte Constructivo no ocurre una síntesis de escuelas, sino una síntesis de los grandes grupos de contrarios entre los que siempre se debatió Torres: la pintura de la luz, la espontaneidad instintiva y sensorial, la realidad visual, por una parte y, la geometría, la estructura, la razón, por otra. Aunque estos dos bloques no se enfrentan de manera tan definida, puesto que, por ejemplo, la razón, o la geometría, siempre fueron para Torres algo distinto de la ciencia o de la geometría teórica e incluyeron algo de sus contrarios.

Esos dos conjuntos de opuestos, para coincidir, debieron liberarse en su producción pictórica sin que el pintor los reprimiera doctrinariamente, como había hecho antes. Torres debió conseguir, en el lenguaje visual, una fusión de la razón que se expresa en el orden y la geometría, con lo instintivo y lo inconsciente. Y otra fusión entre los valores formales y la figuración. Y todavía una más original entre la tradición de la pintura como música tonal aprendida en la trasposición de la luz real, por una parte, y la estructura que corresponde a la razón abstracta, por otra. Y sí para las anteriores conjugaciones, las artes primitivas y las de las grandes culturas arcaicas le proporcionaban la prueba de una realización histórica, para esta última fusión no tenía modelo posible.

Se podría suponer, dado el gran peso que parece tener el ejemplo de las artes primitivas en esta conciliación de contrarios, que es ese ejemplo el que sugiere a Torres su hallazgo constructivo. Creo que tal enfoque invierte los factores²⁹. Torres no desconocía en el 20 las artes arcaicas ni las primitivas, así como no desconocía el cubismo en 1913. Pero es recién desde la decisión que lo introduce en la vanguardia, y desde los ejercicios en libertad que esa decisión conlleva, que descubre en esas artes su compleja unidad de aspectos cognitivos y pulsionales, abstractos y referenciales.

En pocas palabras: sólo entendiendo al Torres de los años 20 entendemos de qué le sirvió el arte primitivo. Es Torres quien nos explica el arte primitivo

^[4] Este papel determinante del arte primitivo parece inferirse del tratamiento que a esta cuestión da Margit Rowell en el catálogo de la exposición hecha en la Hayward Gallery, Londres, 1985.

y no el arte primitivo el que nos explica a Torres. Y eso no es una mera *“boutade”* en tanto que, al aproximarse Torres al arte primitivo desde sus problemas, caló más objetiva y profundamente en éste que la vanguardia, que tuvo de ese arte una visión “artística” y formalista.

Este punto de llegada y de conciliación, este hallazgo que podríamos pensar que es la “solución” del pensamiento y del estilo del pintor debe sufrir, aún, una transformación y una ordalía. Porque la radicación del artista en Montevideo cambia los datos del problema. Y los cambia en lo que respecta a su pensamiento, a su acción sobre el medio y la pintura.

La transformación fundamental de su pensamiento radica en el nuevo sentido que adquiere su concepción de un arte de naturaleza extraestética. Hasta su etapa montevideana eso podía ser entendido, aunque en Torres tuviese otro sentido, como un enunciado compatible, como lo es en Kandinsky, Mondrian y tantos otros, con la aceptación moderna de la autonomía y la especificidad del arte. O, en todo caso, entendido como una nostalgia por lo perdido para siempre, nostalgia cuya expresión solamente sirve para que el arte del presente emule los logros que aquel otro arte obtuvo desde una situación irrecuperable. Aquella situación en la que el arte estaba integrado a otras prácticas y no era una institución independiente³⁰.

En Montevideo, el artista asume una actitud tal que esa interpretación razonable choca con un proyecto irrazonable pero no por eso menos fértil. A su tesis de arte con significado celebratorio, ritual, de identificación con el orden universal, Torres le da el sentido más fuerte, el de un proyecto de recuperación, en el Uruguay y en Latinoamérica, de la situación arcaica del arte.

Los escritos de Torres en los primeros cuatro años de su regreso al Uruguay nos dicen mucho, aunque no lo suficiente, acerca de ese nuevo énfasis. Sin duda que abundan en su primer libro montevideano, *Estructura*, las referencias a ese sentido cósmico, religioso del arte pero sería posible interpretarlos todavía de una manera débil como pura nostalgia de lo irrecuperable.

Pero tenemos otros elementos de juicio. Ya a dos meses y medio de su llegada al Uruguay dice el artista, en una carta a Guillermo de Torre³¹ que le parece que podrá “no sólo levantar un centro activo de arte bien orientado sino, además, realizar obra monumental, que es mi gran ilusión”. Pero, es claro que una formulación como ésta está todavía lejos de poder ser interpretada con todo el sentido que le va a dar la lucha de los años siguientes. Un sentido que sólo aparece con toda claridad cuando él mismo comprende el carácter utópico de su empresa y su amargura nos da la medida de la fe que había puesto en aquélla. Recién entonces deberemos reconocer, sin dudas, que cuando afirma que su concepción permite “construir todo un mundo: un arte popular, en que, lo más grande y elevado, lo más universal, esté dicho en un lenguaje más sencillo, y por esto, el más propio”³², no está usando una figura retórica.

^[30] Peter Bürger, Theory of the Avant-Garde (Minneapolis: Minnesota UP, 1984) ha utilizado, en un sentido técnico, el término “institución arte”, para referirse a esa institucionalización del arte autónomo, característica de la modernidad.

^[31] Mario H. Gradowczyk, Joaquín Torres García (Buenos Aires: Gaglianone, 1985) pp. 58-60.

^[32] Estructura, p. 129.

Que la idea de que es posible romper, en América con la orientación del arte en los últimos siglos le parece una empresa factible. Que lo que intenta no es hacer una escuela entre otras, sino seguir el único camino que puede seguir el arte para no andar como el arte moderno “a la deriva, dentro de la mayor desorientación”³³. Que cree que se trata de un proyecto realizable porque no tenemos una fuerte tradición propia, somos abastecidos culturalmente desde fuera y esa debilidad es la fuerza que nos puede permitir empezar desde cero, volver a las raíces religiosas del arte, realizar un arte monumental, como lo hizo la cultura egipcia ante el desierto o regresar a la geometría de la prehistoria.

Estas ideas ya están formuladas nitidamente en los escritos del 34 y del 35: el mapa puesto al revés, con el sur hacia arriba³⁴ no es para Torres un efecto pedagógico o publicitario sino la convicción de que en el nuevo continente es posible una inversión radical: un arte metafísico, anónimo, monumental, popular, del cual su obra sería el primer ejemplo.

Pero, curiosamente, no es esa la única tonalidad. Con un sentido de la oportunidad y de la medida –que la imagen estereotipada de la intransigencia de Torres tiende a volver inverosímil– al mismo tiempo que, en *Estructura*, formula su utopía en su sentido más ambicioso. El artista parece consciente de que también debe actualizar un medio que está muy enterado al nivel de la epidermis pero no ha vivido desde dentro la investigación del arte de avanzada. *Estructura*, aunque dedicado a Mondrian, toma una extrema distancia del arte contemporáneo³⁵ pero no es este mismo tono el que trasuntan otros documentos.

Vale la pena examinar la revista *Círculo y Cuadrado* a los efectos de ver, en otra de sus facetas, la prédica de Torres en estos primeros años de su retorno. Dicha publicación, con igual logotipo que *Cercle et Carré*, es presentada como “segunda época” en alusión a la primera. En ella puede desconcertarnos que su tono no responda claramente ni al contenido ni al clima apostólico que la empresa utópica debería convocar, tono éste que está, en cambio, en sus conferencias. Incluso falta ese tono al artículo de Torres que presenta el primer número, que si bien indica que la teoría no fue bien formulada en su conferencia de la exposición del grupo en París, reitera la idea de una síntesis del cubismo, el neoplasticismo y el surrealismo, que ya *Estructura*, un año antes, había justificado solamente por la necesidad de seguir la evolución, de trabajar dentro de los lenguajes que la época nos proporciona. América, y su mapa invertido, vuelve a ser mencionada, pero se recuerda que, si bien hubo una tradición autóctona en el pasado, en el presente hay una realidad que no puede sernos indiferente, así como no podemos desvincularnos de Europa. Es significativo, de todos modos, que, en ese primer número, Torres hable de los tejidos precolombinos, vistos en una exposición, considerándolos solo desde el punto de vista plástico y asociándolos a los aportes del arte contemporáneo –precisamente aquí ocurre una de las tres o cuatro referencias a Klee que Torres hace en todos sus escritos– con apenas una moderada observación crítica a las corrientes puramente abstractas, y sin referencia al sentido extraestético de esas obras.

^[33] Estructura, p. 161.

^[34] Universalismo, p. 250.

^[35] Estructura, pp. 43-47.

La publicación a lo largo de sus primeros siete números, de textos de Hélion, de Gorin, de Mondrian, de Van Doesburg, de Vantongerloo muestran que la prédica de Torres está tironeada por fuerzas opuestas. Sin duda que su interés en no cortar los puentes con el arte europeo lo lleva a mantener una actitud cuidadosa con las corrientes y los artistas a los que estuvo vinculado y a los que envía su revista.

Por otra parte, el medio, incluso su entorno más próximo, le exige algo diferente de su proyecto “maximalista”. Efectivamente, la obra hecha por los discípulos de Torres durante esos primeros tres o cuatro años, según lo documenta la ilustración de la revista, se mantiene dentro de un lenguaje plano que corresponde a las orientaciones del maestro. Pero los que se apartan en algo del lenguaje de Torres lo hacen en direcciones que tienen algún parentesco con las corrientes de avanzada, como ocurre con una pintura de su hijo Augusto que tiene reminiscencias de Klee, o una de A. Kohler que está claramente inspirada por el cubismo. Y es notable la abundancia de obras absolutamente no figurativas, que muestran que lo que el medio está en condiciones de absorber es mucho más lo que podríamos llamar la ideología formalista “estándar”, propia de ciertas corrientes contemporáneas, que el complejo y desmesurado pensamiento del maestro.

El artista sufre sus propios tironeos. Y este doble discurso es un síntoma de ello. Sin duda que sus vínculos con el arte europeo son un capital de prestigio que no pudo dejar de importarle y que, incluso, interesa para el éxito de su empresa latinoamericana, puesto que su lugar entre los grandes de la vanguardia legítima su autoridad en la parroquia. Pero más allá de eso está, sin duda, su nostalgia por aquel ámbito en ebullición que era la vanguardia europea de los años veinte, nostalgia por sus años de París que expresa con todas sus letras a poco de llegar a Montevideo³⁶.

Pero su pintura montevideana manifiesta algunas transformaciones, si se quiere tenuous, que reflejan el compromiso de Torres con su nueva empresa. En los primeros años su obra pictórica paga el precio de ser, en alguna medida, desplazada por la docencia y la predicación. Pero sobre todo, en el Arte Constructivo que practica en estos años se ve, quizá de la manera más convincente, la dimensión de la apuesta de Torres, puesto que podemos medir lo que estuvo dispuesto a sacrificar por ella en el terreno de las cosas que más estimaba.

La síntesis constructiva, según vimos, comportó en el 30 la reconciliación de muchas fuerzas encontradas entre las que podemos elegir dos como las que mejor resumen el conjunto de sus contradicciones: su sentido clásico, estructural, abstracto, y su sentido realista. Esta síntesis es, probablemente, la que otorga uno de los rasgos más propios, y también más sutiles, a su pintura de estos años, y tan sutiles que generalmente la crítica no los ha señalado con suficiente énfasis. Me refiero a la pictoricidad de sus obras constructivas, que supone un vínculo no roto con la tradición de la pintura de la luz. Este rasgo, si bien no desaparece en su pintura montevideana, tiende a ser desatendido en beneficio de los aspectos estructurales.

Con este cambio, Torres ha vuelto a elegir contra una de sus mitades. Contra la mitad que lo lleva a declarar, nada menos que en 1936, en

^[36] Historia, p. 270.

plena defensa exclusiva del Arte Constructivo, que debemos añorar siempre esa flor exquisita que es la pintura;³⁷ la mitad que reconoce, con todas las letras, en los dos últimos años de su vida, cuando afirma ser racialmente un pintor realista y ser pintor ante todo³⁸.

Para que sea posible estimar la importancia de esa reducción de lo pictórico en el Arte Constructivo montevideano –que no puede ser percibida en su verdadero significado en tanto se ignore el valor y el sentido de la pictoricidad en los constructivos del treinta– hay que insistir en que cuando cristaliza su concepción de un Arte Constructivo, subsiste esa calidad del color que tiene detrás la historia entera de la trasposición pictórica de la luz. Esa liberación de la que él llama la “garra de león” del pintor³⁹, que ilumina su arte especialmente en los años anteriores al constructivismo, sigue viviendo con igual felicidad en muchos de los cuadros de los años siguientes. Y este logro de un arte casi abstracto que ha conseguido robar a la pintura de la luz cierto peculiar encanto, es más notable cuando la técnica es precisamente la técnica de esta última, la de las pequeñas pinceladas que dan lugar a innumerables pasajes y contrastes. La estructura, que es siempre una extraordinariamente activa lucha de fuerzas en un equilibrio que parece estar siendo conquistado en cada momento por esa acción⁴⁰, está integrada también por un dinamismo equivalente del color, por un activo acorde que resulta de una miríada de transiciones y tonos superpuestos.

Y para disolver algunos equívocos, es todavía indispensable señalar que esa pictoricidad, y no el grafismo de los signos esquemáticos, es el verdadero anclaje que el Arte Constructivo mantiene con el mundo de la, para Torres, “pequeña” tradición renacentista y, por lo tanto, con el lenguaje de la realidad visual. Los signos esquemáticos no son más que una alusión abstracta, conceptual que en *Historia de mi Vida* son descritos, inexactamente, como una forma de relación con la realidad, pero acerca de los cuales otros textos confirman lo que el análisis de su pintura muestra claramente: son signos que indican una intención de vínculo con el cosmos pero en nada vinculados a la visión real de la naturaleza ni a los lenguajes que intentan transcribirla. Estos signos, incluso, no significan ni configuran un discurso como puede pretender el intento ingenuo de decodificarlos⁴¹, sino que, en su conjunto, apuntan al conjunto del cosmos, dicen simplemente que esa pintura busca ligarse al universo y lo dicen de manera también puramente visual al entretejerse y perderse en la estructura total.

^[37] Universalismo, p. 485, 491.

^[38] J.T.G. La Recuperación del objeto, Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias, julio 1952, pp. 88, 230.

^[39] Ver nota 15.

^[40] El dinamismo de la estructura de Torres proviene de la sucesión y la variación de las mediciones que impiden que la proporción áurea sea aislada perceptivamente. A esto se agrega el temblor cursivo de las líneas estructurales y de los grafismos inscriptos o superpuestos que terminan entretejidos con aquéllas y se vuelven también estructurales. Este dinamismo del equilibrio es exactamente lo contrario de lo que se ha sostenido en alguna ocasión, atribuyendo a Torres el ser precursor del arte cinético por una mera asociación verbal con el término “molinete”, usado por algún discípulo –pero jamás por el maestro– para referirse a un modo mecánico de medir con el compás áureo.

^[41] Gradowczyk, pp. 49-57, intenta una lectura de los símbolos del tipo de la que hemos criticado.

En cambio, la realidad visual, no el universo, es aludida, por el tratamiento tonal de sus cuadros. Porque como Torres comprendió ya en 1919, lo dice nuevamente en su artículo de *Cercle et Carré* en el 30 y lo repetirá de otro modo en el 47, hay un modo de percibir la realidad, de captar relaciones visuales suscitadas por el mundo real que, sin tener que ver con la figuración descubren en el mundo una tonalidad especial que el artista traspone en su obra⁴². Idea que no se atreve a utilizar en el 35, para salvar una contradicción aparente, en momentos en los que adopta una actitud radical contra la pintura de la luz. Efectivamente, aunque no se resigna a cortar los lazos con la realidad y afirma que el artista debe siempre partir de ella, dice de inmediato, como antes lo había dicho Juan Gris, que hay que partir de la geometría y no de la forma real. Pero si conocemos bien el pensamiento del pintor podemos disolver la contradicción: debemos partir de la geometría cuando de lo que se trata es de la forma del objeto, al nivel de la figuración; pero debemos partir de la realidad cuando de lo que se trata es de dar a la obra cierto indefinible sentido que es propio de la realidad visual.

En Montevideo, esa síntesis entre estructura y pictoricidad parece no ser ya el objetivo primordial. Aunque la diferencia respecto a las obras anteriores es a veces sutil y no es fácil describir analíticamente esta atenuación, una prueba concluyente de la misma es que cualquier mediano conocedor de Torres puede decidir ante uno de sus cuadros constructivos, con una alta probabilidad de acierto, si es anterior o posterior a su regreso al Uruguay, considerando sólo el tratamiento dado al color.

Las investigaciones de esos primeros años en su país apuntan, sobre todo, a los aspectos estructurales y, en particular, a la variación de ese procedimiento típico del constructivo que es la intersección de ortogonales. Aparecen entonces estructuras con fuerte peso de diagonales, cuyas formas dominantes son triángulos. Figuras humanas que constituyen la forma principal dentro de la cual se produce la cuadrícula coloreada. Formas curvas como responsables del ritmo dominante. Formas aisladas que ocupan diversos lugares de la tela sin un sistema ortogonal que las contenga, cosas que ya había hecho en París pero que, en algunos ejemplos montevideanos, en lugar de ser formas elementales de objetos cotidianos son signos fuertemente expresivos, que tienen algo de las artes primitivas, pero también del arte surrealista de mayor inventiva plástica y más alejado de la *"décalque du rêve"*.

Una novedad sintomática —que aparece ya en el 35— es la utilización de un sombreado que transforma las celdillas generadas por la intersección ortogonal en bloques tridimensionales. No es nuevo que las obras constructivas de Torres utilicen algunos efectos tradicionales de la pintura para producir una imagen de bulto, aunque sin darle nunca la profundidad de un espacio atmosférico. Efectos de ese tipo encontramos en algunas pinturas del año 30 que parecen representar pictóricamente máscaras de madera. En ese momento, por otra parte, abundan las obras de Torres que ocupan un lugar intermedio entre la escultura y la pintura y consisten en maderas pintadas clavadas sobre una tabla también pintada.

^[1] El descubrimiento, p.182. "Vouloir construire" y JTG Lo aparente y lo concreto en el arte, fasc. II (Montevideo: Asoc. de Arte Constructivo, 1947) p.7.

Podríamos suponer, con cierto humor, que, en el caso de aquellas máscaras, el pintor agazapado que se esconde dentro del constructivista, aprovecha la oportunidad para pintar un cuadro del natural de manera que, mediante el truco de representar una de sus maderas coloreadas, disimule tamaña infracción.

Pero, en realidad, en el caso de los sombreados del período montevideano se trata precisamente de lo contrario. Si las máscaras del 30 tienen la calidad pictórica a la que nos referimos antes, los bloques sombreados, generalmente monocromos, de los que han desaparecido los signos esquemáticos —que volverán en el *Monumento Cósmico* cuando los bloques sean verdaderos bloques de piedra— representan la máxima austeridad del Arte Constructivo. Transformado así en representación de un monumento lítico, el cuadro usa, paradójicamente, un efecto tradicional de la pintura representativa para operar la reducción extrema a una pura estructura y, al mismo tiempo, mantener una referencia a la realidad. Es que, por debajo de la representación, hay lo que podríamos llamar una referencia alegórica a las aspiraciones profundas de Torres: producir un arte monumental, ritual, anónimo.

Estos rasgos de sus constructivos montevideanos son también responsables de un equívoco grave. Como críticos y coleccionistas se han visto, muchas veces, inclinados a preferir sus obras de los últimos años europeos por la seducción que les otorga esas cualidades "pictóricas", el período montevideano ha tendido a ser visto como un desarrollo epigonal, cuyo interés está limitado a su influencia sobre la parroquia y, en el mejor de los casos, estimado como una aclimatación exitosa de la vanguardia europea al ámbito latinoamericano. Y aunque puedo compartir mi preferencia por las obras parisinas no creo que de ello se infiera la tesis anterior. Según lo he repetido, opino lo contrario. Precisamente esta pérdida de algunos de los rasgos "seductores" de su pintura va en la dirección de retomar, en su forma más radical, el proyecto de un arte supraestético, sin ninguna concesión a su alter ego que tantas veces tuvo tentaciones realistas, "pictóricas" o vanguardistas. Tentaciones, todas ellas, que, desde su punto de vista, son cabezas diversas de una hidra: el arte concebido en términos de creación autónoma y autosuficiente, ese enemigo no pequeño, que está representando, nada menos, que por la tendencia dominante de toda la historia moderna y que es el triunfador indiscutido del último siglo.

III

En el año 1938 se produce una crisis que, sin exageración, podríamos llamar enigmática. Por lo menos debería serlo para quien, ante los documentos que nos restan, intentase una reconstrucción que los atendiese a todos. Si este enigma no ha desvelado a nadie es porque nadie se ha preocupado mucho por reunir los datos del problema.

Hay, en primer lugar un *Manifiesto Nº 2*, subtulado *Constructivo 100 por ciento*, en el cual pese a ese subtítulo, el artista anuncia que cesa sus conferencias y la difusión del movimiento constructivista al que declara muerto⁴³. Sin embargo, el mismo manifiesto es la proclamación, a ultranza, de su concepción del arte en el ritmo cósmico. Pero, nos dice, como "doctrina que fue", como si fuese cosa del pasado, a la cual, en

^[1] J.T.G. Manifiesto Nº 2 (Mont. A.A.C., 1938).

todo caso los que así lo quieran, podrán tomar como norma para su vida y su arte. A la vez, anuncia que la *Asociación de Arte Constructivo* en lugar de ser sede de un movimiento pasa a ser un centro de estudio de la idea constructiva, preferentemente, en la cultura indoamericana. Ya no se trata de agrupar a los adeptos y el artista nos dice que renuncia a formar prosélitos. Por otra parte, a lo largo de este manifiesto, Torres aprovecha para reiterar, enfáticamente, que su constructivismo es incompatible con ningún alineamiento partidario, porque las luchas "de abajo", de la realidad inmediata, le son (relativamente) ajenas⁴⁴.

Este texto nos plantea diversos problemas. Para empezar, el carácter autocontradictorio de un manifiesto que difunde del modo más extremista, como lo anuncia su propio subtítulo, precisamente lo que dice que ya no promoverá. En segundo lugar, la persistencia de la actividad de la *Asociación de Arte Constructivo* que, declara, dejará de ser un grupo de prosélitos para ser sólo un grupo de interesados en ciertas investigaciones teóricas y creativas. Pero eso implicaría aceptar que anteriormente estaba constituida por un grupo de prosélitos o de quienes Torres pretendía que lo fueran. Sin embargo, el examen que hicimos de *Círculo y Cuadrado* hasta el año 38 está muy lejos de indicar una formulación doctrinaria en los términos radicales de este manifiesto, o una producción pictórica o gráfica de sus miembros que refleje rigurosamente el canon constructivo. Seguramente esa producción es mucho más libre y menos discipular que la que luego encontraremos en el *Taller* a partir del 43.

Y también son piezas difíciles de encajar en el "puzzle" —porque indican la voluntad de continuar prédica, agrupamiento y doctrina— la publicación de *La tradición del Hombre Abstracto* que aparece casi en el mismo momento que el *Manifiesto Nº 2*, y que es también un manifiesto radical de las bases extraestéticas del constructivismo según el ejemplo del arte primitivo que es "un ritual, cosa sagrada"⁴⁵. O el artículo de Torres, escrito unos meses antes que el *Manifiesto*, titulado *Aquí, en Montevideo* en el cual se lamenta de la resistencia que le ofrece el medio al movimiento constructivista y termina afirmando estar dispuesto a tener la paciencia que tienen los navegantes y los exploradores para no cesar la labor⁴⁶. O el hecho de que se anuncie, en setiembre del mismo año, en *Círculo y Cuadrado*, la iniciación, en la A.A.C. del estudio de la cultura indoamericana, formulando, entonces, del modo más radical y explícito lo que hemos llamado el proyecto utópico: una prédica no con el propósito de "formar una escuela más, sino de dar debida orientación, que sería la que unificaría... a todo el arte de América"⁴⁷. O que sea en ese mismo año que termina la realización de su única obra monumental constructiva, el primer ejemplo

^[1] Su apoliticismo es subrayado por Torres muchas veces. Así como es indudable cierto sustrato conservador de su concepción del mundo. Sin embargo, en algunas circunstancias, el artista aparece asociado a movimientos o personajes que, por lo menos, tienen un tinte revolucionario, como es el caso de su vínculo con Salvat Papaseit. En Montevideo se puede mencionar su colaboración con la revista AIAPE, expresión de un movimiento de intelectuales antifascistas donde, sólo por razones de solidaridad política se explica una colaboración suya sobre Siqueiros de cuya pintura no pensaba nada bien.

^[2] J.T.G. La tradición del hombre abstracto. (Montevideo: Asoc. de Arte Constructivo, 1938) sp.p. (p. 43).

^[3] J.T.G. Aquí en Montevideo, Círculo y Cuadrado, marzo 1938

^[4] Ampliación de estudios, Círculo y Cuadrado, marzo 1938.

de una implantación en el entorno ciudadano de un proyecto de un arte que emule con los de las altas culturas. Monumento que debía ser visto por Torres como el comienzo de una nueva época. Aunque es cierto que, aunque se trata de una obra de dimensiones módicas, las dificultades para realizarlo deben haber dado la medida de las posibilidades reales de un arte monumental promovido desde la pura voluntad individual.

Pero, quizá, lo más extraño es que el estudio de la cultura indoamericana, que ya se anunciaba en el *Círculo y Cuadrado* un poco antes, y que el *Manifiesto Nº 2* proclama como tarea inmediata de la A.A.C., da lugar al año siguiente a una publicación —*Metafísica de la Prehistoria Indoamericana*— en la cual el programa máximo se torna, incluso, más concreto y el autor se permite sugerir —más allá de sus formulas usuales acerca de la razón, el orden cósmico, la estructura y el sentido supraestético del arte— lo que podríamos llamar las herramientas: "es de la mayor importancia crear una ideología, con sus mitos símbolos y leyendas, y con todo su aparato constructivo o filosófico y con todo el arranque humano que puede prestarle una fe"⁴⁸.

Obsérvese que en el prólogo de su folleto sobre el arte indoamericano indica Torres que su investigación, al confirmar su doctrina, "nos daba un firme apoyo en la realidad"⁴⁹, varios años después, confiesa que si dio un curso sobre tal arte fue porque "podía justificar nuestro Arte Constructivo"⁵⁰. Con lo cual no puede caber duda de que el interés que tiene Torres en volverse hacia las culturas precolombinas radica en que, de ese modo, obtiene un antecedente que vuelve más persuasiva su propuesta del arte constructivo como salvación del arte americano.

Lo más cómodo, frente a todo esto, sería considerar que el desánimo de Torres es un episodio fugaz y que, tanto inmediatamente antes como después de su *Manifiesto Nº 2*, su actitud es la misma, o, si se quiere, más radical que siempre. Sin embargo, los documentos posteriores nos vedan esa simplificación. En diciembre de 1939, un *Manifiesto Nº 3*, vuelve sobre el tema del fracaso de su propuesta y analiza las limitaciones de un medio que cree estar de vuelta de las investigaciones de la vanguardia cuando no ha pasado seriamente por ellas y que, por su atraso, requiere una enseñanza elemental⁵¹ incluso llega a sostener, usando una palabra que en su boca resulta escandalosa, que el medio requiere una academia que enseñe la técnica, técnica imitativa, para partir de allí en cualquier dirección. En un artículo publicado en esos mismos meses y no recogido en *Universalismo Constructivo*, repite el mismo concepto al afirmar que aquí no puede proponerse nada mejor que una buena enseñanza académica⁵². Y, todavía al año siguiente, su extensa *500º Conferencia*⁵³, vuelve sobre su decepción y sobre los rasgos del medio con el que debió luchar —al que caracteriza como ideológicamente amorfo incapaz de fijar nada— pero proponiendo entonces, en lugar de la academia de pintura imitativa, la pintura constructiva diferenciada del Arte Constructivo sensu strictu.

