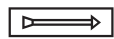


Pedro Figari · Joaquín Torres García · José Gurvich

Los maestros se visitan

Pedro Figari · Joaquín Torres García · José Gurvich

Los maestros se visitan



Museo Torres García



museogurvich



Museo
Figari

Tres artistas, tres museos, tres exposiciones simultáneas. La presente propuesta museográfica involucra una triple circulación de contenidos en una misma ruta de conocimiento y en el aprovechamiento máximo de los bienes patrimoniales. Las tres exposiciones se dan al unísono y ofrecen material, en obras y documentos, en su mayoría inéditos: los dibujos originales de Joaquín Torres García para su libro *La ciudad sin nombre*, así como otros testimonios exclusivos que revelan la importancia de la ciudad en su producción "visitan" al Museo Gurvich. Por su parte, los dibujos que José Gurvich realizara en Nueva York, Montevideo y en distintos viajes por ciudades europeas conforman, con sus particulares dinámicas modernas, *Ritmos de ciudad*, dando nombre a la muestra que se ofrece en el Museo Figari. A la vez, los bocetos que Pedro Figari y su hijo Juan Carlos idearon pensando en objetos y mobiliario de uso cotidiano para la urbe y el campo uruguayo "visitan" al Museo Torres García con la muestra *Hábitat y utopía*. Si inédita es la obra gráfica que se exhibe de estos artistas, también inédita es la manera en que se relacionan los tres museos monográficos por excelencia de la Ciudad Vieja. Aprovechando la cercanía urbana y un mismo deseo de difusión de sus acervos, organizan un recorrido sincrónico y plural que nos obliga a repensar el fenómeno de la creación artística y los modos en que nos vinculamos con el legado de tres grandes creadores nacionales.

<i>De visitas y relecturas.</i> María Julia Muñoz	8
<i>Hábitat y utopía. Hacia un diseño integral americano.</i> Pablo Thiago Rocca	12
Pedro Figari	70
<i>Torres García: Encuentro con la ciudad / La ciudad sin nombre.</i> Alejandro Díaz Lageard	74
Joaquín Torres García	130
<i>José Gurvich: Ritmos de ciudad.</i> Riccardo Boglione	134
José Gurvich	198

Los maestros se visitan



Pedro Figari
Hábitat y utopía
MUSEO TORRES GARCÍA



Joaquín Torres García
La ciudad sin nombre
MUSEO GURVICH



José Gurvich
Ritmos de ciudad
MUSEO FIGARI

De visitas y relecturas

María Julia Muñoz
MINISTRA DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Quien quiera que haya imaginado la idea de conjugar dibujos de Pedro Figari, Joaquín Torres García y José Gurvich, integrándolos a través de un inusual circuito expositivo, pensó con seguridad en un *shock de arte mayor* que sacudiera en forma creativa a nuestra Ciudad Vieja, ese antiguo casco desde el que alguna vez lo urbano comenzó a crecer.

1861-1974, marcaría así un ciclo desde el nacimiento de Figari en aquel Montevideo casi apenas salido de la *Guerra Grande* hasta la muerte de Gurvich en Nueva York, en tiempos ya cercanos a la traumática derrota imperial en Vietnam. Recorre así una línea de tiempo de algo más de un siglo en el que muchas cosas grandes acontecen en la historia y en el arte, ya a nivel local, ya universal.

Entre tanto, y por estas u otras latitudes, estos excepcionales artistas uruguayos construyeron sus universos creativos, dibujaron trazos que nos expresan, plasmaron imágenes que nos retratan, materializaron figuras y escenas y convocaron colores que nos representan. Contribuyeron así a conformar nuestra identidad visual y cultural. Patrimonio con mayúscula: lo que fuimos, lo que somos y lo que seremos.

Miradas sobre la ciudad, sobre el arte, sobre nuestras tradiciones, sobre entornos y objetos que nos circundan; también, inevitablemente, sobre el ser humano y sobre la identidad; sobre nuestra frágil, tensionada, contradictoria condición.

Tópicos que perduran: los temas de la ciudad y del nerviosismo y la aceleración que le son connaturales, ya habían sido conceptualizados por otro pintor de costumbres, el filósofo y sociólogo Georg Simmel. En este plano, todo parece hoy acercarse al paroxismo.

Al mismo tiempo, la entrañable relación que las personas establecemos con las cosas que nos rodean y acompañan (muebles, utensilios, enseres) volvió a verse retratada en *La hora del verano*, una película que en 2008 dirigiera Olivier Assayas que sigue la suerte de los objetos, convertidos en protagonistas, testigos silenciosos de la pérdida y la evanescencia, ante la imposibilidad práctica de tres hermanos, de mantener la casa tan vinculada a sus afectos y a los momentos más felices, y luminosos de su infancia, luego de la muerte de su madre. *Las cosas tienen alma*, parece sugerir el cineasta francés.

La propuesta curatorial que organiza este circuito expositivo procura y logra mover hacia la reflexión: invita a pensar sobre la obra de arte y el espacio museístico, el texto y su contexto; emplazamientos, desplazamientos, reemplazamientos. Que en este caso son temporarios, y se inscriben en el terreno de lo lúdico y lo social –las *visitas*, uso social recreativo o costumbre de cortesía, habitual entre familiares o amigos- mientras inducen al redescubrimiento a partir de nuevas miradas que llegan.

Estas miradas serán inexorablemente otras pues otros son los aires, otras las luces, los ángulos, los rincones, los diversos espacios físicos, edificios que contienen los viejos significantes, ahora de tal suerte resignificados.

Estamos en presencia de una propuesta de relectura de clásicos uruguayos.

Con una pequeña ayuda de mis amigos, al decir de Lennon-McCartney, resulta posible volver a disfrutar del talento y la sensibilidad de tan grandes Maestros, redescubriéndolos en nuevas sedes anfitrionas.

La mudanza, el intercambio, la trasposición, esa es, precisamente, la *pequeña ayuda* que este circuito viene a obsequiarnos para que volvamos a ellos: nuestras raíces, nuestro futuro.

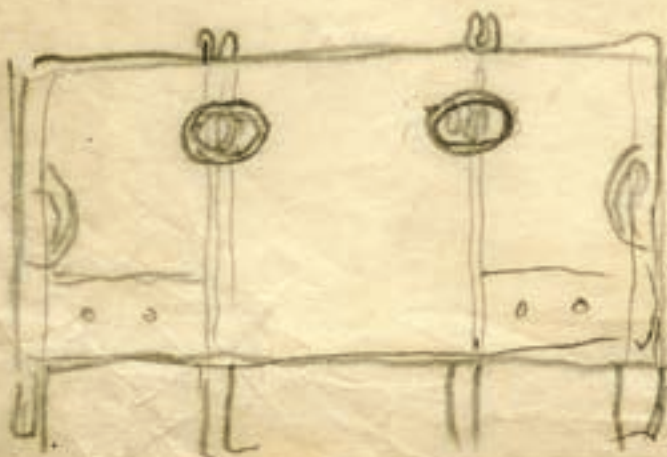
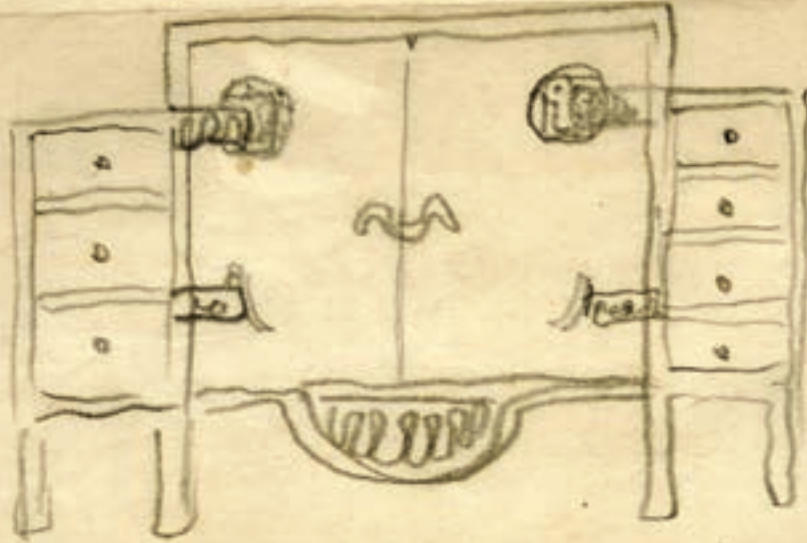
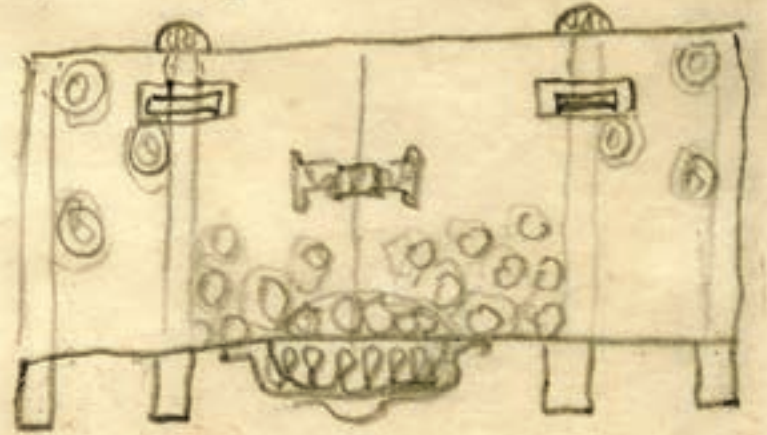
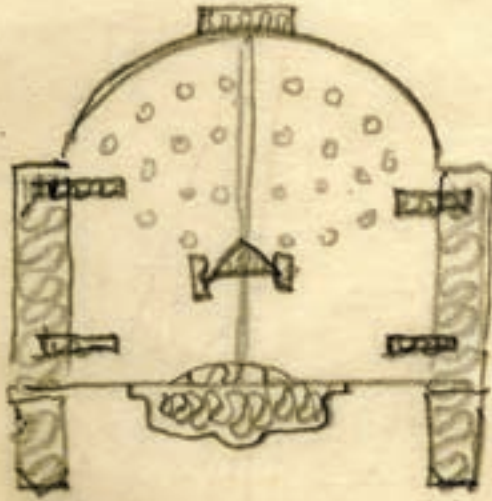
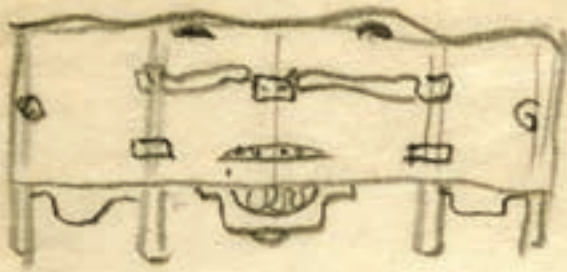
Hábitat y utopía es una exposición que presenta una cincuentena de dibujos inéditos de Pedro Figari (Montevideo, 1861-1938) junto con bocetos de su hijo y colaborador Juan Carlos Figari Castro (Montevideo, 1893-París, 1927). Entre los años 1915 y 1917 Pedro Figari estuvo al frente de la Escuela Nacional de Artes y Oficios y su hijo, recién recibido de arquitecto, fue su mano derecha en la reforma educativa que el primero promovió. Los bocetos de mobiliario y accesorios para las residencias urbanas y rurales —dibujos previos al desarrollo de Pedro Figari como pintor profesional— van a la búsqueda de un diseño integral de la vivienda americana, alentando la idea de un nuevo paradigma en las formas en que concebimos y habitamos nuestro entorno.



Pedro Figari

HÁBITAT Y UTOPIA

Museo Torres García



Hábitat y utopía. Hacia un diseño integral americano

Pablo Thiago Rocca
DIRECTOR DEL MUSEO FIGARI

Página anterior:
Diseño de aparadores y despensas, c. 1916
Atribuido a Pedro Figari
Lápiz sobre papel, 28,5 × 21,5 cm

Los dibujos que se presentan en esta exposición fueron realizados por Pedro Figari (Montevideo, 1861-1938) y por su hijo Juan Carlos Figari Castro (Montevideo, 1893-París, 1927) en Montevideo entre los años 1915 y 1917. Constituyen, en su mayoría, bocetos preparatorios para diseños de muebles y una gama amplia de productos para habitar el hogar de la ciudad y el campo.

Es posible estimar su datación gracias a que algunos de estos diseños fueron realizados en el reverso de cartas, notas y comunicados en los que se consigna la fecha, y ese es un indicio, además, del apremio en las condiciones de realización en que fueron concebidos: “Lo que se habría llegado a hacer, si seguía en aquel tren en que vivía, de grande y sana prosperidad”, se lamenta Figari, muchos años después, en carta enviada desde París a uno de sus alumnos.¹

También tenemos certeza del período en que fueron realizados porque se encuentran en relación directa con objetos que han llegado a nuestras manos como piezas manufacturadas por alumnos de la Escuela Nacional de Artes y Oficios (ENAO). Se constata su presencia en fotografías históricas de la exposición realizada en las salas de la institución en esos años, objetos que fueron subastados cuando llegó a término la experiencia de Figari en la dirección de la Escuela.

En ciertos casos resulta difícil determinar si los dibujos pertenecen a la mano del padre o a la del hijo, tan consustanciados estaban ambos en el emprendimiento educativo. Un análisis exhaustivo del grafismo de Pedro Figari podría contribuir a saldar las dudas.² Pero más importa, en todo caso, entender cuáles fueron las lógicas que guiaron estos proyectos concebidos por el “binomio Figari”, como llamaba Carlos Herrera Mac Lean (Montevideo, 1889-1971) al dúo familiar, ya que se trata de bosquejos que no pretendían al momento de ejecutarse ser estatuidos con valor de piezas artísticas.

El tiempo —este largo siglo turbulento— ha corroborado la maestría de los ejecutantes, y un cambio de sensibilidad en las percepciones modernas del arte habilita una nueva mirada sobre estos bocetos y croquis. Las vanguardias artísticas del siglo XX incorporan lo fragmentado y lo inconcluso como elementos de valoración atendibles y hasta positivos por su espontaneidad y falta de retórica. El auge de los estudios genéticos en las “escrituras del yo”, como epístolas, diarios y notas personales, con los que estos dibujos se pueden asociar, condiciona la manera en que hoy los estudiamos.

Por otra parte, se confirma que algunos bocetos sirvieron a fines didácticos pues están clasificados por “semestres” y preparados para ser colgados en las paredes del aula; asimismo, por el hecho de que fueron manipulados en un taller de cerámica y conservan aún restos de argamasa terrosa.

Finalmente, sin pretender ocultar el talante preparatorio de los dibujos pero tomando en cuenta el rol formativo que cumplieron en la ENAO —que hoy se nos revela en su dimensión estructurante—, nos inclinamos a resaltar su potencial exhibitorio y sus logros estéticos: son una *prueba de hecho* en el contexto general de la reforma educativa figariana.

1. Carta dirigida a Luis Mazzey, París, 14 de marzo de 1931. Archivo familia Mazzey.

2. Véase Juan Corradini, *Radiografía y macroscopía del grafismo de Figari*, Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1978. Los dibujos fueron adquiridos por el Estado a bisnietos de Pedro Figari, nietos de Pedro Figari Castro (Pedrito). Un número importante que sobrepasa el centenar se encuentra actualmente en custodia y en trámite de donación en el Museo Figari.



Taller de bordados de la ENAO, c. 1915-1917

Un poco de historia

Pedro Figari fue consejero de la ENAO entre 1910 y 1915. El primer año presentó un proyecto de reforma que no fue aprobado, pero que tuvo oportunidad de poner en la práctica cuando el presidente de la República, el Dr. Feliciano Viera (Salto, 1872-1927), lo nombró director interino de la Escuela, cargo que ejerció entre abril de 1915 y noviembre de 1917.

En un año y medio la ENAO llegó a producir más de dos mil quinientas piezas que fueron exhibidas en cinco grandes salas durante un año, desde diciembre de 1916 hasta diciembre de 1917.³ Al parecer, el propio Figari tomó las fotografías de la exhibición que han sido reproducidas en varios abordajes del tema.⁴

En ese breve lapso que duró la praxis educativa, Figari impulsó una serie de transformaciones innovadoras: cambió el régimen de internado de los alumnos por el de externado, eliminó los castigos y la disciplina seudomilitar a la que estaban sometidos los alumnos, creó nuevos talleres, incluyendo mixtos y otros solo de mujeres, todo lo cual hizo que se duplicara la población escolar. Con la ayuda de su hijo Juan Carlos, recién recibido de arquitecto, modificó los talleres para que entrara mayor caudal de luz y procuró un aprovechamiento cuidadoso de la energía motriz y de los materiales de obra y de ejercicios prácticos.

Desde el punto de vista de las innovaciones en los contenidos, Figari relevó insumos en la representación de la fauna y la flora nativas o, más ampliamente, americanas, que pretendía incorporar a diseños de accesorios y muebles de uso cotidiano con un criterio contrapuesto a la copia de modelos europeos como hasta ese momento era habitual.

3. Pedro Figari, "Lo que era y lo que es la Escuela de Artes", Apéndice n.º 1 del *Plan General de Organización de la Enseñanza Industrial*, Montevideo: Imprenta Nacional, 1917.

4. Luis Víctor Anastasia, *Figari, lucha continua*, Montevideo: Instituto Italiano di Cultura in Uruguay y Academia Nacional de Letras, 1994, pp. 186-187; Gabriel Peluffo y Juan Fló, *Pedro Figari*, Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 1999, pp. 23-27, y Pablo Thiago Rocca, *El obrero artesano. La reforma de Figari en la enseñanza industrial*, Montevideo: Museo Figari, 2015.

Visita de Pedro Figari y Juan Carlos Figari Castro al taller de labores femeninas, ENAO, c. 1916.



En el mismo sentido, intentó nutrirse de recursos iconográficos prehispánicos, para lo cual viajó en 1916 al Museo de Historia Natural de La Plata y al Museo Etnográfico de Buenos Aires con un grupo de docentes y alumnos, entre los que figuraban Milo Beretta (Montevideo, 1870-1935), Juan Carlos Figari Castro y Luis Mazzei (Montevideo, 1895-1983).⁵

El período de Figari al frente de la enseñanza industrial ha sido estudiado por diversos autores, entre los que destacan, en una aproximación parcial dada en el contexto de sus monografías, Carlos Herrera Mac Lean, Manuel Claps (Buenos Aires, 1920 - Montevideo, 1999), Ángel Rama (Montevideo, 1926 - Madrid, 1983) y, más cercanos en el tiempo, Raquel Pereda (Montevideo, 1939) y Julio María Sanguinetti (Montevideo, 1936). De manera más sistemática y abarcativa aparecen primero los trabajos de Arturo Ardao (Minas, 1912 - Montevideo, 2003) y luego los de Luis Víctor Anastasia (Treinta y Tres, 1930 - Montevideo, 2017) y Gabriel Peluffo Linari (Montevideo, 1946).

La sorprendente vigencia de algunas de las problemáticas que a la sazón se planteaban —como la discusión entre una enseñanza técnica de corto plazo y una integral de mayor alcance— ha vuelto a ponerlas sobre el tapete, y estudiosos de la historia de la educación reavivan la reflexión sobre esta etapa de la labor intelectual de Figari.⁶

Con sus debidos matices, todos los autores han hecho hincapié en el programa *escrito* por Figari, en el debate surgido en la época en torno al destino y los cometidos pedagógicos que se pretendían de la Escuela, así como también acerca de la evolución de las ideas filosóficas que sustentaban las distintas posiciones en pugna.

5. Para un abordaje detallado de estos temas véase Gabriel Peluffo Linari, *Pedro Figari: arte e industria en el Novecientos*, Montevideo: Ministerio de Relaciones Exteriores y Consejo de Educación Técnico Profesional, Universidad del Trabajo del Uruguay, serie Edición Homenaje, vol. 6, y Pablo Thiago Rocca, "Puentes entre naturaleza y cultura: el imaginario prehispánico en la obra de Pedro Figari", en *Imaginario prehispánico en el arte uruguayo: 1870-1970*, Montevideo: MAPI, 2006.

6. Como Nancy Carbajal, María Luisa Battezzore, Enrique Puchet, Jorge Bralich, Marcelo Ubal, entre otros. Para un acercamiento al tema véanse las Primeras, Segundas y Terceras Jornadas de Figari Pensador (2012, 2015 y 2017) en el Museo Figari, www.museofigari.gub.uy



Exposición de trabajos de alumnos y docentes en los salones de la ENAO, 1916-1917 (actual edificio central del CETP-UTU)

A partir de mediados de la década del sesenta del siglo pasado se han sucedido estudios basados en una antología de artículos educativos y conferencias que Pedro Figari escribió y dictó a lo largo de su carrera profesional. Esta fundamental recopilación realizada por Arturo Ardao con escritos de diverso origen, como notas de prensa, entrevistas, cartas abiertas y planes de reforma presentados a diversos organismos públicos, fue publicada bajo el título de *Pedro Figari. Educación y arte*.⁷

Su influjo ha sido notorio en los investigadores que, con salvedades que debemos señalar,⁸ se han servido de este compendio sin contrastar las afirmaciones dichas y escritas por Figari con los documentos existentes en objetos o en imágenes (dibujos, cerámicas y fotografías de época). Es decir, sin analizar la distancia entre lo dicho por Figari y lo hecho por Figari y sus alumnos.

Podemos afirmar que es una distracción que él mismo, a su modo, se cuidó de subsanar haciendo uso de las fotografías como fuentes primarias que avalaban su actuación en la ENAO:

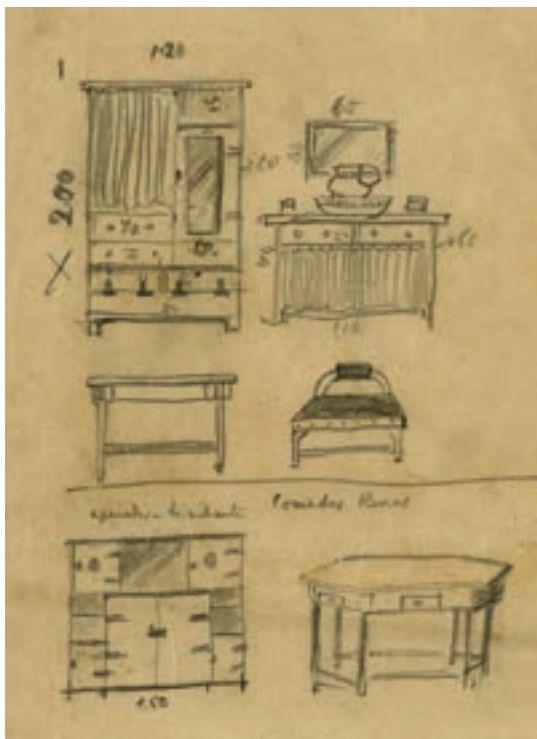
Cuando muestro por aquí a mis visitantes, algunos no poco ilustres, las fotografías de aquella escuela, quedan asombrados de que eso no se haya estimado en cuanto valía, tanto, y yo quedo pensando en lo que dejaba esperar, puesto que no olvido que solo era un ensayo de iniciación.⁹

Es por ello que uno de los cometidos de la exposición será, con el auxilio de los dibujos y los registros fotográficos existentes, verificar ese trayecto que media entre la fuerte impronta utópica de sus ideas y el severo anclaje material de sus logros.

7. Colección de Clásicos Uruguayos vol. 81, Montevideo, 1965. En la última década se reeditó esta obra en la serie Edición Homenaje, vol. 12, con distribución gratuita, pero sin el nombre del compilador, Arturo Ardao, ni su esclarecedor prólogo, lo que ha suscitado problemas de recepción del texto entre el actual alumnado de la UTU (e incluso entre algunos docentes), que cree, o al menos así lo cita, que Figari escribió un libro con ese título.

8. Las publicaciones de Gabriel Peluffo Linari y las del Museo Figari ya citadas, así como las de Olga Larnaudie, "Una nueva visualidad", en *Los veinte: el proyecto uruguayo. Arte y diseño de un imaginario 1916-1934*, Montevideo: Museo Blanes, 1999.

9. Carta a Luis Mazzei, París, 14 de marzo de 1931. Archivo familia Mazzei.



Diseños de muebles para "dormitorio rural", c. 1915-17
Atribuidos a Pedro Figari



Escritorio de la residencia de Carlos Vaz Ferreira, 1920

Aduana de la imaginación

"Aduana de la imaginación es el dibujo, porque observar es dibujar mentalmente."¹⁰

Eduardo de Salterain y Herrera

Cuando, en el albor del siglo XX, Pedro Figari pronuncia un discurso ante la Cámara de Representantes proponiendo la creación de una Escuela de Artes, otorga al concepto de arte una visión ampliada y funcional a los intereses productivos del país y dentro de ella coloca en un lugar privilegiado al dibujo:

Hay error cuando se piensa que una Escuela de Bellas Artes produce solamente la gran pintura y la estatuaria [...] Se producen mil derivaciones: la escenografía, la decoración con sus infinitas variedades y sus múltiples aplicaciones a la industria; el reclamo, tan en auge, la litografía, los cincelados, el grabado, la ebanistería, las ilustraciones, la escultura en madera, la fototipia, etc., y pocos son los artesanos que pueden prescindir del dibujo.¹¹

En "Lo que era y lo que es la Escuela de Artes" (1917) compone una síntesis de los trabajos realizados durante su mandato y comienza señalando los beneficios del Taller de Dibujo al Natural, Composición Decorativa y Pintura, de modo que sitúa tres disciplinas que históricamente se presentaban escindidas en un mismo rango jerárquico. A continuación enumera los resultados:

Más de dos mil quinientos estudios y composiciones del natural, y algunas de estas sobre la base de documentaciones arqueológicas americanas. Casi todos estos estudios han sido utilizados, de una u otra manera, en las obras de la Escuela.¹²

Conforme avanza su desempeño en la dirección de la ENAO, Figari se va persuadiendo de que el dibujo como medio formativo es una herramienta cardinal, y en la necesidad de elaborar un discurso coherente de su accionar se obliga él mismo a producir, en sintonía con sus enunciados y a la par de sus educandos.

Solo así podemos explicar el gran número de dibujos realizados por Pedro y por Juan Carlos que se reconocen en muebles presentes en las fotografías de esos años. También estos dibujos se "materializan" en el mobiliario de la casa del filósofo Carlos Vaz Ferreira (Montevideo, 1872-1958), decorada por Milo Beretta (Montevideo, 1870-1935), quien sigue en parte los preceptos figarianos asimilados cuando funge como profesor del taller de Composición Decorativa de la ENAO.

10. Salterain y Herrera, *La clase*, 2.ª parte, *La educación artística*, Montevideo: Impresora Uruguaya, 1934, p. 25.

11. "Discurso sobre creación de una Escuela de Bellas Artes", *Diario de Sesiones de la H. Cámara de Representantes*, t. 161, pp. 189-1992, 16 de junio de 1900.

12. Pedro Figari, "Lo que era y lo que es la Escuela de Artes", op. cit.

Como se ha señalado en varias oportunidades, Beretta adquiere también algunos de los muebles que se subastan en la culminación de la experiencia educativa de Figari, en 1917.¹³ La casa es decorada por Beretta al año siguiente, en 1918, y justo es señalar que en esa residencia el pintor tardoimpresionista —que vivió en Francia en la última década del siglo XIX— marca también sus propias pautas estéticas.¹⁴

Parece necio exaltar el valor educativo del dibujo, que antes, cuando la ciencia y el arte se identificaban, era parte integrante de la cultura humana. Parece necio, en verdad, pero no lo es, en tiempos de nutrirse la mente de ciencia y de literatura, tan solo.

Así se expresa Eduardo de Salterain y Herrera (Montevideo, 1892-1966) en épocas en que mantiene una frondosa correspondencia con Figari, radicado en París.¹⁵ Es interesante destacar que este autor reconoce muy tempranamente el impacto del legado educativo de Figari y coloca como seguidores suyos a varios artistas que hacían hincapié en la formación del dibujo. Pondera en su libro Salterain y Herrera:

Hace unos quince años, Pedro Figari cambió totalmente el sentido de las artes plásticas en la Escuela Industrial. Bajo su inspiración, el pintor Blanes Viale y los profesores y artistas Domingo Bazzurro, Luis Falcini, Guillermo Rodríguez, Antonio Pena, Guillermo Laborde y otros cuyos nombres no quisiera olvidar, renovaron la enseñanza del dibujo y el modelado, en forma que perdura como uno de los aciertos más cabales de la educación artística de nuestro país.¹⁶

En las líneas siguientes Salterain y Herrera cita textos educativos de estos artistas-docentes, aunque no siempre resultan evidentes los nuevos conceptos introducidos por Figari, como el uso de la materia prima local, por ejemplo, o el seguir la inspiración de los recursos formales precolombinos. Domingo Bazzurro (Montevideo, 1886-1962) asegura:

Sentamos como principio fundamental de nuestro método, el dibujo directo del natural y los conocimientos elementales de la geometría, cuya unión dará nacimiento a todas las composiciones ornamentales [...] Anteponeamos lo concreto, que es la naturaleza, a lo abstracto, que es la geometría.¹⁷



Taller de composición decorativa, ENAO, c. 1916



Diseño de guarda inspirado en "espina de la cruz" (*Colletia paradoxa*), c. 1915-17
Atribución no identificada, 21 x 33 cm

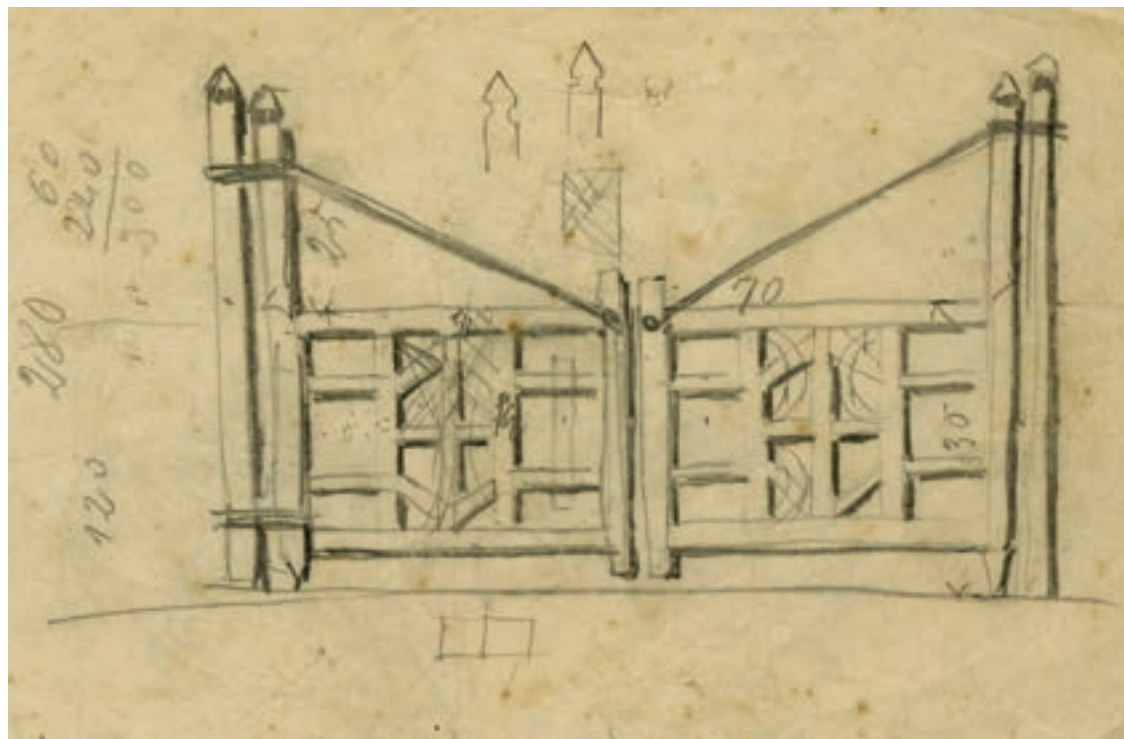
13. Peluffo lo consigna por vez primera en *Pedro Figari*, Montevideo: Museo Blanes, 1999.

14. Véase *Milo Beretta y Pedro Figari, derroteros de una amistad*, catálogo del Museo Figari, Montevideo, 2018.

15. *Ibidem*. La correspondencia de Figari hacia Salterain se encuentra en el Archivo General de la Nación, Archivo Figari, Encuadernación 3, 59 cartas.

16. Salterain y Herrera, op. cit., pp. 29-30.

17. "Métodos y procedimientos en la enseñanza del dibujo, por el Profesor Domingo Bazzurro". Conferencia publicada en *Trabajo*, año IV, n.º 12 y 13, julio a diciembre de 1921. Citado por Salterain y Herrera, op. cit., p. 31.



Diseño de tranquera o portón de campo, c. 1915-17. Atribuido a Pedro Figari
Lápiz sobre papel, 13,5 × 22 cm

Un planteo pedagógico similar expresa Luis Falcini (Buenos Aires, 1889-1973) con relación al modelado escultórico:

Nuestro método toma como punto de partida el estudio simultáneo de las formas naturales, alternando con el estudio simultáneo de los cuerpos geométricos similares [...] la clara estilización razonada de las formas vivientes, en su faz decorativa ornamental aplicada, solo puede ser obra del dominio de los elementos reales y abstractos [...] A partir del segundo período subrayamos la necesidad de presentar a los alumnos ejemplares de la flora y fauna vivientes; de frecuentar los jardines zoológicos y botánicos y museos de historia natural.¹⁸

De estos artistas —que Salterain y Herrera califica como inspirados por Figari— lo que parece haber perdurado de las prácticas educativas son las visitas a los jardines zoológicos y el dibujo al natural, es decir, los aspectos menos cuestionados de la pedagogía figariana. Si bien el propio Salterain dedica unas páginas previas a rebatir la “terrible obsesión de Europa” y a ensalzar el arte arcaico prehispánico que representa “la verdadera infancia del arte autóctono americano”, este asunto no aparece en los programas de los seguidores de Figari.

No debemos pasar por alto que el tema de lo prehispánico fue decisivo en los informes negativos sobre la actuación de Figari expedidos por la Facultad de Arquitectura y el Círculo de Fomento a las Bellas Artes, a pedido del Consejo Superior de Enseñanza Industrial de 1917, y que estos informes, sumados a otros contratiempos, precipitaron su renuncia.¹⁹ ¿Era determinante y excluyente la postura de Figari sobre esta materia? ¿Hasta qué punto estuvo dispuesto a dedicarle su esfuerzo integral?

18. “La enseñanza del modelado”, por el profesor Luis Falcini, en *Trabajo*, año II, n.º 3, mayo y junio de 1919. Citado por Salterain y Herrera, op. cit., pp. 34-35.

19. Dichos informes se reproducen como apéndice 3, Documentos, en Peluffo Linari, op. cit, 2006.

Autóctono americano

"Ni se vislumbra el valor de la fauna, la flora, casi prodigiosa y de nuestra arqueología, cuyos vestigios diseminados, y preciosos, denotan civilizaciones antiguas dignas de severo estudio, las que ofrecen el doble interés del misterio y del aislamiento, puesto que estas hubieron de plasmarse por sí mismas, y no como las otras, por el concurso de los pueblos y razas del mundo. Todo esto, con ser de tan alto interés, así como los tejidos, teñidos, cerámicas admirables, no ha determinado aún un serio esfuerzo dominador, bien que nos prometan caudales, que es difícil justipreciar por su propia rareza..."²⁰

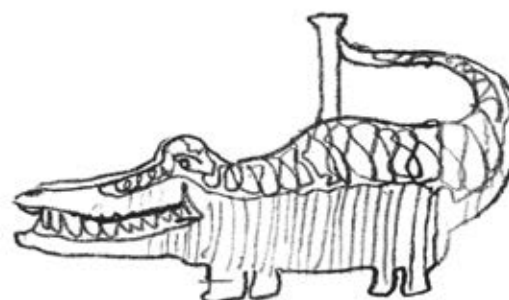
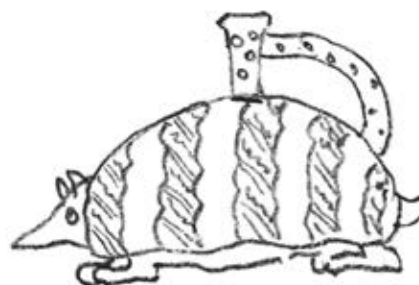
Pedro Figari

Si bien Figari inculca desde su mandato el estudio de la fauna y la flora nativas y el empleo de las materias primas nacionales —"Conviene dar preferente atención a las formas industriales que aprovechan nuestras materias primas", donde "nuestro" equivale a nacional—,²¹ en el primer asunto mencionado opta por un discernimiento más bien laxo, que excede incluso el carácter regional para sumar especies americanas muy alejadas del territorio nacional.

