

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

William Blake

The marriage of Heaven and Hell, 1790-93

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

Joaquín Torres García

Lo abstracto y lo concreto en el Arte, 1947.

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

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

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

La única participación pública del aludido, Joaquín Torres García, es en una entrevista publicada el 24 de diciembre de ese año, cuando lo peor la tormenta ya había pasado. Durante los dos meses previos una enérgica “contra protesta” había reunido entre artistas y allegados al arte 150 firmas de apoyo a los murales entre las que se contaban las de J. Folch i Torres, Miguel Utrillo, Roberto Payró, J. Dalmau, J. Miró, J. Llorens i Artigas, Joan Mir y J. Sunyer. Asimismo las asociaciones de artistas *Cercle Artistic de Sant Lluc* y *Les Arts i els Artistes* apoyaban la obra de Torres García, y se habían publicado inflamadas respuestas a las críticas. El tema se había laudado -provisoriamente- en una sesión de la Diputación Provincial de Barcelona que había avalado la continuidad del proyecto de decoración mural del emblemático salón. En la entrevista, Torres García dice no sentirse aludido por los insultos porque no iban realmente contra él -*me desconocen al tratar de hacer de mí y de mi obra una grosera caricatura*-. En lugar de responder a las críticas, hace una descripción somera de su posición, que responde a una construcción estética, teórica y filosófica que había desarrollado desde los primeros años del siglo -el *Arte Mediterráneo*- y que mantendrá en su núcleo más

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

profundo para elaborar a partir de 1928 su *Arte Constructivo* y convertirse en uno de los principales maestros de la pintura del Siglo XX.

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

En tanto, Torres en la entrevista dice que...*yo no reconozco otros padres ni otros maestros que los griegos, y ésta tierra en que vivimos con la gente que trabaja en ella. Ni para nuestro arte admito otra tradición² ni otros precursores del movimiento actual. Frecuentemente se confunden lo académico y lo clásico. Esto proviene de que los académicos han imitado a los clásicos. Pero al hacerlo no han vuelto a lo vivo, a la realidad que es fuente de toda inspiración. Entre unos y otros ha de haber forzosamente la diferencia que va de lo vivo a lo muerto. (...) la pintura mural –o decorativa- por ir asociada a la arquitectura tiene un carácter muy particular; en primer lugar exige la estilización. Y también exige en cuanto a los temas, porque debe ir con frecuencia a sitios públicos de significación, y porque la arquitectura que la acompaña ha de llevarla a expresar la idea de algo que ha de resistir a los siglos, algo que responde a esta idea de tiempo, es decir, algo de universal, de humano y eterno. Yo encuentro en la pintura decorativa el punto de partida para cosas muy grandes. Además, la arquitectura le exige un procedimiento que armonice con ella y cierta sobriedad, cierta severidad sin las cuales la pintura sería una estridencia, como vemos por desgracia frecuentemente. (...) No quiero que nadie vea en mis frescos la representación concreta de nada. Hay quien ha visto en mi fresco las cuatro provincias catalanas. ¡Quizá sí! Pero yo no me he preocupado de ello; las cuatro doncellas representan cuatro modalidades del alma catalana, pero conste que podría haber pintado dos o haber pintado veinte³.*

A principios del Siglo XX y desde los últimos años del anterior, mientras se gestaban las formidables fuerzas que generarían el arte moderno, la pintura parecía haberse agotado con los últimos destellos del Impresionismo. En la periférica Cataluña la situación era aún peor, ya que sin un rumbo propio apenas se imitaba a los impresionistas franceses, el prerrafaelismo y los simbolistas. Fue entonces que en 1904 Torres García comenzó a formular su respuesta al problema. Oponiéndose tanto a la sensualidad de la materia impresionista como a la seductora línea del *Art Nouveau* –en España llamado *Modernismo*- al igual que los neoclásicos, que a mediados del siglo XVIII frente a un arte que consideraban decadente volvieron sobre el pasado grecolatino, a principios de su siglo Torres García buscó en la religación con la antigua tradición mediterránea encauzar su sentimiento de que el arte debía estar vinculado a un orden mayor. Como otros lo habían hecho antes se volvió hacia el pasado clásico, pero de una forma diferente y más radical. No eran los temas alegóricos ni simbólicos lo que le interesaba, sino un punto de apoyo que lo ayudara a resolver los acuciantes problemas del arte de su tiempo. En los antiguos no buscaba formas artísticas que emular sino una *actitud*, un *tono*, una forma de *hacer*. Lo que le interesaba no era la antigüedad vista a través de los ojos del Renacimiento, sino saltar hacia atrás, directamente a las obras de los arcaicos italianos, los murales romanos y la pintura de los vasos griegos. Y la pintura de Torres, como bien dice alguno de sus críticos catalanes, dejó de lado algunos hallazgos de la pintura renacentista, para religarse a una tradición humana