^[1] J.T.G. Metafísica de la prehistoria indoamericana (Montevideo: Asociación de Arte Constructivo, 1939) p. 46.

^[2] J.T.G. Metafísica, p. 3.

^[3] Lo aparente, fasc. V, p. 59.

^[4] J.T.G. Manifiesto Nº 3. (Montevideo, Asoc. de Arte Constructivo, 1939).

^[5] J.T.G. La pintura en 1939: regreso a la academia. Marcha, 30 dic. 1939.

^[6] J.T.G. 500º Conferencia (Montevideo: Asoc. de Arte Constructivo, 1940).

Creo que la única manera de ordenar todos estos fragmentos en un dibujo coherente es, por debajo de las palabras, distinguir las reacciones ocasionales, de las verdaderas decisiones. En primer lugar aparece claro aquí que lo que Torres aspiraba realizar en los cuatro primeros años posteriores a su regreso, un movimiento que fuese el punto de partida de su empresa magna: agrupar un conjunto de artistas que iniciaran una transformación del arte en América, en un sentido en el que el arte mismo cambia de naturaleza y con el cual, incluso, “nos hubiéramos puesto a la vanguardia de todo el arte existente en el globo y emulando por esto al de las más altas culturas antiguas”⁵⁴. Pocas veces, fuera de sus escritos “de la decepción”, como podríamos llamarlos, dijo las cosas tan claramente, ni reconoció como ahora haber estado “casi creyendo un milagro”⁵⁵. Esto es explicable ya que su proyecto, necesariamente, estuvo durante esos años atenuando o desdibujando por las inevitables concesiones y por propósitos alternativos, como lo muestra el tono de *Círculo y Cuadrado*. Sólo al darlo por perdido pudo mostrarlo sin precauciones.

Pero aquella expectativa, que cede en el año 1938, no dejará nunca de estar presente aunque sea como un sueño. Sus estudios sobre el arte precolombino son, ya lo vimos, un intento de argumentación persuasora, elaborada *ad hoc*, y con cierto apresuramiento, hasta el punto de que un conocimiento más cuidadoso del tema lo lleva, unos años después, a reconocer como decadente la cultura incaica que entonces había exaltado⁵⁶. Y el reconocimiento de las limitaciones del entorno, que se expresa mediante ese insulto encubierto que es prescribir una enseñanza académica como lo más adecuado al nivel del medio artístico, se modera en la *500ª Conferencia* de fines del año 40 con la propuesta de una pintura constructiva, que nada tiene que ver con la pintura imitativa, ni siquiera con la mejor tradición de la misma, y con la que prosigue investigaciones de las que hay ejemplos tempranos, anteriores a su regreso a Uruguay.

Pero, en este momento, esa propuesta, que ya antes había esbozado en una conferencia de mediados del 39 con el nombre de pintura contra-realista⁵⁷, adquiere otro sentido. Es, en realidad, una transacción aparente en la que busca, con astucia de estrategia, retroceder pero sin entregar un ápice de su botín. La derrota y la resignación son, entonces, respecto al contenido máximo de la utopía pero, en sustancia, la prédica seguirá incambiada. En una carta fechada diez días después de aquella conferencia número quinientos cuyo tono era de desánimo y hasta irritación, Torres se dice satisfecho con lo que ha avanzado: “y si no será aquel alto ideal universalista, será, al menos la Pintura Constructiva, es decir, con la misma base, en lo contemporáneo y el tema único: Montevideo, siglo XX.”⁵⁸

Por su parte, la propuesta del Arte Constructivo como la solución del arte americano, con los mismos fundamentos y la misma certidumbre que antes, se sigue manifestando en los escritos de los años siguientes

como la necesidad de desembarazarse de lo prestado para conseguir un vacío desde el cual nacer⁵⁹.

La pintura constructiva, tal como aparece caracterizada en los textos anexos a la *500ª Conferencia*⁶⁰, es plana, es decir que no juega con efectos ilusorios de tercera dimensión, su color nada tiene que ver con la modulación de la luz real y sólo utiliza lo que tradicionalmente es llamado tono local. De esta manera, el maestro ha dejado el Arte Constructivo canónico reservado para el arte mural; para la pintura de caballete dispone de una indeterminada gama de variantes que sólo excluyen la pintura de la luz real o del efecto ilusorio de profundidad. Esa amplitud le permite a él mismo pintar paisajes sobre viejos apuntes, hacer los curiosos ejercicios de deformación topológica de los retratos medidos con la proporción áurea, o pinturas próximas a las clásicamente constructivas. Algo más tarde hará ensayar a sus discípulos variantes en el uso del color (uso exclusivo de colores primarios usados sin modulación), o, incluso, usará la perspectiva como sistema abstracto en el que coexiste la técnica geométrica de la trasposición proyectiva con el color plano y sin claroscuro, con la finalidad de eliminar el efecto ilusorio de espacio real (pero que no puede evitar la creación de un cierto espacio onírico).

La pintura de la luz ha sido de este modo excluida por Torres de su prédica pero no deja de inquietarlo. En una conferencia del 40, contemporánea de los textos en los cuales emerge la propuesta de la pintura constructiva, habla maravillas de los grandes pintores de la tradición renacentista y en particular de Rembrandt, Velázquez y Cézanne y reconoce que también en ellas hay construcción⁶¹. Y en un artículo del último número triple de *Círculo y cuadrado*, de 1943, reconoce no haber sentido jamás “la pintura sin geometría ni el arte abstracto o constructivo sin la sensibilidad del pintor.”⁶² No debe haber sido tan a contragusto, pues, que Torres admitió enseñar pintura imitativa y agregar a su escuela la academia con la que amenazara en su momento.

Ya a fines del año 1940, Torres anunciaba que la *Asociación de Arte Constructivo* quedaba, desde ese momento, reducida al papel de una sociedad de amigos para sostener un taller para la enseñanza individual de la pintura⁶³ y en el año 1943 encontramos referencias precisas al Taller Torres García aunque, en general, se considera que su fundación formal ocurre en 1944. Pero, al margen de este detalle, lo cierto es que, entre los años 43 y 45, se produce la incorporación de varios jóvenes entre los cuales estarán los más valiosos discípulos de Torres. En esos años, por otra parte, Torres realiza, con ayuda de sus discípulos, los murales del hospital Saint Bois, su única gran obra mural constructiva, y comienza la publicación de la revista *Removedor*, órgano del *Taller*.

La formación del *Taller*, es creo, el efecto final (y resolutorio) de la crisis iniciada un lustro atrás y comporta un par de paradojas contrarias. Surgido el taller de la resignación del maestro ante una realidad que

no soporta utopías, ese grupo de jóvenes inexperientes se transformó, en la escala reducida que la realidad era capaz de admitir, en algo parecido a aquel movimiento de artistas religiosos, obreros de un arte anónimo, que Torres había soñado impulsar en su tierra. Y si bien entre quienes cumplieron ese papel el Arte Constructivo fue la consigna, la iniciación y el talismán, de todos modos, muchos de ellos, se interesaron primordialmente por la pintura imitativa.

Es interesante recorrer las páginas de *Removedor* y compararlas con las de *Círculo y Cuadrado* para ver su contraste. Como sabemos, *Círculo y Cuadrado*, que corresponde en casi todos sus números al período que podemos llamar utópico, es mucho más moderado que la prédica de Torres en sus conferencias, y las obras que ilustran esa revista ya vimos que tienen un aire de modernidad abierta a varias influencias. *Removedor*, que aparece cuando la utopía se ha desvanecido, adopta el aire intransigente y peleador de quienes integran un grupo de iniciados. La pertenencia al *Taller* de dos jóvenes escritores, le agrega a la revista un mayor filo polémico que se manifiesta desde los primeros números en las respuestas a las críticas que suscitaron los murales del Saint Bois.

Leídas más de cuarenta años después no pueden dejar de notarse la subjetividad y la injusticia de muchas opiniones que son índice de la actitud eclesial del *Taller*, pero también asoma una irreverencia juvenil que debió introducir un tono distinto en el clima provinciano de la ciudad, y que, sin duda, fue inmensamente saludable. Un ejemplo, entre otros, de esos desenfoques es la disminución de la importancia atribuida a Barradas, por ejemplo⁶⁴. Asimismo no se escatiman juicios negativos, ironía o desprecio para muchos de aquellos que colaboraron con Torres en la primera época. Ese tono adollescente, incapaz de la menor concesión, y eventualmente injusto, explica que el maestro haya buscado no aparecer como responsable del mismo: una advertencia en el Nº 3 —reiterada, a pedido de Torres, en el Nº 5— informa que éste no interviene en absoluto en la redacción de la revista⁶⁵.

Es interesante, por otra parte, el testimonio que proporciona *Removedor* —aunque su ilustración se limite, en la mayor parte de los números, a la figura en su primera página— acerca de la producción del taller. En esa primera página, a lo largo de toda la colección, solamente hay un dibujo del natural, en el Nº 6⁶⁶, y en la mayoría de los restantes números, dibujos o grabados constructivos en el sentido más restringido del término. Sin embargo, en el Nº 14, que es un número excepcionalmente ilustrado, de trece cuadros reproducidos, siete son pinturas del natural y seis pinturas constructivas, sin que figure ningún ejemplo de Arte Constructivo en el sentido canónico⁶⁷.

Algunas fotografías aparecidas en el Nº 16 que muestran las salas de la exposición Nº 35 del taller del año 1946, también pueden darnos una idea de la forma en que estaban representadas las distintas líneas de trabajo previstas por el maestro.⁶⁸ Por ese documento parece claro

^[1] 64 Removedor marzo 1945.

^[2] 65 Removedor (Montevideo) Marzo 1945, junio 1945.

^[3] 66 Removedor Julio-agosto 1945.

^[4] 67 Removedor Agosto-setiembre-octubre, 1946

^[5] 68 Removedor Enero-febrero, 1947.

que prima la pintura constructiva, seguida por la pintura natural y muy escasos ejemplos de Arte Constructivo propiamente dicho. Todo esto ratifica lo que Torres dirá en la recuperación del objeto refiriéndose al partido que han tomado sus discípulos: “ha vencido la pintura”⁶⁹. Y no es descabellado suponer que no solamente venció en los discípulos sino que el mismo Torres volvió a ser tentado por ella, por lo menos en el sentido de intentar una nueva síntesis que incorpore algo de ella, como es la síntesis que intenta en esos sus últimos años.

Es en esos últimos años que Torres reconoce ser, ante todo, pintor; ser racialmente un pintor realista. Ese pintor realista que, como muestran los apuntes conservados en la colección de su familia, nunca dejó de alimentarse con la realidad visual⁷⁰. Y trata entonces, de recuperar una forma normal, no distorsionada, y de insuflar un hálito de realidad a una pintura que no concede nada a la imitación, pero que Torres cree que, de alguna manera inefable, por obra del sentido de realidad del artista, permanece atada al mundo visual. Un sentido ante el que ceden, incluso, las reglas que, en el momento de pintar, deben ser olvidadas⁷¹.

Torres García termina su vida intentando, otra vez más, la reconciliación de sus dos mitades. Y creyendo, una vez más, haberla conseguido.

IV

En estas páginas intenté examinar las teorías de Torres y su arte prestando especial atención a los aspectos que exceden el campo de la creación pictórica. Con un doble objetivo. Primero, mostrar en qué medida esos quince años de combate y producción en su país nos proporcionan criterios indispensables para releer su historia anterior, en vez de ser una simple coda de ésta. En segundo lugar, con el propósito de comprender la dialéctica que mantuvo con la realidad una empresa utópica, que no por serlo dejó de ser esencial en la cultura uruguaya y latinoamericana. Es sobre este segundo aspecto que quiero hacer unas últimas reflexiones.

Hubo, desde temprano, en Latinoamérica, conciencia de la situación problemática de la cultura del continente. Una de las respuestas a este problema, reiterada muchas veces, fue la exaltación de lo propio, bajo la forma del criollismo o del indigenismo. En el otro extremo —Borges debe ser el más exagerado y conspicuo defensor de la tesis— la respuesta consistió en la defensa de nuestra situación excéntrica y colonial como un privilegio que nos permite acceder al repertorio completo de la cultura universal, de la que podemos importar y apropiarnos lo que queramos, sin las limitaciones de las culturas nacionales europeas, atadas a su propia, estrecha, tradición.

Sólo desde una posición profundamente inactual, a contrapelo de la modernidad, negando la concepción del arte como un dominio autónomo —es decir negando esa lenta conquista burguesa que triunfa absolutamente en el siglo veinte— podía alguien rechazar, por igual,

^[1] 54 J.T.G. Manifiesto Nº 3. (Montevideo, Asoc. de Arte Constructivo, 1939).

^[2] 55 J.T.G. Manifiesto Nº 3.

^[3] 56 Lo aparente, fasc. III p. 25.

^[4] 57 Universalismo, p. 761-768.

^[5] 58 Carta a Ernesto Pinto del 22 de nov. 1940 (Archivo Ruth Bernheim, Montevideo).

^[6] 59 Universalismo, p. 886.

^[7] 60 J.T.G. 500ª Conferencia (Montevideo: Asoc. de Arte Constructivo, 1940) p. 34.

^[8] 61 Universalismo pp. 821-828.

^[9] 62 Pintura y Arte Constructivo, Círculo y Cuadrado dic. 1943 p. 2

^[10] 63 500ª Conferencia, pp. 40-41.

un americanismo criollista o indigenista y también un americanismo cosmopolita, en nombre de un sentido colectivo y religioso del arte desde el cual dar otro rumbo a la cultura de todo un continente.

La absurda fe de Torres en su utopía, responde, sin embargo, a la percepción aguda de la situación de la cultura latinoamericana y de la debilidad de las propuestas usuales. Por otra parte, encontró, en el Uruguay, una situación peculiar que, a las dificultades para una creación genuina en toda cultura dependiente, agrega algunos rasgos propios que la vuelven también atípica en Latinoamérica. Se trataba, y se trata todavía, de una sociedad de aluvión, imbuida de cierto buen sentido corto de imaginación y enemigo de toda desmesura, convencida de su superioridad, europeizante por raza y cultura, en medio de un continente atrasado y mestizo. Una economía agropecuaria basada en productos que en el pasado compitieron óptimamente en el mercado internacional, dio sustento a una política social relativamente progresista, que en la primera mitad del siglo desarrolló una importante clase media urbana y generó una movilidad social poco común.

Ese pequeño “welfare state”, es resistente a todo exceso. En el campo cultural lo fue a los excesos de la vanguardia, hasta el punto que, de todos los países latinoamericanos, es uno de aquéllos que sufre menos y más tarde las influencias vanguardistas.

Es tentador atribuir esta resistencia a la innovación a la influencia del pensamiento de Carlos Vaz Ferreira, el más importante filósofo uruguayo. Sin embargo, esto sería injusto porque seguramente no fue Vaz el que dio ese tono al pensamiento nacional sino que su actitud tanto como la de la sociedad en su conjunto son, en alguna medida, productos de condiciones comunes. Pero, lo cierto es que Vaz, último supérstite de la generación del 900, dos años mayor que Torres y que lo sobrevivió una década, insistió en denunciar los que él llamaba “paralogismos de falsa oposición”, es decir aquellos modos de argumentación por los cuales se rechaza una doctrina u opinión de manera excluyente, sin considerar la posibilidad de que sea compatible con la concepción que defendemos. En el terreno del arte, Vaz Ferreira disculpa la tendencia de los artistas a excluir todo lo que no es próximo a su propia orientación, pero se opone a tal actitud en el caso de los críticos y del público receptor quienes, afirma, tienen que evitar que los artistas les contagien esa intolerancia⁷². Las escuelas artísticas nuevas, sostiene Vaz, pueden ser admitidas pero no “en lugar de nada sino además de todo” y en el entendido de que deben ser capaces de proporcionar belleza⁷³. Desde tal actitud no es extraño que la enseñanza de Torres García le resultara odiosa y aunque no disponemos de ningún texto que registre sus opiniones hay un anecdotario fidedigno que documenta la irritación que le producía la prédica de Torres y el poco interés que le suscitó su pintura.

Torres García en cambio, aludió inequívocamente a Vaz Ferreira en su curiosa novela *La ciudad sin nombre*. En la trama, un personaje felicita al narrador —un alter ego de Torres García— por ser tan afirmativo y

^[1] Carlos Vaz Ferreira, Algunas causas que tienden a disminuir artificialmente el goce estético en Algunas conferencias sobre temas científicos, artísticos y sociales 1ra. Serie, Obras XI (Montevideo: Homenaje de la Cámara de Representantes de la República O. del Uruguay, 1957) 264.

^[2] Carlos Vaz Ferreira, Lógica viva, Obras IV (Montevideo: Homenaje de la C. de R. de la R. O. del U., 1957) 51.

otro personaje interviene entonces para definir al narrador como “lo contrario de nuestro filósofo máximo”⁷⁴.

Lo cierto es que la figura de Vaz Ferreira puede ser usada de manera emblemática. Sin que ello implique desconocer sus extraordinarias virtudes de pensador original en el contexto latinoamericano, es lícito mencionar su pensamiento como un indicador adecuado de la mentalidad morigerada de un medio que se ufanó en tenerlo como maestro y que fue tan impermeable como él a la vanguardia en general y a Torres en particular.

Después de la riqueza creativa de los escritores del 900, de incidencia en todo el ámbito de la lengua española, se había retrocedido, en la década de los años treinta, a una medianía llena de autocomplacencia. La pintura que en el Uruguay siguió, aproximadamente, el camino de muchos otros países latinoamericanos, no reflejó en su momento las corrientes de avanzada, pero, cuando llegó Torres, muchos pintores cultivaban ciertas formas desleídas y domesticadas, que también se dieron en Europa como una forma de digestión burguesa de la vanguardia. Sin embargo, la pintura uruguaya tuvo un curioso enclave europeo formado por tres artistas que incidieron en aquel mundo de manera significativa. Excluido Figari, que es un caso diferente, tanto Barradas como Torres, consiguieron ser artistas considerables, y hasta esenciales, en el arte europeo antes de regresar. Barradas muere poco tiempo después de su retorno. A Torres compete sacudir la parroquia.

Creo que puede ayudarnos, para entender en alguna medida la utopía de Torres, tratar de imaginar ese encuentro de heterogéneos. El encuentro de ese mundo endeble con la concepción del arte como metafísica y como ritual que Torres ha incubado durante años y que emerge parcialmente en vísperas de su regreso al Uruguay.

Juan Carlos Onetti ha narrado que, a poco de llegar al Uruguay, Torres argumentaba, para justificar su decisión de quedarse, que precisamente la falta de una tradición indígena favorecía su proyecto⁷⁵. Podemos conjeturar las razones que lo llevaban a sostener eso: esa carencia de una cultura indígena genuina (por la muy escasa presencia indígena que ocupaba su territorio) lo liberaba de luchar contra el indigenismo cultural, realizado como un saqueo, temático o formal, de las culturas indígenas, tan en boga en otros países, y le permitía trabajar en un medio en el que lo indígena podía ser proyectado en un plano de abstracción que permitiera asimilarlo a cualesquiera otras culturas arcaicas. Como hemos visto, su recurso privilegiando a la cultura incaica, que ocupa un breve período de su prédica, y que años después criticará, ocurre en el momento en el que siente que su proyecto es irrealizable, de modo que apela a la tradición indígena como un instrumento de persuasión coadyuvante⁷⁶.

^[3] Joaquín Torres García, La ciudad sin nombre (Montevideo, Asociación de Arte Constructivo, 1941) S.p.

^[4] Juan Carlos Onetti Infidencias sobre Torres García, Mundo Hispánico mayo 1975: p. 12.

^[5] La influencia del arte precolombino sobre Torres García ha sido en general mal leída, sólo puede entenderse como una política viable para recuperar los sentidos de un arte que arraiga en la más antigua tradición. El arte indoamericano, como todas las artes primitivas y el de las grandes culturas arcaicas, le interesan en tanto forman parte el paradigma de un arte con un sentido extraestético y no atado a la representación imitativa. Lo significativo no es que puedan descubrirse en la obra de Torres algunos escasísimos ejemplos en lo cuales se pueda señalar una muy dudosa influencia formal

Podemos preguntarnos si la utopía constructiva dejó otra cosa que el arte del maestro, al fin de cuentas realizable sin ella como lo muestra el espléndido período por el que pasa su pintura en los años inmediatamente anteriores y posteriores al 30. Preguntarnos si, además de la crítica a la inautenticidad y dependencia de muchas manifestaciones de la cultura latinoamericana, crítica que muchos otros antes y después han hecho, la prédica de los años montevidéanos de Torres dejó alguna huella profunda. Pienso que hay buenas razones para responder afirmativamente. Por lo pronto embarcarse en tal empresa fue la prueba práctica de que Torres no estaba repitiendo un tópico puramente doctrinario, una pura ocurrencia literaria. Porque, al fin de cuentas, las meras formulaciones que hace el maestro podía compartirlas cualquier reaccionario nostálgico de, por ejemplo, el anónimo arte medieval, como ocurrió en el siglo XIX con algunos románticos a los cuales esa nostalgia no impedía afianzar teórica y prácticamente la creciente autonomía del arte.

Solo desde sus quinientas conferencias en seis años podía quedar claro que la actitud de Torres no era un ademán, sino una fe por la que estaba dispuesto a pagar un alto precio. El precio de dejar de ser un estimado pintor nacional, que regresaba de Europa con prestigio y vínculos importantes, para transformarse en un personaje discutido, a veces rechazado y otros objetos de burla. Y sólo por su presión infatigable sobre el medio consiguió cambiar la percepción de su pintura, incluso incorporándola al imaginario colectivo de Montevideo.

Por otra parte, la crítica negativa que implicó su utopía era más aguda y honda que el tratamiento usual de la cuestión de la cultura latinoamericana. Sus “no” siguen siendo válidos; el no al folclorismo y al indigenismo porque en vez de crear un lenguaje eligen un tema; el no al cosmopolitismo porque la importación de todos los bienes no es lo mismo que la producción y porque el problema no es estar borgeanamente abiertos a todo, lo que es una ventaja, sino tener la fuerza para hacer con ello algo propio.

Aunque la cultura hecha desde cero, tornando a las raíces de la historia, es un sueño, no lo es, en cambio, la exigencia de empezar desde cero entendida como comprensión profunda y no repetición plagiaaria; como la exigencia de rehacer el camino que lleva a los resultados y de rechazar la imitación siempre irrisoria de los rasgos más externos de un lenguaje o un pensamiento. Y algo todavía más importante: en medio de la fiebre vanguardista —esa riqueza del arte que se generó y consumió a manos rotas en las primeras tres o cuatro décadas del siglo— Torres pudo, solitariamente y desde adentro, transmitir la conciencia de la situación sin salida a la que estaba abocada esa espléndida fiesta final.

del arte precolombino, sino que esos casos sean tan excepcionales y tan hipotéticos en alguien que propuso una utopía primitivista para el arte americano. Por otra parte, sobre la invocación puramente suasoria del arte indoamericano puede verse el texto ya indicado en la nota 50. Una cuestión diferente es la de las consecuencias positivas que puede haber tenido la interpretación del arte y de las ideas de Torres García como ejemplo de arraigo en la tradición indoamericana. Tal concepción creo que tergiversa en cierta medida las ideas y la obra de Torres, pero precisamente porque nunca hay en su obra préstamos ni imitación es que los pintores que vieron en él a un artista que recuperaba la vieja tradición americana se enfrentaron a la necesidad de lograr aquel arraigo sin recaer en ninguno de los caminos trillados de un indigenismo arqueológico o folclórico. También en éste como en otros muchos casos de la historia del arte un malentendido, que sería reprochable como un error si lo cometiese un crítico o un historiador, cuando son los artistas los que incurren en él puede ser punto de partida de una inflexión importante y hasta decisiva en la producción artística.

Y, al fin de cuentas, la utopía se justifica por su capacidad para generar, si no toda una cultura ritual a lo largo y lo ancho del continente, sí, en cambio, un conjunto de jóvenes humildes, ingenuos y fervorosos como pocos, entre los que había algunos de gran talento, que trabajaron religiosamente, preservados de todo esnobismo y solitariamente conscientes de algunos de los males endémicos del arte y, en general, de la cultura latinoamericana. En una sociedad sin una vieja tradición artística y sin obras representativas de la larga historia de la pintura, la prédica de Torres, su obra y su taller, nos proporcionaron el mejor sustituto posible de esa tradición y de ese museo que no tenemos.

It is with great pleasure that the Iberê Camargo Foundation and the Pinacoteca of the State of São Paulo join together in partnership with the Torres García Museum, to present in their headquarters the exhibition JOAQUIN TORRES GARCIA: geometry, creation, proportion.

The exhibition, which has as curators Jimena Perera and Alejandro Diaz, great-grandchildren of Torres García and directors of the museum that bears his name, presents a comprehensive clipping of the production of the artist. from the Mediterranean Art to the Constructivist Art, tracing the paths covered by Torres García in search of an authentic answer for the questions brought about by modern art.

This search is perceived not only in his paintings, but also in the murals, watercolors, drawings and manuscripts as well as in toys produced throughout his artistic career. In the exhibition, these different languages are represented by works from various collections around the world.

Torres García was an exponent of Latin American art in the international scenario. Born in Montevideo, the artist moved to Barcelona as a child, having lived also in New York, Paris and Madrid, which enabled him to experience different aspects of the Constructivist Art of the early twentieth century.

In this context, the artist defended an art that does not imitate reality, although nature remained as source of inspiration. For him, the art not only could but should reach a transcendental level, "is an undeniable truth that, behind the appearance of the real there is another reality that is true and that is nothing but what we call spirit " .

The Iberê Camargo Foundation and the Pinacoteca of the State of São Paulo, together, wish to thank the teams involved in the designing, production and execution of the exhibition, the sponsors and supporters, the Torres García Museum, the collectors and the various partners who collaborated in the accomplishment of this grandiose project.

Iberê Camargo Foundation
Pinacoteca of the State of São Paulo

Truth can never be told so as to be understood, and not be believed.

William Blake

The marriage of Heaven and Hell, 1790-93

William Blake

The marriage of Heaven and Hell, 1790-93

William Blake

The marriage of Heaven and Hell, 1790-93

William Blake

The marriage of Heaven and Hell, 1790-93

William Blake

The marriage of Heaven and Hell, 1790-93

William Blake

The marriage of Heaven and Hell, 1790-93

William Blake

The marriage of Heaven and Hell, 1790-93

William Blake

The marriage of Heaven and Hell, 1790-93

William Blake

The marriage of Heaven and Hell, 1790-93

William Blake

The marriage of Heaven and Hell, 1790-93

William Blake

The marriage of Heaven and Hell, 1790-93

William Blake

The marriage of Heaven and Hell, 1790-93

William Blake

The marriage of Heaven and Hell, 1790-93

William Blake

The marriage of Heaven and Hell, 1790-93

William Blake

The marriage of Heaven and Hell, 1790-93

William Blake

The marriage of Heaven and Hell, 1790-93

William Blake

The marriage of Heaven and Hell, 1790-93

William Blake

The marriage of Heaven and Hell, 1790-93

Joaquín Torres García **The Integrity of the Art**

Alejandro Diaz

Alejandro Diaz

Alejandro Diaz

Alejandro Diaz

Alejandro Diaz

Alejandro Diaz

Alejandro Diaz

Alejandro Diaz

Alejandro Diaz

Alejandro Diaz

Alejandro Diaz

Alejandro Diaz

Alejandro Diaz

Alejandro Diaz

Alejandro Diaz

Alejandro Diaz

Alejandro Diaz

Alejandro Diaz

Alejandro Diaz

Alejandro Diaz

Alejandro Diaz

Alejandro Diaz

Alejandro Diaz

Alejandro Diaz

Alejandro Diaz

Alejandro Diaz

Alejandro Diaz

Alejandro Diaz

Alejandro Diaz

Alejandro Diaz

Alejandro Diaz

Alejandro Diaz

Torres García said he did not feel alluded to by the insults because they were not really against him – “they have no knowledge of me, when trying to make of me and my work a rough caricature”. Instead of responding to the criticism, makes a superficial description of his position, which responds to an aesthetic, theoretical and philosophical construction, that had already developed since the early years of the century – *Mediterranean Art* – that will maintain it in its deepest core to develop from 1928, his *Constructive Art* and become one of the leading masters of the painting of the twentieth century.