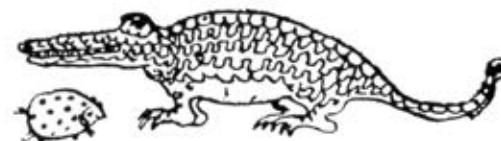
Esto resulta evidente en el motivo de tucanes (*Ramphastidae*), que aparece también en algunas pinturas al óleo tempranas de Pedro y que se puede observar en los vitrales en exhibición de la ENAO. El quetzal (*Phapeneromachrus*), de distribución geográfica mesoamericana, los pingüinos (*Spheniscidae*) australes, los pelícanos (*Pelecanidae*), de ambientes cálidos, "conviven" en sus dibujos con otras aves de observación frecuente en el país, como el cardenal (*Paroaria coronata*), el martín pescador (*Ceryle torquata*), el carancho (*Caracara plancus*) y la lechuza de campanario (*Tyto alba*), cuyo diseño heráldico es llevado también a vitral.

Por regla general, de las aves se sirve para los motivos de jarros y cacharros donde el pico corresponde a la boca, las alas al asa, etc., en un proceso de estilización creciente de la figura animal sin llegar al punto de la generalización abstracta, por lo que se pueden identificar a menudo las especies escogidas.

Esta operativa de estilización o de depuración formal que parte de un referente real es un proceso novedoso para una época en la cual las vanguardias europeas constructivas y abstractas no habían cruzado aún el océano. Como ejercicio estilístico es escasamente



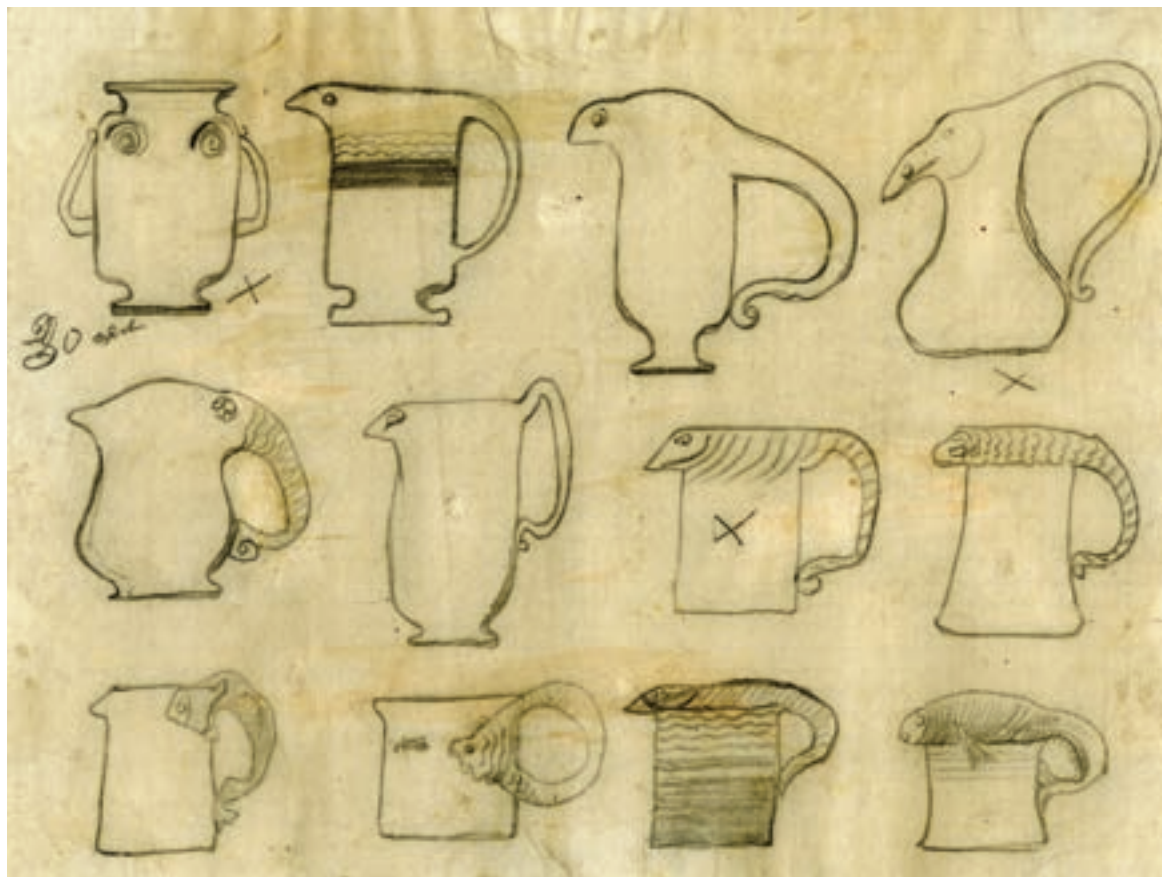
Diseños de jarros con forma de mulita y yacaré, c. 1915-17
Atribuidos a Pedro Figari



Pedro Figari
Viñetas de *El Arquitecto*, 1928.

20. "Hacia el mejor arte de América Latina" es una conferencia pronunciada en el Instituto Popular de Conferencias del diario *La Prensa* de Buenos Aires el 26 de junio de 1925. Fue publicada en dicho diario al día siguiente y luego en el tomo XI, año 1925, de los *Anales* de ese instituto; en *Educación y arte*, Montevideo: Biblioteca Artigas, 1965, p. 207.

21. "Cultura práctica industrial". Apéndice 2 del *Plan General de Organización de la Enseñanza Industrial*, 1917, pp. 100-110.



Evolución. Doce bocetos de jarras (de peces a animales superiores), c. 1915-17
Atribuidos a Pedro Figari
Lápiz sobre papel, 21 × 28 cm

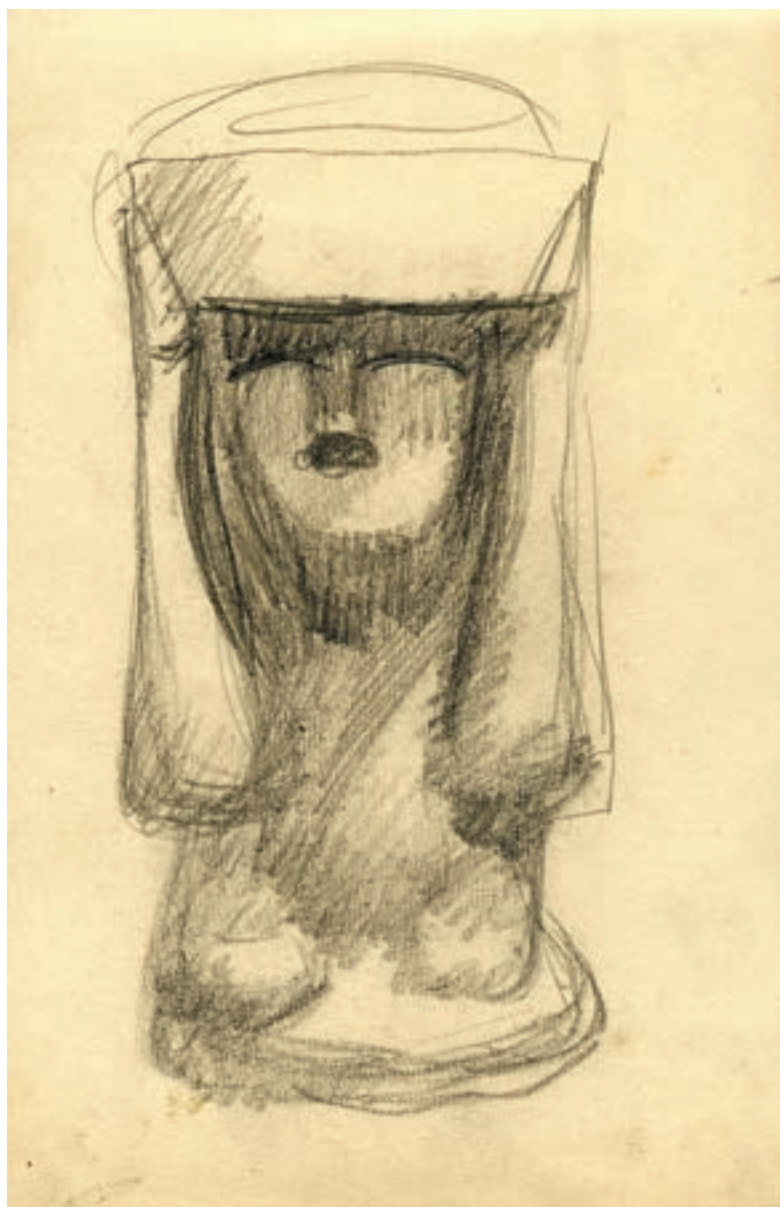
registrado en las especies vegetales —se conservan algunos ejemplos interesantes con espina de la cruz (*Colletia paradoxa*)— y se torna frecuente en los dibujos de otros animales tanto exóticos como domésticos. Hay que tener en cuenta que las salidas comenzaron por visitas a zoológicos donde las especies en exhibición no eran las autóctonas:

Debo hacer constar que la Intendencia Municipal y la Dirección de Paseos y Jardines, así como el Jardín Zoológico del señor Alejo Rossell y Rius, han contribuido a los estudios de esta Escuela, donando modelos naturales o permitiendo que se puedan aprovechar por los colaboradores, maestros y alumnos de la misma, generosamente.²²

Dicho esto, vale la pena destacar el esfuerzo de Figari por añadir a su lista de motivos de diseño algunas especies nativas, como el tamandúa bandeira (*Myrmecophaga tridactyla*), hoy en grave peligro de extinción, y el yacaré (*Caiman yacare*).

Es un hecho a lamentar que, salvo contadas excepciones, no existan artistas y diseñadores del siglo pasado que hayan trabajado este repertorio autóctono —o proseguido con la iniciativa de Figari—, ya que el desconocimiento general de estas especies ha contribuido ciertamente a su disminución o a su aniquilamiento. El compromiso de un educador con su proyecto lo empuja a involucrarse activamente con sus formas educativas, con sus técnicas y herramientas cognitivas. En este sentido, se puede decir que el binomio Figari predicó con el ejemplo.

22. Pedro Figari, "Lo que era y lo que es la Escuela de Artes", op. cit., p. 79.



Boceto en cuaderno de viaje forrado en tela de Juan Carlos Figari Castro y Pedro Figari
Museo Etnográfico de Buenos Aires y Museo de La Plata, 1916
Lápiz sobre papel, 26,5 × 18 cm

Raíces precolombinas

“Así, la alfarería, por ejemplo, era una industria precolombina en estas tierras, y hoy, en toda nuestra campaña no se hace, que yo sepa, una olla, o un cántaro. Son precisamente las industrias primarias y las más útiles, las que deberían prepararse ante todo para preparar los desarrollos evolucionales.”²³

Pedro Figari

La visita a los museos de Buenos Aires y La Plata es un campo de estudio del que nuestros artistas se nutrirán con avidez. Toman nota con detalle y hoy perduran los diseños de guardas, los croquis de los pucos, keros y vasijas, los esquemas de diseños textiles. Algunas de las urnas para párvulos de la cultura santamariana son reproducidas sin demasiada elaboración por los artistas uruguayos. Muchos de los diseños encontrados proceden de esta cultura, identificada en gran parte con la etnia diaguita, seguramente por tratarse de una de las más importantes expresiones de los antiguos pobladores —aproximadamente del 1200 al 1470 d. C. en el norte de la actual Argentina, provincias de Catamarca y Salta—, cultura que estaba bien representada en las colecciones de estas dos instituciones visitadas.

Ya se ha establecido la conexión entre las imágenes de los escudos santamarianos y los plafones de cobre para lucernarios generados en la ENAO, así como otras piezas cerámicas.²⁴ Es probable que el tiempo tan exiguo de la experiencia educativa no diera ocasión para un desarrollo o una maduración adecuada. Lo cierto es que la integración de lo precolombino al diseño local queda a medio camino: es más la impostación de un gesto que la asimilación de su conocimiento a una nueva realidad. Figari conoce sus limitaciones y no intenta, como pretenderán otros en el futuro, un rechazo frontal a las expresiones foráneas:

Cuando se habla de arte autóctono, se comprende que tal cosa no quiere ni puede significar, tanto menos en nuestros días, una cultura exclusivamente nacional o regional, sino el estudio del medio, el producto de la observación y de la experimentación hechas en el mismo, y la asimilación de todo lo conocido, previa selección hecha en conciencia, vale decir, tomando nota del ambiente propio con un criterio autónomo. Y esto, conviene repetirlo, es lo único que podemos hacer sensatamente, puesto que lo demás es pura afectación que raya en lo simiesco.²⁵

Ahora bien, en esta selección de “todo lo conocido con criterio autónomo”, Figari toma formas prestadas y categorías conceptuales de Europa y lo hace a veces con un eclecticismo de dudosa pertinencia, contradiciendo su propio discurso. Preocupado por la situación de la vivienda rural, por ejemplo, se afana en inventar diseños de aparadores. La principal función que cumplen los aparadores es guardar los objetos y utensilios para el servicio de mesa del comedor. De presunto origen inglés, en la época de Ana Estuardo, el aparador con espejo preside el comedor donde los nobles se congregan para las comidas y los rezos. A comienzos del XVIII este mueble se populariza entre las clases burguesas.

Si bien algunos de los proyectos de Figari buscan optimizar el espacio con aberturas en bandeja y bisagras e incorporan algunos elementos figurativos como máscaras o rostros con su característico afán antropomórfico, en general estos aparadores son muebles de un estilo recargado, lejos de las soluciones más funcionalistas como las que por entonces el escocés Charles Reenie Mackintosh (Glasgow, 1868 - Londres, 1928) diseñaba para la casa del ingeniero Wenman Joseph Bassett-Lowke (Northampton, 1877-1953).²⁶

23. “Reportaje al Doctor Figari”, *La Razón*, Montevideo, 21 de mayo de 1915.

24. Rocca, en *Imaginarios precolombinos*, op. cit., pp. 22-25.

25. Pedro Figari, *Plan General de Organización de la Enseñanza Industrial*, Montevideo: Imprenta Nacional, 1917.

26. Nos referimos a Sideboard D.S. 5, de 1918. Resulta significativa una frase que se le atribuye a Bassett-Lowke: “¡No tengas nada en tu casa que sea anterior a tu nacimiento!”. Algo que no se podría afirmar de estos aparadores de Figari.

La reacción al exceso del ornamento de la época victoriana —reacción que se asocia al movimiento Arts and Crafts, que Figari bien conocía a través de las lecturas de John Ruskin (Londres, 1819 - Brantwood, 1900)— se aprecia, en cambio, en sus diseños de escritorio-biblioteca, roperos, biblioteca-archivo y despensa. Sencillez, cuerpos robustos y un énfasis en los herrajes para la despensa dan una idea de mayor confort y estabilidad a estas creaciones.

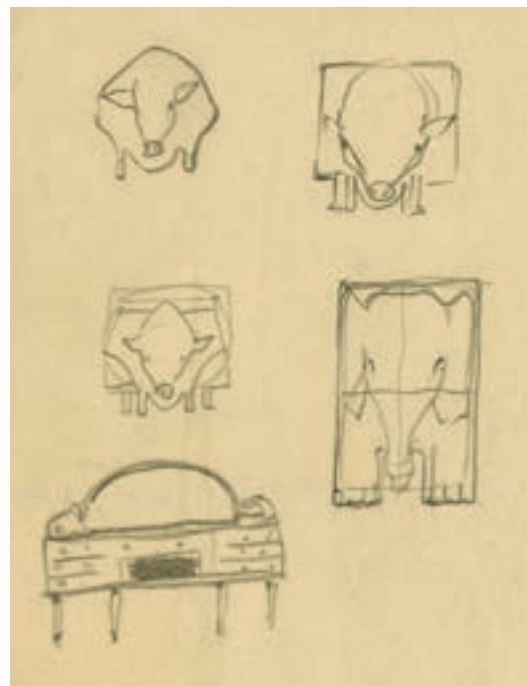
Con una cantidad considerable de diseños de muebles de funciones combinadas, como el sillón-cama, el sofá-cómoda-cama, la mesa de luz-silla y el puf-guardarropa (baúl), Figari imagina un completo equipamiento de dormitorio de campaña que otorgue soluciones rápidas a las necesidades de la población rural empobrecida en el interior del país.

En los herrajes los Figari prueban su fantasía biomórfica —rostros de personas, cabezas de animales o animales de cuerpo entero— y confían en ellos más que como simple mecanismo.

Vale recordar que la industria que Figari imagina para el desarrollo nacional es, antes que una producción fabril sofisticada y de compleja tecnología, una industria basada en los oficios artesanales tradicionales. Y los muebles de mayor porte que produce son —a excepción de algunos mimbres y los biombos— el fruto de trabajos de carpintería, oficio cuya historia conoce —por vertientes ora españolas, ora portuguesas e italianas— una fuerte raigambre familiar.

El herraje de las bisagras es, en todo caso, un aspecto esencial del mueble de madera para sus posibilidades de ampliación y apertura que Figari pretendía para los múltiples usos combinados. Por otra parte, al Figari masón no se le debe haber escapado su potencial simbólico. Sabemos, por los muebles diseñados por Milo Beretta en la quinta de Carlos Vaz Ferreira, que algunos de los herrajes presentan dibujos de batracios, cuya representación se encuentra en pucos de la cultura de Santa María en el Museo Etnográfico J. R. Ambrosetti, visitado por Figari.

Con todo, Figari no parece haber resuelto siempre una ecuación precisa entre función y ornato, ni aprovechado a fondo el simbolismo de las culturas estudiadas. Se vislumbra interés en sus croquis de guardas con serpientes de dos cabezas —las serpientes se vinculan a los cultos agrarios— y las dos salamandras que se devoran mutuamente. El empleo de imágenes anatómicas, es decir, que poseen más de un punto de vista según se las observe del derecho y del revés o ladeadas, es bastante frecuente en los bocetos, aunque desconocemos si Figari conocía o intuía el sentido esotérico que estas formas suponen.



Bocetos de animales y muebles, c. 1916
Atribuidos a Pedro Figari
Lápiz sobre papel, 20,5 × 11 cm



Boceto en cuaderno de viaje forrado en tela
de Juan Carlos Figari Castro y Pedro Figari
Museo Etnográfico de Buenos Aires y Museo de La Plata, 1916
Lápiz sobre papel, 26,5 × 18 cm



Fiestas de verano. Carnaval Montevideo
Boceto para afiche, c. 1916
Atribuido a Juan Carlos Figari Castro
Témpera sobre papel, 39 × 24 cm

Afiche y nuevas modalidades urbanas

“Desde fines del siglo XIX, los artistas, aunque fuese de manera vaga e incierta, ya presentían la gigantesca conmoción y las inesperadas y sorprendentes perspectivas que se avecinaban como consecuencia de los nuevos medios de producción, de las nuevas técnicas y de los nuevos aspectos urbanísticos ligados al nacimiento de la civilización maquinista.”²⁷

José González Porto

Hay una larga y delgada línea de tiempo que ata como un gran lazo de tres décadas el interés de Pedro Figari por el afiche. No se trata del cartel propagandístico del que derivan la arenga política y la omnipresente señalética urbana, sino del *affiche* francés, un peldaño antes de la escalada gráfica del siglo XX. El *affiche* —con doble efe, tal como se lo escribe y se lo lee entonces— es la expresión consumada de una época en la que descuellan los trabajos de Alfons Mucha (Ivančice, 1860 - Praga, 1939), con los característicos ribetes vegetales del *art nouveau*, y decanta con enérgica precisión colorística Henri de Toulouse-Lautrec (Albi, 1864 - Saint-André-du-Bois, 1901).

Son piezas de atendible valor estético, parientes de la pintura de caballete tanto o más que de la publicidad callejera, a la que terminan captando. Pedro Figari también fue pionero en ese campo de la gráfica. Promovió su práctica cuando este fenómeno era desconocido en nuestro suelo.

En el año 1900 organiza desde la vicepresidencia del Ateneo de Montevideo la primera exposición de afiches (franceses) y un concurso para los creadores nacionales. En este último triunfarán los “modernos”: el primer premio es para Carlos Federico Sáez (Mercedes, 1878 - Montevideo, 1901) y el segundo para Pedro Blanes Viale (Mercedes, 1879 - Montevideo, 1926).

A nadie pudo extrañar que el talentoso Sáez recibiera el galardón máximo: aquel jovencísimo *dandy* recién llegado de Roma tenía decorado su estudio de la vía Bagutta “con sus ricas telas y tapices que alternaban con las estampas de Forain y los affiches de Mucha y de Berton”²⁸

Para su boceto ganador, Sáez se basó en una fotografía en la que se encuentra él mismo, alegre y galante, junto a su hermana Sarah: es una rara pieza en tanto incorpora el género del autorretrato al cartel y redonda, por tanto, en una suerte de curioso testamento artístico. Sáez, muy enfermo, no podrá asistir a recibir el premio y fallecerá a los pocos días. Figari recordará conmovido al genial artista.²⁹

27. *El arte y la cultura*, Barcelona: Montaner y Simón, 1965.

28. Raúl Montero Bustamante, “Carlos F. Sáez, hijo de su época”, catálogo de la exposición de Sáez en el Salón Nacional de Bellas Artes, Montevideo, 1951.

29. En su epistolario, pero también públicamente en sendas notas en la prensa montevideana aparecidas el 6 de enero de 1902 y el 10 de noviembre en *La Razón*, Montevideo, 1917.

La prensa recoge la iniciativa pionera de Figari y asocia el nombre del abogado al deslumbramiento por las luces parisinas, como lo atestigua una caricatura de Hermenegildo Sábat Lleó (Palma de Mallorca, 1874 - Montevideo, 1931). Pero lejos está Figari de ser un pasivo importador de ideas o de técnicas. Al contrario, como ya hemos visto, las adapta, las estudia, las asimila con "criterio autónomo", como dejará sentado en textos y lo refrendará su abundante producción intelectual en el campo de la filosofía, la educación y el arte.

Pero en algo la prensa tiene razón: la faceta de Figari como promotor de cultura.

Será siempre para el iniciador del concurso [Pedro Figari] un timbre de orgullo haber sabido despertar entre nuestros escasos elementos, interés y dedicación a asuntos no abordados hasta hoy en razón de que no encontrarían aquí fácil colocación tales trabajos.³⁰

Quince años después del concurso que ganó Sáez, Figari promueve como director de la ENAO ejercicios de diseño en los que trabajan alumnos y colaboradores. Una vez más la activa participación de su hijo Juan Carlos se hace notar. El "binomio Figari" se luce con unos coloridos bocetos sobre un tema "turístico", y seguramente es Juan Carlos el que lleva a cabo algunos de los que se exhiben en la ocasión.³¹

De nuevo, como en el afiche de Sáez, y como en otros que años después bocetará el propio Pedro Figari, la pareja es el motivo central.³² Los bocetos de afiches de Juan Carlos participan entonces, con sensualidad y acusado sentido del ritmo, de la valoración creciente del tiempo libre de las capas sociales medias: estas piezas son coetáneas al célebre cartel que ejecuta Carlos Alberto Castellanos para las fiestas del verano montevideano de 1916.

Los diseños de Juan Carlos captan una nueva sensibilidad citadina, estetizante y provocativa, que veremos multiplicarse y simplificarse a la vez, en un movimiento de vaivén, en las carátulas de la revista *Mundo Uruguayo* de los años veinte, en la publicidad comercial y en la cartelería de esos "años locos" influidos por los nuevos estilos de vida. Estos afiches sugieren una entronización secular de los encantos femeninos y señalan el pasaje a una sociedad en la cual la religión va cediendo terreno ante gestos más mundanos y displicentes.



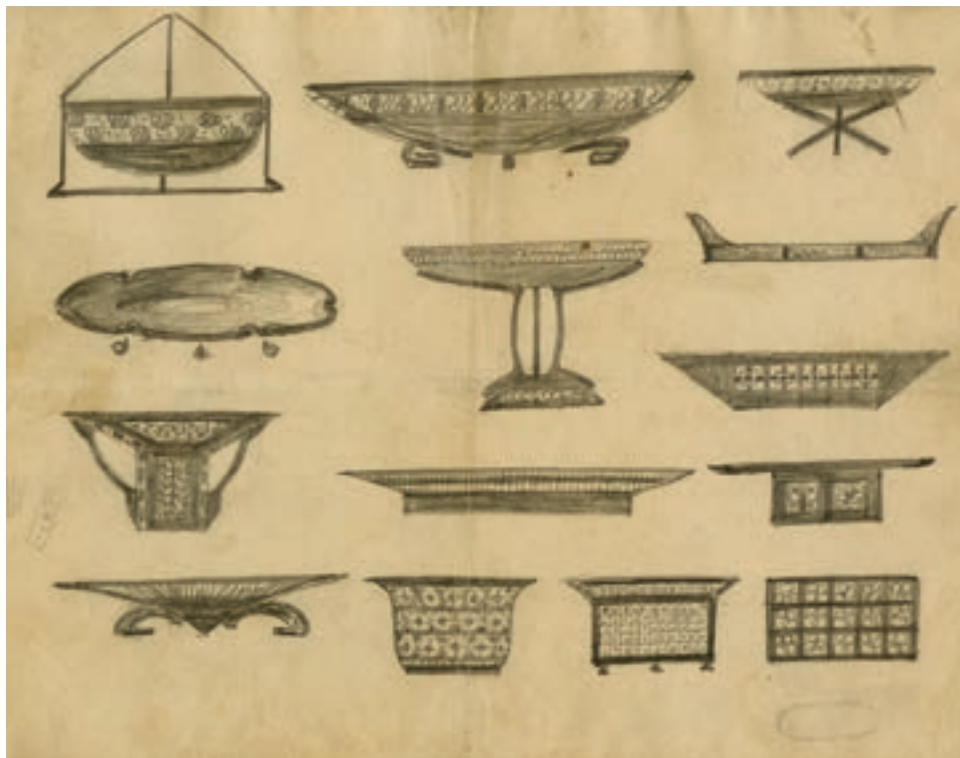
Pedro Figari por Hermenegildo Sábat Lleó
Semanao *Rojo y blanco* n.º 20, 28 de octubre de 1900.

30. Nota sin firma. Revista *Rojo y Blanco*, n.º 20, Montevideo, 1900.

31. Un boceto está en custodia del Museo Figari, gentileza de Juan Olaso Figari, y cuatro pertenecen a la colección del museo. En uno de ellos se sospecha la participación paterna por el tratamiento del trazo y las decoraciones circulares en los vestidos, recurso que en adelante se observa en las pinturas de Pedro Figari y no en las de Juan Carlos.

32. Para un estudio del tema véase *Figari y el afiche*, folleto de la exposición homónima en el Museo Figari, diciembre 2015 - marzo 2016. www.museofigari.gub.uy

Catorce diseños de fuentes,
centros de mesa y bandejas, c. 1916
Atribuidos a Pedro Figari
Lápiz sobre papel, 21,5 x 28,5 cm



Apuntes finales

“Para educar es preciso, no solo idear, sino ejecutar [...] más se idea, más y mejor se trabaja; más se trabaja, más y mejor se idea. Este proceso, que concuerda con las exigencias orgánicas, puede dar los frutos superiores de la cultura integral de un pueblo.”³³

Pedro Figari y Juan Carlos Figari Castro

Observando los dibujos de Pedro Figari percibimos un trazo concentrado y diminuto. Pedro Figari llega a la ilusión del volumen en los cuencos, bandejas y centros de mesa, por ejemplo, gracias a un convincente claroscuro logrado por superposición de meandros y trazos espiralados.

Nunca su dibujo estuvo tan cerca de su caligrafía, de letra pequeña y apretada. Nunca hasta entonces ha dibujado una textura con un grafismo tan condensado. Este ensimismamiento delata la intensidad de una búsqueda estética, pero también la obsesión de un compromiso con el proyecto de la reforma educativa que tiende hacia una idea integral de la vivienda, a un modo de habitar el espacio.

Pedro Figari, junto a su hijo Juan Carlos, invierte días y noches en diseñar el mobiliario de viviendas urbanas y rurales. De estos apuntes, bocetos y esquemas, no desperdicia nada. Como hemos visto, en el reverso de algunos papeles se pueden leer las minucias administrativas que como director de la Escuela lo reclaman y de allí inferir las luchas políticas que lo consumen y que a la postre determinarán su alejamiento de la ENAO.

33. *Enseñanza industrial. Informe presentado sobre este tema oficial por Pedro Figari, abogado, y J. C. Figari Castro, arquitecto, al 2.º Congreso del Niño celebrado en Montevideo.* Montevideo: Imprenta Dornaleche Hermanos, 1919.

Sin embargo, en este gran ensayo gráfico —el Museo Figari conserva más de doscientos dibujos—, el hombre de cultura letrada que es don Pedro, el pensador de la generación del Novecientos que describe Ardao, ha de probarse a sí mismo como creador, como artesano y artista.

Debió examinar el repertorio de imágenes precolombinas accesible en la época y buscar en la observación de la naturaleza “americana” los recursos iconográficos adecuados. Así lo expresa y en parte —aunque para él no es suficiente— así lo realiza: la empresa la siente como propia.

La tensión entre las posibilidades reales de lograr un mejor medio de vida a los habitantes de nuestro suelo y el ansia de concretar sus ideas humanistas de mejoramiento social llegan a un punto culminante. El compromiso de Figari con un modo de habitar americano no solo se verifica en la práctica diaria, en el detalle meticuloso y ordenado de sus dibujos, sino en la fantasía creativa y en el vuelo de la imaginación que gobierna su afán de trascender todos los obstáculos y vencer todas las batallas. “El arte es un medio universal de acción”, había escrito en 1912. “Todo arte tiende a servir al organismo”.³⁴

Observando el conjunto de los dibujos y cotejándolos con los textos escritos se comprende que esta es la prueba crucial de la vida creativa de Figari, un punto de quiebre, una decisión secundada por su hijo en los inicios de su aventura pictórica profesional. Porque en estos dibujos, aunque quizás sin que él mismo lo advirtiera, ya está tomada la decisión de abandonarlo todo y dedicarse por entero al mundo del arte.

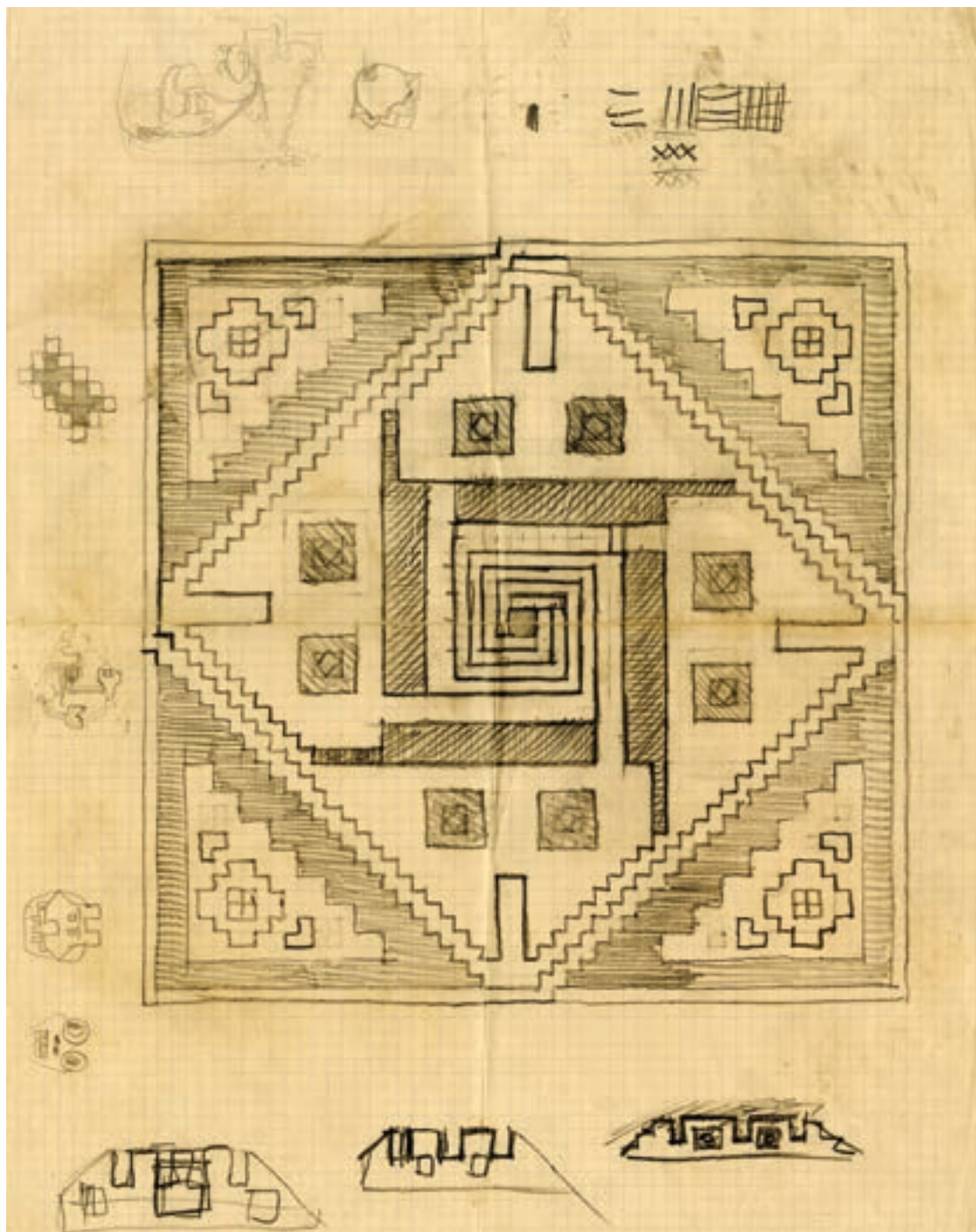
34. *Arte, estética, ideal*, Montevideo: Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos, vol. 31, t. I, edición al cuidado de Ángel Rama, prólogo de A. Ardao, Montevideo, 1960, p. 25 (1.ª ed.: Montevideo: Imprenta Artística de Juan J. Dornaleche, 1912).