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

³ Nota publicada en *El Día Gráfico*. Miércoles 24 de diciembre de 1913.

del hacer. Un hacer inscripto en *ese orden profundo o interno de las cosas: esa estructura cósmica o universal, no ya en lo físico de ellas sino en su arquitectura ideal*.⁴

Como expresa Juan Fló⁵, en su pintura y en su teoría del período Mediterráneo Torres García ha realizado y defendido un arte no realista, un arte que busca expresar un mundo ideal mediante el ritmo y la simplicidad, y la pobreza de medios. Un arte que manifieste la esencia eterna que el artista cree que yace por debajo de la realidad farragosa que ven nuestros ojos. La búsqueda de un estado de pureza –de gracia, casi- al realizar la obra para así estar dentro de un orden superior, constituye el núcleo más profundo del arte de Torres García y está presente en la realización de toda su obra. Ese mismo año de 1913, Torres reunía algunos textos que había ido elaborando en los años previos, y los publicaba bajo el título “Notes sobre Art”. En el primero de ellos, escribía que *“El arte reacciona contra el realismo. La moderna tendencia, no solamente aquí sino en toda Europa es de retornar al origen, a una forma ideal y decorativa*⁶. *El impresionismo ha hecho su evolución y tiende a desaparecer. Podemos decir que esta reacción es el retorno al clasicismo, dicho de otro modo, al estructuralismo. Por clasicismo no entendemos un arte derivado de las formas griegas, sino a algo totalmente independiente, fuera de tiempo y lugar, aunque por antonomasia llamemos clásico al arte griego. Creemos que solamente dentro de una tradición se puede ser original, pero no es en las formas del pasado o en su imitación que encontraremos esa tradición, sino en su estructura, en algo interno, en el espíritu que las va a crear*⁷.

Podemos decir que en sus términos los críticos de los murales tenían razón, porque Torres García quería hacer lo opuesto de lo que ellos consideraban *bueno*. A la línea sensual, sugerente y puramente descriptiva que estos señores hubiesen ponderado, Torres le opone la línea geometrizada que lo caracteriza como una huella digital a lo largo de toda su obra. Esa línea, que ya aparece en sus ilustraciones para libros muchos años antes, y que construye una sucesión de formas gráficas que tensionan y dialogan entre sí. Años después Torres hablará del dibujo como un “teclado gráfico con el que se puede expresar lo que sea”; ese teclado ya está presente en la línea desde principios de siglo, en ese dibujo que fue tildado repetidamente de *incorrecto*, aún por algunos de los que intentaban argumentar a favor de los frescos. Cerca del final de su vida, Torres escribía que *el dibujo que practicaban los griegos y los egipcios era un dibujo convencional. Algunos atribuyeron tal dibujo, al parecer poco correcto, a la inepticia de los artistas; pero sabemos que no fue eso; que, por el contrario, fue un dibujo muy elaborado, es decir, una verdadera estructura en el ritmo y teniendo por base la ley de frontalidad*⁸. Cabe agregar que en los siguientes tres frescos que Torres pintó en la Diputación, la línea se fue soltando en una gestualidad cada vez más acusada.

En defensa de los frescos alguien dijo que los tonos eran apagados debido a las limitaciones de la técnica, ya que la cal atacaba los colores de base metálica. Eso para justificar la paleta terrosa que el artista usaba y que fue tan criticada por sus detractores. Es verdad que en ese tiempo la técnica del fresco estaba en desuso, nadie la practicaba y probablemente se compararon los tonos que usaba Torres García con los del óleo, que tiene unas posibilidades inigualables para la estridencia. Sin embargo, y tal como lo demuestran otros frescos que han sido restaurados, no es imposible lograr en el fresco tonos mucho más vivos que los que utilizaba Torres por opción y no por las restricciones de la técnica. El artista buscaba la integración de la

⁴ JTG 1947 Lección 4, p.10.

⁵ Fló 1974, p.1

⁶ El término *decorativo* está utilizado para referirse a una pintura con preponderancia de la abstracción sobre el aspecto naturalista.