One of the leading critics of the frescoes after mislabeling the work of anemic and without musculature, suggests that Torres bear in mind the words of Gustave Moreau and his disciples: “The masters advise us not to make a poor art. In all ages, they have introduced in their paintings what they considered richer, brighter, rarer and weirder. (...) Look at these crowns, these jewels, and the embroidery on these garments, these carved thrones (...) I believe that the sumptuous furniture and priceless accessories that combine in the great works of the past, reinforce the line of the abstract theme”.

However, in the interview mentioned earlier, Torres said: “I do not recognize other parents or other masters, apart from the Greeks and the people who work in this land where we live. Neither do I admit for our art another tradition², nor other precursors of the current movement. Often the academic and the classic are confused. This is because the academics imitated the classics. But in doing so they did not return to life, to the reality that is the source of all inspiration. Between some and others there must inevitably be the difference that goes from the living to the dead. (...) the mural painting – or decorative – for being associated with architecture, has a very particular character: firstly it requires stylization. It also makes demands about the themes, because often must go to public places of significance, and because the architecture that follows it should make it express the idea of something that will resist the centuries, something that responds to this idea of time, that is, something universal, human and eternal. I find in decorative painting the starting point for very big things. Besides, the architecture requires a procedure that is in harmony with it, and a certain restraint, a certain severity without which the painting would be strident, as we often see, unfortunately. (...) I do not want anyone to see in my frescoes the concrete representation of anything. Some have seen in my fresco the four Catalan provinces. Maybe! But I did not mind that; the four maidens represent four manifestations of the Catalan soul, but let it be said that I could have painted two or twenty”³.

At the beginning of the twentieth century, and from the last years of the previous century, while were developing the formidable forces that generated the modern art, the painting seemed to have exhausted itself with the last glimpses of Impressionism. In the peripheral Catalonia, the situation was even worse, since without its own path, only the French Impressionists, the Pre-Raphaelitism and the Symbolists were imitated. Then, in 1904, Torres García began to formulate his answer to the problem. At the beginning of this century – along with the neoclassical

² Refer to the Mediterranean or Greco-Latin tradition. N. of the A.

³ Note published in the *El Dia Gráfico*. December 24th, 1913.

that, in mid-eighteenth century, faced with an art they considered decadent, turned to the Greco-Latin past – Torres García sought, in a new link with the ancient Mediterranean tradition, to channel his view that art should be linked to a higher order, thus opposing, both the sensuality of the impressionist material and the seductive line of the *Art Nouveau* – in Spain named *Modernismo*.

As others had done before, he turned to the classical past, but in a different and more radical way. It was not the allegorical or the symbolic themes that interested him, but a point of support that would help him solve the urgent problems of the art of his time. He did not seek to imitate the ancient art forms, but an *attitude*, a *tone*, a *way to do it*. What interested him was not the antiquity through the eyes of the Renaissance, but to jump directly to what came before it, the works of the Italian archaic, the Roman murals and the paintings of Greek vases. And the painting of Torres, as said one of his Catalan critics, left out some findings of the Renaissance painting to connect back to a human tradition of doing. A doing subscribed “into this deep or inner order of things: this cosmic or universal structure, no longer in the physical part of them, but in their ideal architecture”⁴.

As expresses Juan Fló⁵, in his painting and in his theory of the Mediterranean period, Torres García conducted and advocated a non-realistic art, an art that seeks to express an ideal world through rhythm, simplicity and poverty of means. An art which expresses the eternal essence that the artist believes lies beneath the disjointed reality that our eyes see. The search for a state of purity – almost of grace – in doing the work, so as to be within a higher order, constitutes the deepest core of the art of Torres García and is present in the realization of all his work. In the same year of 1913, Torres gathered some texts that was preparing for years, and which publishes under the title *Notes on Art*. In the first of them he wrote: “The Art reacts against realism. The modern tendency, not only here but throughout Europe is to return to the origin, to an ideal and decorative form”⁶. Impressionism made had its evolution and tends to disappear. We can say that this reaction is the return to classicism, in other words, to *structuralism*. For classicism we do not understand an art derived from the Greek form, but something totally independent, out of time and place, although we call it par excellence the Greek art classical. We believe that only within a tradition it is possible to be original, but is not in the ways of the past nor in its imitation that we will find this tradition, but in its structure, in something internal, in the spirit that will create them”⁷.

We can say that, in their terms, the critics of the murals were right, because Torres García wanted to do the opposite of what they considered *good*. Opposed to the sensual, purely descriptive and suggestive line that these gentlemen would have weighted, Torres used the geometrical line that features, as a fingerprint, all his work. This line, which already appeared many years before in his illustrations for books,

4 JTG, 1947 *Lección 4*, p. 10.

5 Fló 1974, p. 1

6 The term *decorative* is used to refer to a painting with the preponderance of abstraction over the natural aspect.

7 JTG, 1913. In *J. Torres García. Escritos sobre art.* p. 40.

builds a succession of graphical forms which tense and dialogue with each other. Years later, Torres will speak of the drawing as “a graphic keyboard with which we can express anything”; this keyboard is already present in his dash since the beginning of the century, in this drawing that was called repeatedly *incorrect*, even by some who tried to argue in favor of the frescoes. Near the end of his life Torres wrote that “the drawing practiced by the Greeks and the Egyptians was a *conventional* drawing. Some attributed such a design, it seems not very correct, to the ineptitude of the artists, but we know that was not so, that, by contrast, it was a very elaborate drawing, that is, a true *structure* of rhythm, based on the law of straightforwardness”⁸. It should be added that in the three following frescoes that Torres painted in the House of Congress the trace started loosening in a gestuality increasingly pronounced.

In defense of the frescoes, someone said that the tones were faded because of the limitations of the technique, because the lime attacked the metal based color. This was to justify the earthy palette that the artist used and that was so criticized by his detractors. It is true that, at that time, the fresco technique was in disuse, no one was practicing it and, probably, people compared the tones that Torres García had used to the tones of oil painting, which offers unique possibilities for stridency. However, as demonstrate other frescoes that have been restored, it is not impossible to get tones more vivid in the fresco than the ones that Torres had used by choice rather than by technical restrictions. The artist was seeking the integration of painting and architecture and the “low” palette was complemented with the construction, in his works, of a tonal order⁹ by gradations in color intensity and not by variations in colors or hues. Neither the modeling of the human figures nor the creation of a sense of depth, nothing, in short, that would contribute to give a look of “real” was among the interests of Torres García. Instead, the exact opposite, Torres claimed that mural painting should not “pierce” the wall creating a false sense of depth, and as reported in the interview, the images could have been two or twenty, according to the needs of the work itself.

The awareness of the importance of the visual values in the making of the artwork characterized the artist since the beginning, since 1895, at least, when – in this juvenile period in which one often requires references – instead of emulating the Impressionists, like most of his painter friends, he prefers to follow the line of the French poster artists, for considering it an art that created a visual order rather than trying to mimic the visual reality. Then in 1907, Torres García wrote that “the literature can only give the artist the theme for his work, but his conception has to be absolutely visual and to this visual idea one has to subordinate everything, for it is the starting point of a painter or sculptor.

8 JTG, 1947. *Lección 4*, p. 41

9 In its formal sense, one can say that a work “has tone” when the tonal values of the various masses of color were adjusted by the painter so that they are perceived as a unit that functions in the plan. With adjustment of the tonal value we refer to a combination of adjustments in tone – or value – the fragment of color, which affect it both in its clarity (the distance that separates the black or white) and in intensity (or saturation) of the color in it. Every fragment of color that composes the work – be it a grand plan of color or a brushstroke – must retain its identity, its real value. We let aside the concept of palette as a set of colors that blend together, there are no gradients or haziness that try to mock an appearance of reality – since these tricks destroy the reality of the plastic element – and we go on to build in the work a tonal harmony or order.

(...) Shape and color should be the object of the artist, because they are his means of expression. The big idea makes the great work, but greater is what the sculptors or the painters express in this indefinición, than what is only expressed in the language of color and shape”¹⁰.

But in the Barcelona of 1913 this view was still difficult for those seeking in the execution of the artwork signs of craftsmanship and of a quality that used to be evaluated in the terms imposed by the academy. And what intended the powerful Catalan bourgeoisie was, on the basis of their nationalist claims, a work that supported the symbolic construction of a prestigious and modern Barcelona. Some years later, this would be seen at the Universal Exhibition of 1929¹¹ as well as the construction of innumerable thunderous palaces, fountains and towers – made in haste and undermined by construction defects – its goal was to give the city the appearance of an important European capital, but within a more modern idea of the very century that had passed. Possibly the same blindness that opposed the frescoes of Torres García, was responsible for the demolition of the remarkable pavilion Mies van der Rohe at the end of exhibition.

As others have pointed out before, I believe that in the Mediterranean Art of Torres García are already in operation the main forces that would lead him to formulate his Constructive Art, from 1930 on, and that it is a first attempt to solve the big problems that, according to the understanding of Torres, loom over the visual arts, caused largely by their autonomy in relation to other spheres of the human becoming, so laboriously conquered. Because if Torres García is modern ever since the beginning, which is made evident by the value that he grants the formal properties of the work, he is, at the same time, anti-modern in repudiating an “art for art’s sake”, not based in a human tradition of making and not affiliated with a general order; and is this complex position that will condition his ambiguous relationship with the avant-garde, as much as the subsequent critical reception of Torres García and the way in which he is included (or not) in the historiography of the twentieth-century art.

From the Intuition to the Idea

“The Universal is not anything; it is just a matter of getting into in a *perception and a certain rhythm of creation*. And to reach such a depth, little can do the reason and the intelligence. So I think it is easier to get into this world through *education of the spirit ante the works in such a high level*, not by *philosophical* study, although I consider it also essential.”¹²

Torres García had arrived in Spain with 17 years of age in mid-1891, coming from distant Montevideo. The study trip in Europe was the norm among those who wanted to be painters in Uruguay (and often across America), but the circumstances were often quite different from the ones of Torres García, since normally the trips were carried out for a few

10 JTG, 1908. En *J. Torres García. Escritos sobre art.* p. 31.

11 Began to be conceived in 1905, promoted by the architect Puig i Caldafach and was originally scheduled for 1917. It was postponed by the war for the year of 1923, and held in 1929 shortly after being delayed again by the dictatorship of Primo de Rivera, as well as by construction delays.

12 JTG, 1947. *Lección primera*, p. 19.

years training to go back to the country.¹³ In his case, however, it was an emigration, linked to a journey that had started both his father and his maternal grandparents when they left Spain, and that would continue throughout the lifetime of the artist.

His father was a native of small town of Mataró, near Barcelona, and upon his return there with his family, all were installed temporarily at the home of the paternal grandparents of the young artist. It is then that Torres García finds a new world of things, but not the ones of progress or technique, but the ones of the simplest folk tradition. In his autobiography relates that “never tired the young man to look all that was there, and the grandmother, who was the one who took care of everything, could not believe that he admired all those things so commonplace: the bottles of thick blue glass, the lamp, the wooden spoons, the dishes and clay pots, the pitchers, all so different from the industrial things of his country. Interested him to see how they made the lye, with gray on top, and how they went throwing water, which after filtering out through the clothes, would fall into a basin below, how they lowered the wine down into the pit and melons and other fruits to refresh them, and even how they cooked the beans, with a certain ritual, for everything was done there differently than in his country.”

“The kitchen opened into the courtyard, which overflowed with flowers and light, and there was the well, the henhouse and the pigeon house. Then the green hills covered with vineyards could be seen and beyond them the pines and the mountain. Nothing of this had he seen in his country either. But, even less than this, that blue band of sea that limited the horizon and the white triangular sail of the boats. That land was a paradise.”

Many years later, he will write that he prefers a clay pot to the aluminum because while the latter is simply a product of technology, Torres García sees that the first comes from the *Man*, the thousands of men and women who preceded us, and that by the slow sedimentation throughout the ages have been creating and forming what we call “human being”, while, at the same time was creating the pottery.

The idea of tradition that, in this first encounter with common customs and habits, is just intuited by the young Torres in a vague way, will be the object of development throughout his life and will acquire a more general nature, the tradition is a historical product, but Torres García is also the mediation between a supersensitive order and the practice socio-individual and collective.¹⁴ Some years later, Torres García will be submersed in the world of the classics Greek and Latin, and will inscribe his theoretical elaboration in the tradition of the Mediterranean people. Later, from 1928 on, in Paris, along with the formulation of the Constructive Art, he will elaborate his idea of the Tradition of the Abstract Man or the Universal Man.

13 Among the contemporaries of the artist we can mention José Miguel Pallejá (1861-1887), in whose studio he had started his training, Milo Beretta (1875-1935) before traveling to Europe. The most interesting of them is Carlos Federico Sáez (1878-1901) that with his quite inspired brush and his short life is a legend of his time. These artists received a training partly academic, partly influenced by post-Impressionism, but failed to be influenced by the modernity that was still being designed marginally. Peluffo, 1988.

14 Ferdinán, p. 120. One should point out that this author does not share the idea that in Torres García there is a continuity between the appreciation of folk customs and the idea of tradition in more general terms.

After a first academic formation (1893-94) that integrates him into the artistic world of Barcelona because he shares courses and establishes friendships with many of those who would compose the creative universe of Barcelona at the beginning of the century, like Mir, Sunyer, Canals y Nonell (Picasso will do his transit through the academy in 1895), he begins to work independently. Integrated with the Artistic Circle of *Sant Lluc*, he is attracted by its library and its modern collection of journals in which he finds in the poster artists an art of *images created and non realistic*, thus abandoning definitely the naturalistic aspect in favor of the visual. Then he starts making posters in the style of Toulouse Lautrec and Steinlein, integrated with a group of young people of rebellious spirit that did not follow the anti-bourgeois Impressionists like other aspiring painters, but rather a trend more decorative in the style of these great poster artists. Among them were Torres, Picasso and Sunyer, and they had the *Els Quatre Gats* café as a meeting point.

Then, two things occur that put him definitely in his path. In 1896, he attends the conference *De lo infinito y del límite del arte* provided by Dr.Torras i Bages, chaplain of the Cercle de Saint Lluc, and between 1898 and 1899 he gets to know the work of Puvís de Chavannes. The conferences of Torras i Bages open up a world of ideas and authors in which he will dive abandoning momentarily the painting, he spends entire days reading thick books of philosophy and also others of literature: Kant, Schopenhauer, Hegel, Goethe, on one side, and on the other Homer, Sophocles, Aeschylus, Plato, Horace and Epictetus. This training, conducted in an autodidact manner, will provide him with the conceptual elements that he desperately needs to start giving form to his intuitions, while it greatly stimulates him and generates a constant reflection that will not abandon him anymore.

The painting of Puvís, in turn, leads him to the conception of a painting within the general order, which could be of all times, but which was also an art of tradition, and that is where he wanted to get. And it is so that, in the early years of the new century, he continues drafting his response to the disorientation that saw in an artistic practice disconnected from the human becoming, and that summarized by the author in his autobiography is: "... since he was in a land of well-defined tradition, there was no need to get to it. Because if Catalonia was one of the many Mediterranean peoples, should have, therefore, an art within the common classical tradition"¹⁵.

The first article on art written by Torres García was published in 1904¹⁶. From that moment, the theorization was never separated from the artistic practice and both are intertwined in such a degree that becomes essential an approach to both parallel strands of the production of the artist. The thought of Torres García is the result of a life totally committed with the artistic search and practice, the product of an continuing reflection that seeks to inscribe this practice in an order which covers the artist as much as the work.

When reading García Torres it is necessary to consider that underneath all his theoretical and philosophical elaboration is the certainty that what is behind the reality is spiritual and not material (idealism, in a word).

¹⁵ Not confined solely to the Greco-Latin culture, but also including Egyptian art. N. of the A.

¹⁶ This is the essay *Angusta et Augusta*, JTG, 1904.

And that his particular idealism—which Juan Flo calls *Platonism of painter* – is much more than an simple intellectual posture, is a way of living and understanding the existence and the world in which it is inscribed. In his autobiographical account¹⁷, in the Barcelona of the late nineteenth century, Torres García describes himself as a young man living more in an ideal world than in a real world. "(...) You can say that at every moment he refers to an idea of thing more than the authentic thing, and so the reality becomes shadow and the idea, living reality, thing".

So in one of his last writings, 1947, Torres García wrote "For me, an undeniable truth it is that, behind the appearance of the real, there is another reality that it is true, and that is nothing other than what we call spirit. I've been repeating it through these lessons. Our reality, then, is the spirit. Well, this spirit is what, through the matter and through the idea, the artist pursues. Therefore, apparently, does something else, but in reality, seeks to capture this invisible. And if such spirit is not thing, nor form, nor color (that is, being all it is nothing) means that it is out of time, or rather, that it is eternal, and this it is exactly what we feel when contemplating certain works: that time stood still, that is the spirit speaking, and that this transfigures us"¹⁸.

In the thought of Torres García, there are usually two overlapping planes or dimensions. On the one hand, is the *real and concrete world*, or the world of the current material things. In this plan, the corresponding intellectual aspect is the one of the reason and of the concepts. On the other hand, is the world of spirit, where everything is universal or *Abstract: Ideas* in Platonic terms, the essence of potential things before they turn into real things, thoughts or concepts. However, at this level, where abstract things reside it is not possible for Torres García, to enter in another way than by intuition. As he himself expresses when he writes, "quite unlike the scholar, the true artist does not know things in a concrete way, but has already seen them"¹⁹; in the thought of Torres García intuition is valued as the starting point of theoretical reflection, which will soon be translated into words and concepts.²⁰ And I am not referring to intuition in its colloquial sense, as a perception more or less irrational and sometimes of premonitory character, but rather to intuition as a direct and total knowledge of something or of an aspect of reality, in the sense that has been used, largely, in contexts related to religious experience: "direct knowledge; seeing is understanding, to feel is to understand, to love is to understand. Here, this vehicle of knowledge, the *concept*, is excluded. In its place we have an intuition, a vague term, so to speak: image without form, idea without a concept"²¹.

The intuitions, when powerful, given their characteristics of "total" representations, differ radically from the discursive and sequential thought in which – as in a picture – everything is in sight at the same time, all the parts and the relationships between the parts become obvious simultaneously. In his first article in 1904, *August et angusta*,

¹⁷ Historia de mi vida.

¹⁸ JTG, 1948.

¹⁹ JTG, 1908. In *J. Torres García. Escritos sobre art*. p. 34

²⁰ "Because the good intuition is always ahead of the thought; so, the theory seems to be something original, is nothing more than what was captured by the intuition, which was systematized and made intelligible." JTG, 1947. *Fascículo 5*, p. 63.

²¹ Conference to the *Cercle et Carré*. Torres García Museum Archive.

Torres García advocates, in different ways, the validity of this "instinct" that makes wise whoever has it in a higher degree. And then says that "in meditation, all artists proceed by *images*. From this is concluded that the *concepts* of philosophy do not interest him or have any use for him. Religion is the philosophy of the artist himself". The thought of Torres García, then does not belong to the realm of philosophical construction in the sense of sustained thought only in itself, as Hegel wanted, but, like the religious, is based on a kind of insight or deep intuition. But unlike Plato Torres García says that the artist, through an extraordinarily tuned perception – close to contemplation – may, in the real (or material) world, be able to capture the order that underlies reality. And, at the same time, through the execution of the works of art, this order can become manifest, since if the artist that produces them is – spiritually – in this plane, the works, though they are material objects, will point to *something* of transcendent nature.

For Torres García, the artistic practice designed this way, has, then, a religious character (albeit secular) that he not only recommends for producing a work of art, but also proclaims in all aspects of life of those who wish to make a "great art". Torres García distinguishes the kind of man of rational theoretical profile from the other kind – to which he believes to belong – that has *direct* access to a world of essences and that sometimes is called a *seer*. "(...)Between the seer and the common man, who does not see more than the reality, is the man that by reason approaches the transcendental. He discovers nothing but understands what the other had discovered: takes it and gives it form in a manner more harmonious and orderly than the first, but his works do not have the life or freshness that have the works of the one who reached the same source of all knowledge in search of his inspirations. His judgment is always cold and methodical, and his actions, correct and without enthusiasm. (...) Surely if there were only such men, philosophy, arts and religion would be still unborn. The man who carries, within himself, the *genius* that reminds him of heavenly things should be called *divine*. Only he can recognize them here on earth, show them to others, and wish that they be accomplished"²².

Although it is clear that for Torres García the true value of the work of art is what the artist has created with his specific means – form, color, line, proportion – both the world of things and the world of spirit are always present in some way in his work. During the Mediterranean period, the things of the real world – people and landscapes – as well as the ones of the spiritual world – human types – are *idealized*. Among the works of the Mediterranean period, stands out the canvas *La Filosofía presentada por Palas en el Parnaso como décima Musa* for its size (3.85 x 1.24m) and for the definition of art that it contains. In 1911, the VI International Art Exhibition took place in Barcelona. Torres García presented in that occasion, this highly important work which was acquired by the newly formed Instituto de Estudios Catalães, and still occupies the most prominent place of the meeting room. While some critics made the same observations which soon would generate the controversy surrounding the murals of the Salão São Jorge, the favorable reception that the work had – that possibly Torres García had wished to a mural be not an oil – resulted in a great acclaim and Torres

²² JTG, 1904. In *J. Torres García. Escritos sobre art*, p.21.

García started to be considered as one of the leading "Noucentist" painters, which is now seen as a serious misunderstanding that some years later would create many problems for the artist.

The version the *Filosofía Xª Musa*, of 1913 included elements that refer to the muralist vocation of the Mediterranean art. Although being of small format, it is actually a muralist fresco and, therefore, stands out among the examples of works of the period. In his painting, the top and bottom are occupied by what looks like a piece of wall, the work itself seems like a fragment taken from a wall and not simply a painting. It is a unique work, not only by the historical role which represents in the path of Torres García, but also because it has an allegorical meaning much more marked than in the rest of his compositions. In it²³, the goddess Pallas Athena – goddess of war, but also of wisdom – presents to the muses of Parnassus the one who shall be their tenth sister, the Philosophy, or reason. This way, Torres García proposes as definition of art the integration of the intuitive (or inspiration), represented by the nine Muses, with the rational component.

The integration of these two poles of human capacities is one of the constants in the elaboration of Torres García. In one of the conferences that he gave at the *Cercle et Carré* in 1930 in Paris, Torres García refers to these two plans, and in the context of a group that had members who tended to a pure abstraction, based solely on the rational aspect with which García Torres disagreed, he proposes a broader and inclusive view. "Not all men who engage in activities such as ours have a common composition. However, according to this diversity of compositions, the whole of its being determines a correspondent work. A given intellectual or emotional development may determine a different activity. (...) However, if the visual based on pure ideas, can build, the artist also can, based on his intuition. That the basis of construction is the emotion or thought, it we do not care. We must repeat here that our only commitment *is the construction*"²⁴.

In *Filosofía Xª Musa*, Torres García has the need to introduce the reason in the Parnassus where the Muses dwell, and thus complement the inspiration with the will to order. Nineteen years later, within a group where those who had built their works with mathematical equations as a basis, and that with their art disconnected of any emotion called themselves *plastic artists*, rather than *artists*, Torres García performs the opposite operation when he reclaims for the *artists* the possibility of producing a visual order – a construction – through intuition as *direct* access to the world of essences, and order that the *plastic artists* claim to have conquered using only reason. Em *Filosofía Xª Musa*, Torres García tem a necessidade de introduzir a razão no Parnaso, onde as Musas habitam, e assim complementar a inspiração com a vontade de ordenar.

After the acquisition of *Filosofía y Musa* by the Institute of Catalan Studies in 1911, Eugenio d'Ors, director of that center, promoted Torres García as one of the key figures in the *Noucentisme*. Soon after that, d'Ors, who had adopted the idea of an art of Mediterranean roots as an alternative to a Catalan art with its own roots, introduced Torres García

²³ Sureda Pons, 1998. p.91.

²⁴ JTG, 1930.

to the *Presidente de la Diputación de Barcelona*, Enric Prat de la Riba²⁵ agreed that this would be the artist responsible for making the mural decoration of the old *Palacio de la Generalitat de Catalunya*, which was being restored to house the Provincial Council. When the first mural was discovered, the storm broke, and Eugenio d’Ors denied his support to Torres, saying that in the mural he did not “see his ideas carried out,” which Torres García considered totally unacceptable and which led to a bitter breakup between them. After this crisis, Torres would continue the project and was able to complete four murals, until, in mid-1917, Prat de la Riba died and his successor canceled the job.

However, that was not what led to the great transformation that happened in that year in the art of Torres García, which had begun at least a year before. In his autobiography, the painter says that with the crisis of the first mural work, his faith in this collective action, in which he had placed his best hopes had turned into a bitter disappointment that led him to turn to himself to end up in the renewal of 1917, which was also characterized as the entrance of Torres García into modernity.

The discovery of himself

On February 22, 1917, in the House Dalmau²⁶ in Barcelona, Torres García gives a conference that is a manifest and a record of the jump that his artistic practice and his artistic discourse have had. The painter lives a moment of rupture and transition in his conception of art – and art practices – and his link with the political and social environment of his adopted country. Stopped being the main protagonist of *Noucentista*, whose links with politics had catapulted him to the most ambitious and significant work within the official context: the decoration of the *Salón San Jorge do Palacio de la Diputación de Barcelona*, abandoned the practice of a quiet painting, that looked for a new connection with the Mediterranean tradition, to make a painting born exclusively from the visual experience of his surroundings. Now Torres García says that “we would have to be enemies of all tradition. Nothing of the past should continue. Why should we revive what was right at its time? In past times there is no need to seek any path. The more and the more different ways there are the better. You can say that without having a foot in the past the man would be always beginning. This would be true if, at the present time, we did not find everything that constitutes civilization. And yet in each one of us (...) we have to live only in the present, being at all times true to ourselves.”

Torres García, then, stops making a painting guided by ideas and starts painting directly from the immediate visual perception. And he stops seeking references in the past to live intensely in the subjective personal present. The biggest change of his new preaching, which was disconcerting to the disciples he had and with whom he formed the decoration of *Nueva escuela de decoración*, is the fact that he abandons the idea of reconnecting with a tradition, and proposes the artist as a starting point of the work of art. Years later, he will say that the conference of the house Dalmau was an ode to Romanticism, to the freedom and to life, to personality, and to the modern dynamism.

^[1] Prat de la Riba, Catalan nationalist politician, was the first president of the Mancomunitat of the Catalan provinces.

^[2] The Dalmau Gallery (or cau Dalmau) was an important center for avant-garde exhibitions in Barcelona.

Romantic in the sense that Torres García attributes to the term, an art based on the self and the subjective, in the individual, as opposed to a *classical* art, which seeks to establish a relationship with a higher order. However, he does not renounce the quest for *universality*. In his new preaching, it is in the deepening of the perception of the present reality, and in the sensitivity of the artist as an expression of his personality, that one can have access to the universal: “if the artist owes much to the medium, bad artist. If he is really an artist, in him will seek the eternal, and in nature, and in things. It is not to say that he will not regard the things of his time as they are. Rather the opposite, as a friend that he is of the truth, always starts from the real”.