Diseño de ave para tapiz
Atribución dudosa, probablemente Juan Carlos Figari Castro
Lápiz sobre papel, 21,5 x 28,5 cm



Dibujo de guardas prehispánicas
Autor no identificado
Témpera sobre papel, 35 × 26 cm



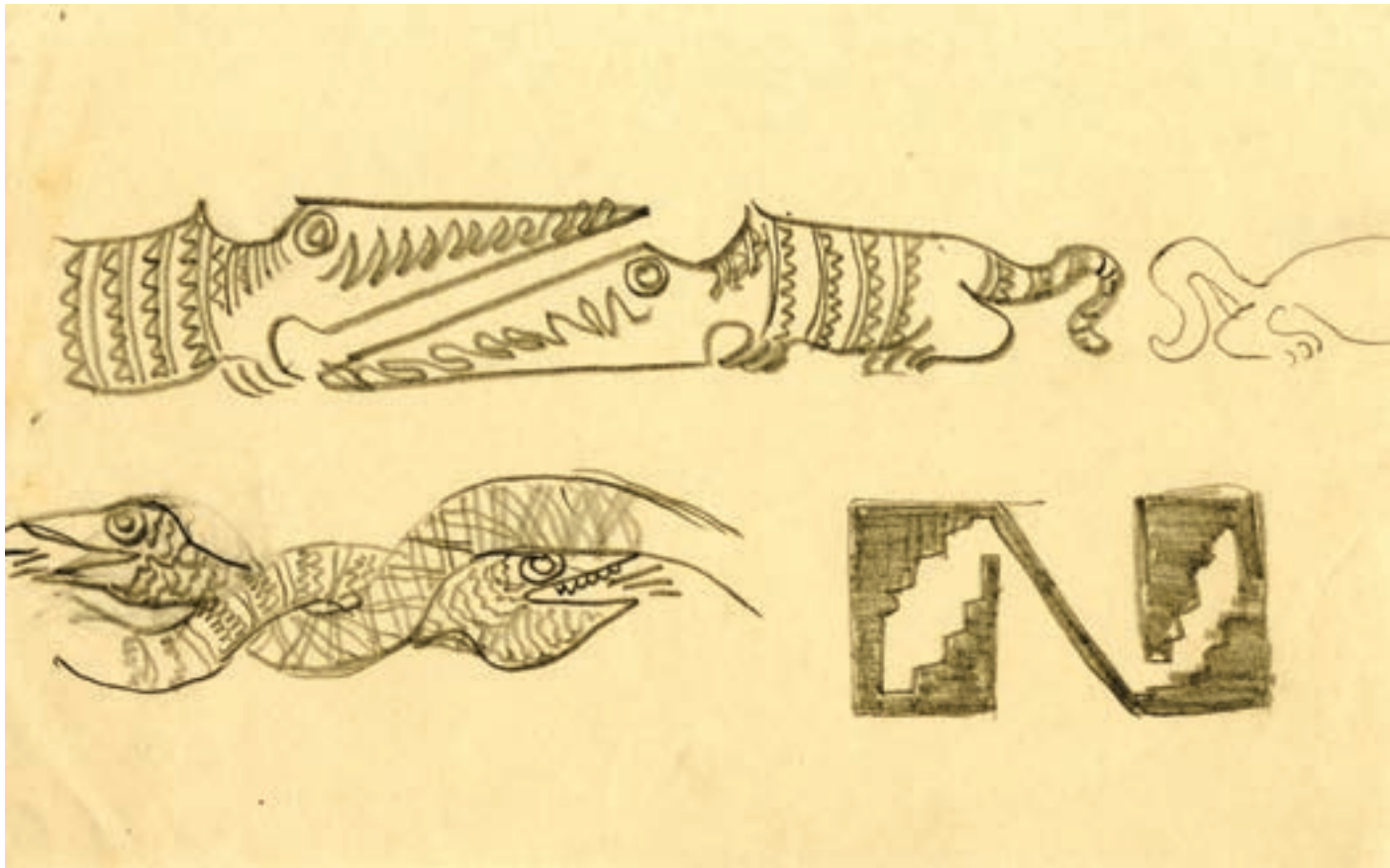
Diseño precolombino, boceto para tapiz
Atribución compartida: Juan Carlos Figari Castro y Pedro Figari
Lápiz sobre papel, 44 x 35 cm

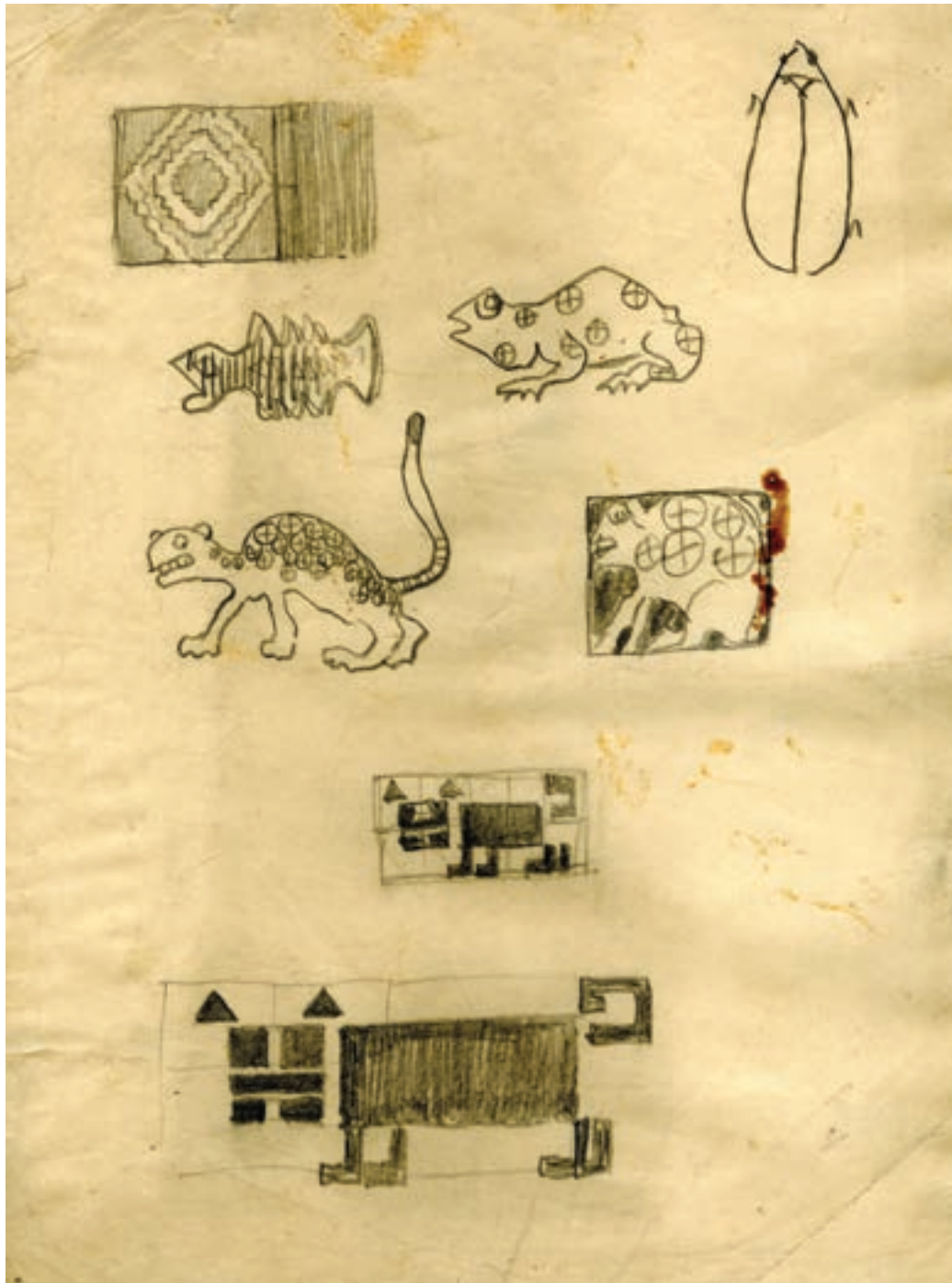


Diseño anatómico de salamandras
Atribución dudosa, probablemente Juan Carlos Figari Castro
Lápiz sobre papel, 24 x 24 cm

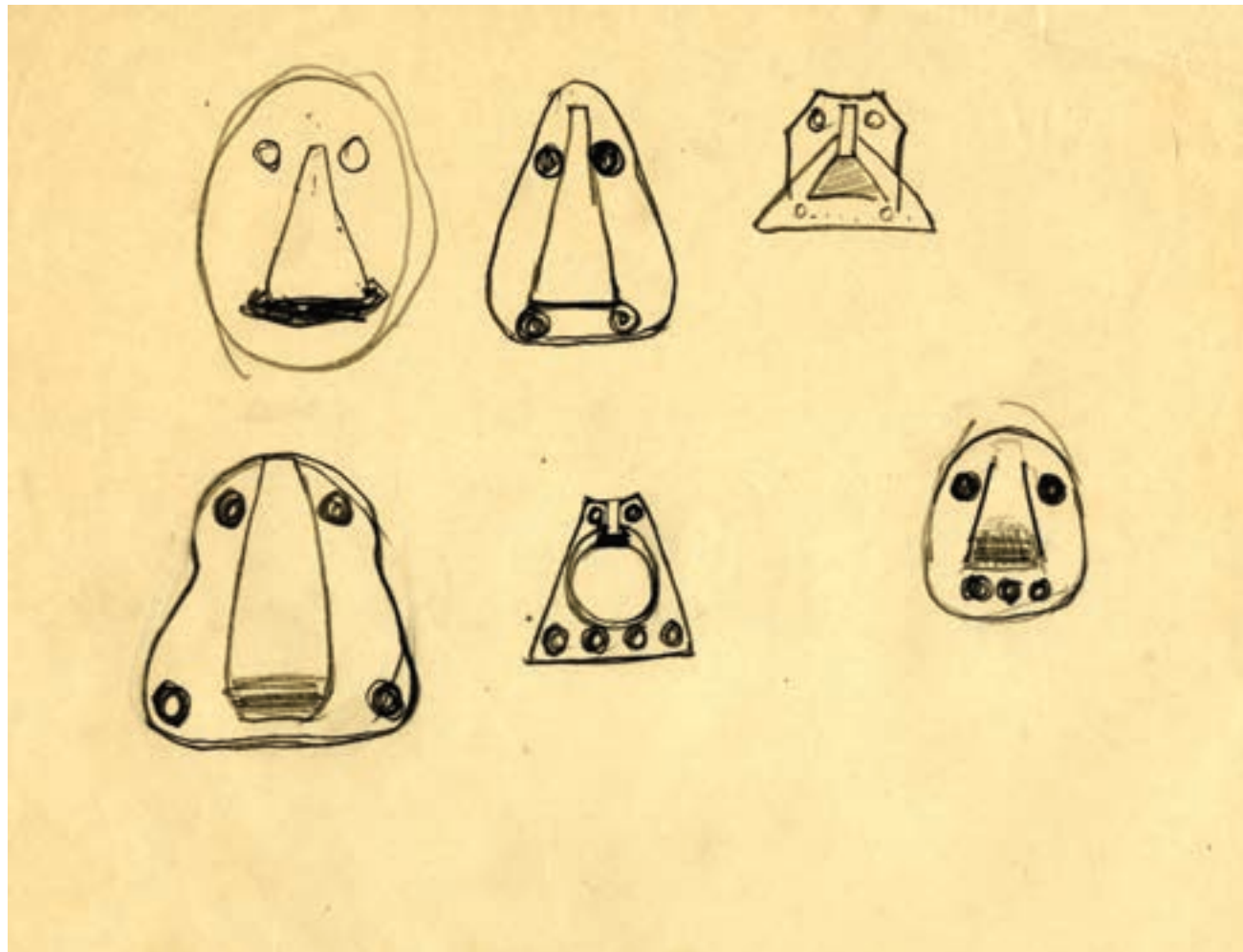


Bocetos de salamandras (anatómico)
Atribución dudosa, probablemente Juan Carlos Figari Castro
Lápiz sobre papel, 32 x 24,5 cm





Ocho bocetos de felinos y animales estilizados
Atribuidos a Pedro Figari
Lápiz sobre papel, 21,5 × 28,5 cm



Seis bocetos de herrajes antropomórficos
Atribuidos a Juan Carlos Figari Castro
Lápiz sobre papel, 21,5 x 28,5 cm



Diez bocetos de recipientes o incensarios con formas caninas, porcinas, de búhos y máscaras, c. 1915-17
Atribución dudosa (Juan Carlos Figari Castro o Pedro Figari)
Lápiz sobre papel, 21 x 28 cm



Veintinueve bocetos de distintos recipientes con formas animales: tucán, tamandúa, conejo, perro, c. 1915-17
Atribuidos a Pedro Figari
Lápiz sobre papel, 43 x 42 cm



Trece bocetos de cuencos y jarros con forma de yacaré, mulita y otros animales, c. 1915-17
Atribuidos a Pedro Figari
Lápiz sobre papel, 30 x 41 cm



Ocho bocetos de jarras zoomórficas (carancho, búho, martín pescador, entre otros animales), c. 1916
Atribuidos a Pedro Figari
Lápiz sobre papel, 15 x 20,5 cm



Ocho bocetos de jarras zoomórficas de quetzal, pelicano y peces, entre otros animales, c. 1916
Atribuidos a Pedro Figari
Lápiz sobre papel adherido a cartón rígido, 20,5 x 28 cm

INSTITUTO DE GEOLOGIA Y PERFORACIONES
CALLE WASHINGTON, 312
MONTEVIDEO, URUGUAY, S. A.

Montevideo, 15 de Noviembre de 1916.

Señor Doctor Pedro Figari.

Presente.

Distinguido Señor:-

Tengo el honor de invitar á Vd. á concurrir á la conferencia que dará el Sábado 18 del corriente á las 21 en el local de este Instituto, calle Washington 312, y que versará sobre "algunas aplicaciones del microscopio".

Esperando que Vd. me honrará con su presencia, me es grato saludarlo con mi consideración distinguida.

M. A. S.



Diez diseños de frascos de perfume, 1916
Atribuidos a Pedro Figari
Lápiz sobre papel, 28,5 x 21,5 cm



Boceto de cerámica antropomórfica, c. 1915-17
Atribuido a Juan Carlos Figari Castro
Lápiz sobre papel, 28,5 × 21,5 cm



Dos bocetos de vasijas precolombinas
Atribuidos a Juan Carlos Figari Castro
Lápiz sobre papel, 32 x 24,5 cm

Seis bocetos de urnas y platos de la cultura santamariana, c. 1916
Atribuidos a Juan Carlos Figari Castro
Lápiz y óleo pastel sobre papel, 32 × 24,5 cm

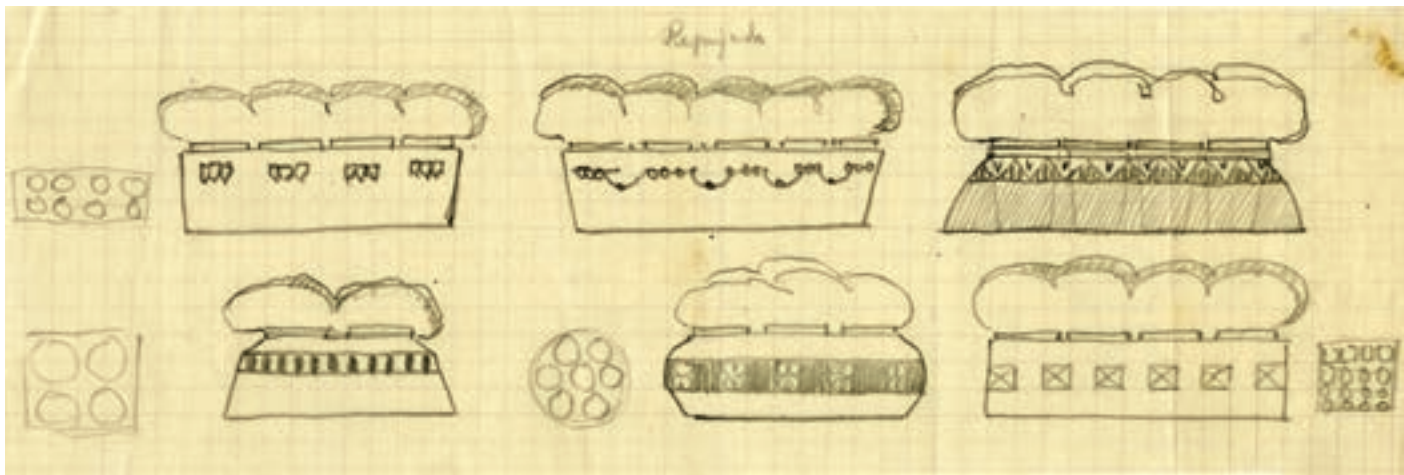




Once bocetos de vasijas, jarras y fuentes (forma equina), c. 1916
Atribuidos a Pedro Figari
Lápiz sobre papel, 28,5 x 21,5 cm



Quince diseños de bandejas, fuentes, centros de mesa y tetera (realizados sobre una nota del Consejo de la Asistencia Pública Nacional del 16 de noviembre de 1916). Atribuidos a Pedro Figari. Lápiz sobre papel, 21,5 x 28,5 cm

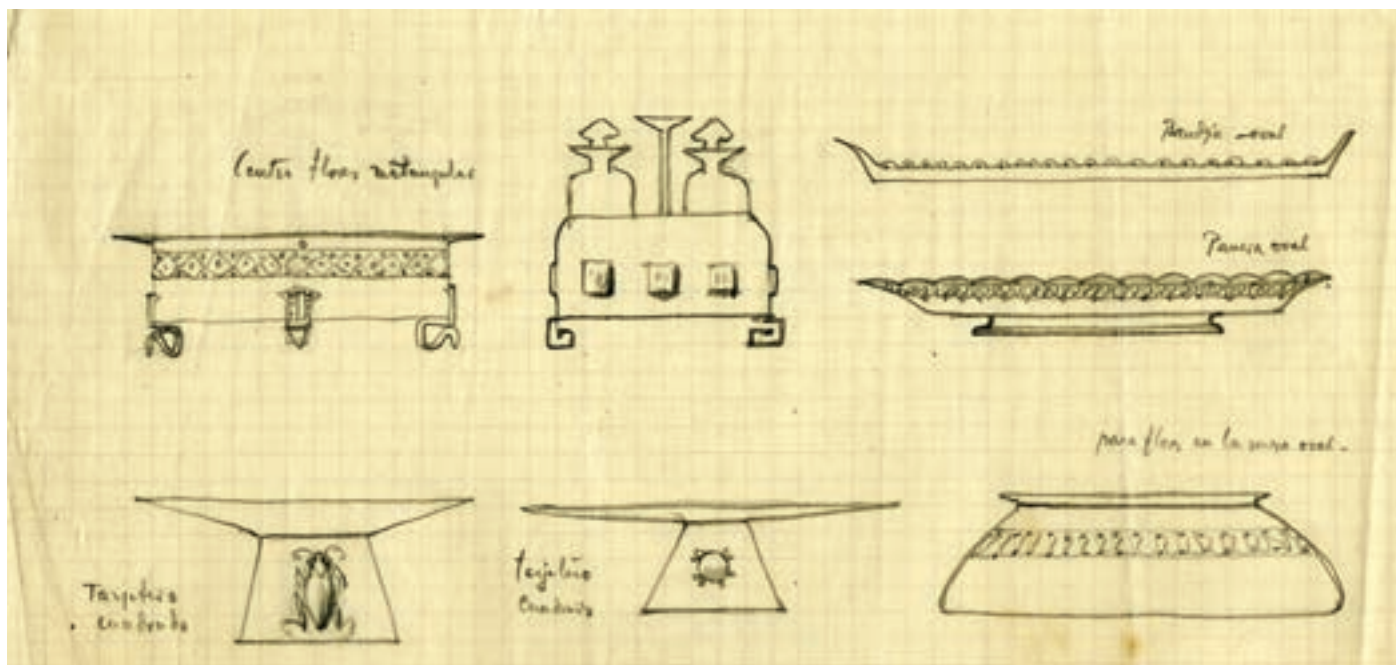


Repujado

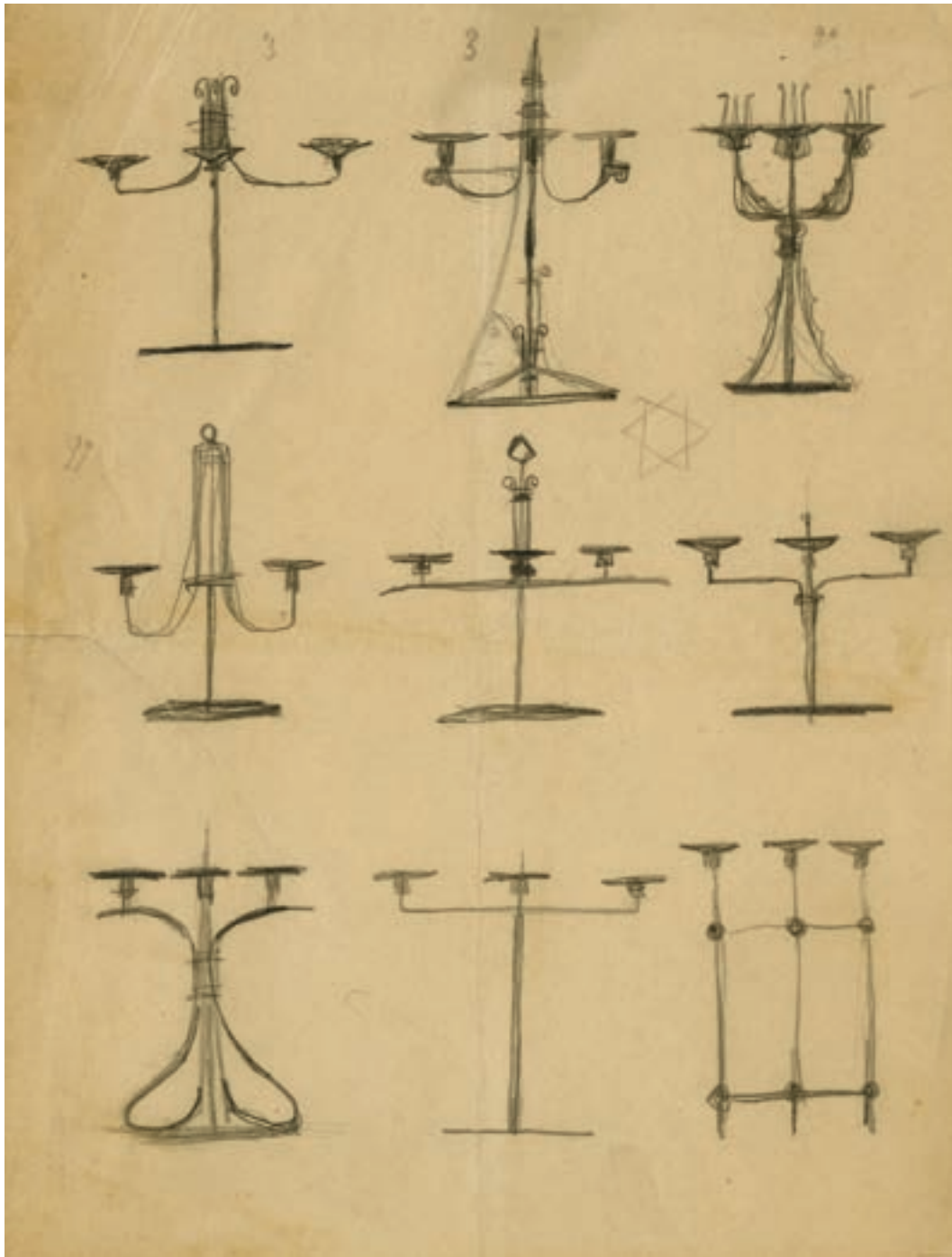
Seis bocetos de recipientes, c. 1915-17

Atribuidos a Pedro Figari

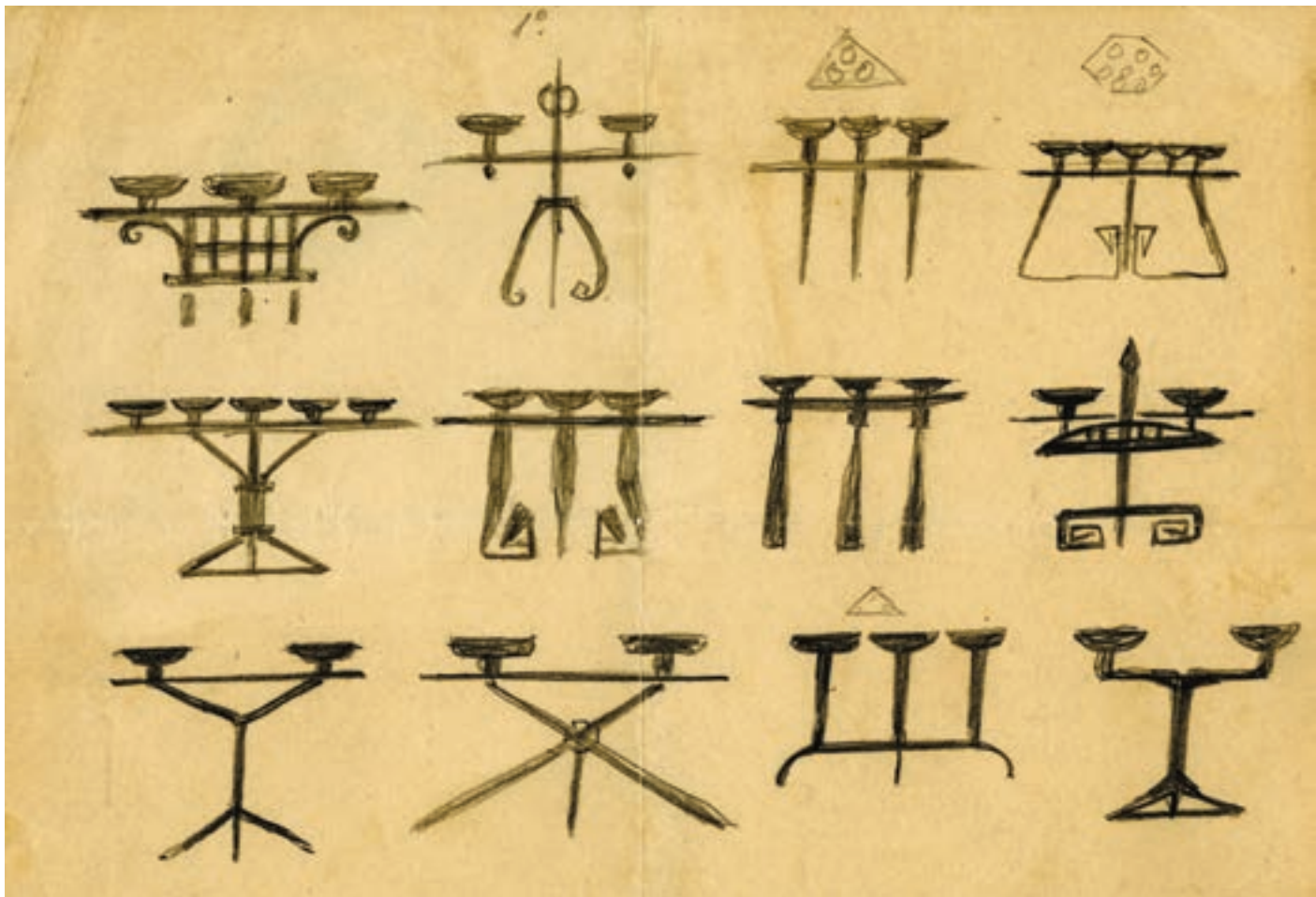
Lápiz sobre papel, 9,5 x 28 cm



Siete bocetos de tarjeteros, bandejas, paneras, centros de mesa, c. 1915-17
 Atribuidos a Pedro Figari
 Lápiz sobre papel, 13 x 28 cm



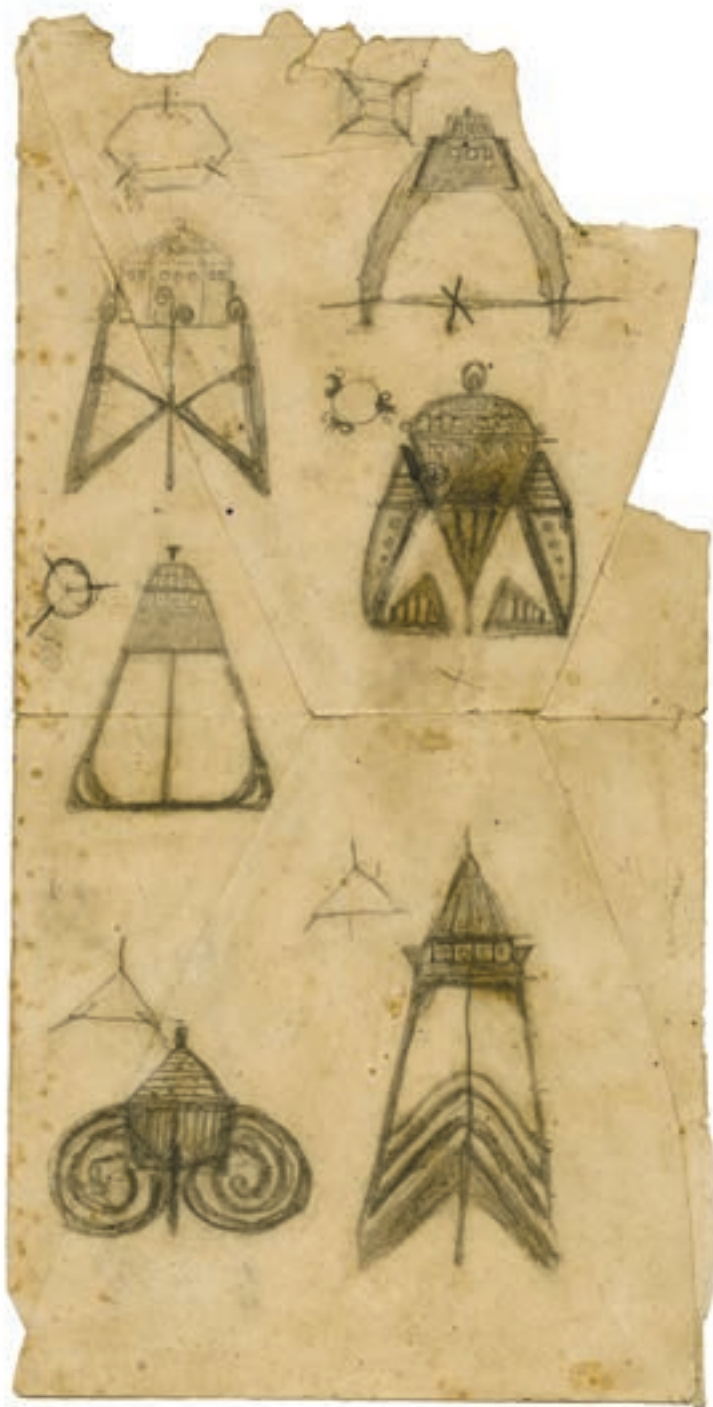
Nueve bocetos de candelabros, c. 1915-17
Atribuidos a Pedro Figari
Lápiz sobre papel, 28 x 21 cm



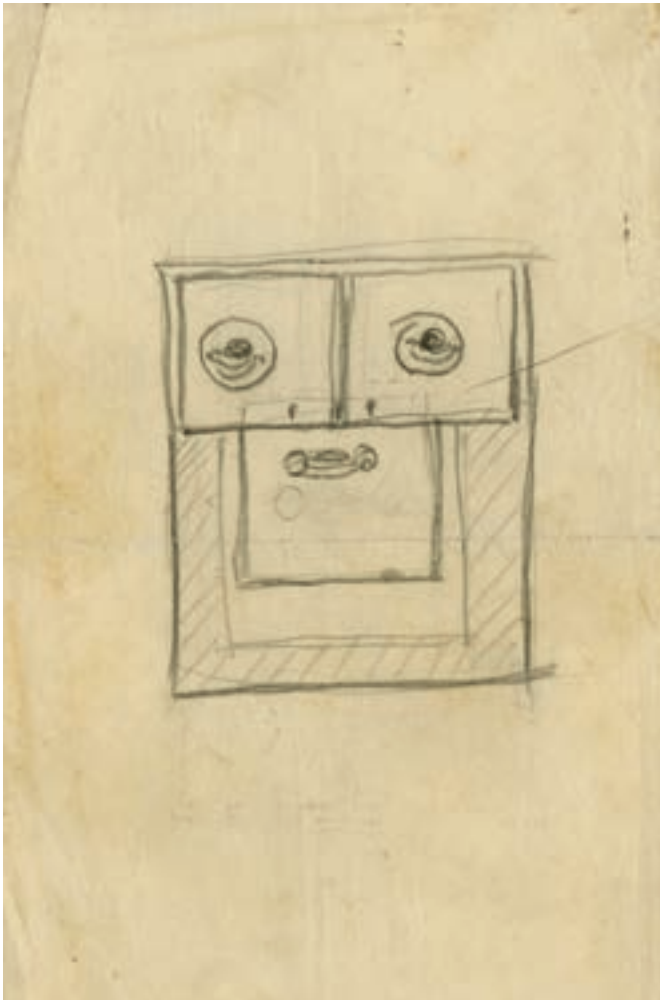
Doce bocetos de candelabros
c. 1915-17
Atribuidos a Pedro Figari
Lápiz sobre papel, 21 x 28 cm



Dos faroles de pared, 1917
Atribuidos a Pedro Figari
Lápiz sobre papel (carta del 19 abril de 1917), 21,5 × 13 cm



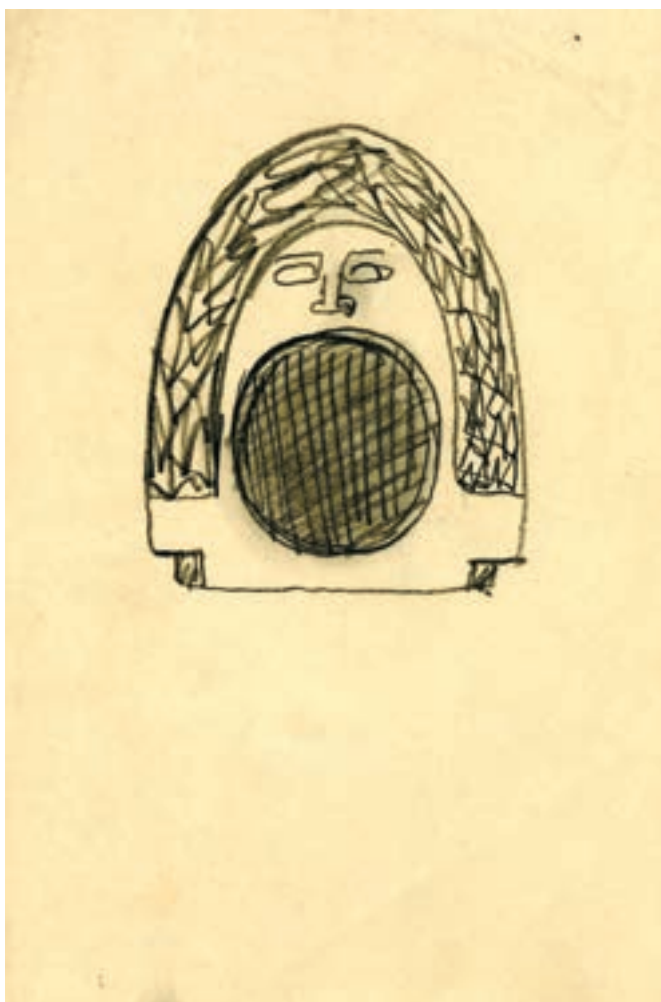
Seis bocetos de lámparas en sobre de carta del Consejo de la Asistencia Pública Nacional, 1916
Atribuidos a Pedro Figari. Lápiz sobre papel, 24,5 × 12,5 cm



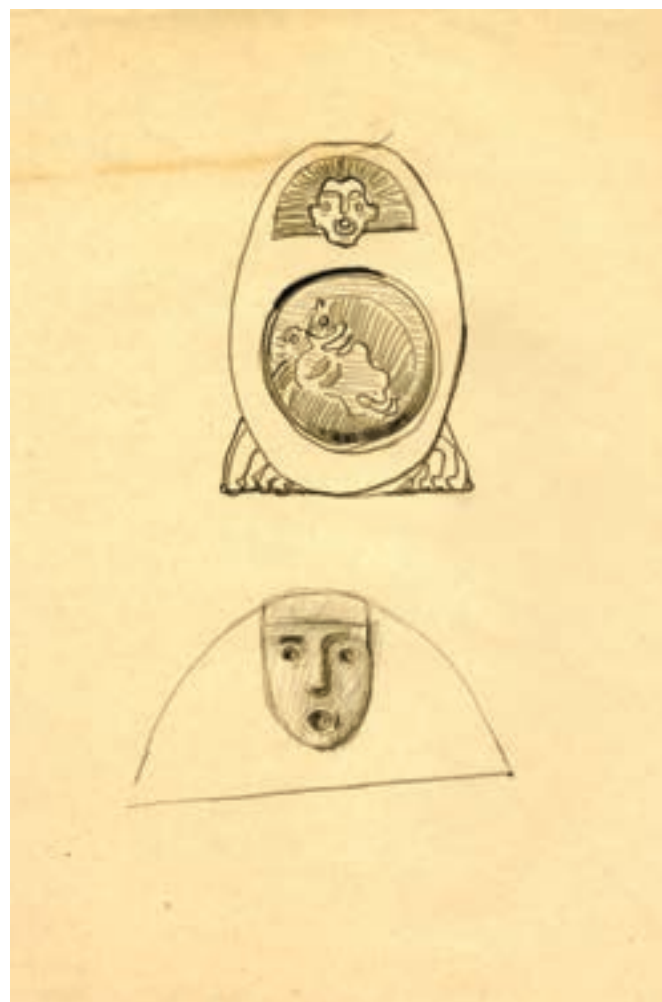
Boceto de mueble antropomórfico, c. 1915-17
Atribuido a Pedro Figari
Lápiz sobre papel, 21 x 14 cm