⁷ JTG 1913. En J. Torres García. *Escritos sobre art*. P.40.

⁸ JTG 1947. Lección 4, p.41.

pintura y la arquitectura y la paleta “baja” se complementaba con la construcción en sus obras un orden tonal⁹ por gradaciones en la intensidad del color y no por variaciones en los colores o tintes. Ni el modelado de las carnes ni la creación de una sensación de profundidad, nada, en suma que contribuyese a dar un aspecto “real” estaba entre los intereses de Torres García. Al contrario, exactamente al contrario, Torres sostenía que la pintura mural no debería “horadar” el muro creando una falsa sensación de profundidad, y como relata en la entrevista, las figuras pudieron haber sido dos o veinte según las necesidades de la propia obra.

La conciencia de la importancia de los valores plásticos en la realización de la obra de arte le había caracterizado desde temprano, al menos desde 1895 cuando - en ese período juvenil en que se suelen necesitar referentes- en vez de emular a los impresionistas como la mayoría de sus amigos pintores, elige seguir la línea de los cartelistas franceses por considerarlo un arte que creaba un orden plástico en lugar de intentar imitar la realidad visual. Luego, en 1907 Torres García escribía que *“la literatura solamente podrá dar al artista el tema para su obra, pero su concepción ha de ser absolutamente plástica, y a esta idea plástica se ha de subordinar todo, ya que ella es el punto de partida del pintor o escultor. (...) Forma y color han de ser el objeto del artista, son sus medios de expresarse. La gran Idea hace la gran obra, pero es más grande lo que el escultor o el pintor expresa en eso indefinido, que solamente es expresable en el lenguaje del color y la forma”*¹⁰

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

Como otros han señalado antes, creo que en el arte mediterráneo de Torres García ya operan las principales fuerzas que lo llevarían a formular su arte constructivo a partir de 1930, y que es un primer intento de solucionar los grandes problemas que Torres entiende que se ciernen sobre las artes visuales, originados en gran medida por su autonomía respecto a las otras esferas del devenir humano, tan trabajosamente conquistada. Porque si Torres García es moderno desde sus comienzos por el valor que concede a las propiedades formales de la obra, es anti-moderno al repudiar un “arte por el arte”, sin base en una tradición

⁹ En su acepción formal, se puede decir que una obra “tiene tono” cuando los valores tonales de las diversas masas de color han sido ajustados por el pintor de tal manera que éstas son percibidas como una unidad que funciona en el plano. Con ajuste del valor tonal nos referimos a una combinación de ajustes en el tono –o valor - del fragmento de color, que lo afectan tanto en su claridad (la distancia que lo separa del negro o el blanco) como en la intensidad (o saturación) del color en él. Cada fragmento de color que compone la obra - ya sea un gran plano de color o una pincelada- debe mantener su identidad, su valor concreto. Se deja a un lado el concepto de paleta como conjunto de colores que se mezclan entre ellos, no hay dégradés ni esfumados que intenten dar una apariencia de realidad -ya que esos trucos destruyen la realidad del elemento plástico- y se procede a construir en la obra una armonía u orden tonal.

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

¹¹ Comenzó a gestarse en 1905, promovida por el Arq. Puig i Caldafach y estaba originalmente prevista para el año 17. Fue postergada por la guerra para el año 23 y realizada en 1929 luego de haber sido postergada nuevamente por la dictadura de Primo de Rivera, y atrasos en las obras.

humana del hacer y sin vínculo con un orden general; y esa posición compleja es la que condicionará tanto su relación ambigua con las vanguardias como la posterior recepción crítica de Torres García y el modo en que es incluido (o no) en la historiografía del arte del SXX.

I. De la Intuición a la Idea.

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

Torres García había llegado a España con 17 años de edad a mediados de 1891, proveniente de la lejana Montevideo. El viaje de estudios a Europa era la norma entre quienes querían ser pintores en Uruguay (y generalmente en toda América), pero las circunstancias solían ser bastante diferentes a las de Torres García, ya que por lo general se realizaban viajes de formación de unos años para retornar a su país¹³. En su caso, en cambio, se trató de una emigración, que se encadenaba en un periplo que habían comenzado tanto su padre como sus abuelos maternos al dejar España, y que se prolongaría en toda la vida del artista.

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

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

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

¹² JTG 1947. Lección primera, p. 19.