Throughout 1916²⁷, he had already begun to make a simple painting, born of the perception. All seemed to him interesting to paint: a fragment of an object, a piece of land and a sky, the angle of a door, the facade of a house. Everyday objects and indoor environments that he painted in that same year – as if the motifs of his paintings were an expression of withdrawal and intimacy – passed, in the following year, to locomotives, to ships, to the port, the streets, shops and factories. Then, comes to light the city that he discovers with new eyes.

“Our city with its sun and its moon. / With its trees, its avenues, with its monuments. / With its port (...) / we have just discovered it. How beautiful it is!”²⁸

The city will really be transformed in the following years, into the “teacher of the painter,” says Juan Flo²⁹. It is possible to affirm that this bond with the city will be one of his hallmarks in the spectrum of modern art. The strong presence of the city in the work of Torres García since 1917 has been associated, particularly by Gradowczyk with the appearance of the grid as a structuring matrix of the pictorial space. Indeed, the use of the orthogonal grid as an ordering matrix is present in the work of Torres García at least since 1916, and appears, in a completely explicit way, in some ink drawings from 1917 in which the space is fragmented by a reticle in which fragments of the urban landscape are inserted.

There are few examples of such drawings, but the fact that there are six different sketches for the cover of the iconic book *El Descubrimiento sí mismo*, published the same year that contains the conference of the House Dalmau, shows the importance of this visual modality for Torres García, as well as the direct link that exists between that and his “crisis of 1917.” These drawings serve to refute the position of some – perhaps too much affiliated with a historiography of a standardized and linear art – who proposed that the Constructive Art of Torres García, with its the orthogonal structure, originated direct and exclusively from the Neoplasticism of Mondrian.

As reported in his autobiography, the removal of the *Noucentism* was for Torres García as a trigger for the abandonment of the Mediterranean art and for a radical change in the discourse that accompanies it. But there

^[3] In Flo, 2010, there is a detailed analysis of the paintings of Torres García of the year 1916 and of the process that took place between 1916 and 1922.

^[4] JTG, 1917.

^[5] Fló, 2010.

are other forces, both external and internal, that push him to produce this change. The First World War violently convulsed the social and symbolic fabric of Europe in that year and, between 1916 and 1917, Barcelona received a large influx of important European artists and intellectuals.³⁰ By the time Torres García gave his speech at the House Dalmau, Picabia had already established on the upper floors of the gallery, the newsroom of his pro-dadaist journal *391*. To Juan Flo, the phrase of the conference in which Torres said that “in art, nonsense is better than academicism”³¹, because it was expressed in that place and at that moment, could not be heard more than as an allusion and an approval.

The meeting with the Uruguayan painter Rafael Barradas is also mentioned as a decisive factor in the “crisis of 1917”. It is true that the relationship that Torres García and Barradas kept until the death of the latter had an intense and unique complicity, and no doubt, it was particularly refreshing and renewing for Torres García. However, the first encounter with Barradas, which is documented, took place on August 26, 1917³², that is, months after Torres gave his lecture at the House Dalmau. Therefore, it is more likely to have been the time that Torres García had been living that led to the odd relationship he had with Barradas from then on.

But above all, it is possible to glimpse in the texts of that time the need of Torres García to get rid of his – already heavy – load of Mediterranean Art and of the commitment to tradition, in order to have access to a renewed state of artistic freedom. Near the end of his life, Torres García explained this issue as follows: “In 1906, I started to paint frescoes, and this painting was inspired by the classical forms of paintings on Greek vases, that is, perfectly normal images. Such painting quickly developed into its own spirit: plane, orderly, universal, and always keeping the normal appearance. Why did I not continue this way? It did not satisfy me. I saw the possibility of another, more concrete art. And then since 1916 until 1924 I started to decompose the image and, indeed, find a structure”³³.

It could be said that this is an ex post facto analysis. However, in his book *El Descubrimiento de sí mismo*, in 1916, Torres García wrote: “Now it is something else. The soul remains mute. It does not force the forms to express their movement. The forms express what they are and nothing else. Each one of them gives us the essence of what is the objective reality. It is a purely plastic art”³⁴.

The exercise of fragmentation and decomposition of the plane and the form acquires several expressions that occur simultaneously. The first one is possibly the least interesting and most ephemeral. It is present in one

^[6] Among them, Robert and Sonia Delaunay, Albert Gleizes, Juliette Roche, Marie Laurencin and Otto von Watgen, Jean Metzinger, Otho Lloyd, Olga Sacharoff, Max Goth, Serge Charchoune, Hélène Grunhoff, Francis Picabia and Arthur Cravan..

^[7] Dalmau Conference on JTG, 1917

^[8] Personal agenda of Torres García, 1917, Archive of MTG. Other authors have argued that this meeting with Barradas was the first, a fact that does not necessarily come from the note that JTG prints in his diary that day. It has also been made and repeated an error in the date (27 instead of 26), and was said that during this visit Salvat Papasseit accompanied him, when in fact Torres notes: “Elijah and Barradas came – received letter of Salvat.” Possibly, it was Lluís Elías.

^[9] Joaquín Torres García.VI Lesson of La recuperación del objecto. In Universalimo Constructivo, Museo Torres García, Torres García Museum, 2004. Montevideo.

^[10] JTG, 1917.p.70

of the frescoes that Torres García produced in 1916-1917 at the Casa Badiella³⁵ of Terrassa, where there is a fragmentation of the pictorial space in an almost literal sense. This “stony” exercise of fragmentation may have been suggested based on the location of the fresco, painted in an artificial grotto built in stone near the house. O exercício de fragmentação e decomposição do plano e da forma adquire várias expressões que ocorrem simultaneamente.

On the other side, are the wooden³⁶ toys that Torres García began to design and build between 1917 and 1918 as a way to generate income to support his family because his new artistic choices had made precarious his economic situation. It is estimated that the first toys were made some years before, perhaps in 1915, stimulated by the contact with his children³⁷ and for his progressive teaching experience in the school of Mont d’Or, where Torres Garcia taught drawing classes. The concept was *Juguetes transformables* composed of interchangeable parts that allow the child to take them apart and reassemble them the way they want. In these toys, form can be fragmented: we play with it and build it again. The construction and deconstruction of the figure are also produced in a real sense – almost architectural – the vertical and horizontal lines as axes, are organizers par excellence.The understanding of the form as abstract element and the integral relationship of it with nature is then produced through the manipulation of essential parts and their combination to build a harmonious whole, which is also in contact with the real.

Ferdinán³⁸ estimates that Torres Garcia is developing this way, a conception of art as formativeness and of the form as process, as something dynamic.And this conception of form is the basis of a system of measurements and a tonal counterpoint, which has, at the same time, the motility and the monumentality, balance and dynamism.

In the third place are the aforementioned structured drawings of 1917. In these drawings, García Torres uses the grid as an organizing matrix of the work and also as a tool to fragment both the form and the space – characters, vehicles and urban landscape – and recompose them into a new order, with logic exclusively visual. The fragmentation and reassembly also have the effect of nullifying the perspective; everything is solved in the same plane. With that, Torres García achieves one basic premise.

It is proposed that the grid that appears in these drawings, the supposed ancestor of the structures present in the constructive works, has its genesis in the urban structures in the openings of buildings and natural construction based on vertical and horizontal, and the presence of posters and advertisements.

I think that, in a complementary way, we must mention another factor that helps explain the appearance of the grid as a tool to disarm and rebuild the plane. It was about ten years that Torres García had

^[11] Property of the Industrial entrepreneur Emilio Badiella, where Torres García painted numerous works .

^[12] See Aladdin, Juguetes Transformable. Museo Torres García, 2007

^[13] Torres García married Manolita Piña Rubio i Berenguer in 1909. Their children were Olimpia, 1911, Augusto, 1912, Ifigenia,1915 and Horacio, 1924.

^[14] Ferdinán, p. 116.

produced his first work in mural of important size. The usual process to painting a mural is the first sketch to put it in scale and draw a thin checkered grid. Later, on a broader scale, draw it on the wall to be decorated, spanning portions of the drawing that correspond to each square outline in the corresponding square on the wall.

When performing the implementation, the grid that had simply been superimposed to the design turns into something else, is the matrix that allows the forms to retain their identity and their relative positions. It is in this concrete act that the design “lives” in the grid, and any change in the procedure or in the properties of the grid will produce its correlate in the final work. While the process is done, there is fragmentation of the work as well as the magnification of the details – both processes are present in the drawings of 1917. It is reasonable to assume that, in his formal research, Torres García has “toyed” with the use of the grid in these free-form drawings.

It is easy to establish a clear link between some of these drawings and the outline of the 5th Mural of the *Diputación*, which can be considered – in more ways than one – a transitional work. With the exception of the spyglass, the characters and objects that appear in the mural (not done) belong to the contemporary world of the artist. As in the paintings of the city that year, there is a dynamic interaction of objects (shapes) together because the cut resulting from their overlap generates new forms. The form tends then to disconnect from its function of representing the object, and gains an independent value when it breaks. Great masses of black occupy a main position, as well as in the paintings of the city, and the structuring that puts the work in order are clearly dominated by the horizontal and vertical lines.

I see the world: Barcelona

“By pure chance ... (no, but emerging from its deepest) not by chance then, but unconsciously obeying an inner vision, he put, say, in this first work, and in its respective niches, a House (like the ones children draw), a Boat, an Anchor, the letter B, a Man a Fish ... And he showed that painting, as usual, and among others, to a friend who had stayed for a long time staring at it without saying a word. He said at last, I see something very big here: the world ... Torres almost did not let him finish, because the two at that time had realized something”.

This way, Torres García describes the genesis of the Constructive Universalism³⁹ in which the things of the world and man are represented by graphical shapes, both archetypal symbols and signs that evoke ideas or objects of the contemporaneity of the artist. In the structure containing them, governed by the golden section, the artist was seeking an agreement with the *structure of the universe*. “For the structure of the universe, the structure of man and the structure of art are identical. (...) And then one does not paint a picture, one seeks to accomplish something else: a structure”⁴⁰. This will be the other end of to a journey marked by abstraction and representation, which begins in Mediterranean Art, the idealization of the human form and also the representation of idealized *human types* – man, mother, old – above the graphics as visual formulation of the idea.

³⁹ Torres García painted his first constructive work in Paris in 1929

⁴⁰ JTG, 1947. p.57

On the streets of Barcelona that Torres García paints since 1917 and in New York a few years later, the world, however, appears only as a pretext, as something contingent from which the artist will construct the work. Now it comes to a visual painting and not a mental picture. The observation of the reality before most of the works, even if they are conducted under the premise that art should not imitate reality. The sight of the people, vehicles and buildings in the actual painting does not have its correlate in elements that try to imitate them, but in other elements also real – so real – of a true visual character, line, and form and plan of color, arranged in a structure. Torres García can turn, then, the chaotic spectacle of the city, with its various spaces and multiple lines of flight into a composition of forms that are addressed in the plan. Unlike the frescoes, it is “easel painting”, usually produced in oil, allowing a different and more radical treatment of the form. The objects are no longer described by the line, they happen as colored spots, and the fragmentation of forms and space is produced by the overlapping and the subsequent mutual clipping of the objects. It is no longer a process of *idealization*, as in the frescoes, but of abstraction.

The work *Calle de Barcelona* is a good example of the use of the tone as a means of achieving a resolution of the work in the plan without sinking or protruding elements. The painter manages to make the sense of depth that records the “normal” vision be annulled by the use of color. On the right side the house, the trolley and the car that is in the foreground appear to be stacked on one another and situated at different levels. Below on the left, under the canopy of the tree is where it produces the greatest stress, because of the crowd of the street that is represented, a distance is established, the eye wants to see lines of flight and a “near” and a “far.” But the tone or the value, with which the light pole is painted, in the foreground, is much lower than the immediately adjacent to the left, which corresponds to something that is much further. In addition, any background color that corresponds to this “far” is placed in a fairly high tone (exactly the opposite of the distant blue spaces that were invented in the Renaissance). So the balance is restored and the work is addressed in the plan, its organization is clearly driven by an orthogonal structure that brings together all forms, which have their value regardless of whether or not objects, shadows or background parts. This independence of the visual function becomes evident by the construction of a sort of fence or rhythm of vertical that cross the picture in half, horizontally.

To Paint New York

“I realized then that while it is true that what constitutes the essence of the Greek art, that is, the structure and not an imitation, intuition rather than sensation, also for being essential to all great art, neither can nor should vary over time, and that is why we call it a fixed element, whereas what the artist takes from the living reality must walk to the rhythm of time. For this reason, I changed course and instead of walking toward archeology, turned my back to observe how much there was in the reality in which I lived. And then I entered fully into a new world without limits. All looked interesting, all that was – and actually is – but in living things I found another harmony, another song, another rhythm, and it was then that, for the first time, I thought of this great city of New York the city more city in which the present time is felt more intensely

(...). And now I have nothing else to say about why I came to New York. I came to accomplish this idea of new art, this modern classicism in the city also more modern”⁴¹.

Convinced that the artist must put his work in the rhythm of the time in which he lives, Torres García settles in New York between 1920 and 1922, seeking the city which will be able to reveal to him a new way of painting, the way that matched his contemporaneity. He does not take a study trip or a touristic one, like the first time that the artist crossed the Atlantic; it is an emigration, now with his wife and three children, speaking very little English and in unfavorable economic conditions. The fascination that the most modern and dynamic city of his time causes in him is well documented in his book *New York*⁴² whose first pages are a breathtaking expression of visual poetry in which shapes, colors, letters and figures parade before the eyes of the artist. “Red, yellow gray houses. Advertisements – fixed, mobile, light, acoustic, downward and upward, always vibrating, without giving rest to the sensitivity. The port – a remarkable sight – Cubist – futuristic reality – geometry – red, black, ocher – smoke, oily water, cables, horns, banners, signs – one thousand human faces looming in the gigantic transatlantic – one thousand different languages in letters – black – pitch – millions of smoking chimneys”.

What a modern city had to teach and that Torres García had glimpsed in Barcelona, in New York acquires its maximum expression, is the quintessential combination of a highly structured and prismatic urban architecture – in which are alternated the rhythmic appearance of openings of buildings with the chaos of the posters – and the incessant movement of people and vehicles. If the *Calles de Barcelona* are built in a static equilibrium, in which the movement of the street itself is organized – we could say ever – in an orthogonal structure, in the streets of New York, Torres García fulfills the premise of disturbing pictorially the dynamism of the modern city. In *New York de 1920*, the movement of people, cars and horses imposed upon the structure of the city. While respecting the premise that all elements must be attached to the plan, a sense of depth – which comes more of foreshortening of the objects than of the lines of flight is compensated by the variables of shade of the color. The black line appears with a function that will be increasingly important in the work of Torres García, not only to draw outlines of objects, but to represent them graphically.

In *Síntesis de New York* is taken one step further in that direction. In a plotted urban look that now is completely flat, all objects have been reduced to a highly simplified form. What the lines make is, at the same time the representation of objects and a graphism that looks like writing, and this ambiguity is enhanced by the inclusion of letters, numbers and words, among which BUSINESS dominates the center of the work, and not by chance.

It happens that this piece of world that Torres puts in front of his eyes to create a picture now is not mute. The city is not simply *to be seen* to be the object of art, is not devoid of speech, because this is an inseparable

⁴¹ “The painter J García Torres talks about his art and about his projects,” La Prensa, New York, March 10, 1921. In Cecilia de Torres, *Torres García en Nueva York 1920-22*, from the *Torres García Trazos de New York* catalog, Museum Torres García / Artepadiella / Caixa, Rio de Janeiro.

⁴² JTG, 1921.

part of the city and the society that makes it possible. The unavoidable advertisement weighs as much or more than the architecture. “The advertisement invades the wall – in broad facades – on top of tall houses – on any wall – on any surface high or low in a thousand ways in a thousand dimensions. Invades the newspaper – without leaving room for other things. It invades the magazines – and they are left without room for anything else. – Takes up even the smallest usable space of the streetcars and subways – the bus – the ferry. Decorates all kinds of vehicles, filling the windows of the great bazaars and small shops”⁴³.

“The luminous celebration of Broadway each night is the cry, in competition, of each advertiser. A very new beauty – madness. Here everything is business – a billion dollars – each year – in ads. Three quarters of the capital to the announcement one quarter for the industry”⁴⁴.

If in *New York de 1920* the billboard appears as just one element of the urban landscape, in *Síntesis de New York*, 1921, the words have a very different role. They no longer express what the city has to say to the beholder, but what the artist thinks is its essence. Since its conception, the treatment of the work is radically other, since it is not that *visual* picture that Torres was making, now, the operation besides visual is also the conceptual. There no translation anymore of what is perceived through the visual equivalent, there is a free rebuilding undoubtedly a *synthesis*. And in this synthesis, Torres García gives back to the town the message it insists so much in the eyes of anyone looking at it: BUSINESS. Because advertising has no origin, neither does it have any other goal than that.

The language of advertising is part of the visual language of New York, both by their incessant presence, which can be understood as colored spots on the urban fabric as well as for their semantic mechanisms. For Torres García it is interesting – despite their purposes – and he integrates it to his art. The large amount of graphics extracted from the press, which the artist collects since his arrival in New York, and with which, later, will make an extensive series of collages, well shows this desire of his. In some of them he makes graphic interventions, applying notes of color to graphics in black and white, as well as creating a visual unity through a structure, a procedure that refers to both the structured drawings of 1917 and to his constructive work that lies ahead. Basically collects advertisements, caricatures and photographs, including those that excel by striking images of buildings and the city, unusual characters and vehicles, ships, trains and planes, the latter, favorite icons of a progress that was still seen with playful eyes. In 1920, the plane was not so much a means of transport, but a new toy that lent itself to aerial acrobatics and outrageous circus *performances* with people walking on their wings in full flight. Without losing the fascination that this great spectacle of the city and of the machines generated in him, Torres García, warned about the threat that the intrinsic modes of operation of the society that made this possible, would represent for that part of the human existence that was more precious to him. “Because America is an organization: the business – the *businesses* that run over the Native Americans – of Dutch, English and Scottish

⁴³ JTG, 1921. p.81.

⁴⁴ JTG, 1921. p.70.

root – running over everything – as a magic formula. (...) And the head free of all intellectuality. Because here things are thought. The idea does not exist. It is not possible, therefore, the spiritual joy – and it is replaced by material pleasure – *baseball* – sailing – light fixtures in the theater – mechanical musical sounds – *picnics* – *ice cream* – sports – balls – mechanical leisure machines – cinematograph... And the common ideal: *dollars!* New York – the city of business – of the businesses. (...) – Here there is nothing else. Everything is business – work, art, any activity. Everything is a bit industrial. And the man who created the industry such as exists here – *is now formed* by this industry”⁴⁵.

This intense visual activity of appropriation is also present in the albums of watercolors done in 1920, where quick impressions of New York alternating with five-pointed stars, sketches of advertisements, common objects to which overlap prices, etc... In these watercolors, Torres García goes far beyond mere collection of views or impressions. In them the city and is the dominant theme. It does not impose conditions on the work, but is styled by Torres García in a game of lines and suggestions very gestural and personal; and by the printing of large black capital letters integrates the visual language of the advertisement with the work.

Torres García had arrived in New York convinced that the modern city, which no one had yet seen as he, was the model of the new art. Early in his stay, he believed to have confirmed this, and the importance of the work that produces not so much for its quantity but for what he discovers in the meager two years living in the big city, is also confirmatory.Torres García havia chegado a Nova Iorque convencido de que a cidade moderna, a qual ninguém ainda tinha visto como ele, era o modelo da nova arte. But two years after his arrival, he decides to return to Europe, where – despite the friendliness of the Americans, that he never fails to thank – it is impossible to get along with the way of living in New York. In his book about the city, Torres García writes that “the clock must be at the service of man, and not vice versa, since was the man who invented it. And as a server it shall serve you, and very much it shall serve, because if it is sometimes possible to die because of shamanism and witchcraft, is still much more likely to die because of medicine, and even by the excess of hygiene, and this even the doctors know. Everything is planned – is fine – but only up to a limit, then what? The instinct and the soul go beyond”⁴⁶.

The land of the artist

“I would need to speak again of this mystery that has Paris that knows how to attract the best minds for itself. Is that maybe the spirit develops and grows there, and even one might say that it determines and accuses as nowhere else.”⁴⁷

In the first two years living in Paris, Torres García forgets the world, the representation and the idea, and makes paint-painting. This way they called, then, the pure painting, without literature and without theory, without semantic problems to solve. He was in Paris and had to demonstrate that he was a true painter, a painter of race. His first show, held in 1926, had been of Mediterranean Art done before

^[1] JTG, 1921. p.69.

^[2] JTG, 1936, p.172

^[3] JTG, 1936, p. 209.

arriving in Paris, in Villefranche-sur-Mer. But had no impact, “this is not painting” – they said – is fresco. Torres does not share the opinion, but accepts the criticism. Without powerful friends, without sponsors and without having ability for self-promotion, the only way he has for gaining respect in this extremely competitive environment is painting, not only with quality but also quantity. Surrenders then to a creative euphoria, Torres García describes himself fighting battles against the screen, subjugating colors and shades, spending tens of brushes and pounds of paint in the fullest image of the exalted and romantic painter. Once again, he tends to what he called Dionysian side of his personality, devoted to painting and light, forgotten for a time of the serious things that mattered so much to him.

The four years in Italy and southern France where dedicated exclusively to the manufacture of toys, he had painted little, are left behind. The most significant in this period was a brief approach to Cubism in 1924 that described in a letter to Barradas as “a living Cubism”⁴⁸. At the end of 1923, Torres García had written in his personal agenda that “when the image was transformed into a stain of paint (material) and trace or geometric space, and lost the ability to represent (that is, no longer wants to deceive us imitating an appearance), when all this happens, whilst giving us the truth of the thing, and the values are right, we have an image completely plastic, and this is the painting today. What can remain positive from cubism, it seems to me that is this: first of all freedom. Then another question is this: an object has, for an artist, parts of it that he immediately sees, that is, that interest him. So, without caring whether or not to decompose the object, the artist combines them freely, looking for their adequacy or their contrast, as value, color or shape”.

Figura en un café is a good synthesis of this period, close to the transformable toys in wood, with reminiscences of the iconography of New York, is in line with the personal approach that Torres made this year to Cubism.

Among the paintings that Torres García paints in Paris between 1926 and mid-1928, abound ports, still lives, *manolas* [figures of typical Spanish women] and primitive African-inspired figures, all of a high density and sensuality. There has been talk of a certain *Fauvism*, but that is not in the color but in its abrupt nature, of a direct primitivism, which impacts by its strength and its absolute lack of concessions to beauty or correctness. In his early years in Paris, Torres knows that he is being influenced by the environment in which he is, but at the same time, his painting is unmistakably *his*, he knows that in his painting he puts into question something that only he has, and that puts him in unison with others, but without being confused with them.

According to the account of Torres, these are perhaps the best years of his life. For the first time, he sells almost everything he produces, lives for painting with no other concern but to paint. Moreover, he is in an artistic environment as there is no other known. It was said at that time “everyone was in Paris.” The social activity of Torres in the art world is exuberant, and one can say that these are the only years of his life that will pass amongst peers, the great painting of his time.

^[4] G-Sedas, 2001, p. 229.

In mid-1928, his work begins to change. Collecting the nets that he had thrown so prolifically, and returning to portray this piece of world that is the city, Torres García began to outline definitely a painting that will lead to something bigger: the universe. His work resumes the architectural, constructive sense and is produced a dissociation between pattern and color. The picture is constructed in layers of color over which throws the black line, regaining the graphism its own value, as it had emerged in New York. The objects, the people, everything that is represented in the picture, appears in an absolutely schematic form, a graphism that now – in view of all the work of Torres – we would not hesitate to call “constructive” even though he has not used this term. Because if in color there is structure, the graphism also weaves and is weaved in an orthogonal structure that organizes the entire work.

Cercle et Carré

In the last years of the 1920s and in the early years of the next decade, Paris had become an important center of geometric abstraction. Beside the presence of former members of *De Stijl*, Mondrian, Van Doesburg, and Vantongerloo others joined as Hans Arp, Jacques Lipschitz, Domela, Herbin and Seuphor. There was also an important group of Spanish artists, with whom Torres García maintained a strong bond, who were now very close to abstraction. Renews his friendship with Julio Gonzalez, and through Pere Daura – whom he met in southern France and was the one who had helped him to hold his first exhibition in Paris in 1926 – knows Luis Fernandez. Both were Spanish and belonged to the Freemasonry, and the latter will help Torres García to get acquainted the principles of occultism⁴⁹ and escort him in visits to medieval churches, explaining the hidden meaning in the sculptural motifs and the arithmetic laws by which their location was regulated.⁵⁰

When Torres García introduces his painting in the Autumn Hall of 1928 and is rejected, he and Jean Helion decide to make a parallel exhibition along with Pere Daura, Aberdares and Alfred Enge Rozier – also rejected – in the Mark Gallery, which had opened on the same day of the Hall. Thanks to a clever advertising campaign orchestrated by Helion, the exhibition of the *5 Refusées* had a huge success. The press gave much attention to the event, and among the thousands of people who visit it, attends Theo Van Doesburg and his wife Nelly (Petro), with whom Torres makes friends quickly. Some time later, visiting an exhibition of the German Neoplasticist Vordemberge, Torres García meets Michel Seuphor⁵¹, who in turn introduces him to Mondrian. Torres is integrated then to the group that met assiduously in the apartment of Seuphor, along with Mondrian, Vantongerloo and Russolo. Also watched, at times, were Otto van Rees and his wife, and Hans Arp and his wife Sophie Teuber – Arp and John Xceron.

^[5] Alfonso Palacio Álvarez, 2001, p. 247.

^[6] Pedro Da Cruz indicates that it was Luis Fernández who introduced to Torres García the properties of the Golden Section, although did not present documentation that corroborates it. Cross, 1991, p.6.

^[7] Michel Seuphor, Belgian, was called, in fact, Fernand Louis Bercklaers. The pseudonym Seuphor is an anagram of Orpheus. As a young poet, Seuphor came into contact with the avant-garde circles of northern Europe, meeting artists as De Stijl, and Der Sturm, and Dadaism . He wrote the first monograph on Piet Mondrian.

Unlike the Surrealists, that were organized as a movement and had their own art gallery and a journal, *La Révolution Surréaliste*, the artists oriented to abstraction – or constructive – were dispersed and many of them with economic needs due to the difficulty they had to sell their works. There was a real confrontation between the two tendencies in which the surrealists stood out. The press permanently echoed their actions, and they also penetrated the field of cinema; for Dali the premiere of *Un Chien Andalou* was like “their stab in the heart of Paris. This disgusting thing that is figuratively called abstract art fell at our feet, fatally wounded. (...) There was no more space in Europe for the little maniacal squares of Mr. Mondrian”⁵².

It was precisely after visiting the first exhibition of Dali, in late 1929, that Torres García proposed to Van Doesburg forming a group opposed to Surrealism that by holding exhibitions and publishing a magazine would give voice to constructive tendency artists. But since the first conversations he saw that the joint action would be impossible because of the radical differences that existed between them. Van Doesburg, strongly dogmatic did not admit the slightest trace of figuration in his work. The abstraction was for him a synonym that there should not be any reference to nature, to the real things, and that the works should be made according to mathematical principles and not by intuition. This exclusionary position, which made it impossible to form a numerous group, it also reinforced the negative concept that many artists had about the rough personality of Van Doesburg, whom some had as an *intractable Jacobin*⁵³. It was then that Torres García proposed the creation of the group to Seuphor, who presented *Cercle et Carré* as the name. The nucleus of the group was formed by the usual Participants of the meetings in the house of Seuphor. Mondrian joined the group, but would not take responsibility for the organization.