Boceto de mueble antropomórfico, c. 1915-17
Atribuido a Pedro Figari
Lápiz sobre papel, 28,5 x 21,5 cm

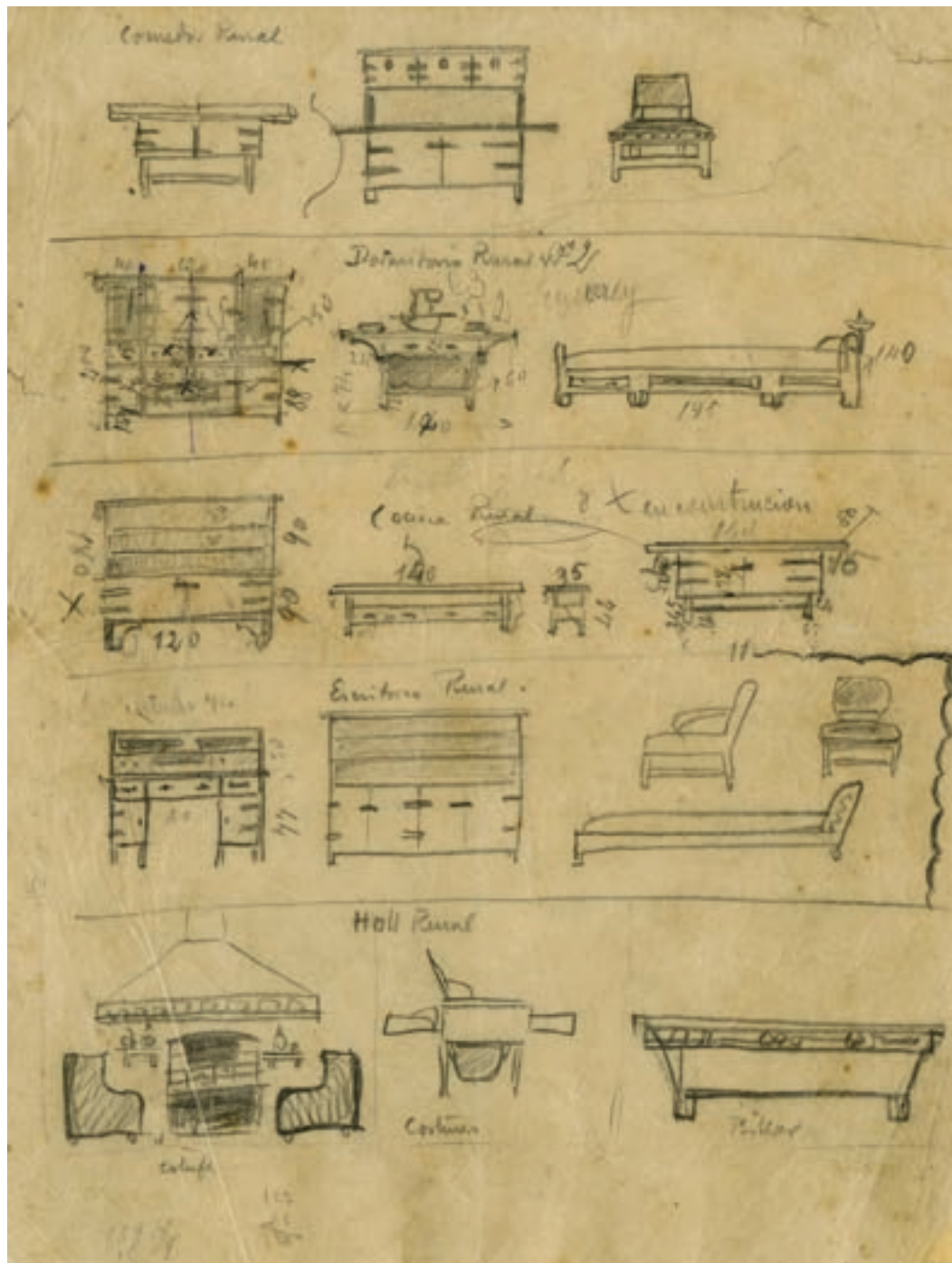


Boceto de portarreloj, c. 1915-17
Atribuido a Pedro Figari
Lápiz sobre papel, 28,5 x 21,5 cm



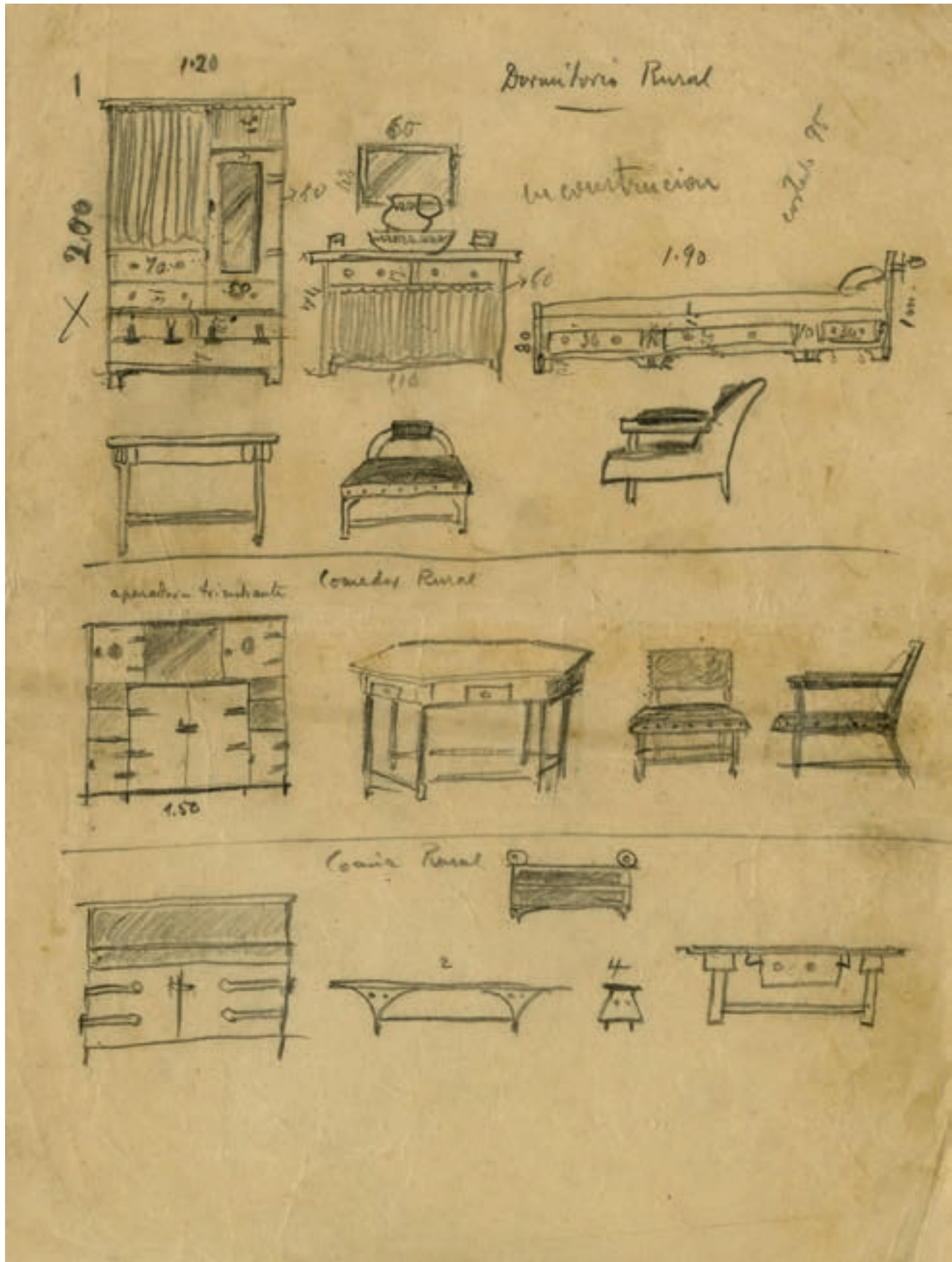
Dos bocetos, c. 1915-17
Atribuidos a Pedro Figari
Lápiz sobre papel, 28,5 x 21,5 cm

Diseños de escritorios, bibliotecas, archivos y sillones, c. 1915-17
Atribuidos a Pedro Figari
Lápiz sobre papel, 21,5 x 28 cm



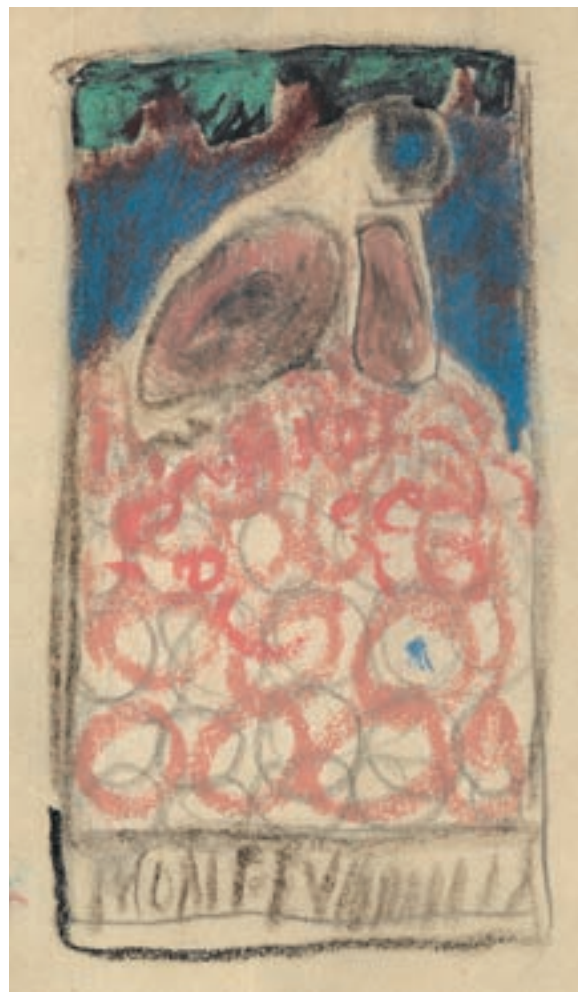
Diseños de muebles para comedor, dormitorio, cocina, escritorio y hall rural, c. 1915-17
 Atribuidos a Pedro Figari
 Lápiz sobre papel, 21,5 x 28 cm

Diseños de muebles para "dormitorio rural", c. 1915-17
Atribuidos a Pedro Figari
Lápiz sobre papel, 21,5 x 28 cm





Montevideo
Boceto para afiche, c. 1916
Atribuido a Juan Carlos Figari Castro
Lápiz sobre papel, 17 × 10,5 cm



Montevideo
Boceto para afiche, c. 1916
Atribuido a Juan Carlos Figari Castro
Lápiz y pastel sobre papel, 17 × 10,5 cm



Pareja de baile
Boceto para afiche, c. 1916
Atribuido a Juan Carlos Figari Castro
Pastel sobre papel, 29 × 16 cm



Pareja. Hombre con fez y mujer de capa roja
Boceto para afiche, c. 1916
Atribuido a Juan Carlos Figari Castro
Pastel sobre papel, 31,5 × 19,5 cm



Montevideo. Ciudad de turismo
Boceto para afiche, c. 1916
Atribuido a Juan Carlos Figari Castro
Témpera sobre papel, 28,5 x 16 cm

Montevideo (pareja y luna)
Boceto para afiche, c. 1916
Atribuido a Juan Carlos Figari Castro
Témpera sobre papel, 29 × 19 cm

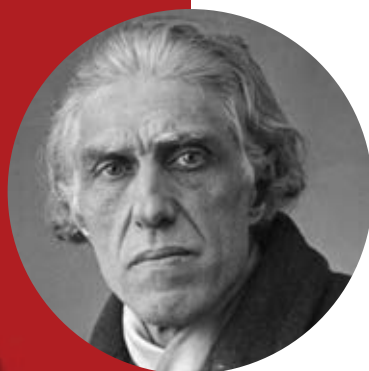




Pedro Figari

Hombre multifacético, Pedro Figari (Montevideo, 1861-1938) fue abogado, periodista, educador, político, filósofo, poeta y pintor de extensa e intensa trayectoria. En 1895, como abogado defensor de Pobres en lo Civil y en lo Criminal, asume la defensa del alférez Enrique Almeida y demuestra su inocencia en el célebre caso del crimen de la calle Chaná. Es electo diputado por el Partido Colorado en dos ocasiones, 1896 y 1900; ocupa la presidencia del Ateneo en 1903, y el cargo de abogado del Banco República entre los años 1905 y 1915. Sus escritos periodísticos en contra de la pena de muerte son decisivos para la aprobación de la ley abolicionista de 1907. En 1912 publica el tratado *Arte, estética, ideal*, en el que desarrolla sus concepciones filosóficas. Entre 1900 y 1910 redacta varios proyectos de ley para la creación de escuelas de arte y en 1915 asume la dirección de la Escuela Nacional de Artes y Oficios (ENAO), consagrándose enteramente a formar obreros-artistas. Desconforme con la desaprobación del plan de reformas, renuncia a la dirección de la ENAO y a los demás cargos públicos en 1917 para dar inicio en Buenos Aires a una carrera de pintor profesional, junto con su hijo Juan Carlos (Montevideo, 1893-París, 1927). El reconocimiento artístico llega primero en el ámbito bonaerense, en 1921, y luego en París, donde Figari se radica a partir del año 1925. Es una época de gran esplendor creativo; realiza exposiciones por Europa y América y lo visitan personalidades del mundo artístico e intelectual como James Joyce, Pablo Picasso, José Ortega y Gasset y Paul Valéry. A la par de su pintura, incursiona entonces en la narrativa de ficción con relatos breves y obras de teatro. Luego de la muerte de su hijo y colaborador, Juan Carlos, publica en 1928 el poemario *El arquitecto* y dos años más tarde la novela utópica *Historia Kiria*. Retorna a su ciudad natal en 1934 para ocupar el cargo de asesor artístico del Ministerio de Instrucción Pública. Continúa exponiendo hasta 1938, año en que fallece en Montevideo a la edad de 77 años.

La ciudad es una presencia ubicua en la vida, obra y escritos de Joaquín Torres García (Montevideo, 1874-1949). A partir de 1917, en su proceso de ingreso a la vanguardia, Torres García mira de modo original a la ciudad moderna, de la cual toma elementos visuales que necesita para construir un lenguaje artístico propio. Los dibujos y acuarelas que integran la exposición *La ciudad sin nombre* son testimonio de un proceso de abstracción y de construcción desde la mirada del pintor, que se manifiesta particularmente en su obra gráfica. Ese *arte de ver*, que es el fundamento sensible del constructivismo que Torres García practica a partir de 1929, se manifiesta también como una peculiar mirada sobre el mundo en su libro metafórico *La ciudad sin nombre*, cuyos dibujos originales son expuestos por primera vez.



Joaquín Torres García

LA CIUDAD SIN NOMBRE

Todas las obras expuestas pertenecen al acervo de la Fundación Joaquín Torres García.

Museo Gurvich



J. TORRES GARCIA

LA CIUDAD

SIN

NOMBRE

MONTEVIDEO

1941

XPWZP K BXI

PYSB

KPXI

INPXIES

CALLE

Torres García
Encuentro con la ciudad / La ciudad sin nombre

Alejandro Díaz Lageard
DIRECTOR DEL MUSEO TORRES GARCÍA

I. Encuentro con la ciudad

La idea de ciudad es introducida con fuerza por Torres García en su narración autobiográfica *Historia de mi vida*;¹ cuando habla de sus viajes —o más bien sus emigraciones—, el pintor rara vez alude a *Uruguay, España, Estados Unidos o Francia*: escribe *Montevideo, Barcelona, Nueva York, París y Madrid*. Esos cinco nombres representan diferentes experiencias, todas determinantes en el desarrollo de este artista complejo en el que vida, obra artística y producción teórica se entrelazan de forma permanente. Dos libros escritos por Torres García tienen a la ciudad por escenario: *New York, impresiones de un artista*² y *La ciudad sin nombre*.³ En ambos relatos, de fuerte componente autobiográfico, Torres García se retrata como un personaje dispuesto a hacer de su ética artística una manera de estar en el mundo, y narra sus encuentros y desencuentros con sistemas sociales, culturales y económicos en los que las premisas y las prioridades le son ajenas y por momentos ininteligibles. Pero es recién a partir de 1917 que la ciudad será objeto de pertinaz análisis visual, y a partir de entonces estará presente en obras de todos los formatos en los que incursiona Joaquín Torres García: cuadros, dibujos, acuarelas, maderas, juguetes y murales.



Impresiones de ciudad, c. 1922
Acuarela y tinta sobre cartón, 5,5 x 19 cm

Nuestra ciudad con su luna y su sol. Con sus árboles, con sus avenidas, con sus fuentes, con sus monumentos. Con su puerto... Acabamos de descubrirla. ¡Qué bella es!⁴

1917 es —según las cronologías— el año en que Torres García ingresa a la modernidad; su obra registra un fuerte cambio, y en su conversión a la vanguardia el artista deja atrás las certezas de una concepción clásica del arte y se lanza a la aventura del descubrimiento. 1917 fue un año movido; al triunfo de la revolución soviética se superpuso una fuerte crisis social en España —particularmente en Cataluña— que se ha llamado también *la revolución del 17*. En agosto de ese año fallece

1. Joaquín Torres García, *Historia de mi vida*. Montevideo: Asociación de Arte Constructivo, 1939.

2. Joaquín Torres García, *New York, impresiones de un artista* (1921). Montevideo: Museo Torres García y Casa Editorial Hum, 2007.

3. Joaquín Torres García, *La ciudad sin nombre*. Montevideo: Asociación de Arte Constructivo, c. 1941.

4. Joaquín Torres García, conferencia dictada en Can Dalmau en febrero de 1917. En *El descubrimiento de sí mismo*. Gerona: Tipografía de Masó, 1917, p. 176.

Prat de la Riba,⁵ y también Torres García conoce a Rafael Barradas, que lo estimula enormemente y con quien establece una relación de amistad y complicidad artística única y fermental. Dice Eugenio Carmona: “habrá que pensar qué significa que el arte moderno en España nace del abrazo de dos uruguayos en Barcelona”.⁶ Esa ciudad recibía además numerosos integrantes de la vanguardia europea desplazados por la gran guerra y que revitalizaron su ambiente artístico, como Francis Picabia, que operaba desde el edificio de las Galerías Dalmau, donde Torres García exponía y en el que Salvat-Papasseit⁷ editaba su folleto *Un enemic del poble*.

Por su parte —y fiel a su personal estilo—, en su relato autobiográfico Torres García no explica su cambio de 1917 desde esos hechos, sino que se remite a un proceso interno. Describe como a sus cuarenta y pocos años, teniendo una vida hecha, una familia en crecimiento, la casa que soñó y un lugar en el ambiente cultural barcelonés, descubre que se halla a sí mismo estancado vital y artísticamente. Dice Torres García que algo que le “trabajaba en el fondo”⁸ sería lo que habría de acabar con todo eso. Y es verdad que su libro bisagra *El descubrimiento de sí mismo*, en el cual se cuestiona la postura artística que hasta entonces había defendido, en realidad fue publicado por primera vez en 1916. Como sea, lo cierto es que en 1917 el Torres García noucentista⁹ implosiona, y en una suerte de crisis de la mediana edad se desembaraza tanto de su *arte mediterráneo* como de los prejuicios que se oponen a su evolución como artista, y se pone en movimiento.

Ese ponerse en movimiento que lo llevará a él y a su familia a emprender un periplo de múltiples emigraciones —Nueva York, Fiésole, Villefranche, París, Madrid y Montevideo— incluye una íntima reelaboración acerca de la manera de enfrentarse al hecho artístico. Si bien el *arte mediterráneo* que el pintor practicó hasta ese momento era una expresión moderna por su estructuralismo¹⁰ y por la estilización de las formas, en cierto modo *funcionaba* a la vieja usanza del arte religioso: de forma unilateral y sin diálogo con el medio sociocultural y su época. Los frescos que Torres García pintó en el Salón San Jordi del Palau de la Generalitat de Catalunya, y que no pudo terminar, además emitían su mensaje desde un edificio que alberga y representa a la autoridad pública.



Joaquín Torres García
Fresco *La Catalunya eterna*, 1913 (fragmento)
Cortesía de la Generalitat de Catalunya

5. Enric Prat de la Riba (1870-1917) fue un político y teórico catalanista que invitó a Torres García a realizar la importante decoración mural del Palacio de la Diputación Provincial de Barcelona. Prat apoyó a Torres frente a las polémicas que generaron los murales, pero la comisión fue suspendida por su sucesor, quien hizo cubrir las obras con telas pintadas.

6. Eugenio Carmona, conferencia en el Museo Picasso de Málaga, octubre de 2016.

7. Joan Salvat-Papasseit fue un poeta catalán con quien Torres García entabló amistad y colaboración en 1917.

8. Joaquín Torres García, *Historia de mi vida*, op. cit.

9. El *noucentisme* fue un movimiento cultural y artístico catalán, modernizador pero de perfil clásico y más bien conservador, que buscaba fortalecer la identidad catalana. La idea de religar su cultura a la de los antiguos pueblos de la cuenca del Mediterráneo fue compartida —y disputada— por Torres García y Eugenio d’Ors.

10. En *Notes sobre art*, 1913, Torres García asimila clasicismo con estructuralismo. En *Joaquim Torres -García. Escrits sobre art*. Barcelona: Edicions 62 y La Caixa, 1980, p. 40.

Joaquín Torres García
Calle de Barcelona, 1917
Impreso sobre papel, 9 × 13 cm



En su proceso de ingreso a la modernidad Torres García sale a la calle, una calle en la que se vive la lucha social. Sale de las certezas que le da la idea de un arte referido a una antigua tradición, a la vez que deja de hacer una *pintura mental* y va a ver qué encuentra afuera, en la ciudad, en su propia época —de la que quiere ser contemporáneo—. En ese momento de transición sumergirse en la ciudad es para él entrar en el espíritu de su tiempo, y es en el encuentro con la ciudad que esta se constituye en una puerta abierta a la alteridad; Torres García comienza un período de aventura que incluye nuevas amistades, mudarse innumerables veces de casa —y varias de país—. Entonces afirma: “Soy internacional; no estoy ligado a ninguna tierra. Soy del presente; actual. [...] No quiero nada; quiero que las cosas sean como son. Estoy bien en todas partes; en todo lugar”.¹¹

Si la ciudad opera como la encarnación de lo moderno no es porque Torres García se haga adepto a las máquinas y la modernolatría¹² (nunca aprenderá a manejar un automóvil y siempre preferirá el objeto artesanal al industrial), sino porque asume que tiene que lidiar con lo múltiple, lo contradictorio y lo complejo. Y si en el *arte mediterráneo* representaba escenas simples y unitarias, a partir de 1917 en sus obras aparece la fragmentación. Torres García adopta como estrategia la construcción de la unidad de la obra mediante la interrelación de elementos discontinuos, idea que fundamenta los juguetes transformables que realiza a partir de 1917, y que pone en práctica en varios dibujos, como la portada de la segunda edición del libro *El descubrimiento de sí mismo* y *Calle de Barcelona*.

En ese momento de cambio, la apertura no implica que Torres García se embarque en algún *-ismo*; no se integra a una agrupación ni abraza una manera ajena. Torres García toma en

11. Torres García. *Hechos I*. Manuscrito inédito, Archivo del Museo Torres García N-21-2. Entrada 72.

12. Según Juan Fló, el núcleo más duro de las convicciones de Torres García era en realidad básicamente *antimoderno*. En Juan Fló, “Torres García 1915-1922. Algunos enigmas”, Catálogo *Trazos de Nueva York*. Museo Torres García, Montevideo 2011.

tonces el camino personalísimo y arriesgado de redescubrirse como artista desde lo más profundo; para pintar de una forma nueva busca una nueva manera de mirar y, por lo que se infiere de sus manuscritos y cartas¹³ de esa época, se vuelca de lleno a la práctica de algo así como un “arte de ver”; la búsqueda de una percepción directa de la realidad, no mediada por el pensamiento. “Nombrando al triángulo, el rectángulo, o la circunferencia, no añadiré nada al conocimiento que tengo de esas figuras. Y nada me describirá su alma, lo real. [...] El nombre de las cosas es nada; clasificación, de lo inclasificable. Por esto, anticipémonos al pensar.”¹⁴ Estos años están marcados por la ausencia de una teoría que pretenda explicar la práctica artística, y en sus escritos se manifiesta un visceral antiintelectualismo, que no implica la negación del pensamiento sino un desplazamiento desde el pensamiento conceptual hacia el pensamiento visual.

Torres García se interna de lleno en investigar cómo es la experiencia visual “bruta” y, en el proceso de realizar su trasposición pictórica, encontrar su propio lenguaje plástico. Ese movimiento de extroversión, que tiene como objeto a la ciudad moderna, de forma simétrica generó una indagación sobre sí mismo —el sujeto que percibe— que Torres García registró en una íntima producción escrita que no publicó en vida; fundamentalmente los libros *New York, impresiones de un artista* y *Hechos*, un manuscrito de carácter personal y experimental. En una carta a Barradas, Torres le comenta que es un libro “para uso propio” y que no le es necesario publicarlo. Es un llamado que Torres García se hace a sí mismo hacia la acción y a un entregarse a la experiencia sin preconceptos ni juicios de valor.

¡Formas, formas; no objetos! Valores de los colores en sí. ¡Expresión de formas y colores! Mira así a la realidad, artista. De esta manera absolutamente pura (en el alto sentido filosófico de esta palabra). No imagines, artista —permanece en lo concreto. Permanece en la visión física —no en la visión intelectual. No existe otra realidad concreta que la del presente minuto. Permanece en eso concreto. Por esto, tú existes realmente —en un sitio dado —en una determinada ciudad —rodeado de objetos de un carácter bien preciso. No sueñes, existe en eso y para eso. Parte de eso.¹⁵

New York, impresiones de un artista, por su parte, es un relato alucinante y alucinado de su vivencia de Nueva York, a la cual Torres García llega junto con su familia en 1920 buscando *la ciudad más ciudad*. La escritura de este libro es sumamente rápida y fragmentada, posiblemente nutrida por el contacto y la colaboración con el poeta catalán Joan Salvat-Papasseit. En su redacción Torres usa innumerables

13. Fundamentalmente a Rafael Barradas, luego de que en 1919 este se trasladó desde Barcelona, adonde había llegado en 1916, hacia Madrid.

14. Torres García, *Hechos I*, op. cit., entrada 43.

15. Joaquín Torres García, *Hechos II* (1922), manuscrito inédito, Archivo del Museo Torres García, Montevideo, N-22-01.



Página del manuscrito *New York, impresiones de un artista*, 1921
Tinta sobre papel, 22 × 14,5 cm



Dibujo para el libro *Universalismo Constructivo*, 1943
Tinta sobre papel, 22 × 16 cm



Boceto cubierta del libro *El descubrimiento de sí mismo*, 1917
Tinta sobre papel, 22 x 16 cm



Acuarela de Nueva York, 1920
Acuarela y tinta sobre papel, 17 x 21 cm

guiones que cortan la linealidad del texto, que por momentos parece salirse de lo sucesivo para tomar un carácter polifónico. Es un libro que ha sido citado recurrentemente para mostrar la importancia de la ciudad moderna en la obra de Torres García entre 1919 y 1922, en particular fragmentos del comienzo del libro:

Primera impresión –Plástica-interesantísima para un artista moderno– mil formas nuevas en movimiento que llega al paroxismo –superficies enormes con mil agujeros rectangulares –escaleras bajando en zigzag desde lo alto– planos en movimiento vertiginoso– ascensores, trenes elevados, subterráneos: números 56, 56, 56, 56, pasando rápidamente en los postes [...].¹⁶

En los bocetos a tinta que Torres García realizó para la portada de la segunda edición de *El descubrimiento de sí mismo*, un gran reloj manifiesta su intención de ser un hombre de su época y también del ahora: “No dispongo de más tiempo ni de más espacio, que este corto del momento presente; a derecha e izquierda, el pasado y futuro no existen. Y no hay otra realidad que la conciencia de eso; igual a sí mismo: el hecho.”¹⁷ Pero hay otro protagonista igualmente importante: la ciudad moderna, que con su complejidad y movimiento desafía la capacidad de representación a la vez que le ofrece al pintor una panoplia de formas, líneas y colores en disposiciones inéditas; según Juan Fló, Torres García fue el artista moderno que más habría de mirarla y pintarla.¹⁸ Poco antes de viajar a Nueva York Torres viaja a Bilbao, y le escribe a Barradas que en esa ciudad, gracias a la ría que en ella penetra, “todo se junta —como en nuestros cuadros: barcos, casas, ferrocarril, tranvías, carros, grúas, fábricas...”¹⁹

En las acuarelas de Nueva York se pueden identificar algunos aspectos de la búsqueda que Torres García emprende en esa urbe: el ritmo generado por innumerables ventanas, la masa de color de un edificio, la simplificación de la forma de un automóvil o cierto encuentro de formas y colores protagonizado tal vez por un barco, unos galpones, rieles de tranvías y carros con caballos. Es característica del Torres García de esos años una práctica peculiar, que así describe en tercera persona:

[...] el pintor ha mirado sin fijar la atención, varios objetos, hasta que su vista se detiene fuertemente interesada, por uno de ellos. El por qué, sería imposible decirlo, pues el artista también lo ignora; pero no el hecho que seguirá inmediatamente: el buscar la asociación de emociones o impresiones correspondientes a esa primera, dentro de una misma calidad o saber plástico.

16. Torres García, *New York...*, op. cit., p. 59.

17. Torres García, *Hechos I*, op. cit., entrada 156.

18. Juan Fló, “Torres García - New York”. En *Torres García. New York, impresiones de un artista*, op. cit., p. 15.

19. Carta a Barradas, 2 de marzo de 1920. Copia en el Archivo del Museo Torres García, Montevideo.

E inmediatamente, a esta primera asociación, seguirán otras, como dentro de una escala propia de valores, buscando, del mismo modo, sus correspondientes, y enlazándose todas en gradación.²⁰

En sus escritos de 1919-22 Torres García da algunas pistas sobre una forma de pensamiento visual que tiene como principal objeto a la ciudad moderna y que fundamenta la posterior concreción de su arte constructivo. En su ensayo *La ciudad y los signos*,²¹ Gabriel Peluffo menciona la tesis de que en la visión torresgarciana de la ciudad está implícita la génesis del concepto de *estructura* que vertebrará su doctrina constructivista, pero agrega una segunda proposición: que este concepto se hace visible formalmente entre 1917 y 1930 no solamente a través de procedimientos pictóricos, sino sobre todo a través de ejercicios de esquematización que recurren a elementos lineales articulados. Este proceso de abstracción desde lo perceptivo se puede ver en los cuadernos de dibujos realizados en París en 1927-28, que Torres García simplemente titula *Dessins*. En esta serie de dibujos se hace manifiesta la interacción de unas formas y otras, generando un entramado gráfico que va tomando un valor autónomo pero sin perder la calidad de representación de un espacio real; la ciudad, a pesar del alto grado de esquematización, es reconocible perceptivamente y no solo conceptualmente. En uno de los dibujos Torres García escribe significativamente la palabra *Abstrait*, concepto que lo acerca y a la vez lo aleja del *mainstream* de la vanguardia europea. Para él abstracción nunca será opuesta a figuración, y no se limita al juego que se pueda operar con las cualidades formales de los elementos plásticos. Estos dibujos están en fuerte relación con los cuadros de 1928-29 en que Torres practica la separación entre la línea y el plano de color y, como se mencionó antes, con el arte constructivo universal que inicia en 1929.

La creación del universalismo constructivo es un fenómeno complejo, catalizado por el encuentro de Torres García con otros artistas y corrientes de vanguardia, en particular el neoplasticismo y el constructivismo. Mediante el empleo del símbolo, el grafismo trasciende la síntesis desde lo visual y abre puertas a los dominios de lo inconsciente y lo arquetípico. La estructura ya no nace de una mirada intuitiva de lo real, sino que responde a un acto de construcción consciente y autónomo basado en la medida áurea. El universalismo constructivo es una relectura de la historia del arte y también uno de los primeros relatos sobre la vanguardia —de la que nace—. Por otra parte, y en más de un sentido, establece un diálogo con las producciones estéticas y religiosas de diversas épocas y culturas. Se abre entonces una etapa de intensa teorización, de escritura, de conferencias y de magisterio que lleva a Torres García a Madrid en 1933 y luego a Montevideo, y que polarizará la actividad del artista durante los siguientes diez años.



Dessins, 1928
Tinta sobre papel, 20 × 15,5 cm

20. Torres García, *Hechos II*, op. cit.

21. Gabriel Peluffo, "La ciudad y los signos", en *Torres García. Utopía y tradición*, Buenos Aires: MUNTREEF, 2011.



Dibujo para el libro *La ciudad sin nombre*, 1941
Lápiz y tinta sobre papel, 29,5 × 20 cm

II. La ciudad sin nombre

La ciudad sin nombre es un libro de más de cien páginas enteramente manuscrito y dibujado que Torres García termina, fecha y firma el 16 de diciembre de 1941. Se emparenta directamente con los libros de artista que Torres había realizado en París,¹ en los que la ciudad aparece dibujada en trazos sueltos, sin estar atada a una retícula, y en los que dibujo y texto comparten atributos gráficos y semánticos para construir una unidad que los trasciende. Por su parte, la portadilla de *La ciudad sin nombre* es un buen ejemplo de la potencia expresiva que puede tener el arte constructivo; aquí el vértigo y la inmensidad de la gran ciudad han sido abstraídos en el ritmo de las líneas de la estructura que alberga elementos de la vida urbana. Las formas, trazos esenciales de casas, partes de barcos, carros, tranvías y árboles, participan del ritmo espacial de la ciudad, que es expresado mediante la reiterada subdivisión de la retícula y la repetición de grafismos.

Cuando en 1916-17 Torres García publica *El descubrimiento de sí mismo*, estaba manifestando el tránsito en el que cerraba su etapa del *arte mediterráneo* e ingresaba en la modernidad. De forma similar, en *La ciudad sin nombre* está dando vuelta otra página de la historia de su vida, y da por terminados los años de labor en los que se proponía crear un movimiento artístico para refundar el arte americano sobre una base universalista y constructiva.² A este esfuerzo titánico realizado por Torres García desde su llegada al Uruguay en 1934 es difícil resumirlo y a la vez hacerle justicia. En una de sus reflexiones sobre ese lapso, Torres García escribe: “[...] quinientas conferencias en 6 años dan un promedio de 80 por año; es decir 6 a 7 conferencias mensuales. Pues bien, nadie negará que estuve activo y que mi trabajo comenzó de inmediato a mi llegada, y que en esos 6 años no me permití vacaciones de ningún tipo”.³ Además de las 500 conferencias, Torres García, junto con su Asociación de Arte Constructivo, realiza exposiciones en Uruguay, Francia y Argentina, publica la revista *Círculo y Cuadrado*, notas en la prensa y varios libros. También proyecta monumentos, que desde las calles y carreteras del país habrán de familiarizar al público con el arte basado en la geometría y la construcción,⁴ de los que se concreta en 1938 el *Monumento cósmico* en el Parque Rodó.