The brevity of life of the group and the magazine *Cercle et Carré* is no obstacle to its great transcendence.The group had about eighty members, many of them summoned by Torres García, who at that time had a good reputation in Paris. He had been admitted to the main galleries, and the best critics had written the prologues of his exhibitions catalogs. Approximately half of the members of the *Cercle et Carré* lived in Paris and most of the rest abroad. The largest contingent was in Germany, where Gropius, Kandinky, Hans Richter and Kurt Schwitters, among others lived. The precursor interdisciplinary character of the group gave way to other disciplines such as theater and architecture, integrating architects like Le Corbusier, Gideon, Hoste, Meyer and Roth. The exhibition of *Cercle et Carré* is considered the first international exhibition of abstract art and, although it was the only one, the dissolution of the group gave room for other groups that took the testimony of the Constructive Art: *Abstracción-Création, Réalités Nouvelles*, which would make pour into Paris what the abstract art had of more remarkable in the world.⁵⁴

However, there were some discrepancies between Torres García and Seuphor regarding the design of the group that led to its dissolution within one year. While the first mobilizing element had been the

^[8] In Da Cruz, 1991, p. 13.

^[9] Seuphor, 1965, p.112. In Da Cruz, 1991, p. 16.

^[10] Seuphor, 1957, p.50. In Da Cruz, 1991, p. 16.

opposition to Surrealism – *antisur*, as they said – the unifying concept of positive character was the idea of construction, which should give room to a wide variety of artists. However, Seuphor was strongly attached to the Neoplasticism of Mondrian and was somewhat biased. The prestige of Mondrian among the constructive artists was huge, and his Neoplasticism, which was then fully developed, was, in essence, for Seuphor, the main doctrine that gave theoretical support to the movement.

The differences started from the name *Cercle et Carré*, that for Torres García refered too much to geometry and therefore not to figuration, one of the assumptions of the pure visual and to which he was not related. However, the logo proposed by Pere Daura convinced him. In addition to its undeniable graphic quality, what may have influenced the agreement in relation to the logo is the fact that the circle and the square represent themselves and, similarly, in the constructivism that Torres was developing at that time, the symbols had, also, the quality of being graphical form and meaning at the same time.

End and beginning

At the opening of the exhibition of the *Cercle et Carré* group in April 1930, Torres García dictated a conference before the most select representatives of the European abstraction. In it he clearly marked his position and established the fundamental lines of his Constructive Universalism. The circumstance, the hierarchy of the people present and the direct words of Torres García denote his tremendous capacity for sincerity and total lack of consideration for convenience, since his conference was to a great extent a replica of the postulates of the purist art and, particularly, of the Neoplasticism, seeking to include them and transcend them both.

“(…)There is no doubt that if we base a visual concept on the pure idea of space, and this space is empty, and inside that *nothing* we imagine an ideal construction based on the relation of the measures, it is, obviously, the *purest* conception we can have of a visual ordainment. We can even add the idea of pure space and make it dynamic. But, it is complete with regard to man? The crystal is perfect and we *admire it*, but do we love it? Therefore, in face of this type of visual concept, *the other half of man remains inactive*. The only human activity in face of a pure visual achievement is *intelligence*. Based *on it*, only impresses *it*. I envisage a more complete art.”⁵⁵

In order to achieve this complete art, Torres García proposed to integrate to the artistic research the valuable findings of the main currents of modern art: Neoplasticism, Cubism, Dadaism and Surrealism.

If the reference to Neoplasticism, (with) the bare structure, as an expression of the universal rhythm and order seems logical, the reference that is is made to Cubism is not strange either. Torres García himself had a short lived approach to Cubism and Mondrian, like many others, had practiced during his first stay in Paris as a pathway to abstraction, before – as well as Torres García – taking the modern city as a starting point for his paintings. The group was formed by several Dadaists as Kurt Schwitters and Arp, and Torres García refers to the Dadaist poets as constructors with words that, “empty of normal sense, have a higher sense”⁵⁶.

^[1] Fragment of lecture given in Cercle et Carré. Archive of Torres García Museum..

^[2] Ibidem.

However, the reference that Torres García made to Surrealism at the opening of the first exhibition of a group that had been born in the first place as opposition to its dominant presence in the art scene of the moment, could not have caused anything but confusion and reveals a great inner conviction. Torres García shares the aversion that the constructive artists had for this tendency, because he saw that their works gave shelter “to the expression of the lowest animal instincts existing in humans”⁵⁷. Nevertheless, he rescued, as a positive value, the opening that surrealism gave to the unconscious. For Torres García, an art could not be complete if it were done only in a rational way, since the result would only be perceived by reason. Art should therefore operate in several planes simultaneously. “The man has two legs, so he is in balance – even if you want, he has two bases, relies on him and on nature. (...) There is an art”⁵⁸ which is based on information from the subconscious – and one realizes immediately that this art requires balance – that looks at only one side of man. But those who criticize this art at times do not realize that they fall into the opposite error. Indeed, an art based also on pure thought would not be as unbalanced as the other?”⁵⁹

The Constructive Universalism was conceived at the same time as the *Cercle et Carré*. And we can say that just as Torres García worked as a catalyst that made possible the organization of the abstract artists, the interaction with them had its equivalent in his own work. The creation of his version of constructivism is an attempt to conciliate several pairs of opposites. One of them, (abstraction and figuration), seeking the possibility to *express* something about the world and of man without resorting to imitation or appearance. Constructing for Torres García was the opposite of imitating, and the aversion that the neoplasticists felt for figuration corresponds to what Torres García felt for imitation. The point was not for Torres García, whether existed or not the representation of a thing, but that this representation, rather than being made *imitating* reality, was given by a visual *equivalent*. However, this visual equivalent could also have a function of representation. Encouraged perhaps by the tendency to abstraction in the very environment in which he worked, Torres then takes a further step in the direction that was already taking, and the graphisms – which schematically represented people, cars and the city’s structures – are converted into symbols; graphic thing and idea of thing at the same time. These symbols are intertwined in a structure provided according to the golden section, which, in the words of Torres García, is a *true treasure*.

Through the use of the golden proportion in his works, Torres García found a way to integrate the conscious and unconscious activity when making a work. Soon after making a *measured* structure, the artist discards the rational activity to which he will merge a series of archetypal symbols in a completely intuitive fashion. The unique

^[1] Ibidem.

^[2] Refers to Surrealism

^[3] It was not at all a clash with Mondrian, with whom Torres García maintained the most cordial relations, but taking a stand against his theory. Mondrian himself seems to have accepted it with humor. In his lecture, Torres García had stressed the need to seek a balance between the rational component and the non-rational of the artist. According to the testimony of Olimpia Torres, who was present at the opening of the exhibition, soon after taking a few glasses of wine Mondrian approached Torres García and moving his body slightly from one side to the other said with a smile “Monsieur Torres; il faut retrouver l’équilibre” (Mr. Torres: It is necessary to find the balance).

quality of the golden proportion, which distinguishes it from all other criteria of proportionality, it is well known. Of two segments provided according to the golden ratio, the biggest one is in the same relation to the sum of both as the lowest to the highest. In mathematical terms, being “a” the length of the smallest segment and “b” the length of the largest a / b = b / (a + b) = 0619. This allows establishing a system of *constant* proportions, in which parts of a work, from the smallest to the largest can always be related by the golden section or by one of its multiples or sub-multiples. This property gives the work an organicity and unparalleled unity. But in addition, the golden section is found abundantly in nature. It is present in tree limbs, joints, arms and legs, the distances between eyes, nose, and mouth in the human face, snails and flowers. This quality makes it especially attractive, as it provides a bidirectional link between abstraction and nature, between the world of concrete and of the abstract. The golden ratio is for García Torres an expression of the link between the *ideal* plan and the *actual* plan.

Born in the midst of a genuine “pictorial storm,” the constructive work carried out in Paris has an extraordinary appearance. The quality of the plans of color in which the touch of the brush builds a tonal order that overrides the geometric order, is among the best paintings of Torres García. However, in the work of Montevideo the brushstroke tend to disappear. The Constructivism will pass to the Universal Constructive Art, with a tendency to no longer be easel painting trying to be a mural and monumental painting.

The circle started with the Mediterranean Art begins to close. The idealization of forms has been replaced by graphics and the composition of the work, by the structure. The Mediterranean tradition dissolves into the universal tradition, to which Torres García seeks to link again. This tradition of the great cultures of the past, in which artistic expression was deeply religious and in which, art confused with religion offered its means to the religious sentiment at the same time that it justified the art. An anonymous art, in which, instead of the exaltation of self, would become *a thing*, a worldview, a living and feeling the universe. And because of this, a *civilized art*.

Torres García's work, 1930. The circle is the symbol of the universal, the square the symbol of the particular. The golden section is the symbol of the balance between the two.

“Nothing of what I just said could be used at any time to guide us. It is well that one knows it, but just that. Since the *guidance* should come in another way: with *intuition*. We should find it because, in the works, whether painting or sculpture, in the great poems in the liturgy of the religions, in the architecture, in music, while *they are inside this universality*. Living in such an environment, isolated from the rest. And since this is in itself *a religious sense of all* (because we cannot forget that we are in the unity) *to live, then, religiously*, that is to be aware of this unity, and both at work and in life, and both in art and in our relationships with others and in all things.”⁶⁰

Torres García's work, 1930. The circle is the symbol of the universal, the square the symbol of the particular. The golden section is the symbol of the balance between the two.

^[1] JTG, 1947. Fascículo 5, p. 64. End of book.

Index of Bibliographical References

Castillo, SF. Guido Castillo. Torres García, *Maestro de occidente*. Undated typed manuscript. Torres García Museum Archive.

Da Cruz, 1991. Pedro Da Cruz. *Torres García y el grupo Cercle et Carré*. Art History Institute of the University of Lund, 1991. Sweden.

Hegel. *Introducción a la Historia de la Filosofía*. Ediciones Libertador, 2004. Buenos Aires.

Ferdinán, 2001. Valentín Ferdinán. *Contribución de Torres García al Noucentisme Catalán*. Cahiers de l’Université de Perpignan 32, 2001.p.103-150.

Fló, 1974. Juan Fló. *Exposición de bocetos y dibujos del Salón San Jorge de la Diputación de Barcelona*.Torres García Foundation, 1974. Montevideo.

Fló, 1991. Juan Fló. *Torres García en (y desde) Montevideo*. Cathedra of aesthetics at the Faculty of Humanities and Sciences, 1991. Montevideo.

Fló, 2010. In *Torres García, Trazos de New York*. Caixa Cultural, Artepadilla, Torres García Museum, 2010. Rio de Janeiro.

G-Sedas, 2001. Pilar García-Sedas. *J. Torres García y Rafael Barradas. Un diálogo escrito; 1918-1928*. Parsifal Ediciones y Libertad libros, 2001. Barcelona – Montevideo.

Gradowczyk, 2007. Mario. H. Gradowczyk. *Torres García. Utopía y transgresión*. Torres García Museum, 2007. Montevideo.

Hudson, 1874. William Hudson. *La tierra purpúrea*. Ediciones de la Banda Oriental, 2009. Montevideo.

JTG, 1904. Joaquín Torres García. *Angusta et Augusta*. 1904. In *J. Torres García. Escrits sobre art*.

JTG, 1907. Joaquín Torres García. *La nostra ordinació i el nostre camí*. 1907. In *J. Torres García. Escrits sobre art*.

JTG, 1908. Joaquín Torres García. *El literat y l’artista*. 1908. In *J. Torres García. Escrits sobre art*.

JTG, 1917. Joaquín Torres García. *El descubrimiento de sí mismo*. Typography of Masó. 1917. Gerona.

JTG, 1913. Joaquín Torres García. *Notes sobre art*. In *J. Torres García. Escrits sobre art*.

JTG, 1921. Joaquín Torres García. *New York*. Museo Torres García y Hum, 2007. Montevideo.

JTG, 1930. Joaquín Torres García. Manuscript of the lecture given at the exhibition of *Cercle et Carré*. 1930. Torres García Museum Archive.

JTG, 1934. Joaquín Torres García. *Historia de mi vida*. Publications of the Association of Constructive Art, 1936. Montevideo.

JTG, 1935. Joaquín Torres García *Estructura*. Torres García Foundation, 1974. Montevideo.

JTG, 1944. Joaquín Torres García. *Universalismo Constructivo*. Alianza Forma, 1984. Madrid.

JTG, 1947.Joaquín Torres García. *De lo aparente y lo concreto en el arte*. Association of Constructive Art, Taller Torres García, 1947. Montevideo.

JTG, 1948. *La Recuperación del objeto*. Association of Constructive Art, Taller Torres García, 1948. Montevideo.

J. Torres García. *Escrits sobre art*. Edicions 63 y “La Caixa”, 1980. Barcelona.

Ghika, 1927. Matila Ghika. *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Poseidón, 1983. Spain.

Moreno, 2009. Inés Moreno. *El Universalismo Constructivo o la redención por el arte*. In the *Universalismo Constructivo* Catalog. Torres García Museum and Antonio Saura Foundation , 2009. Cuenca.

Palacio Álvarez, Alfonso. *La abstracción Geométrica en los artistas españoles en París (1928-1930)*. Universidad de Oviedo, C.S.I.C., 2001. Madrid.

Peluffo, 1988. Gabriel Peluffo. *Historia de la pintura uruguaya*. Ediciones de la Banda Oriental, 2009.Montevideo.

Sureda Pons, 1998. Joan Sureda Pons. *Torres García pasión Clásica*. Akal/Arte contemporáneo. Madrid, 1998.

Unamuno, 1895. Miguel de Unamuno, *La tradición Eterna*. In *Miguel de Unamuno. Ensayos*. Ediciones Aguilar, 1951. Madrid.

Torres García in (and from) Montevideo

Juan Fló

In 1934 came to Montevideo a painter born sixty years before in Uruguay that had lived 29 years in Barcelona and 15 in New York, Fiesole, Villefranche-sur-Mer, Paris and Madrid. While it may be said that he was a recognized artist, his “success” stories were unrelated, each one of them ended in failure and exile: the muralist from Barcelona, the immigrant artist in New York, the Parisian painter. Always extemporaneous, tardy or premature, will also be inappropriate in Montevideo, but cannot escape from there, it is there that his projects will give meaning to that past, and from that those scattered and confusing stories will become one intelligible story.

This is precisely the hypothesis that these pages utilize and defend: the hypothesis that the Montevidean period of Torres is not only significant in itself but give us some important keys to understanding his entire trajectory.

This hypothesis can be divided into several other proposals that I will try to justify later on, but from now I formulate:

1) the conception of Torres not only do not match the conceptions of the vanguards of the first half of the century; in his strongest core, though it is not always expressed, he is radically opposed to them.

2) Even though in his European works and writings his rejection to all aestheticism and formalism has become explicit, in the Montevidean period, one characteristic that sets him apart, even from the contemporary artists who, like him, had granted to art a metaphysical sense is visible: it is then that he manifests the will to break up with art as an autonomous institution and to reincorporate it to the archaic situation in which it was confused with the rituals and other practices of integration of man into a cosmic order.

3) the theorization in which our artist exposes this conception is not a byproduct of his artistic work, but defines it to a large extent and is, therefore, also essential to understand his paintings.

4) Settling in his homeland confronted him with new problems that encouraged him to propose an extreme and utopian form of some of his ideas.

5)Thanks to this utopian proposal – in spite of its inevitable failure – the incidence of Torres in his country and in Latin American art was so significant.

If one considers what is recurrent in the pictorial work of Torres we see that his entry into the vanguard could be seen as inevitable. His resistance to naturalism; his defense of the structure already present in his book of 1913¹; the austerity of his language and the exclusion of the extra-pictorial media ever since the Mediterranean time, as well as the gradual

transformation of this classical proposal into a painting of less rhetorical iconography and of childish “systematization”, to use the concept that, not in laudatory way, he used in his D’Ors² moment, are antecedents we can understand as the natural access, in a somewhat provincial way, to the new language of the century.

But while all these characteristics, so interpreted, seem to converge in a direction akin to the new European painting, this interpretation leaves out, I believe, an essential aspect. The main reason why Torres maintains, since the year 1907, this fidelity to a scarcity of means, a flat figurative, a mitigation of color, an angular drawing without ornamental charm – this right-handed man who, like Klee, paints with the left hand – is because he fights against a temptation that he resists: the sensuality of the painting of Renaissance tradition which he explicitly condemned in 1913 and repeated in the texts of 1917 and 1919³. Tradition with which, this constantly tempted hermit, maintains a struggle, sometimes silent other times manifested, which lasts until the end of his days. This relationship of constant conflict between a sensual art and an ideal art, that he expresses in clear words in his Barcelonan writings, is only understandable if we consider the other face of a conception of art that we will see manifest in Montevideo in the form of utopia magna – and by definition unachievable – of an art that is no longer art because it is confused with the celebration and with the rite.

We can only explain this resistance of Torres, the way he manifests it, to the fact of really becoming a painter, namely, an artist of the tradition of space and light, to the extent that the justification of art is not, in his view, the fact that art is simply art. From an article of 1907, where we can already find reasons to suppose that, around that time, he was close to the Catholic religion – a fact that Torres avoids in his autobiography⁴ – we find the statement that, when art is not influenced by a religious feeling, cannot have greatness or be universal. Later, in his books of 1913 and 1915, this concept is reformulated in a Platonizing language⁵ from which he will never move away completely.

When the great transformation of his painting occurs, in 1917, we also find important changes in his ideas, despite the effort that he himself recognizes, of trying to save his past thought by identifying it with the new⁶. Anyway, in his publications of 1917 and 1919, as well as in an important unpublished manuscript of that same year⁷ it is possible to find a significant number of innovations.

The attitude that the artist proposes to himself consists of a vision without thought, that captures – in the most despoiled way possible

² J.T.G., *Historia de mi Vida* (Montevideo: *Asociación de Arte Constructivo*, (1939) p. 142.

³ *Notes* pp. 28, 49, 50 J.T.G., *El descubrimiento de sí mismo* (Gerona: *Masó*, 1917) p. 16. J.T.G. *L’art em relació amb l’home etern i l’home que passa* (Sitges: *amics de Sitges*, 1919) p. 6.

⁴ J.T.G., “La Nostra ordinación i o nostre camí”, *Empori* abril 1907: p. 189.

⁵ *Notes*, p. 29 J.T.G., *Diàlegs* (Tarrasa: *Mulleras*, 1915) p. 42.

⁶ J.T.G., *El descubrimiento de sí mismo* (Gerona: *Masó*), p. 27.

⁷ *Hechos*, unpublished manuscript, 1919, is one of the most interesting documents about the thought of Torres in this period. Fragments were published in *Un enemigo del Poble*, March, 1919: p. 1. Other fragments were cited in Juan Fló, *Significación de Torres García in J. Torres García, Testamento artístico* (Montevideo: *Marcha*, 1974).

of technical knowledge and of so-called intellectuals – what is simple data, sheer fact. This view that it is the sheer present is able to exorcize the time and, by this shortcut, the art of the immediate, of the current, of the transient, should become also a capture of the eternal: “nothing is more updated than the eternal”⁸, he will say then and will repeat decades later, although the sense at this point seems to be the opposite: nothing is more eternal than the present.

But the odd thing is that the writings of Torres of those years, which avoid connecting the general ideas with the painting he is producing at the moment, are not congruent, in fact, they result incompatible with it. Because, what does it have to do with the impassibility without thought, the violent intervention of the painter who, now without any dissimulation, invents or develops this marked language that appears since 1917?

Nevertheless, the painting that Torres produced in 1916 admits, in its simplicity, its sketched language and its shy planism, an association with the thought that the painter spread in the next three years⁹. But the painting from 1917, even though it is very different from the painting of light and breaks away from the traditional solutions of the figurative and the space, it does so through an exercise of newfound autonomy, with which the art solves its formal and expressive problems. The freedom of Torres face the reality is not the result of the latter being subordinate to an order that the artist considers deeper and truer than the first: freedom is a consequence of the exercise of his unrestricted inventiveness. But this goes against what our artist always believed.

This explains why Torres has no theory for the painting that, for the first time, produces in accordance with the artistic climate of the time. Or, putting in stronger terms: the painting with which Torres joins the vanguard cannot be justified consistently according to his strongest beliefs, because their conception of art is incompatible with the spirit of sheer plastic invention that animates most of the vanguard.

If what kept him away from cubism, in the year of 1913, was that he considered it extravagant¹⁰, that is, capricious exercise of the holy freedom of the artist, in the year of 1917, in a symmetrically opposed way, he would say that, “In art, nonsense is worth more than the academicism. Every extravagance in art can be a reaction, a sign of life”¹¹ and also “Ara encoratgem l’aparent extravagancia”¹². This defense of the vanguard is, in fact, a resignation: the painter embarks on the language of his time, not so much because it derives naturally from his convictions, but because it is the only creative line offered to him at this time, a line that does not set a limit to him in the beaten track, in a dead art. His admiration for Barradas, in an article he sends to a newspaper of Montevideo in 1917, comes down to say that “he is a

⁸ J.T.G., *L’art em relació*, p. 13.

⁹ Torres is not explicit about the process that leads to his painting of the year 1916 either. The statements attributed to the painter in Enric Jordi, *Torres García* (Barcelona: *Polygraph*, 1973) p. 82 do not belong to him. They are part of an article signed with the initial J. (probably Roma Jori) with the title “Les Idees nine esteticques d’En Torres García”, published in the magazine *Vell i Nou*, 15 August 1916. There is no indication that in this text words of the painter have been transcribed.

¹⁰ *Notes*, p. 41.

¹¹ *El descubrimiento* p. 200.

¹² J.T.G., “D’altra òrbita”. *Un enemigo del Poble*, June 1917: p. 2.

painter of the present time”¹³. This willingness to be of his time explains his collaboration in the publications of Salvat Papaseit, in the ones where there is a text in which Torres assumes with determination the dominant topic of the vanguard that we could call formalist – of the painting as music, of Apollinaire, or the significant form, of Clive Bell – a text in which, by means of an argumentative gambit widely utilized by advocates of the new art, he says that the modern works of Cubists and Futurists, or his own, should not be called works of painting or of art, they are simply manifestations of “plasticisme”¹⁴, understanding as such the treatment of the form and the color in themselves.

In the following ten years, Torres stops publishing and his painting is the only testimony of these years, that could not help being years of a great silent debate, as well as of financial difficulties and of pilgrimage in many countries.

The paintings we know of the early years of this period until the classical reminiscence of the year 1926, show him inventing the assembly of rectangular pieces of illustration in his ink drawings – in which he is able to unify the most heterogeneous, including images so strongly in perspective as in a chess board, in a processing basically flat – and experimenting several ways to organize in his oils the simultaneous variety of the urban image, until getting to some works of art in which he uses procedures that resemble those used a few years before by some futurists or the Malevich of 1914.

But also in the painting of these years something curious happens, while he remains a guest –we do not know how comfortably – of the vanguard, exercises of a painting turn out that we can call with the language that the painter will use in Montevideo to love and condemn it: “painting painting”. This paintings in which light, color, and matter achieve a convincing portrayal as such and also as pure painting are much more “painting painting” than what he has produced throughout his previous history. I refer to certain works of the year 1920: a portrait of his wife, his self-portrait and some still lives that show what he will call “lion’s claw”¹⁵, of the painter which does not need to be challenged by a colleague – a challenge whose story he mentions in his auto-biography when explaining his painting of 1927 – to burst out, paradoxically, at the moment in which he should consider more his painting out of time.

It happens that, insofar as the incorporation to the vanguard made him depose temporarily his aspiration to an art beyond the artistic, his greatest motivation to resist the temptation of the sensual painting, this beloved that was incompatible with the vow of chastity he had made also ceased to exist. This easy passage of his experiences with the Avant-garde to a painting more connected to the tradition that goes from the Renaissance to the Impressionism, results in paradox, if we understand that, for Torres, to free himself, thanks to the avant-garde art of the demands which followed his classicist period, gave him the liberty to try to produce the painting that had always provoked his nostalgia.

¹³ J.T.G., “Los artistas uruguayos en Europa: Rafael Barradas”. *El siglo* (Montevideo) November 24, 1917.

¹⁴ J.T.G., “Plasticisme”, *Un enemigo do Poble* May 1918: p. 1.

¹⁵ J.T.G., *Universalismo Constructivo* (Buenos Aires: *Poseidón*, 1944) p. 485.

¹ Joaquín Torres García, *Notes sobre art* (Gerona: *Masó*, 1913) p. 41.

In the years that range from classicist recurrence of 1926 until his return to Uruguay, the work of the artist bears witness to a tension between these three poles that are the terms in conflict that allow explaining the Torres case. I refer to the painting in the Renaissance tradition, to the proposal of the formalist vanguard and to the torresgarcian concept of an art that serve for something that is a kind of communion with the cosmic order. Torres, at this crossroads, conducted during the years 27, 28 and 29 a magnificent painting which is sensitive to various influences, yet so assimilated that it is difficult to find a kinship that goes beyond a familiar air with the experiences of the time. And what is more remarkable, all these works are marked, despite their diversity, by their own unmistakable seal that holds them together.

When he meets Van Doesburg in 1929 and they plot a joint action against the fashion of Surrealism and the claims of pure plastic art, in Torres a synthesis is beginning to crystallize that permits to him reposition his work within the conception of art that, since the start, is ingrained in him, but which has remained stifled by the need to get out of the closing of outdated forms and attack the problem of his personal language from the conditions that the era has imposed. But, curiously, it is at this very moment – in which he manifested his latent detachment in respect to contemporary art – that Torres takes the risk by aligning with a group of painters that represent one of the avant-garde trends.

It is not difficult to guess that, in the middle of his struggle to exist as an artist in the harsh Parisian environment, there were no possibilities of embarking in the propagation of an opposite artistic credo, at its roots, of the avant-garde formalism. On the other hand, Torres gets to know neoplasticist works¹⁶ only in 1929 that for appearing so foreign to him due to their geometrical impersonality – as he says in his letter to Gorin¹⁷ – and so close because of their radicalism and austerity, that certainly impressed our artist and, somewhat, it must have revitalized his appreciation of the vanguard.

While it is easy to point out some similarities, and as many differences between the neoplasticist works and the works of Torres of this time, it is not easy to determine exactly to what extent he used the experience of Mondrian and his group in his own paintings. What is certain is that there are paintings of Torres long before 1929 in which the orthogonal organization is perceptually present, though not produced from a web of lines, but by the planes of color or by the distribution of figurative graphisms. On the other hand, is undeniable the radical heterogeneity that exists between the constructive works of Torres shown at the exhibition *Cercle et Carré* of 1930 and the works of other exhibitors, including those who do not belong to the Neoplasticist movement. A notable fact, when we observe the still existing photographs of the rooms of that exhibition.

This heterogeneity indicates that, in this case, the work of Torres takes the lead in relation to his theoretical programs and that, while they stick to a situation that, in fact, has to do with the enclave of the artist amidst Paris, his painting is independent of that.

16 J.T.G., *Historia de mi vida*, p. 260.

17 Letter to Jean Gorin October 14, 1930. *Macula* (Paris) First Trimester, 1977: p. 127.

For this reason it is essential to decipher his positions. Thus, while the anti-surrealism was the initial stimulus for the formation of the group and, to some extent, Torres shared this attitude, this alignment conceals the closer proximity that the artist had with exaltation of the unconscious and with the supra-esthetic concept of art, typical of Surrealism, in relation with the technical-machinist trend or the aesthetic formalism of most members of the *Cercle et Carré*. The anti-surrealism for Torres is so conjunctural that, when the differences between him and Seuphor overthrow the hopes he had initially placed in the newly born movement, he did not hesitate to point, in his conference during the exhibition that the group held in 1930, that his goal is not the purism, but to achieve an integrated synthesis, also, by the contribution of surrealism, due to the role it gives the unconscious¹⁸.

We must bear in mind that the group *Cercle et Carré* was the result of a complex transaction in which the differences with Van Doesburg had to be confronted and his willingness to compete by creating a rival group, the various ways to interpret more narrowly or more broadly the field of abstraction – with regard to the elimination or not of all representative form – and disagreements about whether this abstraction is limited to geometric shapes more or less simple or, as in the case of Kandinsky in those years, does not conform at all to them¹⁹. To some extent, the one who was more flexible and less tied to strict demands of a program of abstraction and geometry, as well as more distant from a “machinist” approach – as Ozenfant and Gorin could subscribe – was Torres García. But due to his fragility as a vanguard artist – fragility that makes him contradictory and unstable – even his postures that are not congenial to him also strike him, to some extent, and He ends up adopting them temporarily.

There is a significant episode that shows the distance between Torres and Seuphor. I refer to cuts imposed by Seuphor to the text that the painter had published in the first issue of *Cercle et Carré*²⁰ and only became known when widespread by Seuphor a few years ago²¹.

The amputations that Seuphor made consisted in the suppression of a few lines that, in some cases had to do with apparently trivial differences, such as removing a reference of Torres to the heterogeneity of the group. And, in other cases, concentrate in reducing the differences of Torres regarding the neoplasticist approach. In short, are gone from

18 J.T.G. *Universalismo Constructivo*, pp. 237-238. Remember that the conference with which Torres García opened the exhibition of *Cercle et Carré* was never published. In it, according to what says the painter in “Lo aparente y lo concreto”, he advocated the need to combine the essential aspects of art that have been proposed in a partial manner by three currents that have dominated modern art, Cubism, Surrealism and Neoplasticism. Note that this statement contradicts what the project *Cercle et Carré* intended, to the point where one could doubt the veracity of this statement of Torres. The research done in the Archives of the Museum García Torres, allowed finding the text of the conference and confirming the veracity of that statement.

19 About the group *Cercle et Carré* and the decisive participation of Torres in his foundation and its famous show of the year 1930 the research of Pedro da Cruz is fundamental, *Torres García and Cercle et Carré* (Universidad de Lund, Sweden, 1994). On the formation of the group, the coincidences and differences of its members and a penetrating analysis of the thinking of many of them is very useful the research of Marie-Aline Prat. *Cercle et Carré. Peinture et avant-garde au seuil des années 30* (Lausanne: *L'Age d'Homme*, 1984)

20 J.T.G. “Vouloir construire”, *Cercle et Carré* (Paris) March 15, 1930, pp. 3-4.

21 Prat, *Cercle*, pp. 86-89 J.T.G.

the article: 1) the assertion that the order of the work can be hidden, 2) the claim that building does not imply the absence of images (and, even more strongly, that “*la figuration doit être structure et la structure figuration*”)²², 3) the thesis that something real, depending on how it is perceived, goes to the universal plane, 4) the principle that we must not effect from *pure ideas* (only from ideas), if we do not want to make our art get close to the philosophy, statement in which Seuphor eliminated the words “pure ideas”²³.

However, even with this attempt to smooth out differences with the Neoplasticist orthodoxy, Torres also leaves a text in which these differences are noticeable. At the end persist the ideas that Seuphor did not manage to eliminate because they are like the backbone of the article, particularly the defense that Torres makes of the figurative and of the intuition. But apart from that, there are some passages that have a special interest. I refer to those in which Torres makes a distinction between “*metre de l'ordre*” and “*créer un ordre*”, as between philosophy and metaphysics. The pair of opposing concepts “order” and “create order” cannot be translated, as seems to do Prat²⁴, in terms of an opposition between ordainment by using a rule or canonic proportion, and the invention of a structure that does not result in any orderly composition. It is the opposition between an order at the service of representation – the landscape that puts Torres as an example – and an order that is not subject to it.

In the text, this contrast shifts and becomes an opposition between those who create an order only from the abstract ideas – the pure concepts, time and space, says Torres, using and altering the Kantian terminology – and the ones that use intuition. The first ones have produced works without figurative forms, they produce pure visual works, something closer to philosophy; Torres does not call them artists. Opposed to these are the ones that follow intuition, being able to make the figurative form integrate to the structure and, this way, they get to achieve a synthesis like all the primitive peoples had done. Their art is of metaphysical nature and, to them grants the name of artists.

As we see, this text, despite the amputations made by Seuphor, clearly defines the “discovery” that Torres had made in that year or in those two last years: his Universal Constructive Art. But he also formulates, rather enigmatically, something more original. The invocation that Torres makes here, of the primitive arts has a different sense of what the Cubists, Surrealists and Expressionists had made. Because only this spirit of synthesis allows: “*que l'œuvre soit vue sa totalité, dans un seul ordre, dans l'unité*”²⁵. Only this spirit, then – that corrects the initial statement of the text that presumed the creation of an order purely visual – permits the true creation of an order. What Torres does not explain is why this synthesis of the structure and the figuration radically changes the sense of art, nor what deep relation it has with the sense of art that the primitive cultures had. Anyway, this silence can be interpreted unambiguously from his subsequent speech.

22 Prat, *Cercle*, pp. 86-89.

23 Prat, *Cercle*, pp. 86-89.

24 Prat, *Cercle*, p. 151.

25 J.T.G. “Vouloir Construire”.

Torres hopes that the teachings that come from the primitive arts and it will only be declared in black and white in the Montevidean writings, will not be limited to the formal lessons, but incorporate the attitude that permitted the primitive cultures to elaborate those languages: the metaphysical sense they have. It is a metaphysical sense that, for Torres lies in the sense of agreement with the universe which is in the source of the work of art and is expressed through it. But this metaphysical sense, this approach to art, to religion and wisdom is precisely what lies in the antipodes of the avant-garde. To our artist it is not about taking hold of the “aesthetic” of the primitive arts, but rather the opposite, to contribute to the art of the present what they had of extra-aesthetic.

Of course Torres could not fully develop, amid the group *Cercle et Carré*, a thought so anomalous. It is not possible to see with clarity, in such a short and restrained text, what its own author would only take to the ultimate consequences when returning to Uruguay and attempting his great undertaking. Even though, already in texts written in Paris during the years 1931 and 1932 we can see more explicitly the attitude that is barely possible to glimpse at that moment.²⁶

An objection may be made to what has been said so far about the heterogeneity of Torres on the currents of contemporary art. I refer to the fact that many other artists, and in particular the two most influential painters of the twentieth century that coincided in exhibiting along with Torres with the group *Cercle et Carré* – I refer to Mondrian and Kandinsky – also had a thought of the metaphysical or religious kind and attributed to art a sense consistent with their convictions. By that time, the two artists I have just mentioned were related with Theosophy and both wrote abundantly, providing to their painting a theoretical foundation in which they express their beliefs. But, actually, it is irrelevant that the thought of Torres retains a closer relationship with the two painters mentioned with regard to their philosophical and aesthetic beliefs in general. What matters is whether these artists express something that resembles the will to place the art in this archaic situation which Torres misses, and by which he includes himself in the practices of integration of the individual within the group and the group within nature. Put in those terms, it seems clear that in the writings of Kandinsky and Mondrian the assumption of modernity has full effect establishing the autonomy of art. For these artists the metaphysical or religious sense of art takes place in the exercise of its specificity as art, or of the institutionalized art as such. The eccentric proposal of Torres, however, is that the social sense of the order and unity of the cosmos be celebrated as a social, collective expression, through art back to its ritual origin.

II

Torres leaves Paris at the end of 1932 and attempts to settle in Madrid. From there he goes back to Uruguay, just over a year later after great hesitation. On several occasions he had sought support from the Uruguayan government without getting any results. The versions he had of Uruguay were contradictory and contacts with diplomats and

26 These are two manuscripts with illustrations, of which we have facsimile versions. The first of 1931 is *Père Soleil* (Montevideo: *Fundación García Torres*, 1974). The other is of 1932 *Raison et Nature* (Montevideo, n. ed., Nf, surely 1954). This latest, in the Spanish version, was incorporated by Torres in his *Universalismo*, pp. 569-571.

dignitaries in his country were never encouraging²⁷. But his arrival in Montevideo was celebrated by the press, and was established around him a group of writers and artists²⁸. What he had to do in Montevideo? What were his ideas and projects?

We know that from 1917 and until he configured his Constructive Art, Torres, a man of theories, had not published any theoretical texts: his entry in the avant-garde art had left him without doctrine. His extended and unpublished *Hechos*, in act, does not propose an only doctrine: it debates between different positions and documents the most wayward and complex testimony of his contradictions.

His practice in painting, in this decade, rather than the pursuit of a theory without contradictions, is the exercise of the contradictions of an impossible theory. But it also means the way to overcome them in a synthesis that is at the same time, synthesis of his painting and of his thought that, reconciled, can be expressed again. This synthesis occurs in the years 1929-30 and will be defined by the painter as a synthesis of three avant-garde movements: Cubism, Neoplasticism and Surrealism.

But this definition is only true in an allegorical sense. The actual synthesis was obtained in a process of years of painting that dialogs with his problems more than with the ones of others. In this process, first the dynamic multiplicity of his painting of the years 1917-1919 settles down and he makes landscapes dominated by color plans and orthogonal ordainment (in New York, 1921, in Livorno, 1924 and in Villefranche, 1925). As part of this process, he produces after 1924 and, in particular, in 1928, experiences within the teaching of Cubism, the last of which are almost constructive. Process, which, after all, includes a certain expressionism of high pictorial quality, with demotic or primitive traits that have a more complex relationship with the Constructive Art, but are also exercises that converge in it.

The reference Torres makes to the three movements that had conjugated, has a trivial explanation, though perhaps true: the painter of an eccentric trajectory, seeks to be admitted as a legitimate son of the vanguard and wants that his works, which draw attention when photographed by the side of the works of other exhibitors (in the documents that remain of *Cercle et Carré*) be assimilated from already existing languages.

Obviously Torres learned a lot from the avant-garde art but very little, although it is common to think the opposite, of neoplasticism, that

27 About his relations with Uruguay before his return we can read the story that the painter tells in *Historia*, pp. 270-273. About his pleas for support, ignored by the Uruguayan government we can read the letters of Torres to J.E. Rodó published in *Joaquín Torres García Bibliografía* (Montevideo: *National Library*, 1974) (This bibliography, with numerous and huge mistakes, is virtually impossible to be used). There is a correspondence (in the archive of Joan Marca, Barcelona), from 1928 to 1930, addressed to José M. de Sucre, which at some point, makes contacts with officials of diplomacy in favor of Torres. This correspondence documents the little support that, in that sense, painter receives in Paris, not only on the part of the Uruguayan diplomats, but also of some of the personalities of the culture like Supervielle and Figari.

28 Shortly after Torres arrives at Montevideo a manifesto is published celebrating his form, signed by a significant number of well known artists and writers. (cutsheet, file Ruth Bernheim, Montevideo). In *Estrutura* (first pages w/n) appears a list of members of the *Asociación de Arte Constructive* that sponsor the publication of the book, in which we also find conspicuous personalities.

more than being a related language represents a confirmation and a reduction to absurdity of some of his intentions. A simple comparison of the works is enough to prove this and, for critics and researchers in visual arts, not expert in looking, a simple check at the dates of the conference simply indicates that the most characteristic of constructive art is present in drawings and wood works – and a little less clearly in some paintings – from 1928 until 1927. But the most interesting is not what the vanguard could offer to Torres, but what the contradictions and problems of the artist led him to take from it.

In Constructive Art does not occur a synthesis of schools, but a synthesis of the large opposing groups among which Torres always struggled: the painting of light, the instinctive and sensory spontaneity, the visual reality, on one hand, and on the other, the geometry, the structure, and the reason. Although these two blocks do not confront each other in such a defined manner, since, for example the reason or the geometry, have always represented to Torres something different from science or of the theoretical geometry and included something from his contraries. These two sets of opposites, to match, had to free themselves in their pictorial production, without the artist doctrinally suppressing them, as he had done previously. Torres had to achieve in visual language, a fusion of reason that expresses itself in the order and geometry, with the instinctive and unconscious, and another fusion between the formal values and the figuration. And yet, a more original one, between the traditions of painting as tonal music perceived in the transposition of real light, on one hand, and the structure that corresponds to the abstract reason, on the other. And if, for the previous conjugations, the primitive arts and the great archaic cultures had given him the proof of an historic achievement, for this last merger there was no possible model.

We might suppose, given the large weight that seems to have the example of the primitive arts in this reconciliation of opposites, that this is the example that suggests to Torres his constructive finding. I believe that such an approach reverses the factors²⁹ Torres was not unaware, in 1921, of the archaic or primitive arts, neither of the cubism in 1913. But only after the decision that introduces him into the vanguard, and of the exercises of freedom that this decision means, he discovers in these arts their complex unity of cognitive and instinctual, abstract and referential aspects. In a few words: only by understanding the Torres of the 1920s we understand how helpful the primitive art was for him. Torres is the one who explains the primitive art, and not the primitive art that explains Torres. And this is not a simple *“boutade”* since, when Torres approached the primitive art starting from his problems, he penetrated more objective and deeply into it than the very vanguard that had an *“artistic”* and formalistic vision of art.

This point of arrival and reconciliation, this finding is that one might think that the *“solution”* of thought and style of the painter must still suffer a transformation and an ordeal, because the settling of the artist in Montevideo will change the data of the problem. And it changes, in regard to his thinking, his actions on the environment and in the painting.

29 This decisive role of primitive art seems to be inferred from the treatment Margit Rowell gives to this question in the catalog of the exhibition at the Hayward Gallery, London, 1985.

The fundamental transformation of his thought is rooted in the new direction that takes his conception of an art of extra-aesthetic nature. Until his Montevidean phase, it could be understood, although in Torres it had another sense, as a compatible statement, as results in Kandinsky, Mondrian and many others, with the modern acceptance of the autonomy and specificity of art. Or in any case, could be perceived as nostalgia for what was lost forever, nostalgia whose expression only serves to emulate the achievements obtained by this other art from an irrecoverable situation. It was the situation in which art was integrated with other practices and was not an independent institution³⁰

In Montevideo, the artist takes such an attitude that the reasonable interpretation ends up bumping into a project not reasonable, but no less fertile. For his thesis of art with celebratory, ritual meaning, meaning of identification with the universal order, Torres gives the strongest sense, that of a recovery project in Uruguay and in Latin America, of the archaic situation of the art.

The writings of Torres in the first four years of his return to Uruguay say much, though not enough, about this new emphasis. No doubt that abound in his first Montevidean book, *Estructura*, references to this cosmic, religious sense of art, but you could also interpret them as a weakness, as pure nostalgia for the irretrievable.

We also have other elements of judgment. Since two and a half months after arriving to Uruguay, the artist says in a letter to Guillermo de Torre³¹, that he believes that he will *“not just put together a well oriented active center of art, but also undertake monumental work, which is my grand illusion”*. But it is clear that such a formulation is still far from being able to be interpreted in the whole sense it will make with its fight in the years to come. A meaning that only appears with greater clarity when he himself understands the utopian character of his endeavor and his bitterness gives us the measure of faith that he had deposited in it. Only then we should recognize, without a doubt that when he states that his conception allows *“to build a whole world: a popular art, in which the greater and higher, the most universal, be expressed in simpler and, therefore, more proper language”*³², he is not using a rhetoric figure. That the idea that it is possible, in America, to eliminate the guidance that art had in recent centuries seems to him a viable enterprise. That what tempts him is not to create a school among others but rather follow the only path that art can follow, not to walk like modern art *“adrift amidst great disorientation.”*³³ He believes that it is a feasible project because we lack a strong tradition of our own, culturally we are supplied from the outside and this weakness is the force that can enable us to start from scratch, return to the religious roots of art, producing a monumental art, as did the Egyptian culture facing the desert or return to the geometry of pre-history.

30 Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde* (Minneapolis: *Minnesota UP*, 1984) used in a technical sense, the term *“institution art”* to refer to the institutionalization of the autonomous art, characteristic of modernity.

31 Mario H. Gradowczyk, *Joaquín Torres García* (Buenos Aires: *Gaglianone*, 1985) pp. 58-60.

32 *Estructura*, p. 129.

33 *Estructura*, p. 161.

These ideas are already clearly formulated in the writings of 1934 and 1935: the map upside down with the south up³⁴ to Torres does not have a pedagogical or advertorial effect, but the conviction that in the new continent a radical inversion is possible: a metaphysical art, that is anonymous, monumental, popular, of which his work would be the first example.

But curiously, this is not the only tonality. With a sense of opportunity and of the measure – which the stereotypical image of the intransigence of Torres tends to make unbelievable – at the same time that in *Estructura* formulates his utopia in its most ambitious sense. The artist seems aware that he should update a means that he knows very well at the level of the epidermis, but that has not lived within, the research of vanguard art. *Estructura*, although dedicated to Mondrian, takes an extreme distance from contemporary art³⁵ but this is not the tone that other documents indicate.

It is worth examining the magazine *Círculo y Cuadrado* to see, in another of its aspects, the preaching of Torres in those early years of his return. This publication, with the same logo as *Cercle et Carré*, is presented as a *“second season”* in relation to the first. In it, can be disconcerting to us that his tone does not answer clearly to the content or to the apostolic climate that the utopian endeavor should convene, this is the tone, however, in his lectures. In fact, this tone is missing in the article of Torres, that presents the first issue, in which, while indicating that the theory was not well formulated in his conference of the exhibition of the group in Paris, he reiterates the idea of a synthesis of the Cubism, the Neoplasticism and the Surrealism, which *Estructura* had already justified, a year earlier, only by the need to follow the evolution, of working within the languages that the epoch provides. America, and its inverted map, is again mentioned, but reminds us that even if there has been an indigenous tradition in the past, at present there is a reality that cannot become indifferent to us, and that we cannot detach ourselves from Europe. It is significant in any case that in this first issue, Torres speaks of pre-Columbian textiles, seen in an exhibition, considering them only in visual terms and linking them to the contributions of contemporary art – precisely here occurs one of three or four references to Klee that Torres makes in all his writings – with only a mild critical remark of the purely abstract currents and without reference to the extra-aesthetic sense of these works.

The publication in the first seven issues of texts by Hélon, Gorin, Mondrian, Van Doesburg, and Vantongerloo, show that the preaching of Torres is pulled by opposing forces. No doubt his interest in not burning the bridges with the European art leads him to keep a caring attitude toward the currents and the artists with whom he was linked and to whom he sends his magazine.

On the other hand, the environment, including his nearest surroundings, demands something different from his *“maximalist”* project. Indeed, the work accomplished by the disciples of Torres during those first three or four years, as documented in the illustration of the magazine,

34 *Universalismo*, p. 250.

35 *Estructura*, pp. 43-47.

remains within a flat language that meets the guidelines of the master. But those who turn away in some aspects of the language of Torres, do it in directions that have some relationship to the avant-garde trends, as a painting of his son Augustus that reminds Klee, or one of A. Kohler which is clearly inspired by Cubism. And it is noteworthy the abundance of absolutely non-figurative works that show that what the medium is able to absorb is much more what we could call formalist ideology, “standard”, typical of certain contemporary currents than the complex and disproportionate thought of the master.

The artist suffers his own stress. And this double standard is symptomatic. Undoubtedly, his links with the European art are a capital of prestige that could not stop being important to him and that it also influences in the success of his Latin American enterprise, since his place among the great of the vanguard legitimates his authority in the parish. But, moreover, is undoubtedly his longing for that boiling scope which was the European avant-garde of the twenties, longing for his years in Paris expressed with all letters shortly after arriving in Montevideo³⁶.

But his Montevidean painting has some changes, maybe tenuous, reflecting the commitment of Torres with his new enterprise. In the early years his pictorial work pays the price for being to some extent, replaced by teaching and predication. But above all, in the Constructive Art that practices in these years we can see, perhaps more compellingly, the size of the bet of Torres, since it is possible to measure what he was willing to sacrifice for it on the ground of the things that he appreciated most.

The constructive synthesis, as we have seen, meant, in 1930, the reconciliation of many forces found, among which we can choose the two that can best summarize the set of his contradictions: his classical, structural, abstract sense, and his realistic sense. This synthesis is probably the one which confers one of the most inherent and also more subtle traits to his painting of these years, and often so subtle that the critics do not point out with sufficient emphasis. I am referring to the pictorial character of his constructive works, which assume an unbroken link the tradition of the painting of light. This trait, though not disappearing in his Montevidean painting, tends to be neglected in favor of the structural aspects. With this change, Torres again opts against one of its halves. Against the half that makes him declare, in 1936, in exclusive and full defense of the Constructive Art that we should always miss this weird flower that is painting³⁷, the half that he recognizes, with all the letters in the last two years of his life, when he claims to be racially a realist painter and a painter above all.³⁸

To be able to calculate the importance of this reduction of the pictorial in the Montevidean Constructive Art – that cannot be perceived in its true meaning when we ignore the value and meaning of the pictorial character in the constructive works of the 1930s – we must insist that when crystallizing his conception of a Constructive Art, persists this quality of color that is behind all the history of the pictorial transposition of the light. This release from what he calls the “Lion

36 *Historia*, p. 270.

37 *Universalismo*, p. 485, 491.

38 J.T.G. *La Recuperación del objeto*, *Journal of the Facultad de Humanidades y Ciencias*, July 1952, pp. 88, 230.

claw” of the painter³⁹ that illuminates his art especially in the years prior to constructivism, continues to live in equally positive way in many of the pictures of the following year. And this achievement, of an almost abstract art that managed to steal from the painting of light a certain peculiar charm, is more noticeable when the technique is precisely the technique of the latter; the one of the small brushstrokes that gives way to numerous passages and contrasts. The structure, which is always an extremely active struggle of power in a balance that seems to be conquered every time by this action⁴⁰, is also integrated with an equivalent dynamic of the color, for an active chord that results from a myriad of transitions and tones superimposed.

And to dissolve some misconceptions, it is still necessary to point out that this pictorial character, and not the drawing of the schematic signs, that is the true anchoring that the Constructive Art keeps with the world of the, to Torres, “small” tradition of the Renaissance, and therefore with the language of the visual reality. The schematic signs are no more than an abstract, and conceptual allusion that in *Historia de mi Vida* are described, inaccurately, as a form of relation to reality, but about which other texts confirm what the analysis of his painting shows clearly: they are signs that indicate an intention of bond with the cosmos, but in no way linked to the real vision of nature or with the languages that try to transcribe it. These signs, in fact, do not mean or configure a discourse as could try the naive attempt to decode them⁴¹, but taken together, point to the entirety of the cosmos. They simply say that this painting seeks to bond with the universe and say that in a purely visual way, by getting interwoven and lost in the total structure.

However, visual reality, not the universe, is alluded by the total treatment of his paintings. Because as Torres had understood, already in 1919, and again mentions in his article of *Cercle et Carré* in 1930, and will repeat in another way in 1947, there is a way of perceiving reality, of capturing visual relationships raised by the real world, that without having to do with figuration, discovers in the world a special tone that the artist transposes in his work.⁴² This is an idea that he does not dare to use in 1935 to save an apparent contradiction, at a moment when he takes a radical attitude against the painting of light. In fact, though not resigning to cut ties with reality and affirming that the artist must always start from it, he immediately says, as had already said Juan Gris, it is necessary to start from the geometry and not from the real form. But if we know well the thought of the painter, we can dissolve the contradiction: we must start from the geometry, when what it is about is

39 See note 15.

40 The dynamics of the structure of Torres comes from the succession and variation of the measurements that prevent the golden ratio from being perceptually isolated. To that is added the cursive trembling of the structural lines and graphics included or overlapping that end up intertwined with those and also become structural. This dynamic equilibrium is exactly the opposite of what was said, on some occasion, attributing to Torres the fact that he is a precursor of kinetic art by a simple word association with the term “reel”, used by some disciple – but never the master – to refer to a mechanical way of measuring the golden compass.

41 Gradowczyk, pp. 49-57, attempts a reading of the symbols of the sort that we have criticized.

42 *El descubrimiento*, p.182. “Vouloir construire” and JTG *Lo aparente y lo concreto en el arte*, fasc. II (Montevideo: *Asoc. de Arte Constructivo*, 1947) p.7.

the shape of the object in relation to figuration, but one should proceed from the reality when one intends to give the work a certain indefinable sense that is characteristic of visual reality.

In Montevideo, this synthesis between structure and pictorial character seems to be no longer the primary objective. Although the difference in respect to the earlier works is sometimes subtle and it is not easy to describe this mitigation analytically, a conclusive proof of it is that any median expert on Torres looking at one of his constructive paintings may decide, with a high probability of success, that it is from before or after his return to Uruguay, considering only the treatment given to color.

The research of these early years in his country, indicate, above all the structural aspects and in particular, the variation of this typical procedure of the constructism which is the intersection of orthogonal. Then appear structures heavy on diagonals, whose dominant forms are triangles. Human figures that constitute the main form within which is produced the color grid. Curved shapes as responsible for the dominant rhythm. Isolated forms that occupy several places of the canvas without an orthogonal system that contains them, things he had done in Paris, but, in some Montevidean instances, rather than being elementary forms of everyday objects are highly expressive signs. They have something of primitive arts, but also of surrealist art, of greater visual inventive and more away from the “*décalque du rêve*”.

A symptomatic innovation – which appears already in 1935 – is the use of shading that transforms the squares generated by the intersection of orthogonal into three-dimensional blocks. It is not a novelty that the Constructive works of Torres use some effects of traditional painting to produce an image of importance, but without ever producing the depth of an atmospheric space. Effects of this type are found in some paintings of 1930 which seem to represent wooden masks in pictorial way. At this moment, on the other hand, the works of Torres that occupy an intermediary place between sculpture and painting abound, and consist of painted wood nailed on a board, also painted.

We could assume with some humor that, for these masks, the painter hiding inside the constructivist takes the opportunity to paint a picture of something natural so that, through the trick of representing one of his colorful wood works conceals such a violation.

But in reality, in the case of the shaded of the Montevidean period precisely the opposite happens. If the masks of the 1930s have the pictorial quality that was mentioned earlier, the shaded blocks, usually monochromatic, from which disappeared the schematics signs that will return in the *Monumento Cósmico* when the blocks are true blocks of stone, represent the highest austerity of Constructive Art. Transformed, thus in representation of a lytic monument, the picture uses, paradoxically, a traditional effect of the representational painting to operate the extreme reduction to a mere structure and at the same time, to keep a reference to reality. Since, under the representation, there is what might be called an allegorical reference to the deepest aspirations of Torres: to produce a monumental, ritual, and anonymous art.

These traces of his Montevidean constructive are also responsible for a serious error. As critics and collectors often have an inclination to

prefer the works of the painter of his last European years because of the seduction that grant them these “pictorial” qualities, the Montevidean period tends to be seen as an epigone development, whose interest is limited to its influence on the parish and, at best, considered a successful acclimatization of the European avant-garde in Latin America. And while I may share my preference for the Parisian works, I do not believe that from it the previous thesis could be inferred. As I have repeated, I think otherwise. Precisely this loss of some of the “seductive” traits of his painting is what goes toward resuming, in their most radical form, of the project of a supra-aesthetic art, with no concession to his *alter ego* that so often had realistic, “pictorial” or avant-garde temptations. Temptations, that are all, from his point of view several heads of a hydra: the art conceived in terms of autonomous and self-sufficient creation, this enemy (not so small) who is representing nothing less than the prevailing trend of the entire modern history and is the undisputed conqueror of the last century.

III

In 1938 a crisis is produced that, without exaggerating, we could call enigmatic. At least should be for those who, in face of the documents remaining, try a reconstruction that includes everyone. If this puzzle was not disclosed to anyone, it is because no one was overly concerned with gathering data of the problem.