La recepción de Torres García y su prédica, y la influencia que tendrá en la historia del arte uruguayo y también de otros países americanos, fundamentalmente Argentina y Brasil, es un tema enorme; ya sea por adhesión o por rechazo, Torres García es efectivamente un parteaguas en la

1. Se trata de un conjunto de cerca de veinte libros manuscritos, dibujados y encuadernados a mano por JTG entre 1928 y 1932. Los más conocidos son *Foi, Raison et nature*, *Pere Soleil* y *Ce que je sais, et ce que je fais par moi même*, publicados en edición facsimilar en 1974.

2. Esta retirada de JTG comenzó en 1938, con la publicación del *Manifiesto constructivo n.º 2*, y no implicó una negación del arte constructivo como principio artístico, sino que Torres se dio cuenta de la imposibilidad de generar un importante movimiento cultural que lo tuviese por norma.

3. JTG, *500.ª conferencia de las dadas por J. Torres García en Montevideo entre los años 1934 y 1940. Dictada en noviembre de 1940*. Montevideo: Asociación de Arte Constructivo, 1940, p. 10.

4. Revista *Círculo y Cuadrado*, segunda época, n.º 4, p. 8, 1937. Publicada por la Asociación de Arte Constructivo, Montevideo.

historia del arte de la región. Y si eso a Torres le constaba, también parece haberle costado en el plano personal lo que vivió como un período de lucha en el que abundaron las polémicas y la incompreensión:

No sorprendió, por lo nuevo, lo que yo mostré a todos; no, no ocurrió nada de eso; se tomó así, en general, como mamarrachito. Y no escaparon a ese juicio ni los post-impresionistas, ni los cubistas, ni los post-cubistas, ni las nuevas escuelas constructivas. Y en vano me esforcé en demostrar la lógica de todo aquello, y en vano en apoyarme en los mejores críticos para probarlo. Todo fue inútil; la gente en general o dudaba o reía.⁵

El texto de *La ciudad sin nombre* es difícil de leer fuera del contexto biográfico de Torres García entre 1934 y 1940, y en cierta medida es un ajuste de cuentas con una sociedad un poco provinciana, desinteresada o incapaz de seguirlo en su prédica moderna y universalista. De este relato complejo, repleto de referencias personales y en el que conviven el humor irónico y la sabiduría quedará mucho por decir; ahora me interesa destacar solo dos aspectos. Por una parte, el final feliz a pesar de todo, testimonio de esa irreductible fe que Torres García muestra en su autoimpuesta misión de salvar el arte. A pesar de que su *utopía magna* ha fracasado, Torres no deja de intentarlo; el relato de *La ciudad sin nombre* concluye de manera optimista. Los personajes que protagonizan la historia son diversos *alter ego* del autor, una estrategia a la que Torres García ya había recurrido en otros escritos,⁶ y encarnan unilateralmente sus vivencias, ideas y puntos de vista. Uno de ellos, un misterioso hombre con una gran barba negra postiza, que carga con la decepción y la amargura, encuentra su redención cuando se da cuenta de que la crítica que en todo ponía era en realidad su dolor. Sobre el final de la historia los cuatro personajes principales de *La ciudad sin nombre* se ponen de acuerdo y deciden embarcarse juntos en un viaje hacia el Uruguay, y aquí llegando descubren que en este joven país, hermoso, promisorio, todavía hay mucho por hacer. En el mundo de los hechos, poco después se creará el Taller Torres García, que sobrevivirá a su maestro durante muchos años y será determinante en el curso del arte uruguayo.

Por otra parte, llama la atención la manera en que Torres García utiliza a la ciudad como un espacio de representación de características muy singulares. En *Las ciudades invisibles*,⁷ Marco Polo, ese arquetipo del viajante que descubre mundos insospechados, da un giro peculiar al relato que le hace al Gran Khan de las innumerables ciudades que visitó. Dice por ejemplo que de la ciudad de Zilma vuelven los viajeros con recuerdos bien claros, y que en Anastasia al viajero los deseos se le

5. *Ibidem*, p. II.

6. El diálogo, la tercera persona y el *alter ego* son utilizados por Torres García en la escritura de *Dialecs* (1915), *El descubrimiento de sí mismo* (1916), *New York, impresiones de un artista* (1921), *Mon cher Moi* (1925), *El hombre del faro y de las piedras* (1933) e *Historia de mi vida* (1934). Las fechas son de autoría.

7. Ítalo Calvino, *Las ciudades invisibles*. Barcelona: Minotauro, 1983.



500.ª Conferencia, 1940
18,5 × 14 cm



Manifiesto constructivo n.º 2, 1938
19,5 × 14 cm



La ciudad sin nombre, 1941
15 × 11,5 × 1,5 cm

despiertan todos juntos y lo circundan. Por su parte, Zoroa tiene la propiedad de permanecer punto por punto en la memoria. Pero en la ciudad de Zoe no hay diferencias entre un lugar y otro: el viajero da vueltas y vueltas y no tiene sino dudas; no consigue distinguir los puntos de la ciudad, y por eso también los puntos que están claros en su mente se mezclan. Finalmente piensa que si la ciudad de Zoe es el lugar de la existencia indivisible, ¿por qué entonces la ciudad? ¿Qué separa el adentro del afuera?

En su libro *New York, impresiones de un artista*, Torres García comienza describiendo a la ciudad que lo deslumbró, pero rápidamente subjetiviza el relato y pasa a escribir sobre lo que le significa a él, cuando describe la tensión que le genera la ciudad como espectáculo visual contrapuesta a las penurias que le impone una cultura sistemática y monetarista que termina por serle insoportable. Pero en la escritura de *La ciudad sin nombre* Torres García realiza una inversión total entre el adentro y el afuera. Aquí la ciudad misma ya no es ciudad, ninguna que el lector pueda reconocer; a lo sumo una fluida, extraña e imposible mezcla de Montevideo y Nueva York. La ciudad que los protagonistas recorren no es sino el punto de vista de Torres García, que vive en *la ciudad sin nombre*, que no es un una utopía sino que puede estar *aquí* para quien la sepa ver, de manera similar a *La ciudad de Dios* de Agustín de Hipona,⁸ que era una ciudad espiritual superpuesta en el espacio a la ciudad pagana. Y en una suerte de retorno al origen, que se encadena a esa serie de renacimientos que caracterizan su trayectoria, Torres García se remite a este espacio elusivo de lo *sin nombre* e invita a lector a participar en ese nivel de experiencia primaria que formó parte de su personal ingreso a la modernidad, a ese olvidarse de lo que las cosas suelen ser, de lo que la costumbre nos indica que las cosas son, para volver a encontrarlas, para que sean siempre nuevas:

Si vivo en una ciudad determinada, que tiene su nombre, ya no conozco la ciudad: lo concreto.

Si no desaparece el nombre, lo abstracto, no conozco en realidad la cosa. Paso de lo convencional a lo real. Estoy en lo Universal.⁹

8. Agustín de Hipona, luego San Agustín (354-430 d. C.), escribió *La ciudad de Dios* luego de la caída y saqueo de Roma, en el 410, a manos de los visigodos comandados por Alarico I.

9. Torres García, *Hechos I*, op. cit.





Calle de Nueva York, 1920
Publicado en la portada de la revista *Catalonia*
13 x 15 cm





97





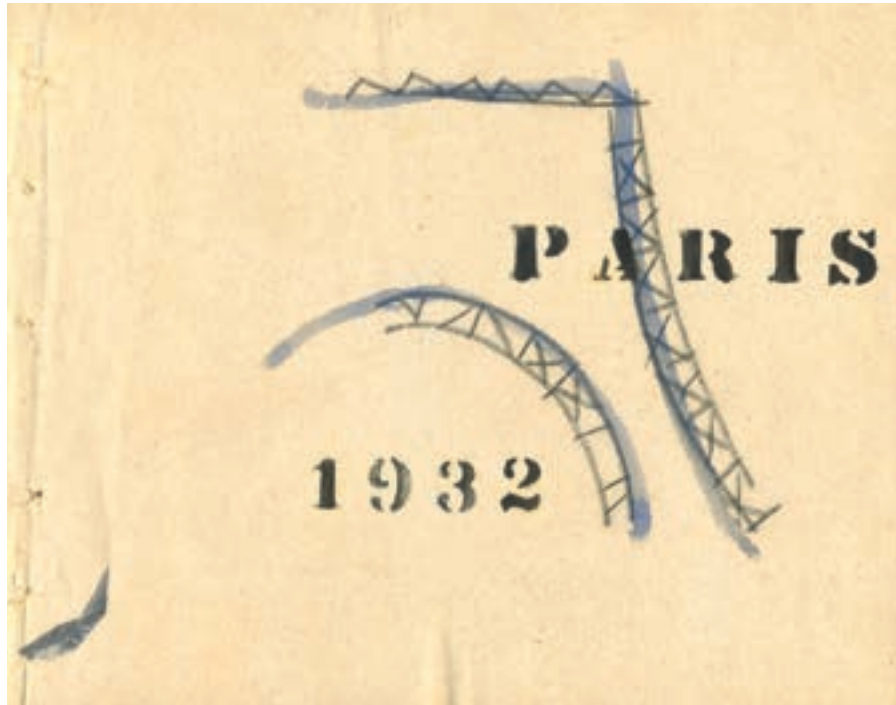












Acuarelas de París, 1932
Acuarela y tinta sobre papel, 17 × 21 cm



Impresiones de ciudad, c. 1922
Acuarela y tinta sobre cartón, 5,5 × 19 y 13 × 19 cm



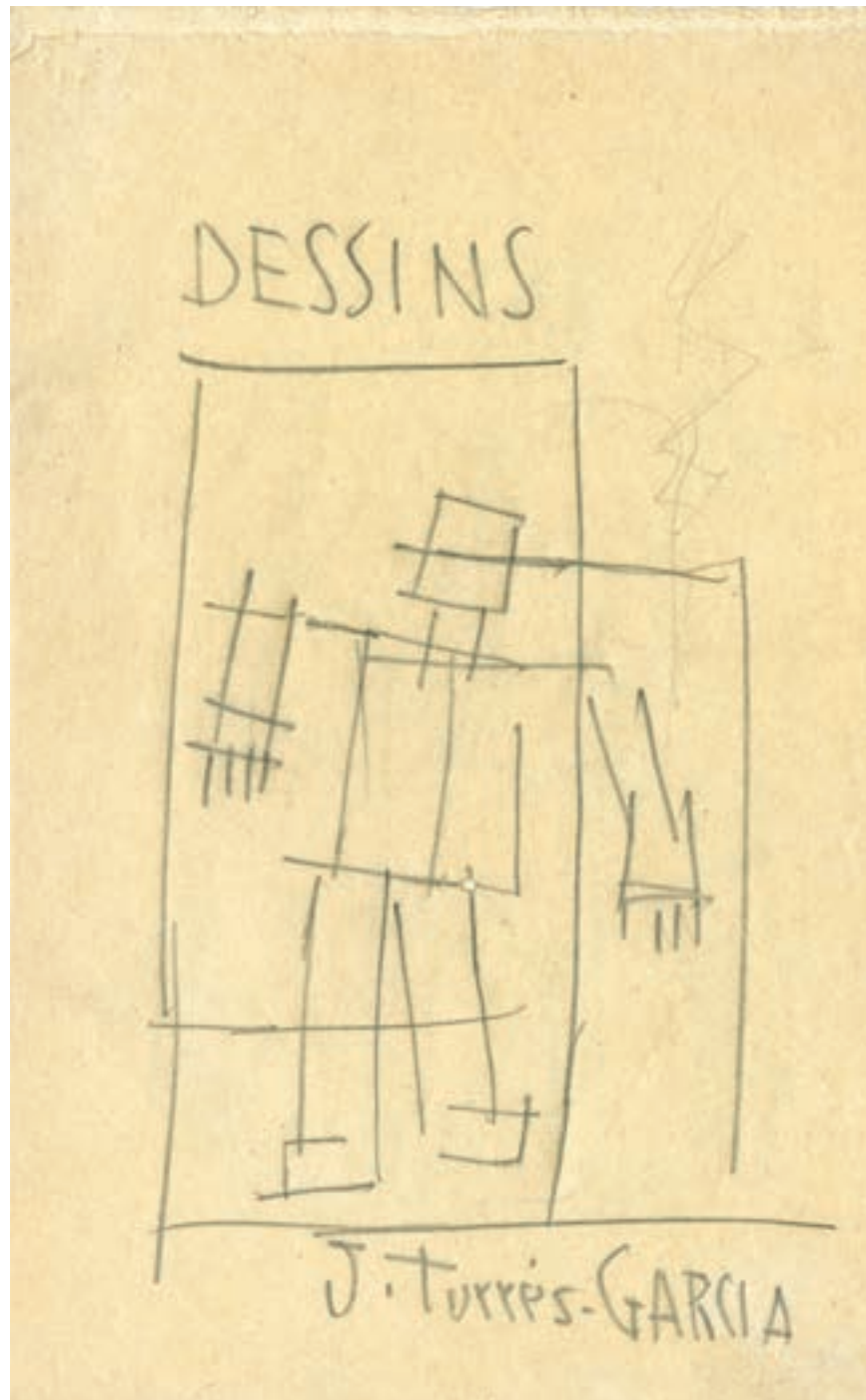
Impresiones de ciudad, c. 1922
Acuarela y tinta sobre cartón, 5,5 × 19 y 12,5 × 19 cm



Hombre con sombrero amarillo, c. 1922
Acuarela y tinta sobre cartón, 20 × 12,5 cm

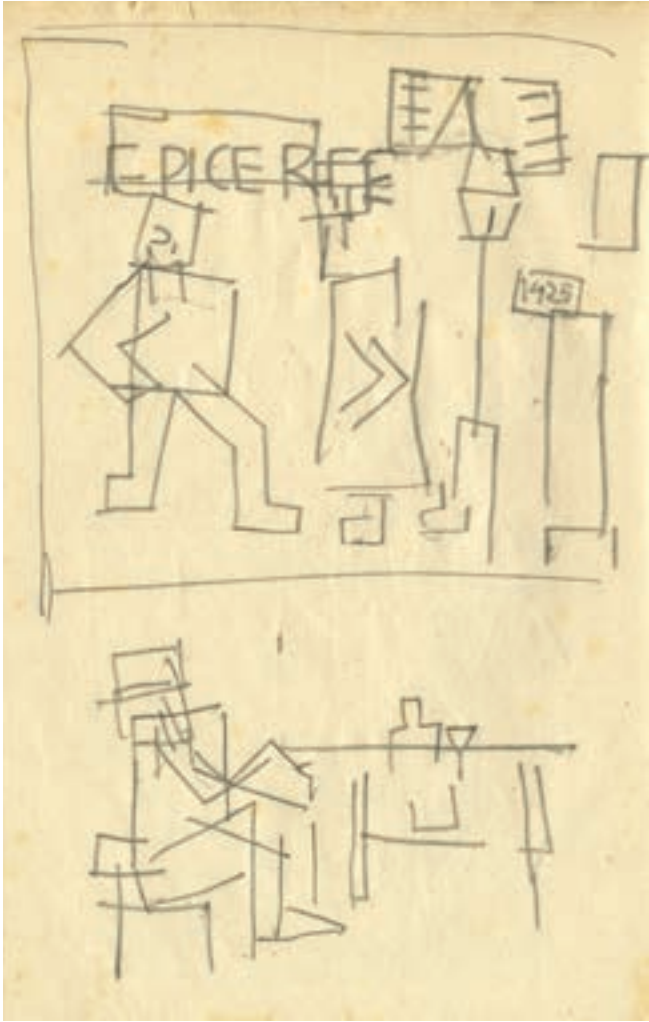


Impresiones de ciudad, c. 1922
Acuarela, tinta y collage sobre cartón, 15 × 16 cm

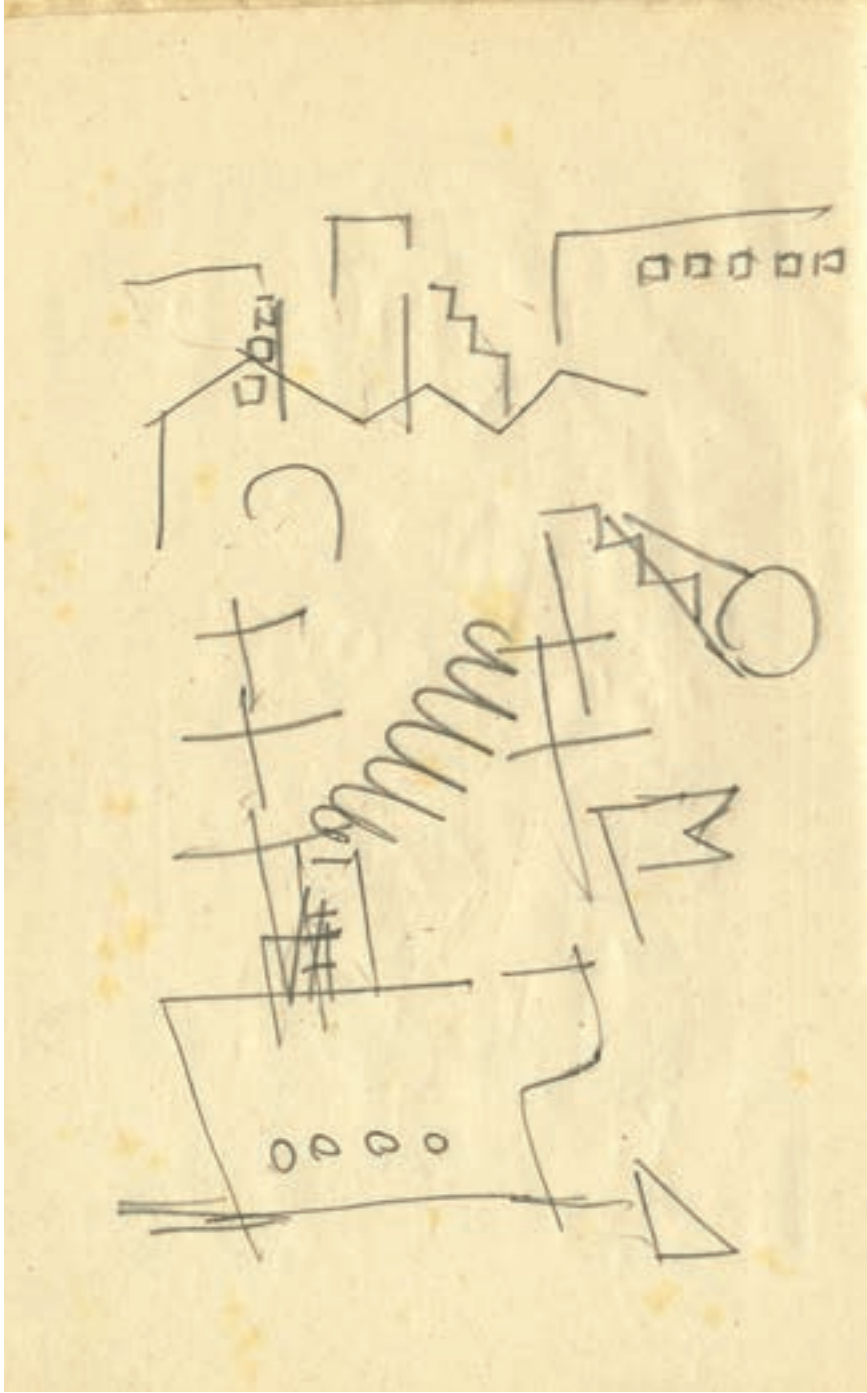


Dessins, c. 1928
Lápiz sobre papel, 25 × 16 cm

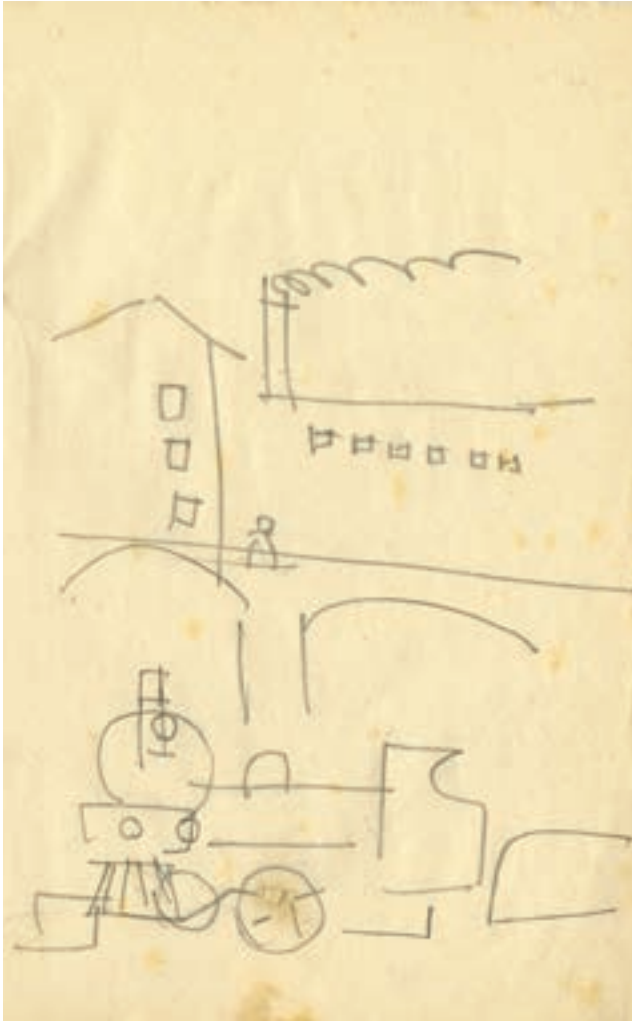




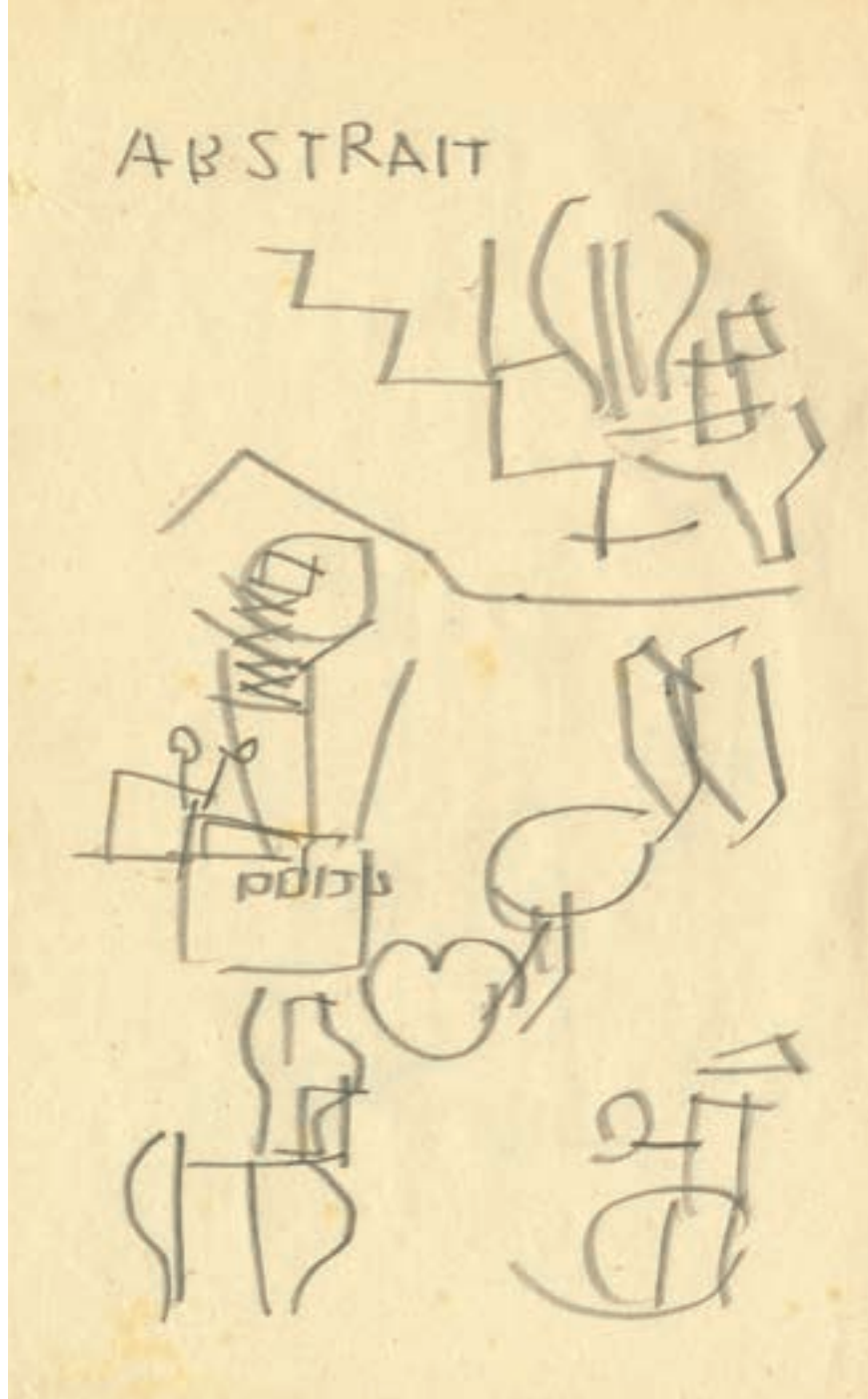


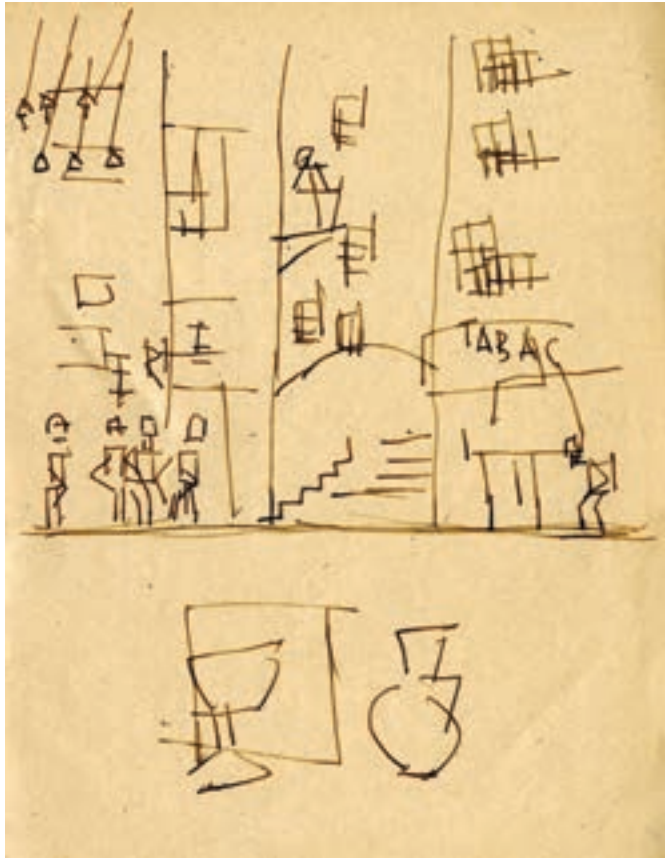






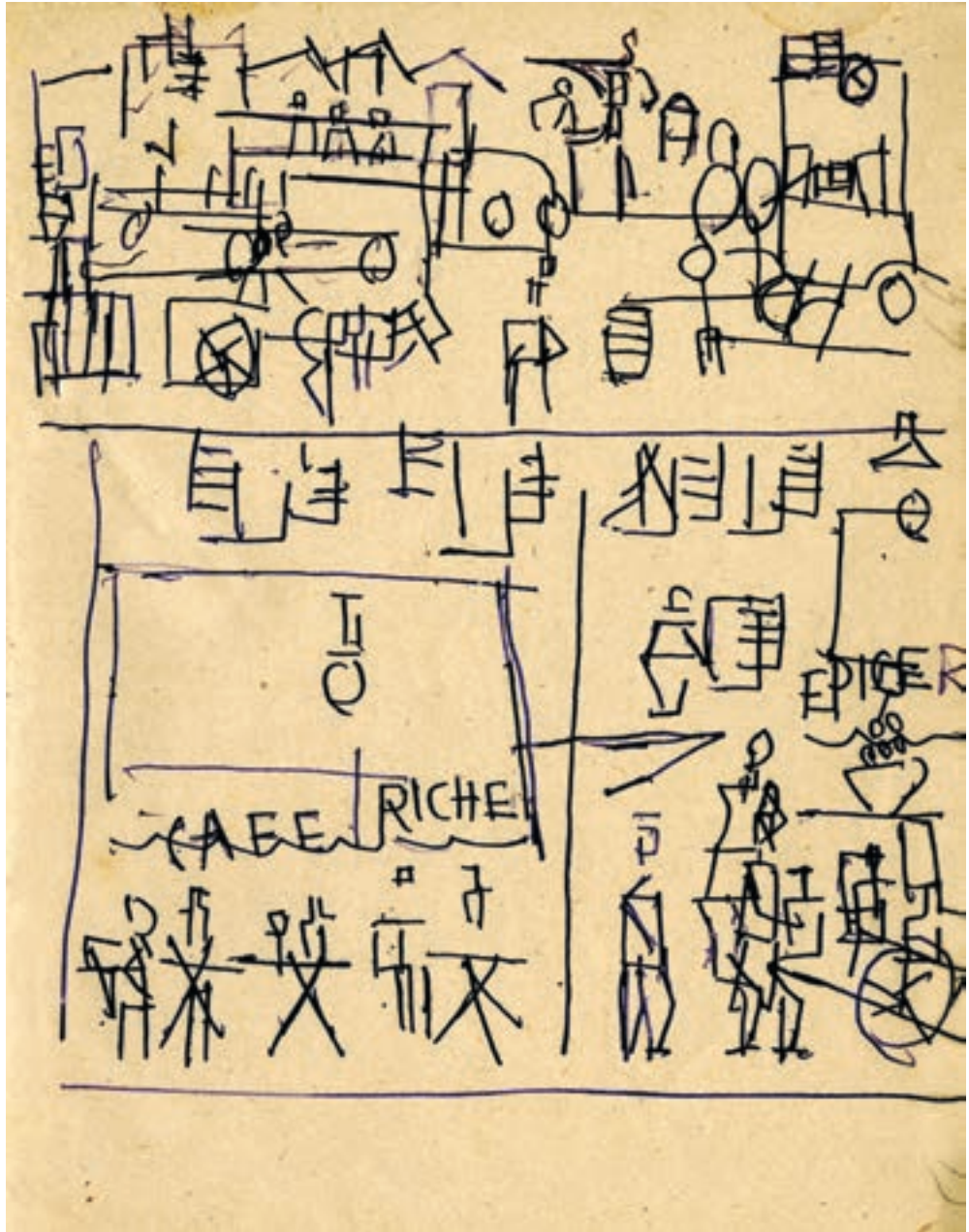
ABSTRACT



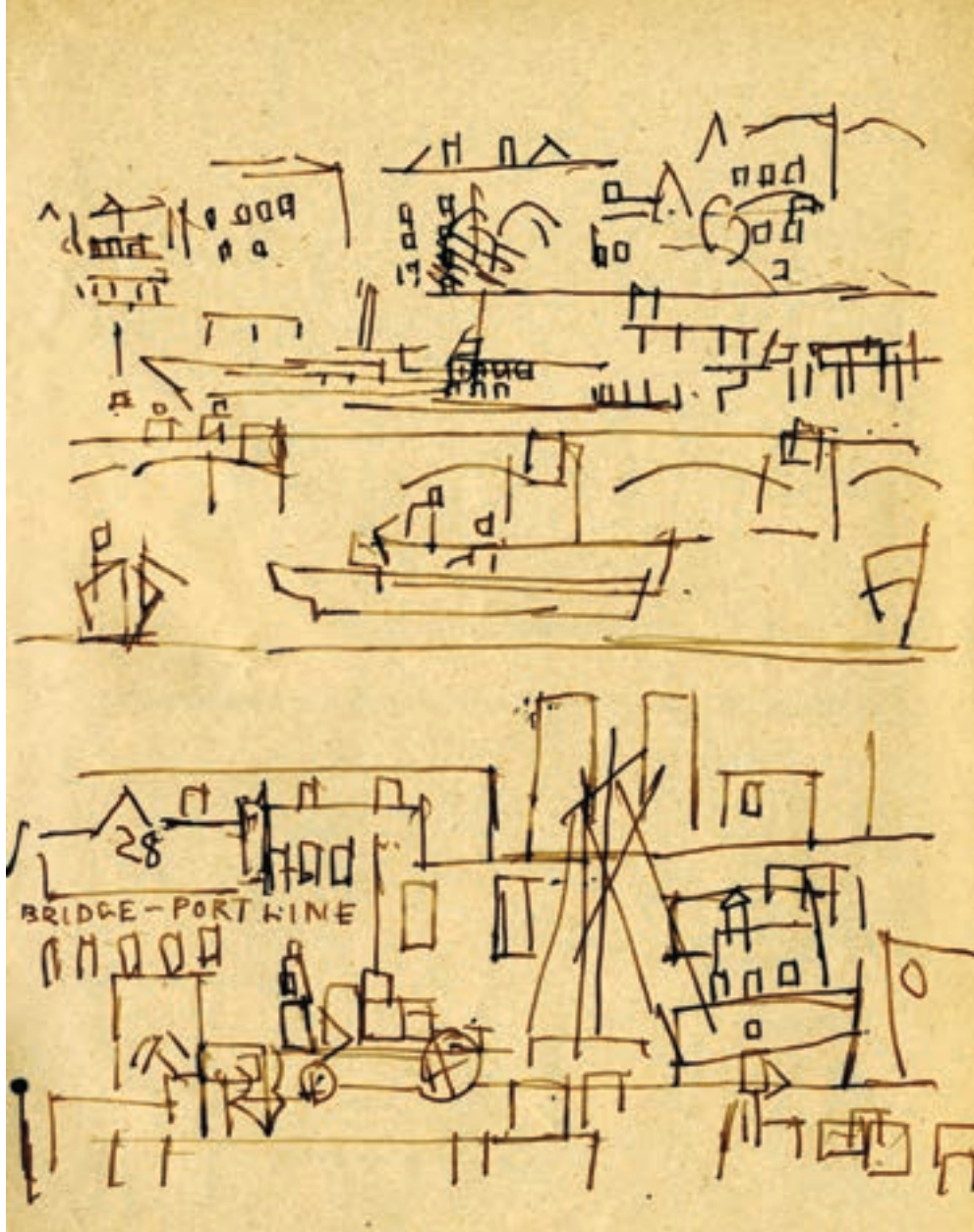


Dessins, 1928

Tinta sobre papel, 20 × 15,5 cm

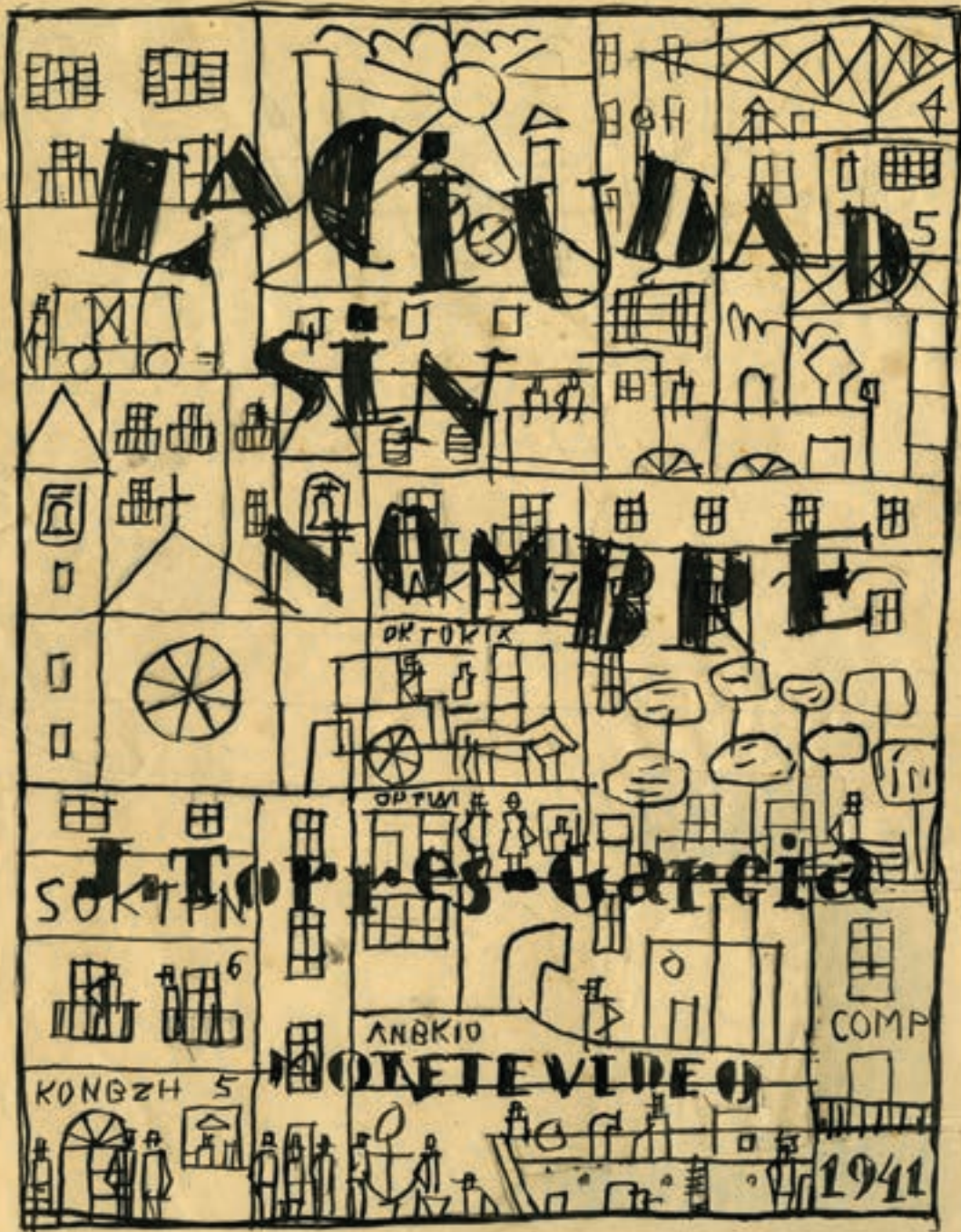






Dibujos para el libro *La ciudad sin nombre*, 1941
Lápiz y tinta sobre papel, 29,5 × 20 cm

A 0,10 centímetros.