There is, in the first place, a *Manifiesto N° 2*, with the subtitle *Constructivo 100 por ciento*, in which, despite its name, the artist announces that he ceases his lectures and talks about the constructivist movement declaring it dead⁴³. However the same manifest is the final proclamation of his conception of art in the cosmic rhythm. He calls it “doctrine that was” as if it were a thing of the past, something that in any case, whoever wishes, may take as the norm for his life and art. At the same time, announces that the *Asociación de Arte Constructivo*, instead of being the headquarters of a movement, becomes a center for the study of the constructive idea, preferably of the indo-American culture. This is no longer about gathering the followers, and the artist says he gives up forming proselytes. On the other hand, during this manifest Torres takes the opportunity to reiterate emphatically that his constructivism is incompatible with any partisan alignment, because the struggle “from below”, of the immediate reality, is (relatively) unrelated to him⁴⁴.

This text brings several problems. For starters, the self-contradictory character of a manifesto that spreads in the most extreme fashion, as announces its own subtitle, precisely what he says he will not promote anymore. Secondly the persistence of the activity of the *Asociación de Arte Constructiva*, which he states, will no longer be a group of followers to be just a group of people interested in certain theoretical and creative researches. That would mean accepting that previously, the Association

43 J.T.G. *Manifiesto N° 2* (Mont. A.A.C., 1938).

44 His apolitical view is often highlighted by Torres. And you certainly cannot doubt a certain conservative substrate in his worldview. However, in some circumstances the artist appears associated with movements or characters that at least have something of a revolutionary, as the case of his relationship with Salvat Papaseit. In Montevideo we can mention his collaboration with the magazine *AIAPÉ*, expression of an anti-fascist intellectuals movement in which, only reasons of political solidarity explain his collaboration, since he writes about Siqueiros, whose painting did not please him one bit.

was formed by a group of followers or people who Torres wished were his followers. However, the study we did of the *Círculo y Cuadrado* until 1938 is far from indicating a doctrinal formulation in the radical terms of this manifesto, nor a pictorial or graphic production of its members that strictly reflects the constructive canon. Certainly this production is much freer and less disciplic than that which we will later find at the *Taller* starting in 1943.

They are also difficult pieces to fit the “puzzle” – because they indicate the desire to continue preaching, grouping and teaching – the publication of *La tradición del Hombre Abstracto* that appears almost at the same time as the *Manifiesto N° 2*, and that is also a radical manifesto of the extra-aesthetic foundations of constructivism according to the example of primitive art that is “a ritual, a sacred thing”⁴⁵. And the article of Torres, written some months before the *Manifiesto*, entitled *Aquí, en Montevideo* in which he regrets the resistance that the medium imposes on the constructivist movement and finishes claiming to be willing to have the patience of sailors and explorers, in order not to cease work⁴⁶. And the fact that was announced in September of the same year, in *Círculo y Cuadrado*, the beginning at AAC of the study of Indo-American culture, formulating thus more radically and explicitly what we call utopian project: a sermon, not for the purpose of “forming another school, but to give proper guidance, which would be one to unify... the whole art of America”⁴⁷. And that it is in this same year that finishes the execution of his only monumental constructive work, the first example of an implementation in the citizen vicinity of a project of an art that emulates that of the high cultures, a monument that Torres should see as the beginning of a new era. And it is true that, although it is a work of modest dimensions, the difficulties to realize it should have given the measure of the real possibilities of a monumental art promoted from pure individual will.

But perhaps the strangest thing is that the study of the Indo-American culture, already announced in *Círculo y Cuadrado* a little earlier, and that the *Manifiesto N° 2* proclaimed as an immediate task of the AAC, gave way, in the following year to a publication – *Metafísica de la Prehistoria Indoamericana*. In it, the maximum program becomes even more concrete, and the author even dares to suggest that – beyond his usual formulas about the reason, the cosmic order, the structure and the supra-aesthetic sense of art – what we could call tools: “It is of utmost importance to create an ideology, with its myths, symbols and legends, and with all our constructive or philosophical apparatus and the whole human impulse that can lend you faith”⁴⁸.

Note that in the prologue of his pamphlet on the Indo-American Art, Torres indicates that his research, confirming his doctrine, “offered a firm basis in reality”⁴⁹, and, several years later, he confesses that if he taught a course on such art was because “it could justify our

Constructive Art”⁵⁰. Thus, there can be no doubt that the interest that Torres has in returning to the pre-Columbian cultures lies in that, this way you get a precedent that makes more persuasive his proposal of constructive art as salvation of the American art.

The most comfortable in this situation, would be considering that the discouragement of Torres is a short lived episode and that, right before as well as after his, *Manifiesto N° 2* his attitude is the same, or even more extreme than usual. However the subsequent documents make this simplification impossible. In December 1939, a *Manifiesto N° 3*, returns to the subject of the failure of his proposal and analyzes the limitations of a medium that believes to be above the vanguard research, while it has not taken it seriously and that, because of its delay, requires an elementary study⁵¹. He even defends, using a word that in his mouth may sound scandalous, that the medium requires that an academy should teach the technique, imitative technique, to take any direction starting from it. In an article published in those same months and not collected in *Universalismo Constructivo*, he repeats the same concept, arguing that here nothing better than a good academic education can be proposed⁵². And, in the next year, his extended *500ª Conferencia*⁵³, mentions again his disappointment and the characteristics of the medium he had to fight against – that he characterizes as ideologically amorphous and incapable of fixing anything – but proposing, then, instead of an academy of imitative painting, the Constructive painting, different from the Constructive Art *sensu strictu*.

I believe the only way to sort all these fragments into a coherent drawing is, behind the words, to distinguish the occasional reactions from the real decisions. Firstly it seems clear here that Torres aspired, in the first four years after his return, create a movement that would be the starting point of his magna enterprise: gathering a group of artists that would start a transformation of art in America, in the sense that the very nature of art would change, a group which could even “put us at the vanguard of all existing art in the globe, thus emulating the art of the highest ancient cultures”⁵⁴. Rarely, outside of his writings “of disappointment,” as we might call them, he said things so clearly, or had acknowledged as he did then, that he had “almost believed in a miracle”⁵⁵. This has an explanation, for his project, necessarily, during these years was attenuated or designed (or dismantled) by the inevitable concessions and by alternative purposes, as the tone of *Círculo y Cuadrado* shows. Only when giving it up for lost he could show it without precautions.

But that expectation, which decreases in 1938, has not ceased to be present if only as a dream. His studies on the pre-Columbian art are, as we have seen, an attempt at persuasive argument, prepared ad hoc and in some haste, to the point that a more careful knowledge of the theme took the artist a few years later, to recognize as decadent the

45 J.T.G. *La tradición del hombre abstracto* (Montevideo: *Asoc. de Arte Constructivo*, 1938) sp.p. (p. 43).

46 J.T.G. *Aquí en Montevideo, Círculo y Cuadrado*, March 1938.

47 *Ampliación de estudios, Círculo y Cuadrado*, March 1938.

48 J.T.G., *Metafísica de la prehistoria indo-americana* (Montevideo: *Asociación de Arte Constructivo*, 1939) p. 46.

49 J.T.G. *Metafísica*, p. 3.

50 *Lo aparente*, fasc. V, p. 59.

51 J.T.G. *Manifiesto N° 3*. (Montevideo, *Asoc. de Arte Constructivo*, 1939).

52 J.T.G. *La pintura en 1939: regreso a la academia, Marcha*, 30 dic. 1939.

53 J.T.G. *500ª Conferencia* (Montevideo, *Asoc. de Arte Constructivo*, 1940).

54 J.T.G. *Manifiesto N° 3*. (Montevideo, *Asoc. de Arte Constructivo*, 1939).

55 J.T.G. *Manifiesto N° 3*.

Inca culture that had previously exalted⁵⁶. In addition, the recognition of the limitations of the environment, which is expressed by this concealed insult of prescribing an academic teaching as the most appropriate option for the arts, gains a certain moderation in the *500ª Conferencia* at the end of 1940 with the proposition of a Constructive Painting, that has nothing to do with imitative painting, nor with the best tradition of it, and which continues a research, of which there are examples prior to his return to Uruguay. But at this moment, this proposal, which he had earlier sketched at a conference in mid-1939 with the name of counter-realistic painting⁵⁷, takes another direction. It is actually an apparent transaction in which he seeks, as strategist cunning, to retreat, but without giving up anything of his mutiny. The defeat and resignation are then related to the maximum content of utopia, but in essence, the preaching will continue immutable. In a letter dated ten days after that conference number five hundred whose tone was of dismay and even anger, Torres says he is satisfied with the progress he has had, “and if it is not to be the high universalist ideal, it will be at least Constructive Painting, or, with the same base, in contemporary times and in the only theme: Montevideo of the twentieth century”⁵⁸.

For its part, the proposal of Constructive Art as the solution to American art, on the same grounds and the same certainty as before, continues manifesting itself in the writings of the following year as a need to get rid of what was borrowed to achieve a void from which to be born⁵⁹.

The Constructive painting, as it appears characterized in the annex texts of the *500ª Conferencia*⁶⁰, is flat, that is, does not play with illusory effects of the third dimension, its color has nothing to do with the actual modulation of light and only uses what is traditionally called the local tone. Thus, the master left the canonical Constructive Art reserved for mural art; for easel painting he has an indeterminate range of variants that exclude only the real painting of the light or the illusory effect of depth. This amplitude allows him to paint landscapes over old notes, do the curious exercise of topological deformation of the portraits measured with the golden ratio, or paintings close to the classically constructive ones. Shortly after that, he will make his disciples study variations in the use of color (exclusive use of primary colors without modulation), or, he will even use perspective as abstract system in which coexist the geometrical technical of the projective transposition the flat color without light-dark, in order to eliminate the illusory effect of real space (but could not prevent the creation of a certain oniric space).

The painting of light was thus excluded by Torres from his preaching, but it still troubles him. At a conference in 1940, contemporaneous of the texts in which the Constructive painting proposal emerges, he speaks wonders of the great painters of the Renaissance tradition and, in particular, of Rembrandt, Velazquez and Cezanne, and also recognizes that there is construction in them⁶¹. And in an article in the latest triple

56 *Lo aparente*, fasc. III p. 25.

57 *Universalismo*, p. 761-768.

58 Letter to Ernesto Pinto November 22, 1940 (Archive Ruth Bernheim, Montevideo).

59 *Universalismo*, p. 886.

60 J.T.G. *500ª Conferencia* (Montevideo: *Asoc. de Arte Constructivo*, 1940) p. 34.

61 *Universalismo*, pp. 821-828.

issue of *Círculo y Cuadrado*, 1943, he recognizes that there is never sense in “painting without geometry or abstract or constructive art without the sensitivity of a painter.”⁶² It must not have been so unwillingly, therefore, that Torres admitted teaching imitative painting and inserting into his school at the academy as had threatened at the time.

By the end of the year 1940, Torres announced that the *Asociación de Arte Constructivo* was from that moment, reduced to the role of a friendly society to support a working studio for individual teaching of painting⁶³, and in the year 1943 we find accurate references of the Taller Torres García although, in general, it is believed that its formal founding happened in 1944. But outside that detail, it is certain that, between the years 1943 and 1945, the incorporation of several young people among which are the most valuable disciples of Torres is produced. In those years, on the other hand, Torres performs with the help of his disciples; the production of the murals at the Hospital Saint Bois, his only major mural Constructive work, and begins publishing the journal *Removedor*, organ of the *Taller*.

The formation of the *Taller*, I believe it is the final (and solvers) effect of the crisis that had begun five years before, involving a pair of paradoxes. Once the working studio came about, from the resignation of the master in face of a reality that does not support utopias, this group of inexperienced youngsters became, in the reduced scale that the reality was able to admit, something similar to that movement of religious artists, workers of an anonymous art, that Torres had dreamed of boosting in his country. And although for those who had fulfilled this role, the Constructive Art had been the slogan, the initiation and the talisman, anyway, many of them were interested primarily in imitative painting.

It is interesting to go through the pages of *Removedor* and compare them with those of *Círculo y Cuadrado* to see their contrast. As we know, *Círculo y Cuadrado*, which corresponds in almost all its issues, to the period we call utopian, is much more moderate than the preaching of Torres in his conferences, and the works that illustrate this magazine we have already seen that have an air of modernity open to many influences. *Removedor*, that appears when the utopia faded, adopts the uncompromising and polemicist air of one that integrates a group of initiates. Belonging to the *Taller* of two young writers, adds to the magazine a greater controversial bias which is manifest since the first numbers in the answers to criticism raised by the murals of the Hospital Saint Bois.

Read after more than forty years it is impossible to fail to notice the subjectivity and the injustice of many opinions which are a sign of the earthly ecclesiastical attitude of the *Taller*, but also appears a juvenile irreverence that should have introduced a different tone into the provincial climate of the city, and that undoubtedly was immensely healthy. One example among others, of these changes of focus, is the low importance given to Barradas⁶⁴. Similarly negative judgments, irony or contempt were not economized toward many of those who worked with Torres in the first season. This adolescent tone, incapable of the least concession, and possibly unfair, says that the teacher had sought

62 *Pintura y Arte Constructivo, Círculo y Cuadrado* dic. 1943 p. 2.

63 *500ª Conferencia*, pp. 40-41.

64 *Removedor*, March 1945.

not appear to be responsible for it: a warning in the N^o 3 – reiterated, at the request of Torres, at N^o 5 – says that he does not intervene in all the writings of the journal.⁶⁵

Interestingly, on the other hand, is the testimony that *Removedor* provides on the production of the studio, though its illustration is limited, in most issues, to a picture on its front page. On this page, and throughout the collection, there is only one natural drawing in issue N^o 6⁶⁶, and in most other issues, there are only constructive drawings or engravings, in the strictest sense of the term. However, in the issue N^o 14, which is an issue unusually illustrated, of thirteen pictures reproduced, seven are paintings of the natural and six are Constructive paintings, without appearing any examples of Constructive Art in the canonical sense⁶⁷.

Some photographs that appeared in the N^o 16 which show the rooms of the exhibition N^o 35 of the studio in 1946, may also give an idea of how were represented the various lines of work foreseen by the master.⁶⁸ In this document it seems clear that the Constructive Painting prevails, followed by the natural painting and scarce examples of Constructive Art itself. All this confirms what Torres will say in the recovery of the object referring to the side that his disciples took: “the painting won”⁶⁹. And it is not absurd to assume that not only won among the disciples, but that Torres himself was seduced again by this art, at least in terms of trying a new synthesis that incorporates something from it, as the synthesis he practices in these later years.

And it is in these last years that Torres acknowledges that, above all, he is a painter, a racially realist painter. This realist painter who, as shown in the notes preserved in the collection of his family, never ceased to nourish himself with the visual reality⁷⁰, he then attempts to recover a normal form, undistorted, and take in a breath of reality in a painting that concedes nothing to imitation, but which Torres believes that in some ineffable way, because of the artist’s sense of reality, remains tied to the visual world. A sense in front of which give way even the rules that, at the time of painting, should be forgotten⁷¹.

Torres García ends his life trying, again, the reconciliation of his two halves. And he ended up believing, once more, that he had succeeded.

IV

On these pages I tried to examine the theories of Torres and his art with special attention to aspects that go beyond the field of pictorial creation. With a dual objective: first, to show to what extent these fifteen years of fighting and production in his country provide criteria

65 *Removedor*. Montevideo, March, 1945, June 1945.

66 *Removedor*. July-August 1945.

67 *Removedor*. August-September-October, 1946.

68 *Removedor*. January-February, 1947.

69 *La recuperación*, p. 88. In *Lo aparente*, fasc. V. p. 61, Torres says: “the shepherd wanted to push up the herd and it forced him to descend to the plains. And in the plains we shall remain for many years”.

70 As noted D. B. Goodall in *J. Torres García Chronology and Catalogue* (Austin: *U. of Texas*, 1974) p. 50-51. See *La recuperación*, pp. 88 e 230.

71 *La Recuperación*, pp. 211-212.

necessary to reread his previous history, rather than being just a simple coda; and, secondly, in order to understand the dialectics that a utopian enterprise kept with reality, and that did not ceased to be essential in Uruguayan and Latin American culture. It is about this second point that I want to make some last reflections.

There was in Latin America, from the beginning, the awareness of the problematic situation of the culture of the continent. One of the answers to this problem, repeated often, was the exaltation of the continent in the form of *criollismo* (creolism) or indigenization. At the other extreme – Borges must be the most exaggerated and conspicuous defender of the thesis – the answer consisted of the defense of our eccentric and colonial position as a privilege that allows us to access the full repertoire of the universal culture, from which we can import and take as much as we want, without the limitations of the European national cultures, tied to their own narrow tradition.

Only from a deeply outmoded position, against modernity, denying the concept of art as an autonomous domain – that is, denying this slow bourgeois conquest that triumphs absolute in the twentieth century – one could reject, to the same extent, a Creole or indigenus Americanism or a cosmopolitan Americanism in the name of a collective and religious sense of art from which to take another direction to the culture of an entire continent.

The absurd faith of Torres in his utopia, responds, however, to the acute perception of the situation of Latin American culture and the weakness of the usual proposals. On the other hand, he found in Uruguay a peculiar situation that, besides the difficulties for a genuine creation of all dependent culture, adds its own traits that make it also atypical in Latin America. This was the case, and still is, of a society of alluvium, permeated with a certain common sense, short of imagination and enemy of all excesses, convinced of its superiority, Europeanized in race and culture in the midst of a late and mixed continent. An agricultural economy based on products that in the past competed excellently in the international market, had maintained a relatively progressive social policy in the first half of the century developed an important urban middle class and had a unusual social mobility.

This little “*welfare state*”, resists to all excesses. In the cultural field it resisted the excesses of the avant-garde, to the point that, of all Latin American countries, is the one that suffers less and later the influences of the avant-garde.

It is tempting to attribute this resistance to innovation and the influence of the thought of Carlos Vaz Ferreira, the most important Uruguayan philosopher. However, it would be unfair because it certainly was not Vaz who gave this tone to the national thought, his attitude as much as of the society as a whole was in some measure, the product of ordinary conditions. But the fact is that Vaz, last survivor of the generation of 900, two years older than Torres and that outlived him for a decade, insisted on denouncing what he called “paralogisms of false opposition,” that is, those modes of argument by which one rejects a doctrine or opinion in an exclusionary way, without considering the possibility that it is compatible with the concept that we advocate. In the field of art, Vaz Ferreira excuses the tendency of the artists to exclude everything that

is not close to their own guidance, but is against the critics and the audiences having such an attitude, claiming that they should avoid such intolerance to be spread by the artists⁷². The new schools of art, argues Vaz, are acceptable, but not “instead of nothing, but above all” and understanding that they should be able to provide beauty⁷³. Faced with this attitude is not strange that the teaching of Torres García would result hateful and, even not having any text to register his opinions, there is a reliable anecdote collection documenting the irritation it caused in Vaz the preaching of Torres and the little interest his painting aroused in him.

Torres García, by contrast, clearly alluded to Vaz Ferreira in his curious novel *La Ciudad Sin Nombre*. In the plot, a character congratulates the narrator – an alter ego of Torres García – for being so affirmative, another character intervenes, then, to define the narrator as “the opposite of the philosopher maximum⁷⁴.”

What is certain is that the figure of Vaz Ferreira can be used in an emblematic way. Without failing to recognize his extraordinary virtues as an original thinker in the Latin American context, it is permissible to mention his thought as an adequate indicator of the mentality generated from a medium that boasted to have him as a master and was as impermeable as he was in relation to the avant-garde in general, and Torres in particular.

After the creative richness of writers of 900, of incidence in the full scope of the Spanish language, there was a setback in the 1930s, for averageness full of self-complacency. The painting that followed, somewhat in a way similar in many other Latin American countries, did not reflect, in its time, the advanced currents, but, when Torres arrived, many painters worshiped some faded and domesticated forms, which also happened in Europe as a form of bourgeois digestion of the vanguard. However, the Uruguayan painting had a curious European enclave formed by three artists who influenced in that world significantly. Excluding Figari, which is a particular case, Barradas, as well as Torres, had been able to become significant artists, even essential, in European art before returning. Barradas died shortly after his return. Torres had the responsibility to shake the parish.

I believe that to some extent, what can help understand the utopia of Torres is to imagine this meeting of heterogeneities. The meeting of this indelible world with the conception of art as metaphysical and as a ritual that Torres incubated for years and that partially emerged on the eve of his return to Uruguay.

Juan Carlos Onetti narrated that shortly after arriving in Uruguay, Torres argued, to justify his decision to stay, that precisely the lack of an

72 Carlos Vaz Ferreira, *Algunas causas que tienden a disminuir artificialmente el goce estético* in *Algunas conferencias sobre temas científicos, artísticos y sociales*, 1st. Series, Works XI (Montevideo: Honor of the House of Representatives of the Republic O. Uruguay, 1957) 264.

73 Carlos Vaz Ferreira, Living Logic Works IV (Montevideo: *Honor of the C. of R. of the R. O. do U.*, 1957) 51.

74 Joaquín Torres García, *La ciudad sin nombre* (Montevideo, *Asociación de Arte Constructivo*, 1941. S.p.

indigenous tradition favored his project⁷⁵. We can imagine the reasons that led him to sustain this: the lack of a genuine indigenous culture (the scarce indigenous presence occupying the territory) would rid him of fighting the cultural indigenization, conducted as a plundering, thematic or formal, of the indigenous cultures, so in vogue in other countries, and allowed him to work in an environment in which what is indigenous could be projected onto a plane of abstraction that would allow him to assimilate other archaic cultures. As we have seen, his resource privileging on the Inca culture, which occupies a brief period of his preaching and that years later he will criticize, occurs when he feels that his project is unattainable, so that he appeals to the Indian tradition as a supporting instrument of persuasion⁷⁶.

We can ask ourselves if the constructive utopia left something more than the art of the master, in the end achievable without it as demonstrated in the splendid period that his painting lives in the years immediately before and after 1930. Wonder whether, in addition to the critique of the lack of authenticity and dependence of many manifestations of Latin American culture – criticism that many others have done before and after – the preaching of the Montevidean years of Torres left a deep mark. I believe there are good reasons to answer affirmatively. To begin with, pursuing this undertaking was the practical proof that Torres was not repeating a purely doctrinal topic, a mere literary finding. Because, after all, the simple formulations that the master makes, any reactionary could share for nostalgia of, for example, the anonymous medieval art, as happened in the nineteenth century with some romantics to which this nostalgia did not impede to guarantee both theoretically and practically the growing autonomy of art.

Only after his five hundred conferences in six years could be clear that the attitude of Torres was not an act, but a faith for which he that was willing to pay a high price. The price of ceasing to be a recognized national artist returning from Europe with prestige and important ties to become a questionable character, sometimes rejected and others times object of ridicule. And only by his tireless pressure on the medium he managed to change the perception of his painting, even incorporating it to the collective imagination of Montevideo.

75 Juan Carlos Onetti, *Infidencias sobre Torres García*, Mundo Hispánico, May, 1975: p. 12.

76 The influence of pre-Columbian art on Torres García was usually a misreading, it can only be understood as a viable policy to recover the sense of an art rooted in the oldest tradition. American Indian Art, as all primitive arts and the art of the great archaic cultures, interested him for being part of the paradigm of art with an extra-aesthetic sense and not tied to imitative representation. What is significant is not that can be found in the work of Torres few examples in which it is possible to point to a very dubious formal influence of pre-Columbian art, but that these cases are as exceptional and so hypothetical that someone proposed a primitivist utopia for the American art. On the other hand, about the purely persuasive invocation of the Amerindian art, one can see the text indicated in note 50. A different question is the positive consequences that might have had the interpretation of art and ideas of Torres García as an example of commitment to American Indian tradition. I believe that this conception misconstrued to some extent the ideas and work of Torres, precisely because in his work there are never any loans or imitation and the painters who saw in him an artist who recovered the old American tradition faced the need to achieve this rooting without falling into any of the beaten paths of an indigenism archaeological or folkloric. Also in this as in many other cases of the history of art, a misunderstanding, that would be reprehensible and considered an error if committed by a critic or by a historian, when the artists who incur in it, can be a starting point of an important and even decisive inflexion in the artistic production.

On the other hand, the negative criticism that meant his utopia was sharper and deeper than the usual treatment of the issue of Latin American culture. His “no” is still valid, the no to folklorism; and the no to indigenism, because instead of creating a language, they choose a theme, the no to the cosmopolitanism because the importation of all goods is not equal to production and because the problem is not being open, in a Borgean way, to everything, which is an advantage, but having the strength to do with it something of one own.

Although the culture made from scratch, back to the roots of history, is a dream, it is not so, if seen as a deep understanding and not a plagiarist repetition, if understood as the requirement to redo the road that leads to the results and to reject the imitation always insignificant of the most external traits of a language or a thought. And something even more important: in the midst of the avant-garde fever – this wealth of art that has been generated and consumed in droves in the first three or four decades of the century – Torres could, singly and from within, convey awareness of the no-win situation for which was dedicated this splendid final party.

And in the end, the utopia is justified by its ability to generate, if not all, at least one ritual culture across the continent, a humble group of naive youngsters, passionate as few among whom were some of great talent, who worked religiously preserved from all snobbery and solitarily aware of some of the endemic ills of art and, in general, of the Latin American culture. In a society without an old artistic tradition and no representative works of the long history of painting, the preaching of Torres, his work and his studio, has provided the best possible substitute to this tradition and this museum that we do not have.

Joaquín Torres García **art as the place of utopia and myth**

Maria Lúcia Bastos Kern

“The creative activity of men stands as a means of control of the sense and consequently one of the conditions for their freedom.”

Philippe Sers

“I had to sort this world that now seemed a chaos.”

Torres García

The modern artist, when aspiring to revolutionize the directions of art and world, faces the need to create the autonomous work, separated from literature and the naturalistic representations, in order to elaborate new formal languages and means of expression. Aware of his role as an agent of society and of his own liberty, he experiments and goes through a lone and conflicting process, to transgress the standard, and create forms which he considers pure and their principles, to submit them to society as bearers of the truth and of universal content. In this context, the work is conceived as knowledge and testimony of the stages of research, along with the explanatory texts, that highlight the questionings, reflections and experiences lived by the artists who invest in new projects with ethical purposes. When believing that art has the potential to transform the modern world, so troubled by permanent crisis, the artists plan the future and, through it, seek to restore order.

The Constructivism of Torres García integrates with this utopian projection motivated by an idealistic and restless personality, dissatisfied with materialism and the lack of spirituality. His new artistic practice begins in Paris (1926-32), after long periods of research and questionings. His works and reflexive texts reveal the exploratory route for the construction of an art designed to become occurrence and mechanism of social intervention.

The experiments are carried out in drawings, paintings, three-dimensional objects and small books, in which he expresses through pictographs, his reflections on the very process of creation. The activities are concomitant and initiated during his stay at Barcelona (1892-1920), although the historiography have stressed that the contact in Paris with Theo Van Doesburg (1928) and Piet Mondrian (1929) was a motivator to the changes of his language. These artists are important for the development of his research, although we should not ignore his earlier process of practical elaboration and formulation of concepts.

Some guiding ideas of Constructivism are conceived before the changes in his work and the creation, in 1917, of the toys for the industry.¹ These three-dimensional objects are built by synthetic forms, in polychrome wood, while the drawings and paintings reveal the

¹ The toys highlight the conviction that art should not be kept divorced from life. In 1913, Torres García creates, in Sarriá, a School of Decoration with that aim.

use of concepts such as structure and plasticity that come from the conception of autonomy of art, shape and color as own worth. (*Notes d’Art*, 1913). The painting begins to change from 1916 on, when it emphasizes the geometric design and configures the space, reducing it to the figures and the moving plans, suggested by the dynamism of modern life in the city.