← 0.10 →

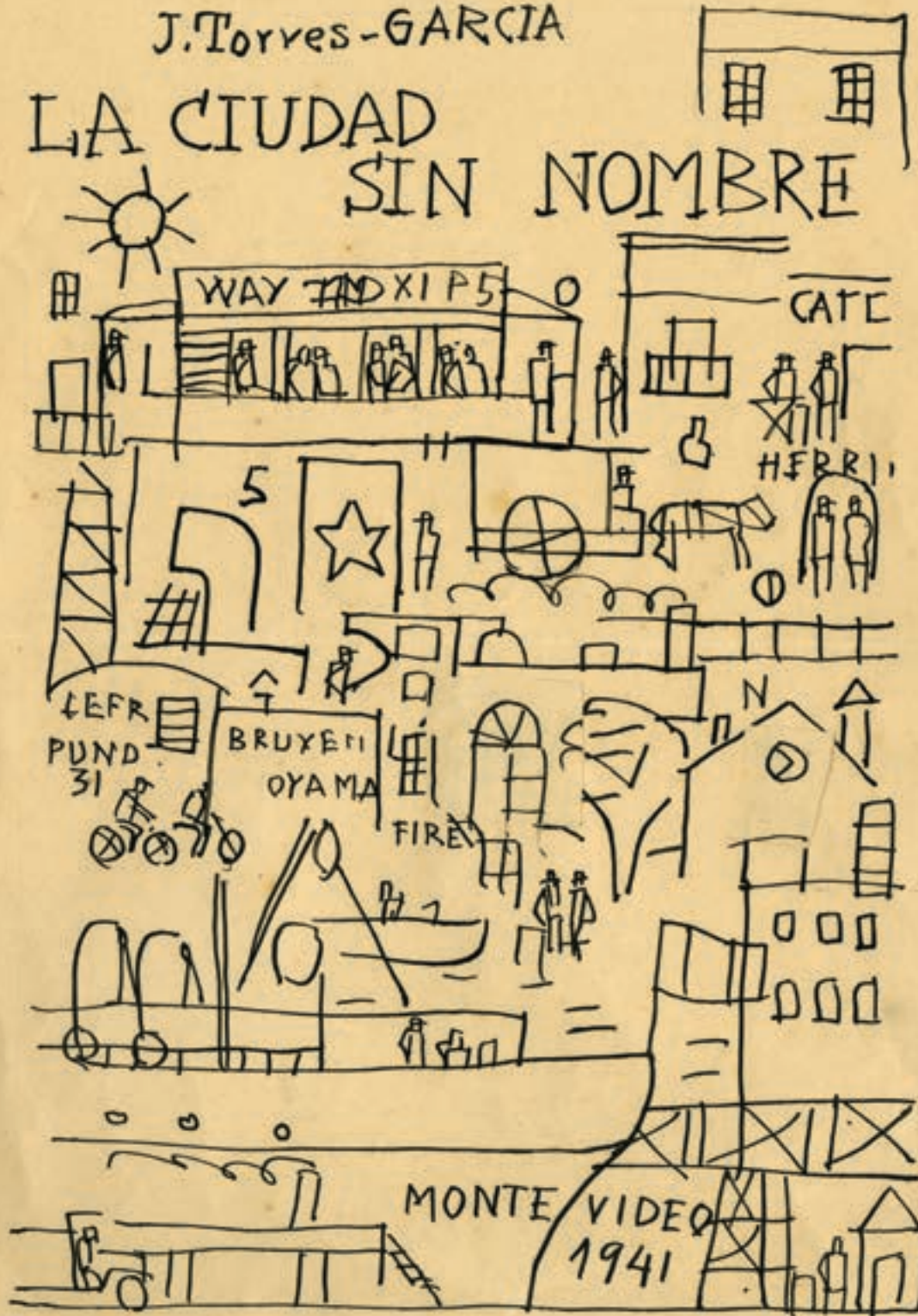
Para las tapas del libro.

113

249

J. Torres-GARCIA

LA CIUDAD SIN NOMBRE



0.06

7x10



ADVERTENCIA

"La Ciudad sin Nombre" es una pura ficción. Los personajes que intervienen, simples muñecos sin realidad humana, solo sirven para materializar el drama que se juega en el mundo actual, entre los valores ideales del espíritu, universales y eternos, y los intereses materiales, individuales o colectivos, en lo histórico. Y siendo el único propósito del autor, destacar únicamente estos dos ambientes en lucha, no se quiera ver en parte alguna del libro, alusión a personas, actos o lugares determinados. Si algo tomara tal apariencia, piénsese que es mera coincidencia que, por otra parte, es lógico que se produzca. — No se ha querido pintar aquí, otra cosa, que la inacabable lucha entre el Hombre y el individuo, y que está en la misma esencialidad del Cosmos.

J. T. G.

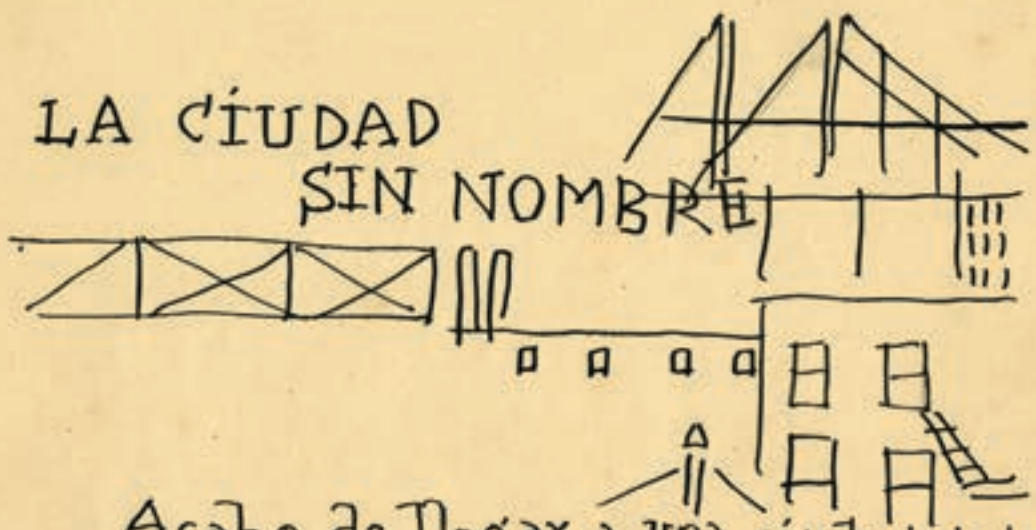


0.07

2591

LA CIUDAD

SIN NOMBRE



Acabo de llegar a una ciudad de la cual desconozco su nombre. Hombres, como yo, circulan por las calles. Nada me liga a ellos. No soy conocido en la ciudad; yo no conozco a nadie. Esto me da una independencia, de que gozo, por que se que nadie vendrá a perturbar mi libertad,

Observo: casas, calles como en todas partes, vehículos, plazas... y siempre el SOL, el cielo, la geometría de las alineadas casas, y el árbol, el agente de seguridad, las tiendas, y la estación del tren.

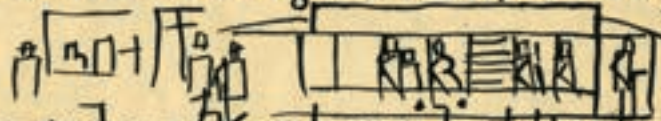
Circulo entre la gente, oigo sus voces, una sonrisa, un gesto, dos que hablan en una esquina, otro que saluda... ¿Que me liga a todo esto? Nada, y todo. Nada, por que a nadie conozco ni se de nadie; pero todo, por que yo tambien soy un hombre.



131

766

bre. Y si ahora hiciera un gesto extravagante, dejaría al momento de ser ese hombre libre que circula: despierta la atención sobre mi persona, ya entraría en relación, de algún modo, con los que me rodean.



¿Habeis pensado en Kant, residiendo en Koenigsberg? Y en Beethoven en Viena? ¿Y en el Greco, en Toledo...? Hoy, por encima del rumor ciudadano, en cualquier ciudad, en la última casa de una calle; de una calle triste ó de una calle alegre, llena de sol y de árboles, hay un hombre que piensa: piensa por todos. Mientras tanto, los otros se agitan; viven, trabajan, nacen y mueren; y él solo allí, piensa. ¿Por que decimos que piensa, ese? Por que ese piensa con las medidas del mundo. Geómetra, mide y combina, pesa y analiza: compone. Y de su composición salen sonos divinos, ideas, claridad, luz; formas que acaban de nacer. Trabaja en la eternidad.


Siempre por las mismas puertas, cada día, salen y entran las mismas personas. Se dispersan por la ciudad, haciendo el



0,06

mismo recorrido. Tienen sendas trazadas,
Y a compás del reloj van cambiando de
actividad. Otros van marcados. A ma-
nera de rebaño, y no se pertenecen; es-
tán afiliados.


Aquel solitario que piensa, cir-
cula también por las vías de la ciudad.
Mira, pero no ve. Y está tan desligado de to-
do como yo.

Un momento se detiene junto a mí:
es que ambos debemos detenernos para dar
paso a una manifestación. Una bandera;
hom- bres que la siguen; marcar
el paso  rítmico; no vale cada uno de
ellos; vale el conjunto. Por que no saben ir
despegados. Gritan... van enardecidos.

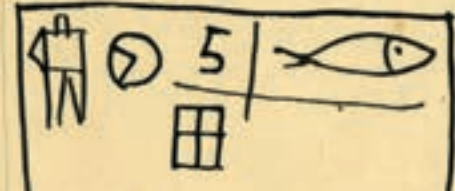
Salgo de la ciudad; campo; me deten-
go a mirar una flor silvestre; un animal en
libertad. Todo me pertenece: aquel grupo de árbo-
les; el agua de una acequia; unas nubes; el ai-
re; los olores; el zumbido de un insecto. Trato
de medir todo esto: en anchura, en profundi-
dad, en extensión; y de asignar a cada cosa
un lugar. Y ya todo es sonido, armonía.

El hombre que piensa, también está
en eso; lo se.

Un buey, allí junto a mí, me mira
tranquilo. ¡Cuanta paz hay en él! Y me ha-
bla de la antigüedad del mundo.

Si nada ve ni oye, un
hombre de una ciudad, ¿es que
es un egoísta? No; no, por  que

ese hombre,
ni está ni vive en la ciudad.
Por que vive en una ciudad
sin nombre.



Transpuso un límite hu-
mano y ahora ya no pue-
de volver de allí. Desper-
tó. Vió otra luz y otro es-

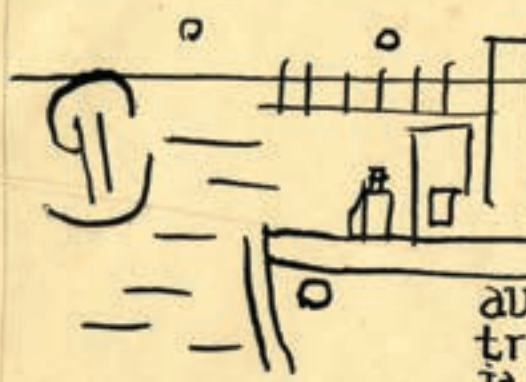
pacio y, ahora lo que ya no es luz ni espa-
cio para él, sino cárcel y tiniebla, como po-
drá considerarlo? Y de ahí que ya a nadie
conozca más, Y viviendo en aquella ciudad,
escribió la sinfonía. Un ángulo de visión.
Por esto, solo al visitar esa ciudad, compren-
dimos la realidad de aquella música, y que
era a la hora del crepúsculo. Y tal vida es
real — la de tal hombre — pero es otra la
coordinación suya. Y podría ser que es-
tuviese solo en la ciudad. Yes
que hubo esta cosa: despertó y fue
el UNIVERSO.

¿Y quien podría comprender
eso? Por esto, nadie te, escucha como le van
diciendo cosas; y él sonríe. ¿En que
piensa? Por fin comprende: a tal día y ho-
ra, en tal lugar. El ve entonces la esfera
de un reloj. Y será puntual a la cita.



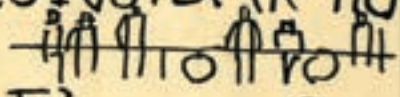


Un viaje es como todos,
Ahora ya tocamos a tér-
mino de viaje. El vapor
pasa junto a unos enor-
mes acantilados. Hacia
popa, esa lucha de



siempre entre el día y
la noche. Marine-
ros que se ocupan en
una maniobra incom-
prensible. Señales
de arribo. El día

aumenta; aire fresco, ros-
tros alegres. Una boya ro-
ja. Un enorme vapor que
aguarda entrada. El nuestro modera la mar-
cha. Autoridades marítimas. Impaciencia. Las
gaviotas volando sin cuidarse de na-
da.



El vapor vuelve
a ponerse en marcha. Vira. Se descubre una ciu-
dad. Otro viraje. Nos acercamos a un mue-
lle. Allí se ven muchas personas. Reconozco
alguna de ellas. Levanto un brazo. Automá-
ticamente los del grupo hacen lo mismo.
Se dan voces de bienvenida. Lentamente el
vapor va acercándose al muelle. Al fin
queda fijo.



Diálogos. Echan la escala; suben. Abrazos, frases rápidas; emoción

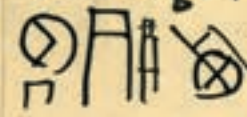


Debo ser un personaje importante: me hacen posar los fotógrafos, los periodistas me interrogan.

Viene el momento de exhibir la documentación.

Digo cualquier cosa. Bajamos.

Y arreglado todo eso a bordo,



Y arreglado todo eso

LA ADUANA.

también, subo en el coche de un amigo. Vamos a un hotel.



Voy por la ciudad. Su perspectiva no corresponde a la de otras ciudades. Hay que modificar las dimensiones, Lo que en otras es ancho, aquí es alto. Esto la hacemos más sombría. El mar aparece por todas partes. Las calles, tiradas a cordel, numeradas. Llama la atención lo estirado de las puertas y ventanas. Y no se halla explicación a eso. Y todo ello da una impresión singular...



Hay muchas calles tranquilas, arboladas, y son las más interesantes. Mal pavimentadas, a veces, (y ya van quedando pocas) esto les da más carácter. Son los barrios más antiguos. Los modernos son como en todas partes: sin carácter. El comercio hoy ha unificado las ciudades. Los mismos anuncios luminosos y los mismos afiches; el mismo gusto en tiendas y vitrinas; los mismos vehículos en la calle; y el mismo tipo estandarizado en los transeuntes. Esos cuatro ó cinco tipos de rigor: el comerciante, el oficinista, la muchacha del taller o de la tienda, el vendedor ambulante; y el obrero - el "trabajador" de todos los países. Después, gente desocupada, en cafés y bares; ancianos y niños en las plazas; y policías. En cambio, en los barrios pobres, se ve lo realmente típico de la población: niños, negros, mujeres del hogar y del trabajo, pequeñas tiendas de fruta, casas viejas (de arquitectura mejor que la nueva) talleres, almacenes; y, ya en las cercanías del puerto ó de la estación, fondas, cambios de moneda, cigarrerías (donde se vende de todo) y pequeños bares llenos de humo.

Andando por la ciudad doy con diver-



...sos monumentos. De héroes, de pedagogos, de poetas, de políticos, y de acontecimientos particulares al país. Es decir, la glorificación de los valores nacionales y tradicionales, sean hechos o personas. Y tales monumentos, como en todas partes: arte oficial; que es decir decorativo, literario, teatral, realista.

Como resulta fatigoso el andar, me detengo en una esquina (disco rojo) que es donde se paran los autobuses. Varias personas allí aguardan. Lamento tener que empujar para subir, pero no hay otro remedio.

Ahora los vendedores de diarios aturden el aire. Guirnan los anuncios luminosos. Un hombre que está junto a mí, poseedor de una gran barba negra, me mira con insistencia. ¿Quién será ese hombre? Hay que hablarle con cualquier pretexto,

- Disculpe, caballero - ¿tendría la bondad de indicarme hacia donde debo ir para encontrar la calle CH, número 3-9-6, izquierda?

- Perfectamente: seis calles en línea recta (evite, si puede, un monumento que es un insulto al arte) y doble a la derecha, y siga de tres a cuatro calles más, y hallará tales cifras. Pero si no le soy molesto me permitiré acompañarle. Soy un desocupado y no tengo otro trabajo que matar el tiempo.

- Muy agradecido!

¡Que cosa maravillosa son las calles!

Echamos a andar. Ahora pasamos por el centro de la ciudad.

Impresión

plástica que sería interesantísimo para un artista moderno. Mil formas en movimiento incesante. Superficies enormes con miles de agujeros rectangulares. Anuncios...

Atravesamos una gran plaza; árboles, tranvías, colores al sol, tiendas, autos...

Mas anuncios: fijos, móviles, luminosos, acústicos - vibrando siempre - sin dejar reposo a la sensibilidad. Y el incontable número de vehículos: autos, tranvías, autobuses, camiones. Y el hormiguero humano en las aceras




Por decir algo a mi acompañante, le digo que él me interesa mucho; y es cierto.

Se echa a reír. Y sin mirarme, yardando siempre, me contesta:

- Cuando le vi

parado en la esquina, sabía que íbamos a entendernos. Pero me parece que hemos llegado al sitio que usted busca.

Nos detuvimos. Era, en efecto, la casa que buscaba: una galería de pinturas. Hice ademán de entrar, pero me detuvo.

— Diga — ¿Que piensa usted ver aquí? 

Manoseó su barba, levantó la cabeza, y una gran risa mostró una terrible hilera de dientes. Me compadecía. Luego dijo:

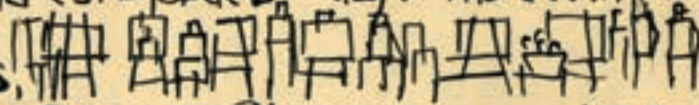
— En toda la ciudad no hay un solo cuadro!

Entramos. Era un taller-galería.

La cosa era nueva. Porque junto a las figuras pintadas, había otras de verdad, reales (personas) es decir, los modelos.

— Esto es una estupidez — dijo mi acompañante.

Miramos.



La pintura era bien mediocre, pero no sin pretensiones. Aquello eran "maneras" de pintar, aprendidas, y no pintura original. Por esto todo era falso.

En un rincón había un grupo, al parecer, de artistas. Todos, "casi eran jóvenes". Uno de ellos vino hacia nosotros. Saludó, y nos miró, como diciéndonos ¿que les parece a ustedes esto? Entonces yo dije:

— ¿Quiere usted explicarnos el porqué de poner junto a los cuadros, a las personas que sirvieron de modelo?

— Nosotros queremos ante todo educar al pueblo

— nos dijo, Queremos que vea de donde parte el pintor, Y si esto les resulta interesante, vengon el día 8-6-24, y verán practicamente como procede el artista. Alguno de los jóvenes decrepitos se acercaron.

— Pero ¿ que finalidad persiguen ustedes con eso? — volví a decir.

— Ya se lo he dicho: educar al pueblo. Aquí todo se hace para el pueblo.

— ¿ Está usted convencido de eso? dijo el barbudo interviniendo.

El otro se embarulló. Sus explicaciones resultaban cada vez más confusas. Entonces, y como para cortar, nos llevó a otro lado. Allí había multitud de cuadros, pero bajo un solo tema: un huevo frito.

— ¿ Es original, no es cierto?

Yo y mi acompañante nos miramos.
Salimos.

— Que original es la estupidez! — dijo: Yañadio, ¿ quiere que vayámos a un restorán?

— No hay inconveniente.

Fuimos andando hasta llegar a una plazoleta,

Este es mi restorán — entre mos.

Vino el camarero.

— Hola — muchacho — para mí como de costumbre. ¿ Y usted que desea comer?

Dijo esto al tiempo que se quitaba su inmensa barba. Yo quedé asombrado. —



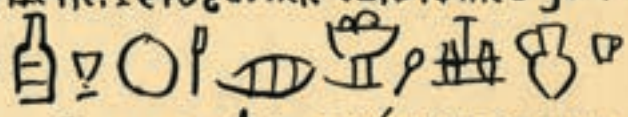
- Pero, y esa barba?

Recordaba aquella fisomía.

- Tu no tienes nombre - dijo - yo tampoco. Por que aquí nada le tiene. Pero ¿donde estuvimos juntos otra vez?



De golpe recordé

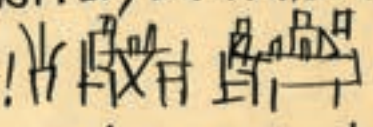


- Pues si, hace diez años que estoy aquí, y no se que mal hice. Pero tu sí que has venido?

- Ah - esto es largo de contar. Ya habrá oportunidad, pero, ¿por que esa barba?

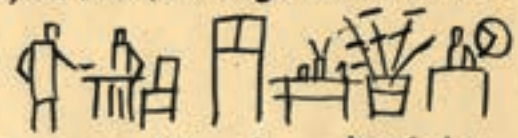
- Pues esto no es largo de contar: soy un "hombre anuncio"

- ¡A que has venido a parar!



- Que quieres, estamos en una época en que la paradoja es lo normal. Tan extravagante es mi barba y mi oficio, como tu viaje o estas tierras.

(Sería esto cierto?)



- Y que anuncias?

- Tengo un amigo, el doctor Terebrante (el perforador) que ha inventado una nueva ciencia de curar, la cual ha bautizado con el nombre de teratermodinamia, y por esto es un teratermodinamopraeta; y que si es el mejor hombre, es el más curioso en saber y escudriñar (y de ahí su nombre) en cualquier ciencia de las conocidas; pues, en efecto, hurga y como perfora, para penetrar en el misterio de las cosas; y así, ha hallado algo que no sabría explicarte por lo complicado, y que si tiene que ver con el desequilibrio mental humano, tanto y más con el desequilibrio cósmico - pues según él, ambas cosas son correlativas - y así no hay remedio para

nosotros, por que habria antes que curar al mundo, ya que todos nuestros males vienen de que ando de lado. Corregir, pues, tal deficiencia, por el calor o el frio, parece ser su método curativo; y al parecer lo aplica con admirable re-



sultado, El me levantó des pues de la catástrofe que ya sabes, y así me va sosteniendo. Anuncio su clínica. Y se le ocurrió que lo que podía llamar más la atención en esta ciudad de hombre rapados, era un hombre con barba. Y ahora mira mi espalda, y mira lo que allí va escrito.

Decía: "Dr. Terebrante. Enfermedades mentales. Especificidad en la circunvalación B (enfermedad de los comerciantes) y supercircunvalación C (enfermedad de los políticos) etc. Taller de reparación de los automatismos..."

— ¡Ah! - de manera que yo he dado un paseo en compañía de un anuncio ambulante?

— Te parece mal? Es que no van así todos los que andan por las calles?

— Tienes razón. Pero a mí me interesa conocer a ese hombre,

— Te sientes mal?

— No, mi cabeza está firme... pero has despertado mi curiosidad. Debe ser hombre interesante...

— Lo es, y ya lo conocerás. Ahora vamos a otra cosa. Voy a dejar mis útiles de trabajo, y vuelvo. Aguárdame en el café de al lado.

A poco volvió, y pidió café en la terraza.

— Buen observatorio - le dije.

— Sí, por aquí pasa toda la fauna de la ciudad.

Encendió un cigarrillo después de ofrecermelo otro.

—No, gracias —le dije — fumaré mi pipa.

—Ah, es cierto.

Calló y se puso a observar fijamente a la gente que pasaba. Yo le observaba también. Su rostro reflejaba una perpetua ironía, con ciertos dejos al parecer muy ingratos.

Le ofrecí azúcar para su café.

—Gracias, bebo amargo.

—Eso parece —le dije — pero no dió muestras de oírme. Al fin dijo:

—¡Todos son locos!

—¡Que obsesión!

—¡Espera un poco! ¿Ves aquel que ahora pasa frente a esa farmacia? Es un perfecto canalla; un criminal; pero por locura. ¡Y anda suelto! Y lo peor del caso, es que ha hecho internar a su mujer, enferma, y aterrorizada por sus descomunales extravagancias; pero él manda por que tiene plata, y todos le reconocen su derecho. ¿Ahí tienes a ese otro, ¿sabes quien es? Es el famoso novelista Picaflor.

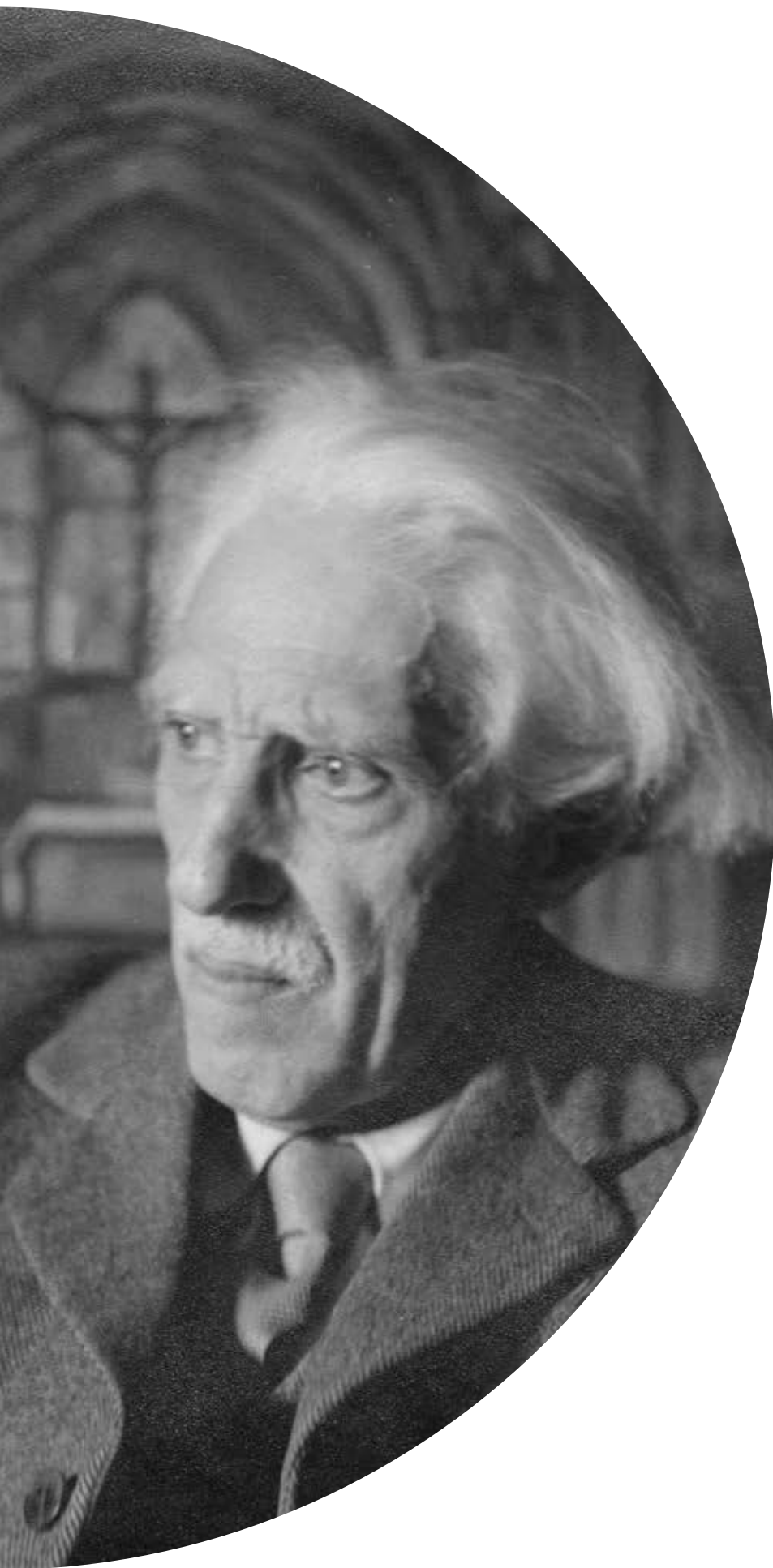
—¡Un Dostoiewski barato.

—Será lo que tu quieras, pero es el más leído. Se está haciendo rico.

—Pero así no se mide el valor literario.

—Para ti y para mí, no; pero como en el mundo rige la ley de los más, ese es el mejor. Pero dejémoslo, vamos al puerto.

Llamó al mozo y pagó. Salimos.



**Joaquín
Torres García**

Nace en las afueras de Montevideo el 28 de julio de 1874. Vive su primera infancia en un ambiente de gran libertad, en contacto cotidiano con los gauchos que llegan desde el interior del país a comerciar a la plaza de las Carretas, frente a la cual está instalado el almacén de su padre. Se educa fundamentalmente en su hogar y de manera autodidacta. A sus 16 años la familia emigra a Cataluña, tierra de su padre, donde tiene una breve pero valiosa formación en la pintura tradicional. Trabaja realizando afiches, ilustrando libros y colaborando con dibujos para revistas. Entre 1905 y 1915 practica su *arte mediterráneo*, de reminiscencias clásicas, que se transforma en una expresión emblemática del Movimiento Noucentista catalán. En 1902 publica su primer artículo en la prensa. La escritura, la publicación de libros y las conferencias se multiplican a lo largo de su vida, así como la enseñanza del arte, que comienza en el colegio progresista de Mont d'Or. En 1917 se produce lo que se ha llamado el *ingreso a la vanguardia* de Torres García; introduce la fragmentación como estrategia en su obra y es entonces que inicia un diálogo visual que tiene como gran interlocutor a la ciudad moderna. En 1920 se traslada con su esposa y tres hijos a Nueva York, donde busca ver y pintar *la ciudad más ciudad* y trata de establecer una fábrica de los juguetes transformables, que había comenzado a construir dos años antes. Se relaciona con el Whitney Studio Club, conoce a Marcel Duchamp y expone junto

a Stuart Davies. En 1922 emigra al norte de Italia y luego al sur de Francia. En 1926 se instala en París, donde inicia el período más prolífico de su carrera artística. En 1929 inicia su *arte constructivo universal*, y en 1930 funda la agrupación y la revista *Cercle et Carré*, que reúne a numerosos artistas de la abstracción europea —incluidos Piet Mondrian y Hans Arp— bajo el lema de *Estructura*. En 1933 se instala con su familia en Madrid, donde forma el Grupo de Arte Constructivo, y en 1934 retorna a Montevideo. En su patria funda la Asociación de Arte Constructivo, junto con la cual despliega una intensa actividad en pro de formar un movimiento artístico que habría de tener como divisa las ideas centrales del *universalismo constructivo*. Torres García propone que el arte de cada tiempo es la expresión particular de ciertos fundamentos universales, y que también es posible reconocerlos en el arte de las grandes civilizaciones del pasado. En ese contexto dicta más de quinientas conferencias, publica varios libros, artículos de prensa y realiza innumerables exposiciones. A partir de 1938, y sin renunciar a sus ideas, Torres García comienza a aceptar la imposibilidad de concretar su proyecto en su expresión máxima. Sin embargo, construye el *Monumento cósmico* del Parque Rodó en 1938, en 1944 publica su libro *Universalismo constructivo* y también pinta junto con sus discípulos del Taller Torres García los murales del Hospital Saint Bois. Fallece en Montevideo el 8 de agosto de 1949.

Cuando José Gurvich (Jieznas, 1927 - Nueva York, 1974) empieza su aventura artística, en los años cuarenta, la fascinación de los artistas —Joaquín Torres García incluido— por la ciudad moderna (la “ciudad como espectáculo”) está más que consolidada. La exposición *Ritmos de ciudad*, que toma el nombre de una acuarela gurvichana de 1952, pone el foco en la producción sobre papel del artista para recorrer las inquietas y variadas maneras con que Gurvich enfrenta un sujeto tan poderoso. Tanto en bocetos esbeltos como en composiciones más descansadas, la ciudad se vuelve en Gurvich testimonio de sus viajes, pero también apropiación de lugares vividos, como en las series dedicadas al Cerro de Montevideo y a Nueva York. La ciudad atraviesa así —por momentos convulsa, por momentos paradójicamente íntima— la entera trayectoria de este artista.



José Gurvich

RITMOS DE CIUDAD

Museo Figari

RITMOS



DE



CIUDAD



MONTEVIDEO



1952

José Garrich

José Gurvich: Ritmos de ciudad

Riccardo Boglione
CURADOR DE LA EXPOSICIÓN

Para abrir el discurso sobre la figura por excelencia, en términos simbólicos, de la modernidad, vale decir la ciudad —cuyo desarrollo real no ha parado en el último siglo y está todavía en paroxístico incremento—,¹ parece obligatorio arrancar con Charles Baudelaire, tal vez el primer intelectual en darse cuenta de hasta qué punto el desarrollo urbano moderno era no solo un inevitable acontecimiento del galope capitalista, sino el nuevo y precipuo estímulo creativo para el artista. Así, buscando el “heroísmo” antiguo en lo moderno, el francés anotaba por ejemplo que “el espectáculo de la vida elegante y de los millares de existencias que circulan en los subterráneos de una gran ciudad —criminales y prostitutas—, la *Gaceta de los Tribunales* y *El Monitor*, nos prueban que nosotros no tenemos más que abrir los ojos para conocer nuestro heroísmo”.² Y con ojos bien abiertos, efectivamente, los artistas fueron registrando lo que veían tanto en los subsuelos como en la superficie (y en los diarios, a su vez parte del escenario urbano a través de canillitas y kioscos): puntos de vista privilegiados para escritores y pintores que querían dar testimonio de su contemporaneidad.

Cafés, vitrinas de tiendas, galerías, carteles, carrozas y muchedumbre: los que deambulan en la ciudad a partir de la segunda mitad del siglo XIX están expuestos a un sinfín de provocaciones ópticas y auditivas que van creciendo hasta la saturación con el pasar de las décadas; empieza así a emerger el gusto por lo superficial y cambiante (no extraña que la moda sea otra de las obsesiones baudelaireanas): “¡Ciudad hormigueante!, ¡Ciudad llena de sueños, / donde el espectro a pleno día atrapa al que pasa!” canta en *Las flores del mal*.³ Y vía Baudelaire, quedándonos en la ciudad, más obligatorio aún será citar a Walter Benjamin y sus *flâneurs*, seres que literalmente se pierden por los bulevares y callecitas de sus ciudades, en una deriva que costea lo onírico, amplificando las posibilidades que la gran urbe brinda a quienes quieran escaparse de cualquier lógica pragmática que informe este espacio (y que derivará a su vez en la psicogeografía situacionista de los sesenta). Empero, es con las vanguardias históricas, sobre todo con los futurismos (italiano y ruso), que modernidad —generadora de modernolatría— y metrópoli se aglutinan definitivamente, como espacio hiperestimulador y como biósfera (in)natural del “hombre nuevo”. Así la ciudad se vuelve puro espectáculo tecnológico, exhibición descarada de la funcionalidad, muestrario casi obsceno del “progreso” y cada vez más —algo percibido y rechazado por Baudelaire— lugar de soledad: paradoja de una multitud ingobernable hecha de singularidades. El tráfico, los anuncios, la masa, las fábricas, la arquitectura progresivamente mermada de adornos exaltan al artista y deberían exaltar a cualquier ciudadano, por lo menos según los preceptos “de avance”. Llegado el siglo XX, la ciudad es el ámbito del cambio, el símbolo pulsante que contrasta con lo estático de la campiña; se inflama vistosamente aquella dicotomía que ardía desde hacía siglos: la urbe-progreso y el campo-tradición. Marinetti, ya en el ma-

1. Hace pocos años se ha dado la superación, a nivel mundial, de la población urbana con respecto a la extraurbana o rural, ya que, según las Naciones Unidas, el 54% de los habitantes del planeta reside en ciudades, lo que determina que “la administración de las áreas urbanas se ha vuelto uno de los retos de desarrollo más importantes del siglo XXI” (“World’s population increasingly urban with more than half living in urban areas”, <http://www.un.org/en/development/desa/news/population/world-urbanization-prospects-2014.html>).

2. Charles Baudelaire, “Del heroísmo de la vida moderna”. En Lorenzo Varela, comp., *Charles Baudelaire*. Buenos Aires: Poseidón, 1943, p. 129.

3. Charles Baudelaire, “Los siete viejos”. En Charles Baudelaire, *Las flores del mal*. Trad. Luis Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra, 2006, p. 347.

nifiesto fundacional del futurismo, en 1909, habla de cantar “a las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo, el placer o la rebeldía, las resacas multicolores y polifonas de las revoluciones en las capitales modernas”, donde se mezclan —y vale la larga cita por lo que veremos más adelante— poéticamente

la vibración nocturna de los arsenales y de los almacenes bajo sus violentas lunas eléctricas, las estaciones ahítas, pobladas de serpientes atezadas y humosas, las fábricas suspendidas de las nubes por el bramante de sus chimeneas; los puentes parecidos al salto de un gigante sobre la cuchillería diabólica y mortal de los ríos, los barcos aventureros olfateando siempre el horizonte, las locomotivas en su gran chiquero, que piafan sobre los raíles, bridadas por largos tubos fatalizados, y el vuelo alto de los aeroplanos, en los que la hélice tiene chasquidos de banderolas y de salvas de aplausos, salvas calurosas de cien muchedumbres.⁴

El catálogo se vuelve rápidamente temática también de las artes plásticas: de a poco crecen las representaciones de la iluminación artificial, fábricas, puentes modernos, grandes barcos y otros medios de transporte mecánicos. Veinte años después, según Theo Van Doesburg —fundador de De Stijl y amigo de Joaquín Torres García—, “el hombre moderno, producto de una metrópoli mecanicista, no solo se acostumbró a esa multiplicidad de impresiones [de la ciudad], sino que la necesita”.⁵

Torres García, entonces, apenas mencionado. No hay duda de que su obra, por lo menos luego del encuentro con Rafael Barradas en España, visita la ciudad con frecuencia, aguijoneado por varios de los aspectos “modernos” que la constituyen, leyéndola justamente como espacio del futuro. Escribiendo al mismo Barradas, en 1918 —luego de una tinta china sobre papel de 1917 que presenta, superponiéndolos, fragmentos urbanos, el busto de un hombre, una locomotora corriendo, bulevares, carteles, hilos eléctricos, especie de aglomerado caótico de lo que años después ordenará incesantemente—, dice Torres: “¿Dónde está nuestro porvenir? En las grandes ciudades de Europa. Ya no creo en la *América Latina*. Gente floja, apática, romántica”,⁶ todavía lejos, evidentemente, del americanismo que marcará su vuelta al Uruguay. Así pinta las ramblas y el puerto barceloneses y, aun antes de llegar a Nueva York y componer una serie de obras que son una especie de sinfonía de la Gran Manzana, ilustra los *Poemes en ondas hertzianes* (1919) de Joan Salvat-Papasseit con seis dibujos (incluida la tapa) de trazo preciso, pero nervioso, que capturan redondamente la electricidad de la cosmópolis española. “París al lado de [Nueva York] es una ciudad relativamente quieta. Ya lo veis [...] ¡Cuánta actividad! ¡Cuánto gentío por todo! Qué impulso y qué grande es todo eso”.⁷ En la megalópolis estadounidense se agudiza el interés hacia el frenesí ciudadano madurado en España, aunque, por supuesto, ya consciente de que lo esencial del arte “no debe

4. Filippo Tommaso Marinetti, “Manifiesto del Futurismo”. En José Antonio Sarmiento, *Las palabras en libertad. Antología de la poesía futurista italiana*. Madrid: Hiperión, 1986, p. 192.

5. Citado en Ezio Godoli, “Città”. En Ezio Godoli, *Il dizionario del futurismo*. Florencia: Vallecchi, 1999, p. 281.

6. Joaquín Torres García, “Carta a Barradas. Barcelona, 13 de setiembre de 1918”. En Pilar García Sedas, *J. Torres García y Rafael Barradas. Un diálogo escrito: 1918-1928*. Barcelona-Montevideo: Parsifal-Libertad Libros, 2001, p. 136.

7. Joaquín Torres García, “New York-Cataluña”. En Joaquín Torres García, *Trazos de New York*, Montevideo: Museo Torres García, 2011, p. 13. Hay que remarcar que unos años después, en 1926, Torres producirá una serie de vistas de París, “nuevayorkizándola”, aplicando el nombre del lugar al dibujo con grande letras negras, tipo estencil, exactamente como había hecho para la urbe norteamericana.



Joaquín Torres García
Cubierta del libro de Joan Salvat-Papasseit
Poemes en ondas hertzianes, 1919



José Gurvich
Removedor, s/f
Tinta y acuarela sobre papel, 12,5 x 9,5 cm

variar a través del tiempo” y que se trata, en definitiva, de implementar un “moderno clasicismo” también en la “ciudad más ciudad, en la que más intensamente se vive el tiempo presente”.⁸ Un escenario muy parecido al marinettiano, pero depurado de la veta más polémica (hacia el pasado) y optimista (hacia el futuro): un eterno presente torresgarciano.

Cuando Torres llega a Montevideo, en 1934, la capital uruguaya es una metrópolis de tamaño reducido, si pensamos en las urbes donde el pintor constructivista había vivido con anterioridad, pero de todas formas el empuje cosmopolita y fruto de la modernidad está en su cenit: tiene unos 700.000 habitantes y su arquitectura más de punta se ha desarrollado generosamente en esos años: el Palacio Salvo, el Estadio y el Edificio Centenario, la Dirección Nacional de Aduanas, el Palacio Lapidó ya se yerguen sobre las demás edificaciones, mientras el Hospital de Clínicas está en construcción. El interés torresgarciano por la urbe como repositorio de símbolos y vitalidad se condensa en su libro *Ciudad sin nombre*, de 1941, donde el antiguo entusiasmo por el ardor urbano se prende otra vez (“atravesamos una gran plaza: árboles, tranvías, colores al sol, tiendas, autos, incontable número de vehículos: autos, tranvías, autobuses, camiones. Y el hormiguero humano en las aceras”) y culmina en la aparición del puerto (“¡Qué visión más extraordinaria, ese descomunal puerto! Esto es una realidad cubista-futurista: geometría, rojo, negro, aire, humo, cables, letras, chimeneas, sirenas, bandera, señales y el gigante trasatlántico, estático, firme como una isla”).⁹ Así, no asombra que la ciudad sea un tema que circula con vigor en el Taller Torres García (TTG), ya que casi todos los alumnos la pintan y dibujan y se introduce así, en sistemática presencia, dentro de un panorama pictórico, el uruguayo, donde no había tenido demasiado peso: luego de la temporada decimonónica de viajeros dibujantes (que en su mayoría se limitan a vistas, vale decir una Montevideo pintada desde afuera), antes de los años treinta, la ciudad como sujeto solo tiene ejemplos aislados, como explica Olga Larnaudie en el logrado *excursus* sobre el tema publicado en el catálogo de la exposición *Montevideo y la plástica*, de 1996: “la narración del abordaje pictórico a Montevideo al acercarse a los cuarenta se complica por abundante [...] en una situación que se prolongará avanzados los años cincuenta”.¹⁰

Entre los alumnos del constructivista, por supuesto, está José Gurvich, que se acerca al maestro en 1944 y entra en su escuela un año después. La relación de Gurvich con Montevideo, a esa altura, es común a la de muchos inmigrantes: el artista nació en Jieznas, un pueblo de Lituania, y a los cuatro años emigró con la familia a Uruguay y se instaló en el popular Barrio Sur. Es notorio cómo Gurvich dejó el estudio del violín por la pintura luego de haber tomado, en 1942, clases con José Cuneo en la Escuela Nacional de Bellas Artes y, sobre todo, luego de su acercamiento a

8. Citado en Cecilia de Torres, “Torres García en Nueva York”. En Joaquín Torres García, *Trazos de New York*, op. cit., p. 18.

9. Joaquín Torres García, *La ciudad sin nombre*, edición facsimilar, Montevideo: MEC, 1974, s/n.

10. Olga Larnaudie, “Tiempos y artistas de algunos montevideos”. En *Montevideo y la plástica*. Montevideo: Intendencia Municipal de Montevideo, 1996, p. 36.



José Gurvich
Perspectiva del puerto, c. 1947
 Óleo sobre tela, 48,2 x 59 cm

Torres. Ya en esta época, la segunda mitad de los cuarenta, empieza su interés por la ciudad como tema, seguramente “enfrentado” en el Taller, algo que lo acompañará a lo largo de toda su trayectoria —y que engendrará piezas realmente extraordinarias—, aunque nunca se detendrá en el Barrio Sur de su juventud.

Entre los óleos más tempranos se recuerda, por ejemplo, una *Perspectiva del puerto* —regida por gruesas líneas negras estructurantes—, donde se condensan varios de los elementos que constituyen la “ciudad gurvichana”, redondamente trabajada sobre todo en las obras sobre papel, que aquí desplegaremos: carteles, amontonamiento de edificios y personas, humos y cafés, los protagonistas. Dentro de ejemplos tempranos, recordamos también la ténpera *Colores Puros 2*, de 1948, completamente constructivista, que desarticula el puerto utilizando solo los primarios. Empero, es en 1951, cuando empieza a dar clases en el TTG sustituyendo a Julio Alpuy, y sobre todo a partir de su mudanza a un edificio sobre la calle 25 de Mayo y el puerto —donde su compañero del TTG Gonzalo Fonseca tenía el taller—, que la ciudad irrumpe en sus creaciones, entrando metafórica y visualmente por la ventana, como ejemplifica *Ventana del puerto*, acuarela de 1950 que muestra algunos edificios abigarrados bajo la luz del alba que se vislumbran detrás de los vidrios, ya poseyendo otra característica de algunas escenas urbanas del pintor: un punto de vista ligeramente picado. El motivo de la ciudad entrevista por la ventana, aquí en función de membrana que separa y conecta la dimensión privada y la pública, retornará, por ejemplo, en un dibujo de *Naturaleza muerta (s/f)*, donde aparece como volitivo fondo, e incluso en Florencia, donde “penetra” en la habitación del artista la cúpula de Brunelleschi y la contigua torre de la catedral de Santa Maria del Fiore. El puerto también, como vimos, ítem capital en el prontuario torresgarciano, será parte constante de las visiones de Gurvich, obviamente cargado de densa valencia biográfica, punto neurálgico de encuentro, abandono y reencuentro, tanto de aquella llegada primigenia de 1932 como de las sucesivas y largas salidas hacia el exterior que apuntalaron su vida. El contexto portuario es protagonista también de tres acuarelas de 1952 organizadas según un andamio descendente por acumulación, como de planos superpuestos que resultan en una fusión de elementos (autos, edificios, barcos, individuos) cuyas proporciones saltan, que anticipa un tratamiento parecido

José Gurvich
Colores puros 2, 1948
Lápiz, tinta y témpera sobre papel
11 x 13,5 cm



en series dibujadas dos décadas más tarde en Nueva York. En *Radio Nacional*, por ejemplo, coches, peatones (nótese el toque de humor de una lamparita prendiéndose sobre la cabeza de un hombre de espaldas), chimeneas de barcos, letras —tanto diegéticas (los carteles) como ajenas a la escena (unas anotaciones a lápiz)— remolinan alrededor de un kiosco. Otro *leit motiv* de sus primeras obras son los cafés, que él mismo frecuentó desde los 15 años para “absorber todo aquello que le interesaba” de “las conversaciones que surgían en lugares como el Café Sorocabana”,¹¹ que son, huelga decirlo, espacios privilegiados, de pausa, dentro de un más o menos acelerado tiempo urbano.

Es evidente que, ya en este momento, hay cierta tensión entre el Gurvich constructivista y uno más desestructurado que vive la ciudad como puro estímulo psicosensorial. Esta primerísima fase contiene, *in nuce*, una dicotomía que marcará toda la relación del artista con este tema, en la que puede expandir, en un sentido (controlado, idealizado) u otro (más relajado, fenomenológico o fantástico), un entorno que genera en él, evidentemente, un impetuoso afán creativo. De manifiesto se puede poner la acuarela de 1952 —que da el título a la exposición— *Ritmos de ciudad*, marcada por la ortogonalidad, pero a la vez descontracturada como ciertos dibujos torrescarbianos españoles y norteamericanos (incluso en los colores), y subrayar, de la misma época, la elección de escenas urbanas, o arquitectónicas, para ilustrar varios programas del Cine Club del Uruguay.

Entre las primeras series numéricamente imponentes dedicadas a escorzos de ciudad se ubica sin duda la del Cerro, barrio donde el artista vivió, a partir de 1957, en dos momentos: primero en la casa que fue de Fonseca y luego en otra, en la misma calle Polonia, que compró en 1962, a la vuelta de su primer viaje a Israel y Europa. El Cerro era, en ese momento, “un ambiente semirrural con vistas privilegiadas a la bahía y al puerto, enmarcadas por el Frigorífico Nacional, el Frigorífico Swift y la fortaleza”, habitado por inmigrantes de toda proveniencia, escasamente edificado, donde se convivía con animales de corral, un “micromundo [que] constituyó un material privilegiado en la pintura de José Gurvich”.¹² El Cerro representa entonces

11. Ángel Kalenberg, *José Gurvich*. Montevideo: Ediciones Jorge de Arteaga y Gustavo Tejería Loppacher, 1997, p. 66.

12. Rafael Lorente Mourelle, “El artista y el lugar”. En *Gurvich y el Cerro*, Montevideo: Museo Gurvich, 2018, p. 17.

una especie de umbral, entre lo urbano y lo extraurbano, que por su dimensión reducida y su atmósfera pueblerina parece casi la anticipación, todavía exenta de la dimensión religiosa, del espacio del kibutz israelí —donde Gurvich vivirá en tres ocasiones—, aquel espacio de vida “rudimentaria y elemental” marcada por el “contacto con el campo” que “elevó sus sentimientos bucólicos”.¹³ Sin embargo, en los bocetos de paisajes más “naturalistas” —casi ejercicios— está bien presente el elemento industrial y caracterizante (muy poco “universal”) de la chimenea del frigorífico y se empieza a desarrollar, en algún dibujo, aquella interacción entre cuerpos y cemento, en definitiva entre habitantes y hábitat “artificial”, fundado sobre una cercanía/superposición deslumbrante de los elementos. Se concreta con fuerza en el tríptico de los *Tres personajes* (en realidad, cuatro), primerísimos planos (y aquí, en la elección del encuadre, tal vez actúa el cine, frecuentado con asiduidad por el joven Gurvich) de “vecinos” —dos leyendo el diario, actividad ciudadana por excelencia— enmarcados sin posibilidad de “fuga” por aglomerados de viviendas, incluida, otra vez, una humeante chimenea. Nada de dramatismo empero, también gracias a una sabia uniformidad de colores y tonos terrosos entre sujeto y fondo, expresión de un vínculo inextricable. En clave aún más radical, porque está radicalmente sintetizada en pocas líneas que hacen y deshacen a la vez el paisaje, la unión se repite en *Paisaje del Cerro (s/f)*: bajo una gran porción de cielo se rozan, detrás de un perfil apenas entrevisto, una carreta, un alto edificio con sus rítmicas ventanas, posiblemente parte del frigorífico, el cerro mismo, la chimenea y un barco sobre el horizonte. Gurvich evidentemente, aun en un ambiente básicamente campestre, piensa en la conexión con el centro de la metrópolis, dedicando un colorido dibujo a un tranvía, repetido en diferentes sentidos y perspectivas y dotado de su medio de alimentación: unos cables eléctricos, con luz callejera, que lo coronan.

De su primer viaje europeo, entre 1954 y 1955, en compañía de dos colegas del TTG, Antonio Pezzino y Manuel Aguiar, Gurvich deja varios dibujos que dan evidencia de las ciudades que visita, instantáneas. Tenemos así una visión, de corte casi postalesco, de una plaza San Marcos (que no parece ser la veneciana); unos croquis, casi académicos, de escorzos urbanos que dan cuenta del fermento de las calles, posiblemente españolas; un interesante aglomerado de techos florentinos; escenas de muchedumbres apretadas al reparo de paraguas en una lluviosa París. Lejos de las representaciones personalísimas del Cerro y de cualquier grilla constructivista, parecen fijaciones extemporáneas de lo visto. Por otro lado, un par de años más tarde el artista escribirá en un diario algo acerca de esta “captura” de la realidad: “no busco hacer poesía, lo que busco es testimoniar en arte aquello que siento y amo. Testimoniar en arte no es solo decir aquello que siento y amo, sino decirlo bien, en lenguaje estético. Entonces el testimonio trasciende...”¹⁴ Un *Paisaje* de 1955, sin embargo, se destaca: marcado por una rígida perspectiva central, es una interesante mixtura de fragmentarismo (los planos que conforman los elementos) y constructivismo (con una paleta “ortodoxa”), donde conviven el hombre (la iglesia como eje) y la naturaleza (los cipreses que encajan en el paisaje). De ambientación casi seguramente italiana, es eco del TTG (perspectivas similares se hallan en obras de Julio Mancebo y Cristo Gava en *Removedor*; por ejemplo), pero también, quizá,

13. Alicia Haber. *José Gurvich. Un canto a la vida*. Montevideo, s/e, 1999, pp. 75-76.

14. José Gurvich, Cuaderno manuscrito fechado 1957-1958, Cerro, p. 9.



Anónimo florentino
Città ideale, c. 1480
 Témpera sobre tabla
 68 × 239 cm

deudor de aquella *Ciudad ideal* pintada anónimamente alrededor de 1480 y hoy conservada en Urbino, que se volvió símbolo de la (presunta) perfección renacentista y de aquella idea de ciudad, tenazmente planificada, como forma simbólica, evidentemente colapsada con la llegada de la modernidad y su crecimiento desigual. El interés de Gurvich parece oscilar entre estos dos “modelos” y refleja su patente escisión, magistralmente domada, entre rigor e imaginación.

Varios críticos determinaron que es a partir de mediados de los años sesenta que Gurvich empieza aquella “etapa más idiosincrásica”, como la define Alicia Haber, que cristaliza en un “lenguaje propio”,¹⁵ vale decir, a la postre, un más neto alejamiento de las directivas torresgarcianas, en realidad nunca abandonadas, pero por cierto expandidas notablemente. Según Cristina Rossi, “su cuadrícula comenzó a ser más variada y, sin perder ese principio ordenador, introdujo notas experimentales como el empleo de cartones [...], el impacto de las iluminaciones puntuales [...], el quiebre y derrumbe de la grilla o el empleo de la espiral generativa”, mientras “las formas simbólicas también fueron variando”.¹⁶ Por lo que concierne al motivo de la urbe, se tratará de abrir cada vez más a aquella aparentemente caótica acumulación de elementos, desjerarquizándolos definitivamente, atenuando preocupaciones tanto en términos de perspectiva como de disciplina espacial y recuperando, en cierto sentido, una (anti)tradición modernista del núcleo urbano como acumulación, primero, y dispersión, luego, de energía. Una amalgama enredada donde, eventualmente, los habitantes podrán incluso flotar, si no volar, según la ya célebre lección chagalliana (aquella “poesía de imágenes” de Chagall evocada en una nota por el mismo artista uruguayo).¹⁷

Esta progresiva liberación tiene una prueba general muy lograda en una serie de dibujos que se pueden fechar en 1966 y que de alguna manera retoman lo que germinaba desde 1952 en la organización de la representación urbana gurvichana, tanto en sus manifestaciones denotativas como connotativas: el trazo es nervioso; las personas, los autos, los edificios, los carteles, resueltos a través de brillantes lápices de colores, casi colisionan entre sí en una secuencia de logradísimos apuntes pulsionales. Dos, en especial, merecen un breve análisis: *Cania I y II*, de 1965. Aquella compenetración de transeúntes y entorno urbano que encontramos en diferentes instancias adopta acá soluciones y tonos paroxísticos que dejan el campo —liberado de cualquier referencia a las “viejas” estructuras— a un torbellino de individuos metamórficos, que fluctúan en el aire, pegados o directamente englobados por altos edificios (incluso con sus carteles e insignias), en un precipitado, dialécticamente intenso e intensamente dialéctico, de “seres” y “cosas”, muy común en las declinaciones metafísicas (la serie de las parejas) o religiosas (el kibutz, la Biblia) de su obra. Gurvich incluye, como hace a menudo, también en la ciudad su simbología universalista, desarrollada con amplio respiro a partir del TTT: relojes, escaleras, botellas, etcétera; pero a la vez va fabricando —a través de hombres que se transforman en peces, ojos y números que levitan, disolución de cualquier mimetismo, abolición de la narrativa y la anécdota que se derrite en atemporalidad—, casi burlescamente, una atmósfera surrealista, o por lo menos pariente de aquel

15. Haber, op. cit., p. 67.

16. Cristina Rossi, “José Gurvich. Cruzando fronteras”. En *José Gurvich. Cruzando fronteras*, Montevideo: Fundación José Gurvich, 2013, p. 24.

17. Gurvich, op. cit., p. 3.

surrealismo declarado por Torres enemigo mortal en su etapa europea, aunque luego (muy) parcialmente revalorado.¹⁸

Vale la pena, aquí, abrir un paréntesis sobre el empleo de la figura del cartel, afiche o incluso de murales y grafitos (como en dos escorzos parisinos). No hay duda de que el universo lingüístico y su encarnación gráfica, ligada a la propaganda o a la nomenclatura de los negocios, pueblan, de forma contundente, el universo gurvichano. La presencia de la palabra escrita, y máximamente referida al mundo de la publicidad, tenía una historia larga y sólida cuando empezó a ser empleada por el pintor uruguayo. Su primera posible aparición se debe al pintor italiano Telemaco Signorini, miembro de los Macchiaioli, que retrata en 1881, en una vista de la ciudad inglesa (no casualmente) de Leith, una enorme propaganda pintada sobre una medianera: potentes letras rojas sobre fondo blanco que publicitan un whisky y que contrastan con el gris y ocre del paisaje urbano, a la vez galvanizando e “interrumpiendo” el conjunto. De todas formas, el gran potencial que la inserción de palabras que pueblan la visión contemporánea de la urbe tiene para la nueva plástica demora unos treinta años más en ser teorizado. En efecto, en 1914 Umberto Boccioni las exalta como material privilegiado para los artistas, ejemplo de poesía *trouvée*: “los afiches amarillos, rojos, verdes, las grandes letras negras, blancas y azules, los carteles descarados y grotescos de los negocios, de los bazares, de las LIQUIDACIONES [...], he aquí lo que nos inspira y fascina”.¹⁹ De ahí en adelante la incorporación de letras y números en el tejido pictórico creció exponencialmente,²⁰ y artistas como Barradas y Torres los emplearon de manera sistemática en sus visiones de ciudad. En el caso de Torres, además, este insistente empleo tiene resonancias ideológicas y programáticas. Como explica Jorge Schwartz:

Y si letras y números constituyen una constante en los cuadros de este periodo, ¿cuál es la razón para mezclarlos o unirlos a la pintura? El intenso paralelismo de códigos tan distintos me lleva a pensar que es su teoría del Universalismo Constructivo que lo implica. Esta actitud unificadora le permite expresar coherentemente diferentes lenguajes en una matriz reflexiva única. La imagen motivada y analógica coexiste con la palabra arbitraria, producto de normas y convenciones lingüísticas y sociales. En realidad, el trabajo de Torres García es casi un diseño ideográfico, un proyecto estético unificado donde es imposible separar un código del otro.²¹



Telemaco Signorini
Leith, 1881
Óleo sobre lienzo, 45 x 42 cm

18. “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*. Pero sin embargo, rescataba como un valor positivo la apertura que el surrealismo había hecho al inconsciente. Para Torres García un arte no podía ser completo si solamente estaba hecho de forma racional, ya que el resultado solamente sería percibido por la razón [...]”; Alejandro Díaz, “Joaquín Torres García, integridad del arte”, s/f, s/n. En http://www.torresgarcia.org.uy/te_puede_interesar/bio/textos_sobre_Torres/Joaquin-Torres-Garcia-Integridad-del-arte-Alejandro-Diaz.pdf

19. Umberto Boccioni, *Pittura e scultura futuriste*. Milán: Abscondita, 2006, p. 22.

20. Ver Simon Morley, *Writing on the Wall. Word and Image in Modern Art*. Londres: Thames & Hudson, 2003, especialmente el capítulo 7.

21. Jorge Schwartz, “A *Flâneur* in Montevideo: Joaquín Torres-García’s ‘La ciudad sin nombre’”.



José Gurvich
Los ciegos, c. 1968
 Lápiz y acuarela sobre papel, 22 × 17 cm

La raíz del uso tan insistente de Gurvich del elemento lingüístico en cuadros y dibujos parece residir en la misma tensión producida por el encuentro de campos simbólicos diferentes, por la fusión de cosas y nombres de las cosas, palabra y figuración; en definitiva, el apareamiento de visual y verbal. Se busca lo esencial de estas relaciones; casi siempre los carteles reproducidos por Gurvich pierden su peculiaridad gráfica y aparecen sin definición de tipos e incluso, a veces, de tamaños, reflejando la típica forma de lectura distraída que le reserva el transeúnte. *La Perspectiva de ciudad* es un buen ejemplo. No importa tampoco, en ocasiones, que quede claro lo que dicen: en algunas instancias a los letreros les faltan partes, se ven incompletos o con imprecisiones, como en *Compra y venta*, pero es su presencia que atañe, es la posibilidad sumamente expresiva de apoderarse de las letras como un dispositivo plástico más, por cierto no inocente, que demarca magistralmente el espacio y el tono de la composición. El humor gurvichano emerge gracias al factor verbal, por ejemplo, en una de sus tantas versiones de *Los ciegos*, c. 1968, inspirado por *La parábola de los ciegos* de Pieter Brueghel el Viejo, de cuatro siglos antes. Inmersos en ambiente ciudadano, los personajes en Gurvich son tres y no seis —aunque Brueghel había pintado como detalle solo tres ciegos en el inmenso *Proverbios flamencos* de 1559,— y el fondo, marcado por carteles, funciona como comentario irónico de la escena. Uno se refiere a una tienda y dice socarronamente “Óptica”, palabra reforzada por el dibujo de unos lentes gigantes como parte del letrero, mientras al lado se puede leer un cartel de cine que anuncia para “hoy” *La alegría de la vida*, en claro contraste con el sombrío mensaje bruegheliano (por otro lado, ninguno de los ciegos de Gurvich se cae, como en el cuadro del flamenco).

Las letras tienen su peso también en la última serie que involucra a la ciudad, que cierra, por su muerte súbita y precoz, la trayectoria del artista: los dibujos de Nueva York. Gurvich había llegado a la metrópolis estadounidense en 1970, aparentemente sin intención de radicarse allí, aunque terminó quedándose, con su familia, hasta 1974, año de su fallecimiento.²² Pese a este desamor por el lugar —la esposa también confirmó su incomodidad con la nueva residencia, sobre todo al principio—,²³ Gurvich la dibujó incesantemente y no hay duda de que esta superurbe marcó su última producción, desatando completamente los ribetes más experimentales de su búsqueda.

Absolutamente excepcional es la serie de tintas y acuarelas de 1971, donde por supuesto el pintor “captó a Nueva York en pleno movimiento [...]”, aunque, más que registrar la “alienación del hombre-masa,

En *Post. Notes on Modern and Contemporary Art Around the Globe*, Nueva York: MoMA, 2016. http://post.at.moma.org/content_items/764-a-flaneur-in-montevideo-joaquin-torres-garcia-s-la-ciudad-sin-nombre

22. Sobre la incertidumbre del destino de su última mudanza y el rol que desempeñaron algunos de sus excompañeros del TTG para que Gurvich se quedara en Nueva York, donde estos amigos residían, véase Kalenberg, op. cit., pp. 188-192.

23. “La gran metrópolis a Gurvich no le gustaba nada, a decir verdad [...]. Sin embargo, finalmente lo fascinó, porque logró trabajar y logró entrar en ciertos aspectos de la vida neoyorquina”; Julia (Totó) Añorga, “Vida y pasión”. En Daniel Rovira Alhers, *Proximidades. Testimonios sobre José Gurvich*. Montevideo: Fundación José Gurvich, 2003, p. 12.

yuxtaponiendo escenas y personajes que expresan la dimensión caótica de la ciudad”,²⁴ adaptó el tratamiento “arquitectónico” de los elementos de la imagen empleados en otros contextos, incluso contextos opuestos: véase la continuidad, por ejemplo, de un óleo como *Composición del Kibutz*, de 1966, en otro como *Composición de Nueva York II*, de 1971. Sumamente interesante también es el ritmo acelerado e inexorable de *Composición de Nueva York IV*, donde los enmarañados protagonistas neoyorquinos (edificios, máquinas y hombres por igual) son (des)organizados en un andamio horizontal, por bandas, en convulsas capas, como geológicamente estratificados. Atrevida, en *Nueva York, Nueva York IV*, es la inclusión de personajes del dibujo animado *Popeye*, posiblemente la primera y única vez que se reproducen *telles quelles* (vale decir sin distorsiones o adaptaciones al propio estilo) figuras del universo *pop*; un recorte de diario, la palabra *STOP*, rarísimo ejemplo de uso del *collage* en el Gurvich sobre papel; una suerte de *frottage* —técnica que remite a Max Ernst— que deja aparecer una moneda, evidente concreción del impulso mercantil de la gran ciudad (y metonímicamente de la ideología capitalista que regía, y rige, a Estados Unidos). Las monedas retornan además en otras piezas de la serie, confundiendo en una notable algarabía de elementos tupidos en el espacio o, como en *Paisaje de NY*, funcionando como “base” de una porción de *skyline* donde despunta el edificio Chrysler en toda su imponente verticalidad. A nivel de mero repertorio estamos todavía en el recinto de la cita marinettiana del principio: medio siglo luego de Torres, Nueva York se vuelve una cantera donde repensar, sin abjurar de él, su método de creación y donde es evidente, pese a la situación difícil que estaba viviendo la ciudad,²⁵ que la intrincada conjugación de elementos dispares, el ritmo veloz y sincopado de las calles, la opresiva y majestuosa presencia de los rascacielos —que sin embargo permite escenas “barriales” cálidas (por ejemplo, *East Village*, de 1971)— están tan radicados en el imaginario gurvichano como sus atmósferas trascendentales y espirituales. En efecto, hasta el final el artista frecuentó lo metafísico, pero la necesidad de retratar el concreto ambiente ciudadano pulsó sin cesar: la mano de Gurvich acaricia a menudo dimensiones espirituales, como se repite justamente, pero también logra no distanciarse nunca de aquel *hic et nunc* que define, día a día, la prosaica y metamórfica ciudad como lugar de lo contemporáneo e inmanente por excelencia.



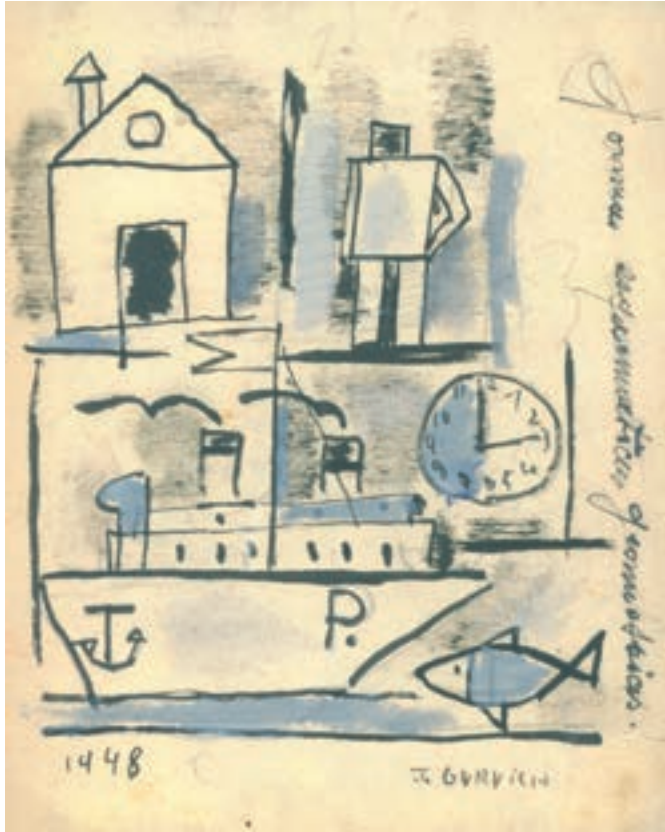
Mercado, 1971
Tinta sobre papel, 20 × 13 cm

24. Haber, op. cit., p. 107.

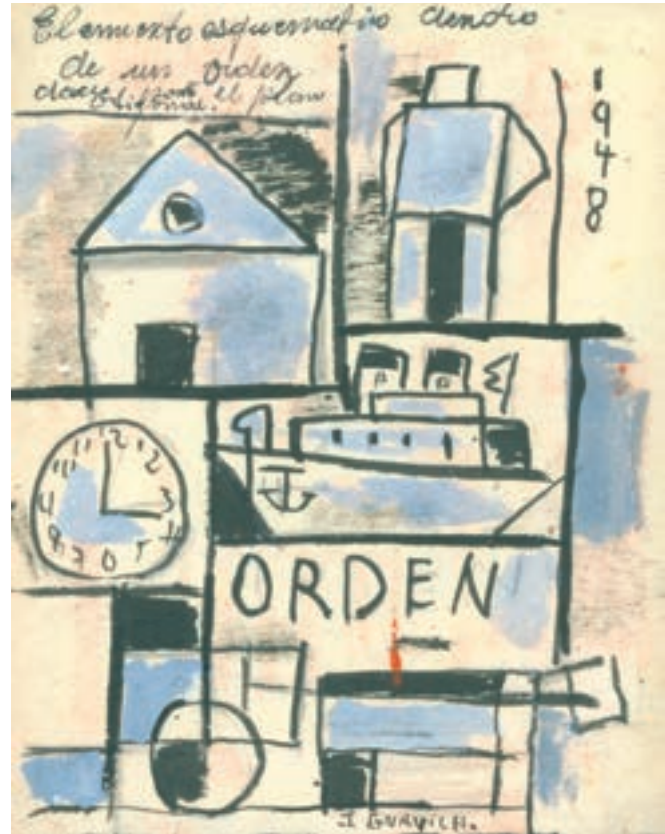
25. Sobre este tema véase Edward J. Sullivan, “Gurvich en Nueva York: una relación conflictiva”. En *José Gurvich. Cruzando fronteras*, op. cit.