These changes come after a period when Torres García is linked to the nationalist program of Eugenio D’Ors, the *Novecentismo* (1906), but with its own aesthetic program, the *Mediterranismo*², aimed at rescuing the Greco-Roman cultural roots of Catalonia. He executes large murals for the governmental palace and incorporates craft resources and fresco techniques in disuse, which start being used for representations of allegories of universal character, but intend to connect to the local culture and landscape.³ At this time, his paintings also expresses the uniqueness of the customs and the economic activities, whose synthetic forms of intense colors transcend reality and are endowed with certain archaisms originated from research conducted on the frescoes of antiquity and the Florentine quattrocento. The admiration for the work of Puvis de Chavannes also stimulates him to pursue the formal synthesis and the primitive simplicity, but still consecrating the timeless classic values and the order rather than disorder that believes to reign in the modern arts and modern civilization.⁴ The rhetoric present in the official murals highlights the example of an idealized past for the new Catalonia and the conviction that the artist is a superior man that perceives the world with greater clarity.⁵

Despite the ideological connotation and the ethical purposes, his painting is made after a series of studies, being always accompanied by reflective texts and decorative and graphic works for magazines and posters. The plurality of activities, the recurring questioning concerning his practices and modern art, as well as the dissatisfaction with the Catalanian politics permit to Torres García a new direction in his work and in his research process.⁶

² The Mediterraneanism and the Novecentism are part of a nationalist movement, led by the political and intellectual elite, which designed programs of construction of the national culture and modernization of Catalonia, as opposed to the centralizing policies of the Spanish State and the loss of a part of its colonies. The political rejection extends to other segments after the “Tragic Week” (1909), when the population rose in rebellion against maintaining the war in Morocco and the loss of life, being much of the contingent of soldiers recruited in Barcelona. That convulsion stimulates the social cohesion in favor of autonomy. KERN, M.L. The inventions of landscape in modernity. In: BULHÕES, M.A.; KERN, M.L. *Paisagem Desdobramentos e Perspectivas Contemporâneas*. Porto Alegre:UFRGS, 2010. p.125-6.

³ For the artist, “it would be convenient (...) to set in motion the formation of a superior art, our own, disconnected from foreign influence (...) but full of the spirit that lingers in our race, and full of the warm light from our sea and our mountains.” *Notes on Art*, 1913.

⁴ The movement for the appreciation of the Mediterranean art emerges also in France and Italy, motivated in part by opposition to the Northern European art and its pejorative conceptions against other modes of expression.

⁵ TORRES GARCÍA, J. *La nostra ordinación* (1907).

⁶ In the book *El descubrimiento de sí mismo* (1917), Torres García presents a discourse on modernity and individualism in art, which denotes the abandonment of the nationalist ideal and a review of his artistic ideas and practices, that motivated him to declare the need to forget “the past to seek happiness and pursue the unknown (...). The present is ours, to do worthy things. The future is the promise of something unknown that would be beautiful to discover.”

The city fascinates him and provides him with new insights into the notion of space and time. Torres García is sensitive to modern signs, to speed and the ceaseless flow of change in Barcelona⁷ and, after that, in New York (1920-22) and Paris (1926-32). Advertisements, architecture, the crowd, the lights, the means of transportation, the clock compose paintings and drawings, whose forms of intense color are fragmented, overlapping and arranged in a simultaneous movement. They are often articulated by halftones that make up the geometrical structure by the introduction of words and numbers, in capital letters, that integrate with the urban scene and identify the cities and neighborhoods, as you can see in *New York City* (1920).⁸ The flat geometric shapes are more present, as *Escena de calle de Barcelona* (1917), or the broad perspectives that highlight the wide avenues and their skyscrapers. It is a “painting of free rhythms but already mastering the vertical and horizontal”, signs that aid in organizing and in the drafting of the visual language.⁹ These paintings, celebrating the modern, reveal the temporary removal of the primitive and the artist’s concern with the formal synthesis and the practice of important concepts for the ongoing of the creative process, which is reported in publications (1907-1922)¹⁰.

In Europe, Torres García continues the formal experiences in different media and categories, including toys, without abandoning, however, the thematic of the city. He intensifies studies concerning primitive arts, when recognizes in them the solution to halt the decadence of modern art and its spiritual destitution.

The creation of the new language materializes, initially in the three-dimensional objects and, later in the painting. Meanwhile, he elaborates booklets (1928), whose non-cursive text is complemented by synthetic forms as in the paintings.

The books constitute small objects, handwritten and drawn, in which the covers are composed by geometric shapes and/or collages, being the brochure, sometimes, stitched with rustic thread, leaving visible the process of primitive craft, which reminds us of the moments preceding the discovery of printing and the resistance to mechanical production.

The relationship between text and image is constant, when his work moves away from the narrative and the representation and he introduces geometric shapes and symbols, establishing internal relationships between the parties in the search for effects of ensemble and the invention of syntax. Torres García sees the symbol as a graphical view that forms the language in which reading and seeing connect in the same work. In *Ce que je sais et ce que je fais par moi-même* (1930), He states: “The words are a conventionality that we have invented to communicate. The letters of the alphabet and also the design (...). Everyone can express themselves (...) by this graphic means

7 “Two steps from here there is a street; a swarm of people who cross in opposite directions and get lost in a thousand streets, that join a thousand others. Our city, with its harbor. Now, I have just discovered how pretty it is”.

8 In New York, Torres García is dazzled: “What a life! What movement! All is mechanical, orderly, clean (...)! This is civilization (...). Oh, how old and sad is Europe!” *Historia de mi vida*. (1939) Barcelona: Paidós, 1990. p. 151.

9 TORRES GARCÍA, J. *Historia de mi vida*. Opus Cit., p.151.

10 *La nostra ordinación el nostre camí* (1907); *Notes sobre art* (1913); *Dialects* (1914); *Un ensayo de clasicismo* (1916) and several articles in newspapers.

(...) a form of geometric graphic design”. When executing the first constructive painting, he perceives that would have to “ordain (those graphic ideas)”, “should understand what he had done, and study his own work (...)”.¹¹

The books and the works play the role of testimonies of current experiments, of the questions, the advances and the problems experienced by the artist, of his concepts and his perceptions of the world.

In the atmosphere of the European crisis after the First World War, the avant-gardes and the man himself, in which the spirit of regeneration and reconstruction predominates, the geometric shape represent the sense of order/stability and, at the same time, in the view of Torres García, is metaphysical expression. He, by denying the illusionistic representation, speculates another reality, aiming to discover the path to a higher world of spiritual order. Nevertheless, he does not completely abandon the figurative, as proposed by the constructivist and abstractionist artists. He believes that abstraction corresponds to the idea of something and that the solution lies “in the graphically figured” or “in the written name of the thing, or a schematic picture, resembling reality as little as possible: as a sign.”¹² For Torres García, the orthogonal figure is essential, ending with the hierarchy figure/background in favor of the geometrical construction and the order. Thus, his images preserve the reference and constitute symbols, permeated by mystical and ethical convictions, present in the texts as well as in the concepts of art.

The spiritual concern is not an isolate case, but relatively common among modern artists, whose utopian projections predict that their works may be promoters of change in face of the “death of God” and the excessive valuation of science, progress and the material in modernity. Several artists, since Symbolism, believe that it is necessary to program a spiritual becoming, distinguished from the institutionalized religions¹³. They have become sensitized by Theosophy and other beliefs, which alongside the invention of new formal languages, stimulates them to express spirituality. Aware of the role to be played, artists like Torres García, practice discourses in which they mixture esthetic experiences with spiritual and ethical matters. Moving away from naturalism, identified as positivist, they elaborate real grammars of signs and principles of the use of lines, colors, light and sounds, that enable the production of a visual semantics, at a time when linguistics also has great collaboration.

Some artists embrace the notion of structure of the Gestalt theory, that conceptualizes it as the very manner of element organization, which only acquire meaning as parts of the ordained whole. If until the XX century it was hidden in the work, now it comes to the surface, in apparent way and establishes the unity in the joining of diversity. According to Philippe Sers, the proposal of unity to establish order reveals the freedom that the artists have to make collective interventions, directed at the becoming.¹⁴

11 TORRES GARCÍA, J. *Historia de mi vida*. Opus Cit, p 211.

12 TORRES GARCÍA, J. *Historia de mi vida*. Opus Cit, p. 210-11. Ele não diferencia signo de símbolo.

13 COURT, R. *La verité de l’art?* Paris: Eremé, 2003. p. 151-2.

14 SERS, P. *L’Avant-garde radicale*. Paris: Les Belles Lettres, 2004. p. 101.

In the work of Torres García, unity and order are formalized by the structure, against the phenomonic representation of reality, which is performed, in general, by the golden rule, to permit greater control of the subjectivity. The orthogonal structure (1930) is constructed forming geometric niches in which inserts symbols of archaic origin, which are classified according to their mystical conception of the universe. In *Raison et Nature* (1932), he sorts them in three levels – intellectual, heart and fish, that in his view, constitute the cosmos and relate to each other. These symbols are recurrent and often arranged in the paintings from bottom up, connected by the ladder and the arrow, on the rise from the natural world (fish) to the intellectual world (triangle) and the spiritual world (sun).

He justifies that the higher plane plays the role of sovereign domination by imposing regeneration, through the order and the control of the others. Gilbert Durand¹⁵ verifies in the ascension symbols connections with the moral and metaphysical attitudes and identifies the ladder as resistance to time and death. The tradition of immortality, practiced by Native Americans and other ethnic groups, is also cultivated by Christians through the dualism.

Torres García appropriates symbols of different origins and regulates their meaning in the texts in a rigorous fashion. However, in his works, the symbolic arrangements and associations are varied and not always express the same meanings, which makes them subjective manifestations of the mysterious sense of the existence and sacred. According to Pierre-Henry Frange,¹⁶ the symbolism has a triple vocation, cosmic, dreamlike and poetic to meet the desire for a living unity of the world and the work of art. The networks of symbolic relations present in his paintings are not always captured in all its dimensions, leaving space for the enigma and revealing his mythical thinking, produced in the idea of wholeness and of the world in its unity. The myth is produced by means of symbols, consisting of a thought-image, endowed with autonomy by the character of ambiguity and mystery inherent to them.

The language of Torres García is also configured in the dualism when it composes in the opposition horizontal/vertical, material/spiritual, universal/private, to achieve the unity, which he believes constitute the universe. In the book *Père* (1931), he justifies that “the principle of unity is also the Law that governs the universe (...). All this is from God. “We are stuck with Him spiritually”. His thought and his work expose the phenomenon observed by Jung about the difficulty that man has to describe the divine entity and the need to produce symbols in the attempt to represent concepts that he cannot fully understand.¹⁷

In a manuscript, contemporary to the expansion of Surrealism, *Décadence et primitivisme* (1928), the artist states: “We are at a moment in history in which it is necessary to be primitive or decadent, spiritualist or realistic. We may be the primitives of another great era (...)” As the intellectuals of the magazine *Documents* (1929-31), Torres García criticizes the

15 DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 126-7.

16 FRANGE, P.H. *La négation à l’oeuvre*. Rennes: Presse Universitaire de Rennes, 2005. p. 110.

17 JUNG, C. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964. p. 21.

artists because of their formal use of primitive arts regardless of their functions, ritual and spiritual, and the integration of the language with the universe. For the Uruguayan, the geometric shape allows to conduct to the “eurhythmy, like savages,” to “express by means of the symbols” the “birth of a new world of things and shapes.” Carl Einstein¹⁸ notes the interest in archaic creative forces, which for a long time have been neutralized by the excess of rationality and norms. He considers this moment as a kind of “romantic interlude” which allows the artist to perceive other forms and build another reality.

In Montevideú (1934), Torres García calls the new art *Universalismo Constructivo*, and justifies that the geometry and the symbols are universal and express a higher order that governs the cosmos. At this point, he intensifies the study of pre-Columbian art, especially the Andean, and the project of implantation of the *Universalismo Constructivo* across America, by proposing a religious and monumental art, with collective dimension and that encourages every man to spirituality. For him, social and religious art belongs to every age and it is the affirmation of truth and of the Universal Man. “Therefore, we belong to the great tradition, to the group of builder.”¹⁹ Torres García assumes the utopian mission of achieving the esthetic and social transformation of America through the integration of art into life and of the people into a society promising and independent from European culture.

Facing the crisis of modern society, he thinks the solution lies in the Amerindian culture, in which spirituality was incorporated to art and permitted the social ordination. His projections, aimed at the regeneration and purification, in the context of Constructive Universalism, comprise the utopia of overcoming the phenomena that motivated the crisis and at the same time, the salvation of cultures and societies in the New World, away from the problems inherent to colonization and modernity. As science and religion, art should aspire to the universal and be the bearer of truth and positivity in relation to the becoming.

The work of Torres García shows his idealist thought lined in the concept of unity as the original principle, whose mission is to impose order and spirituality. The obsessive pursuit of ethics permeates his speeches and his artistic practices from the *Mediterranismo*, being configured by a network of memories and temporalities, drawn from the archaic myths, forms and symbols, of the classic and the modern. In the *Universalismo Constructivo*, the artist articulates these reminiscences and creates a new language that proposes to be extemporal, but without ceasing to mark the singularities of the traditional cultures of America. “This tradition can lead us to what is perfect, being balanced on what is immutable”²⁰ and implement the practice of universal, eternal and modern ethical values, through the art and the formation of disciples, which shows the artist in his integrity.

18 MEFFRE, L. Introduction In: EINSTEIN, C. *Georges Braque*. Bruxelles: Le Part de l’Oeil, 2003. p. 8.

19 TORRES GARCÍA, J. *Universalismo Constructivo*. Madri: Alianza Editorial, 1984. p. 501.

20 TORRES GARCÍA, J. *Raison et Nature* (1932).

Chronology Joaquín Torres García 1874-1949

1874 -1890

Joaquín Torres García was born in Montevideo on July 28, 1874. His father, a Catalan merchant native of Mataró, owned a grocery store located on the outskirts of the city, facing the Plaza de las Carretas, where used to arrive from all over the country, the indomitable “gauchos” to trade the products of the land.

His mother, María García Pérez was born in Montevideo, descended from Andalusians and Canarians. Almost does not attend school and conducts a self-taught training, aided by his mother. In childhood begins to draw spontaneously, an activity that alternates with his playful games in the major carpentry shop of his maternal grandfather.

1891-1901

Torres García was 16 when he arrived in Spain with his family. The future artist had the idea of being a painter that, according to reports, came from himself and no one else. He achieves a brief academic background, getting acquainted at that time, with Joaquim Mir, Isidre Nonell, Joaquin Sunyer and Canals, among others, to continue working later in a self-taught fashion. Then he gets connected with the *Cercle Artistic de Sant Lluc* which approaches the classical literature and philosophy. Starts working in line with French poster artists, exposing his works in solo and group art show. Works as an illustrator for several magazines and begins to attend the artistic cabaret *Els Quatre Gats*, which includes part of the Catalan artistic and intellectual youth. There he establishes a link with Joan and Julio González, Miguel Utrillo, Picasso and Eugenio D’Ors, future theoretical of the *Noucentisme*.

1901-1913

Start drafting an art linked to the Greco-Latin or Mediterranean tradition, in the visual level as well as in the theoretical level. Between 1903 and 1904, collaborates with the works of Antonio Gaudi in the construction of the *Sagrada Família* and the restoration of stained glass windows of the Cathedral of Palma de Mallorca.

Between 1906 and 1908, makes several mural decorations in private homes and in churches. His *Mediterranean art* will be used as an aesthetic model by the impellers of *Noucentisme*, a political and cultural movement that promotes the Catalan identity and autonomy. In 1909, he married Manolita Piña i Rubies, which will offer a tireless support throughout his life.

He writes about art, publishing his first article, *Angusta et Augusta* in 1904.

1913 -1916

García Torres comes to be considered the main representative of *Noucentisme*, and he proposes to make the mural decoration of the Palace of the State Assembly of Barcelona, a symbol of Catalan autonomy that was being restored on the initiative of the influential nationalist

politician Enric Prat de la Riba. When the first mural was inaugurated, a fierce controversy arose because the *Mediterranean Art* of Torres García is essentially an expression of modern art and fresco, however, it is judged on academic criteria.

In 1916, he starts to make a completely different painting, born from the direct view of his surroundings. Publishes *Dialegs*.

1917-1920

Between 1916 and 1917, Torres García experiences a strong renewal, both aesthetically and theoretically. Without abandoning the idea of an art linked to a general order, leaves aside the Mediterranean tradition as a model. Therefore proposes that the sensitive observation that the artist makes of things of the present time – in his own time – should be the starting point for the making of a work of art. Starts a close friendship with his compatriot, the painter Rafael Barradas, with who will share closely his aesthetic searches and desires. The city becomes the protagonist of his paintings, and he paints at this time, a series of *Calles de Barcelona* in a unique and personal modernity. Starts the manufacture of wooden toys. Publishes *El descubrimiento de sí mismo*.

1920-1922

Seeking in the city most dynamic and modern of his time the tone for his painting, Torres García moved with his wife and three children to New York. The city fascinates him with its impressive visual spectacle, but the artist does not get along with the spirit of the essentially materialistic society that makes it possible. He seeks the production in industrial scale of his wooden toys, but the answer is that they are “too artistic” and they should have a lower cost. He sends from New York to Barcelona, numerous articles about this city for publication in various journals. Participates in various exhibitions and in the exhibition held in the Society of Independent Artists, he meets M. Duchamp and Joseph Stella. He then connects with the Whitney Studio Club and its founder, the sculptor and wealthy patron Gertrude Vanderbilt Whitney that will be an important supporter of Torres García in New York.

In New York, he paints works in which synthesizes the ceaseless motion of the streets with the impressive visual structure created by the combination of skyscrapers, elevated trains and billboards. Writes *New York. Impresiones de un artista*.

1922-1925

He lives in northern Italy and in southern France dedicated to the manufacture of his wooden toys, that, made in Italy, he tries to sell in New York, Amsterdam, London, Paris, Barcelona, Florence and Venice. On January 13th, 1925, receives a telegram which announces that a fire completely destroyed the premises and warehouses of his *Aladdin Toy Co.* in New York. That will be the end of the mass production of toys and of his diligence to achieve a major distribution.

He continues exhibiting in the Dalmau Galleries of Barcelona. In 1924, produces works of cubist inspiration and, in 1926, resumes his *Mediterranean art*, making his first exhibition in Paris with works of this tendency.

1926-1928

In mid-1926, Torres García settles in Paris with his wife and four children. During their stay in the city, establishes a link with the main representatives of modern art. Fights for a place in the artistic environment and paints a large number of works of art: a dense and almost sensual painting, in pictorial quality, opens for him the doors of the best galleries; major critics as Waldemar George begin to prolong his catalogs. He continues with the manufacture of wooden toys, but in the craftsmanship scale, helped by his wife and children.

1929-1931

In 1929, he makes his first constructive painting. He starts a relation with Van Doesburg and Mondrian. Along with Michel Seuphor, chronicler of Mondrian, creates the group *Cercle et Carré*, which brings together more than eighty artists of constructive tendency, and publishes a magazine of the same name. In those years, Torres García participates in Paris, Barcelona and Amsterdam, of a large amount of individual and collective exhibitions, along with artists such as Mondrian, Picasso, Van Doesburg, Vantongerloo, Miró, Barradas, Max Ernst, Hans Arp, Alexander Calder , Tarsila do Amaral, Jacques Lipchitz, Otto van Rees, Luis Fernandez and many others.

From 1930, consolidates the formula of his constructive art, in the visual aspect as well as in the theoretical, writing a lot of manuscripts in which text and image are one.

1932-1933

Due to economic difficulties arising from the crisis of 29, he has to leave Paris, as well as many other artists. Settles in Madrid where, holding exhibitions and teaching conferences, seeks to form a group of constructive artists. He resumes his relationship with Julio Gonzalez. Also participating in the meetings of the group are the sculptors Palencia, Alberto Sánchez and Díaz Yepes, as well as Germán Cueto and Maruja Mallo, among others.

Writes *Arte Constructiva*.

1934-1939

At sixty years of age, and after forty-three years of absence on April 30, 1934, Torres García returned to deep Montevideo with the idea of founding an important constructive art movement that, deeply rooted in universal tradition, was also an expression of an own art, not only for Uruguay, but for all America. Torres García is greeted with enormous interest and immediately begins to offer conferences and make exhibitions. He creates the Constructive Art Association (AAC) and resumes the publication of the magazine *Cercle et Carré*, calling it *Círculo y Cuadrado*, including articles of Theo Van Doesburg, Vantongerloo, Luis Castellanos and Benjamín Palencia, among other prominent artists of the European avant-garde.

With the AAC he conducts a great deal of group exhibitions, and participates in Paris in the *Salon des Surindépendants*, 1936 with excellent reviews. In 1939, makes a series of portraits of famous men measured with the golden section. Among the characters he paints are: Socrates, Mozart, Wagner, Bach, Leonardo, Columbus, Napoleon and Goya.

Publishes *Historia de mi vida*, *Metafísica de la prehistoria indoamericana* and *Estructura*, dedicated to Piet Mondrian.

1940-1949

In late 1940, offers the conference N° 500 since his return to Uruguay. In it, he expresses his discouragement in the face of the impossibility to meet the ambitions with which had come to Uruguay and decides that the AAC will be transformed simply into an area of study of Constructive Art. Shortly after, the TTG – *Taller Torres García* is created, in a context where young people that integrate it, unlike the AAC that was formed by artists and intellectuals with a certain track record, fervently assume the ideas of the one who – in spite of him – called Master. In 1944, Torres García and several members of the TTG make the mural decoration of the Martirenee Pavilion of the Saint Bois Hospital. That same year he publishes the book *Universalismo Constructivo*, which includes lectures given by Torres García between 1934 and 1943, accompanied by reproductions of 253 drawings. In the following year, the TTG start editing its combative journal *Removedor*.

He continues making collective exhibitions with the Studio and offering conferences that, compiled, are published in *Mística de la Pintura* and *La recuperación del objeto*.

Joaquin Torres García died on August 8, 1949. In 1953 the first museum Torres García was founded, promoted by Manolita Piña and his sons to carry on his legacy.

Fundação Iberê Camargo | Iberê Camargo Foundation

Conselho de Curadores | Advisors to the Curators

Beatriz Johannpeter
Bolívar Charneski
Carlos Cesar Pilla
Christóvão de Moura
Cristiano Jacó Renner
Felipe Dreyer de Avila Pozzebon
Jayme Sirotsky
Jorge Gerdau Johannpeter
José Paulo Soares Martins
Justo Werlang
Lia Dulce Lunardi Raffainer
Mária Coussirat Camargo
Renato Malcon
Rodrigo Vontobel
Sergio Silveira Saraiva
William Ling

Presidente de Honra | Honorary President

Mária Coussirat Camargo

Presidente | President

Jorge Gerdau Johannpeter

Vice-Presidente | Vice-President

Justo Werlang

Diretores | Management

Carlos Cesar Pilla
Felipe Dreyer de Avila Pozzebon
José Paulo Soares Martins
Rodrigo Vontobel

Conselho Curatorial | Curatorial Board

Fábio Coutinho
Gabriel Pérez-Barreiro
Icleia Borsa Cattani
Jacques Leenhardt

Conselho Fiscal (titulares) | Financial Board (members)

Anton Karl Biedermann
Carlos Tadeu Agrifoglio Vianna
Pedro Paulo de Sá Peixoto

Conselho Fiscal (suplentes) | Financial Board (substitutes)

Gilberto Bagaiolo
Gilberto Schwartzmann
Ricardo Russowski

Superintendente Cultural | Cultural Superintendent

Fábio Coutinho

Equipe Cultural | Culture Team

Adriana Boff
Carina Dias de Borba
Laura Cogo
Pedro Mendes

Equipe Acervo e Ateliê de Gravura | Collection and Print Studio Team

Eduardo Haesbaert
Alexandre Demétrio
Gustavo Possamai
José Marcelo Lunardi

Equipe Educativa | Educational Team

Laura Dalla Zen
Cristina Arikawa

Mediadores | Museum Mediator

André Fagundes
Carolina Vargas
Caroline Weiberg
Cristina Morassutti
Diego Farina

Fabrizio Teixeira
Iara Collet
Jerônimo Milone
Kelly Martinez
Livia dos Santos
Lucas Lima Fontana
Rafael Araújo
Romualdo Correa
Taila Idzi

Equipe de Catalogação e Pesquisa | Cataloguing and Research Team

Mônica Zielinsky
Talitha Bueno Motter

Superintendente Administrativo Financeiro | Superintendent for Administration and Finance

Rudi Araujo Kother

Equipe Administrativo-Financeira | Team Administration and Finance

José Luis Lima
Ana Paula do Amaral
Bárbara Nicolaieswsky
Carolina Miranda Dorneles
Emanuelle Quadros dos Santos
Igor Monteiro Bulow
Joice de Souza
Mária Lunardi
Roberto Ritter

Equipe de Comunicação | Communication Team

Elvira T. Fortuna
Lucianna Silveira Milani

Website

Luisa Fedrizzi
Bruno Mattos

Assessoria de Imprensa | Press Office

Neiva Mello

Consultoria Jurídica | Legal Advisor

Ruy Rech

Exposição | Exhibition

Curadoria | Curator

Alejandro Diaz Lageard
Jimena Perera

Artista | Artist

Joaquín Torres García

Museografia | Exhibition Designer

Ceres Storchi
Roberta Guerra

Identidade Visual | Visual Identity

Marília Ryff-Moreira Vianna

Fundação Iberê Camargo

Av. Padre Cacique 2.000
90810-240 | Porto Alegre RS Brasil
tel [55 51] 3247-8000
www.iberecamargo.org.br

Catálogo | Catalogue

Coordenação Editorial | Editorial Coordination

Carina Dias de Borba
Laura Cogo

Texto | Text

Alejandro Díaz
Juan Fló
Mária Lúcia Kern

Cronologia | Chronology

Museo Torres García

Tradução | Translation

Clara Meirelles
Gabriela Petit
Daniel Bom Queiroz

Revisão | Proofreading

Giovanni Petroni

Projeto Gráfico | Graphic Design

Marília Ryff-Moreira Vianna
Rosana de Castilhos Peixoto

Fotografias | Photographs

Carlos Germán Rojas: 116, 117, 123, 137, 139, 156, 157
Carly Angenscheidt Lorente: 81, 85, 129
Digitalização: 93, 119, 143
Joaquín Cortés 113, 128
Juan Castaño: 83, 86, 87
Mark Morosse: 135
Museo Municipal Juan Manuel Blanes: 134
Museo Torres García: 6, 8, 9, 10, 12, 13, 15, 18, 19, 21,
23, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 38, 41, 44, 45, 46, 47, 48, 52,
53, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 68, 70, 71, 72, 73, 76, 77, 80,
84, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101,
102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 114,
115, 118, 120, 121, 124, 125, 127, 130, 131, 141, 144,
145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155
Oscar Prato: 133
Romulo Fialdini: 158, 159

Tratamento de Imagem | Image Processing

ClickPRO Digital

Pré-impressão | Pre-press

ClickPRO Digital

Impressão | Printing

Gráfica Trindade

© Fundação Iberê Camargo, 2011

Todos os direitos reservados | All rights reserved

Nesta edição respeitou-se o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa | This edition follows the New Orthographic Agreement of Portuguese Language

J62 JOAQUÍN TORRES GARCÍA: geometria, criação, proporção /
tradução de Gabriela Petit, Daniel Bom Queiroz e Clara
Meirelles. – Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011.
232 p. : il.

Catálogo em edição trilingüe: português, inglês e espanhol.

1. Artes Plásticas. I. Petit, Gabriela. II. Queiroz, Daniel Bom.
III. Meirelles, Clara. IV. Título

CDU 73/76 (81) (058)