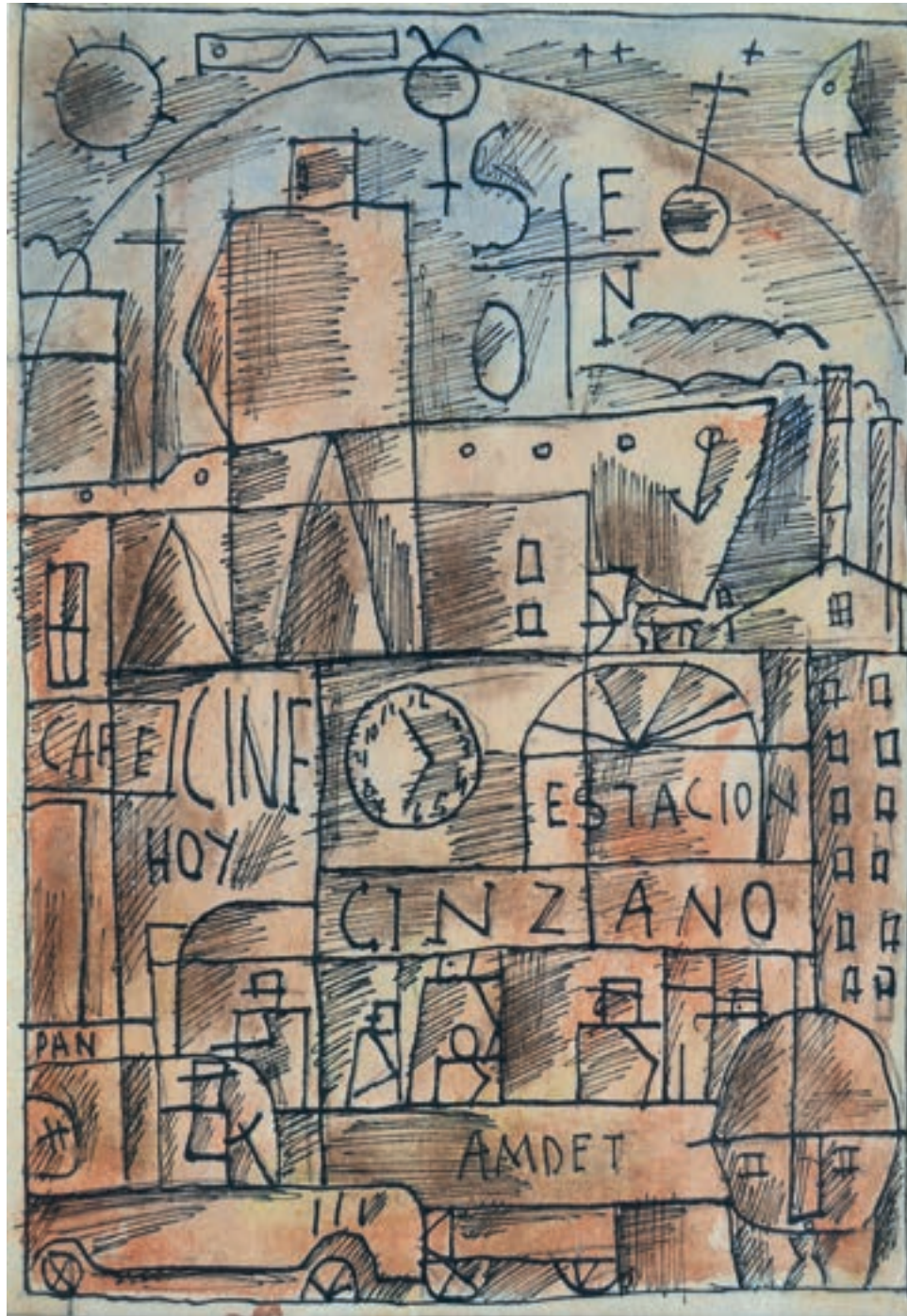
Composición de Nueva York IV, 1971
Témpera sobre papel, 30 × 45 cm



Sin título, 1948
Tinta s/papel, 14,5 x 11,5 cm



Sin título, 1948
Tinta s/papel, 14,5 x 11,5 cm



Constructivo, s/f
Tinta y acuarela s/papel, 23 x 16 cm





La fábrica, s/f
Tinta y acuarela sobre papel, 17 × 21,5 cm



Café, 1950
Tinta y acuarela sobre papel, 22 x 30 cm



New York, s/f
Lápiz sobre papel, 17 x 23,5 cm



Sin título, s/f
Lápiz sobre papel, 25 x 17 cm



Ventana del puerto, 1950
Tinta y acuarela sobre papel, 21,5 × 12 cm



Puerto, 1952
Lápiz y acuarela sobre papel, 25 x 17 cm



Puerto, 1952
Lápiz y acuarela sobre papel, 25 x 17 cm



Radio Nacional, 1952
Lápiz y acuarela sobre papel, 25 x 17 cm



Se juega, 1952
Lápiz y acuarela sobre papel, 25 x 17 cm



Rambla, 1952
Lápiz y acuarela sobre papel, 25 x 17 cm



Mi barrio, 1952
Tinta sobre papel, 26,5 x 20 cm



Perspectiva de ciudad, s/f
Lápiz y tinta sobre papel, 20,5 × 30 cm



Paisaje urbano, s/f
Lápiz y tinta sobre papel, 22 × 28 cm



Compra venta, s/f
Lápiz, tinta y acuarela sobre papel, 13,5 × 20 cm

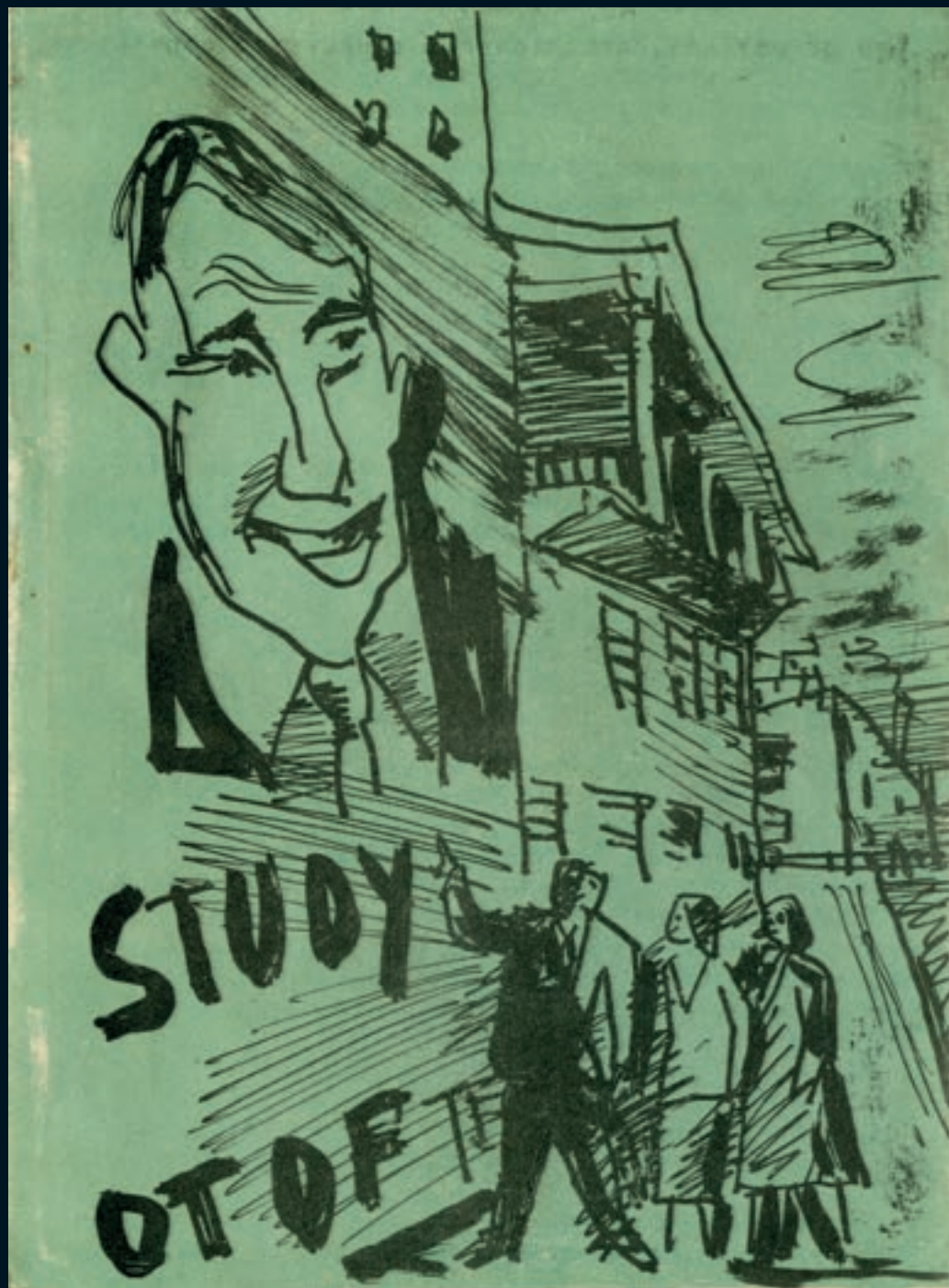


Ilustración programa Cine Club del Uruguay n.º III, 1952
Ciclo *Realismo norteamericano*
Impresión, 17 x 12 cm



Ilustración programa Cine Club del Uruguay n.º 117, 1952
Ciclo *Renacimiento del cine británico*
Impresión, 17 x 24 cm (abierto)



Ilustración programa Cine Club del Uruguay n.º 157, 1953
Ciclo *Dos épocas del cine mudo francés*
Impresión, 17 x 12 cm



Ilustración programa Cine Club del Uruguay n.º 158, 1953
Ciclo *Historia del documental británico*
Impresión, 17 x 12 cm



Paisaje, 1955
Témpera sobre papel, 17 x 22 cm



Paisaje, s/f
Lápiz y acuarela sobre papel, 16,5 x 23,5 cm



Plaza San Marcos, 1955
Tinta y acuarela sobre papel, 16 × 21 cm



Firenze, 1955

Tinta y acuarela sobre papel, 16 × 23 cm



Firenze, 1956
Tinta y acuarela sobre papel, 17 x 24 cm





Paisaje urbano, c. 1956
Lápiz sobre papel, 15 × 23 cm



Madrid, 1956
Lápiz sobre papel, 20 x 12,5 cm



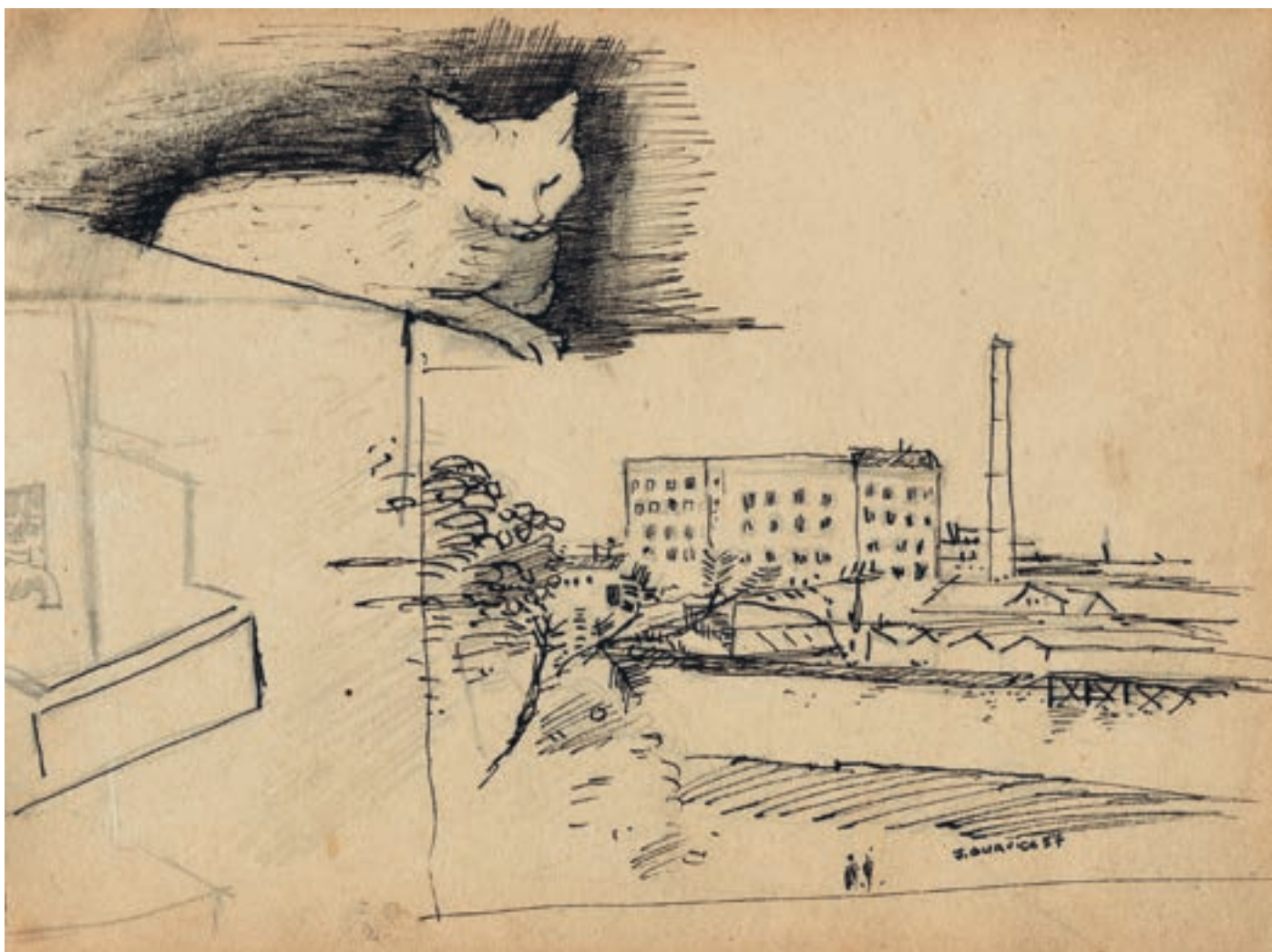
París, s/f
Lápiz y acuarela sobre papel, 18 x 11 cm



Madrid, s/f
Lápiz sobre papel, 13 x 20 cm



Barcelona, 1954
Lápiz sobre papel, 13 x 19,5 cm



Gato y el Frigorífico del Cerro, 1957
Tinta sobre papel, 14,5 × 20 cm



Paisaje del Cerro, s/f
Tinta y lápiz sobre papel, 10,5 × 13 cm



Paisaje del Cerro, s/f
Lápiz y acuarela sobre papel, 15,5 x 23 cm



Tres personajes, s/f
Lápiz, lápiz color y acuarela sobre papel, 14 x 10 cm c/u





Ómnibus, s/f
Lápiz color sobre papel, 19 x 14 cm



Kiosco, s/f,
Tinta y acuarela sobre papel, 9 × 12 cm



Paisaje de Montevideo, s/f
 Lápiz y lápiz color sobre papel, 20,5 x 16 cm



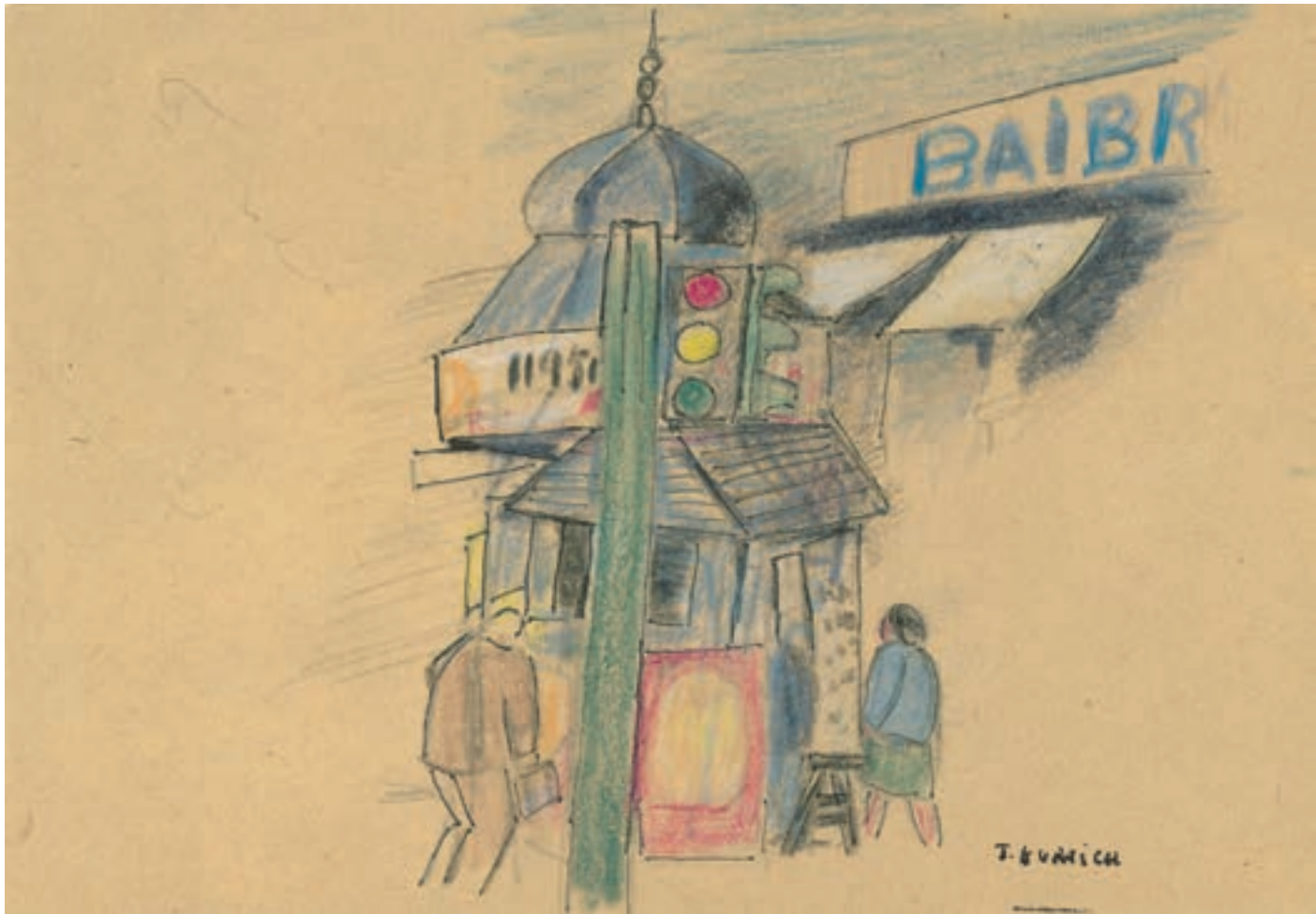
Escena de ciudad, s/f
 Lápiz color sobre papel, 13,5 x 19 cm



Paisaje urbano, s/f
Lápiz y lápiz color sobre papel, 20,5 × 15,5 cm



Escena de ciudad con automóvil, 1966
Lápiz color sobre papel, 13,5 × 19





Taxis, s/f
Lápiz y acuarela sobre papel, 19,5 x 13 cm



Cania I, 1965
Lápiz sobre papel, 10,5 × 14,5 cm



Cania II, 1965
Lápiz sobre papel, 10,5 × 14,5 cm



Attendez, piétons!, c. 1969
Lápiz sobre papel, 19 × 12,5 cm



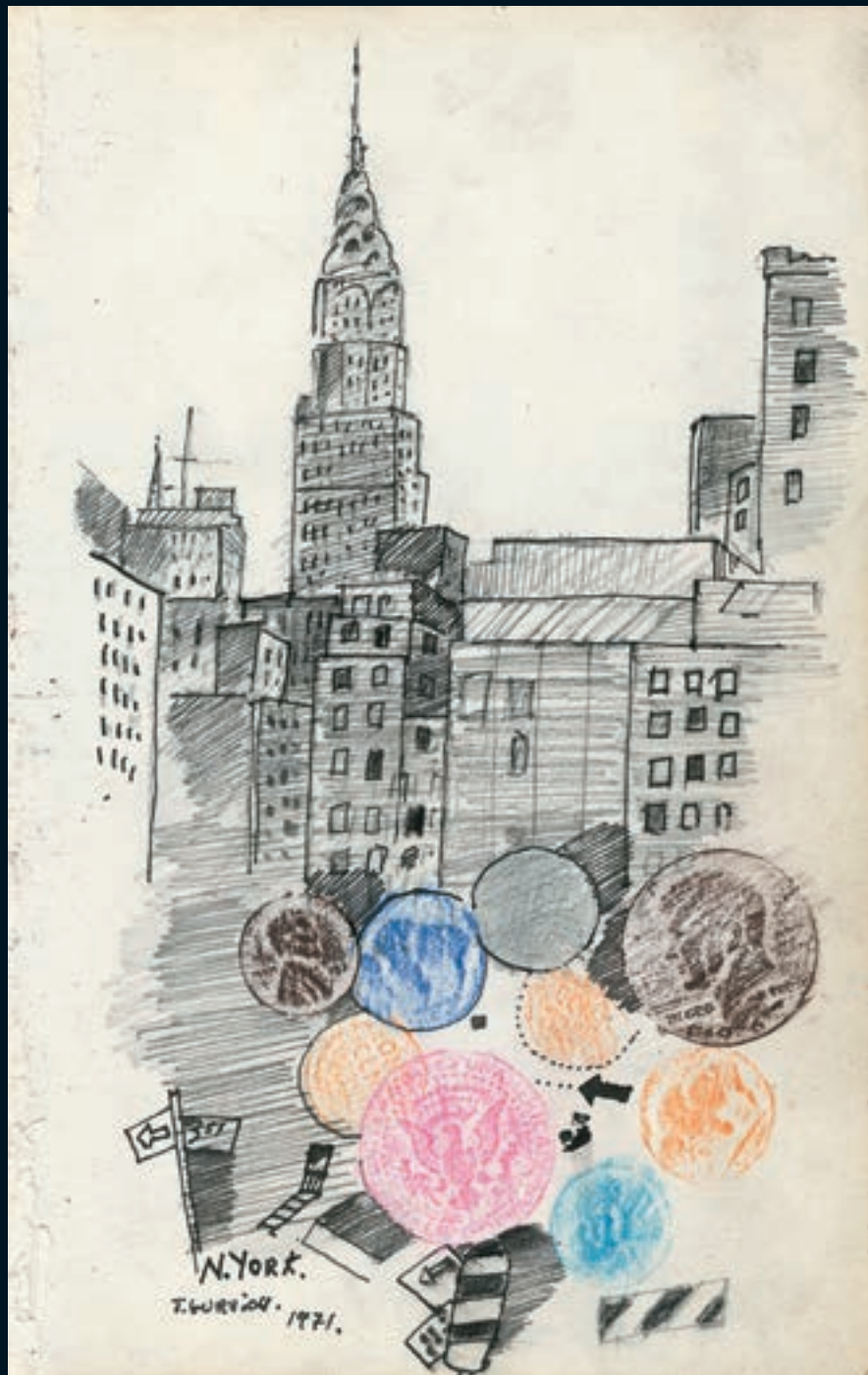
Nueva York, Nueva York III, 1971
Tinta y acuarela sobre papel, 20 × 12,5 cm



Nueva York, Nueva York IV, 1971
Tinta y acuarela sobre papel, 20 × 12,5 cm



Paisaje de Nueva York con puente, 1971
Tinta y acuarela sobre papel, 20 x 12 cm



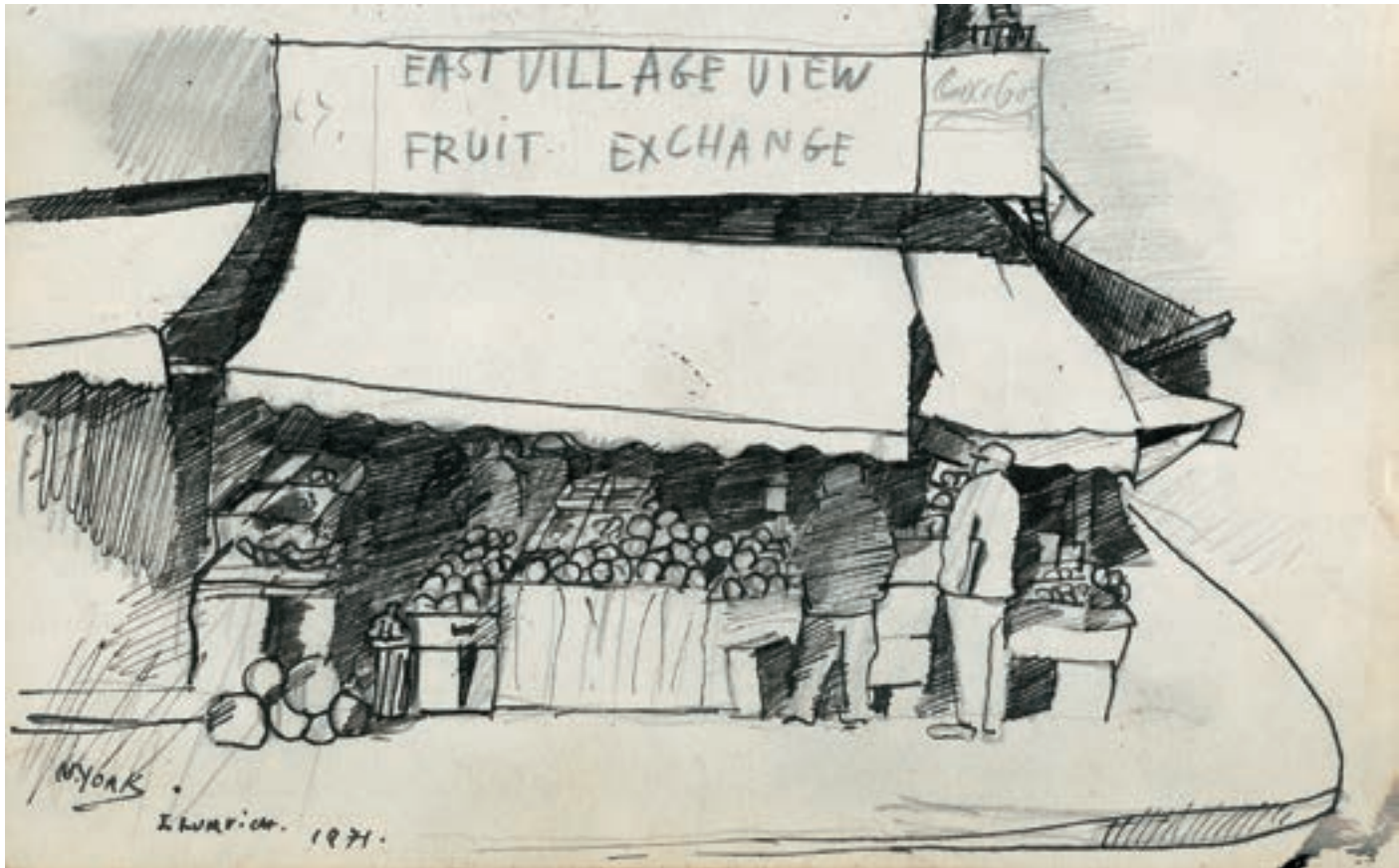
Paisaje de Nueva York, 1971
Tinta y acuarela sobre papel, 20 × 12,5 cm



Candy Soda, 1971
Tinta sobre papel, 19 × 12 cm



Rascacielos, 1971
Lápiz y tinta sobre papel, 20 × 13 cm



East Village, 1971
Lápiz y tinta sobre papel, 13 x 20 cm





Composición de Nueva York, s/f
Lápiz, tinta y acuarela sobre papel, 35 x 43 cm





Composición de Nueva York II, 1971
Tinta y acuarela sobre papel, 20 × 12 cm



José Gurvich

José Gurvich (Zusmanas Gurvicius) nace en Jieznas, Lituania, en 1927, en una familia judía de extracción humilde. En 1932 emigra a Montevideo, con su madre y hermana, para juntarse con el padre, que había llegado un año antes. En 1940 empieza a trabajar en una fábrica de impermeables. Dos años después entra en la Escuela Nacional de Bellas Artes, donde toma clases con José Cuneo. En esta época comienza también a estudiar violín con el profesor David Julber, en cuya casa conoce a Horacio Torres. En 1944 Julber le presenta al padre de Horacio, Joaquín Torres García, y un año después Gurvich ingresa en el Taller Torres García (TTG) decidido a dedicarse totalmente al arte plástico.

Al poco tiempo se vuelve uno de los alumnos favoritos de Torres, mientras comparte vivienda y taller con otro discípulo, Gonzalo Fonseca. En los años sucesivos Gurvich se convierte en uno de los ejes del TTG: participa en todas las iniciativas del grupo y en sus publicaciones y, una vez fallecido el maestro, oficia como docente. En sus obras de esta época la influencia de Torres es, naturalmente, muy fuerte, aunque ya se define en el joven artista un claro estilo personal. Trabaja como escenógrafo para varias compañías teatrales independientes y como ilustrador para el Cine Club del Uruguay. En 1954 viaja a Europa; permanece tres meses en Madrid y frecuenta asiduamente el Prado, donde le entusiasman especialmente El Bosco y Brueghel, a menudo "citados" en su producción. En 1955 expone en la Galería San Marco de Roma y viaja a Tel Aviv.

Vive un tiempo con la hermana en el kibutz Ramot Menashe, trabajando como pastor de ovejas. A la vuelta se muda al Cerro, barrio que ocupa un lugar especial en su obra y donde vivirá entre 1957 y 1967. En 1960 se casa con Julia Helena Añorga. En 1964, un año después del nacimiento de su hijo Martín, viaja nuevamente a Israel; reside en el kibutz y divide su tiempo entre trabajo artístico y pastoreo.

En 1966 está de nuevo en Montevideo, donde, además de trabajar con mucha dedicación la cerámica y desarrollar un estilo cada vez más peculiar, da clases en su nueva casa del Cerro. A un año de su retorno, la Comisión Nacional de Bellas Artes organiza una exitosa muestra de su arte, con más de 200 piezas expuestas. Dos años más tarde vuelve por tercera vez al kibutz y expone en la galería Katz de Tel Aviv. En 1970, luego de pasar por París, se muda a Nueva York, donde tiene algunos parientes, sobrevivientes del holocausto. Allí se encuentra con sus compañeros del TTG Horacio Torres, Julio Alpuy y Gonzalo Fonseca, además de otros artistas latinoamericanos como la venezolana Elba Damast y el guatemalteco Rodolfo Abularach. Es un momento prolífico y experimental para Gurvich, que en 1972 expone en la Galería Lerner-Misrachi.

En 1973 se empieza a gestionar la organización de una gran muestra personal en el Museo Judío de Nueva York que no se podrá concretar: el 24 de junio de 1974 Gurvich muere de un infarto.

MUSEO TORRES GARCÍA

Director

Alejandro Díaz Lageard

Educación

Lucía Episcopo

Cecilia Martínez

Marcela Oyhançabal

Administración

Yuliano Paroli

Comercialización

Pilar Varela

Felipe Magnani

Diseño

María Eugenia Pérez Burger

Comunicación

Nicolas Restelli

Mantenimiento

Claudia González

Talleres de formación artística

Rodrigo Fló

Federico Méndez

Marcela Oyhançabal

Micaela Perera

Colaboradores

Sebastián Díaz

Federico Méndez

Elena O'Neill

Gustavo Serra

Representante de la

Fundación Torres García

Jimena Perera Díaz

El Museo Torres García es fruto de un acuerdo de colaboración entre la Fundación Joaquín Torres García y el Ministerio de Educación y Cultura.

FUNDACIÓN JOSÉ GURVICH

Fundadora

Sra. Julia Añorga de Gurvich

Consejo de Administración

Sr. Martín Gurvich Añorga

Cr. Joaquín Ragni

Arq. Rafael Lorente

Arq. Mariano Arana

Arq. Laura Alemán

Sr. Alejandro Denes

Sr. Fernando Estevez

Consejo Asesor

Dr. Wilfredo Penco

Sra. Mercedes Jauregui de Gattás

Ing. Alegre Sassón

Dr. Julio María Sanguinetti

Dr. Martín Cerruti

Dr. Enrique Cadenas

Sr. Jorge Stainfeld

Sr. Gustavo Serra

Arq. Gabriel Peluffo Linari

Sra. Verónica Alonso

Ec. Ricardo Pascale

Sra. Rebeca Riva Zucchelli

Secretaría General

Sylvia Barriola

Archivo / Diseño Gráfico

Marcel Loustau

Exposiciones e Investigación

María Eugenia Méndez

MUSEO GURVICH

Directora

Vivian Honigsberg

Directora Financiera

Sylvia Barriola

Coordinadora General

María Noel Camacho

Departamento Administrativo

Lila Verga Ipar

Comunicación

Florencia Astori

Departamento Educativo

Natalia Mata

Taller de Niños

Yolanda Bruzzese

Asistencia Taller / Tienda

María del Mar Guzmeroli

Tienda

María Eugenia Camacho



MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Ministra de Educación y Cultura

María Julia Muñoz

Subsecretaria de Educación y Cultura

Edith Moraes

Directora General de Secretaría

Ana Gabriela González Gargano

Director Nacional de Cultura

Sergio Mautone

Directora de Programas Culturales

Begoña Ojeda

MUSEO FIGARI

Director

Pablo Thiago Rocca

Administración

Nelly Mozzo

Gestión de público

Paola Puentes

Archivo

Lucía Draper

Monitor de sala

Juan Manuel Sánchez

Conservación

Alicia Barreto

ASOCIACIÓN DE AMIGOS DEL MUSEO FIGARI

Presidente

Lea Schutz

Tesorera

Emma Castro

Secretaria

Natalia Medina

Vocales

Sonia Lambruschini

Isabel Melonio

Pablo Marks

Graziella Romiti

Ramón Cuadra

Teresa Darnaud

María Julia Pou

Margarita Llambías

Gabriela González

Agradecimientos:

Luis del Castillo Figari, Juan Olaso Figari, familia Mazzey,
Fundación Vaz Ferrerira-Raimondi, Museo Histórico Nacional.

Los maestros se visitan

Montevideo, setiembre 2018

Pedro Figari: Hábitat y utopía

Curador

Pablo Thiago Rocca

Director del Museo Figari

Joaquín Torres García: La ciudad sin nombre

Curador

Alejandro Díaz Lageard

Director del Museo Torres García

José Gurruch: Ritmos de ciudad

Directora de Museo Gurruch

Vivian Honigsberg

Curadora

Riccardo Boglione

Coordinación

Florencia Astori

Textos catálogo

María Julia Muñoz

Pablo Thiago Rocca

Alejandro Díaz Lageard

Riccardo Boglione

Corrección

Maqui Dutto

Diseño gráfico

Eloisa Ibarra

Impresión

Gráfica Mosca

D. L.: 000 000

ISBN: 978-9974-36-369-4

mec | Dirección Nacional de
Ministerio de Educación y Cultura Uruguay **Cultura**

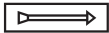
180 años de MUSEOS URUGUAY


UruguayNatural
Ministerio de Turismo

 fundación **joségurruch**

Asociación de Amigos del
Museo Figari


GALERÍA OSCAR PRATO


Museo Torres García

Sarandí 683
Tels. 2915 6544 - 2916 2663
www.torresgarcia.org.uy

 **museogurruch**

Sarandí 524
Tel. 2915 7826
www.museogurruch.org

 **Museo Figari**

Juan Carlos Gómez 1427
Tels. 2915 7065 - 2915 7256
www.museofigari.gub.uy

ISBN: 978-9974-36-369-4



Museo Torres García



museogurvich



Museo
Figari