¹³ Entre los contemporáneos del artista podemos citar a José Miguel Pallejá (1861 -1887), en cuyo taller comenzará su formación Milo Beretta (1875 – 1935) antes de a su vez, viajar a Europa. El más interesante de ellos es Carlos Federico Sáez (1878 – 1901) que con su pincel inspiradísimo y su vida breve es una leyenda de su tiempo. Estos artistas recibieron una formación en parte académica, y en parte influida por el post impresionismo, pero no llegaron a ser influidos por la modernidad que se estaba gestando todavía marginalmente. Peluffo, 1988.

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

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

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

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

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

¹⁴ Ferdinán, P. 120. Hay que hacer constar que este autor no comparte que en JTG exista una continuidad entre la valoración de las costumbres populares y la idea de tradición en términos más generales

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

¹⁶ Se trata del ensayo *Angusta et Augusta*, JTG 1904.

y producto de una reflexión incesante que busca inscribir esa práctica en un orden que abarque tanto al artista como a la obra.

Al leer a Torres García es necesario considerar que bajo de toda su elaboración teórica y filosófica está la certeza de que el trasfondo de la realidad es de orden espiritual y no material (idealismo, en una palabra). Y que su particular idealismo –al que Juan Fló llama *platonismo de pintor* –es mucho más que una simple postura intelectual; es una forma de vivir y de entender la existencia y el mundo en que ésta se inscribe. En su relato autobiográfico¹⁷, en la Barcelona de fines del siglo XIX Torres García se describe a sí mismo como un joven que vive más en un mundo ideal que en el real. ...*Puede decirse que se refiere en todo momento a una idea de cosa más que a una cosa auténtica, y así, la realidad llega a ser sombra, y la idea, realidad viviente, cosa.*

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

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

Las intuiciones, cuando son poderosas, dada su característica de representaciones “totales”, se diferencian radicalmente del pensamiento discursivo y secuencial en que - al igual que en un cuadro - todo está a la vista al mismo tiempo; todas las partes y las relaciones entre las partes se hacen evidentes simultáneamente. En su primer artículo de 1904, *Angusta et augusta*, Torres García defiende de distintos modos la validez de ese

¹⁷ Historia de mi vida

¹⁸ JTG, 1948.

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

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

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

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

Torres García distingue el tipo de hombre de perfil teórico y racional, de ese otro –al que él cree pertenecer- el que accede a un mundo de esencias *directamente* y al que a veces llama *vidente*. " ...entre el *vidente* y el hombre común, que no ve más que la realidad, está el hombre que por la razón se acerca a lo trascendental. Aquel no descubre nada, pero comprende lo que el otro ha descubierto: lo toma y le da forma de manera más armónica y ordenada que el primero: pero sus obras no tienen la vida ni la frescura de las de éste, que ha llegado a la misma fuente de todo conocimiento en busca de sus inspiraciones. Su juicio es siempre frío y metódico, y sus actos, correctos y sin entusiasmo. (...) Seguramente si solamente hubiese este tipo de hombres, la filosofía, las artes y la religión estarían por nacer. Hombre divino deberá llamarse a aquel que trae dentro de sí este genio que le recuerda las cosas del cielo. Solamente él puede reconocerlas aquí en la tierra, mostrarlas a los demás y desear que se realicen²²"

Si bien está claro que para Torres García el verdadero valor de la obra de arte se halla en lo que el artista plástico haya creado con sus medios específicos –forma, color, línea, proporción-, tanto el mundo de las cosas como el mundo del espíritu siempre están presentes de alguna forma en su obra. En el período mediterráneo tanto las cosas del mundo real –personas y paisajes -como las del espiritual –tipos humanos-se hallan *idealizadas*. Entre las obras del período mediterráneo se destaca el lienzo *La Filosofía presentada por Palas en el Parnaso como décima Musa* tanto por su tamaño (3.85 m x 1.24m) como por la definición sobre el arte que encierra. En 1911 se realizó la VI Exposición Internacional de Arte de Barcelona. Torres García presentó entonces esa importantísima obra, que fue adquirida por el entonces recientemente creado Instituto de Estudios catalanes, y aún hoy preside su sala de juntas. Si bien algunos críticos le hicieron las mismas observaciones que luego generarían la polémica en torno a los murales del Salón San Jorge, la acogida favorable que tuvo esta obra –que posiblemente Torres García hubiese deseado que fuera mural y no un óleo- le resultaría consagratoria y Torres García comenzó a ser considerado como uno de los principales pintores "noucentistas", lo que hoy es visto como un grave malentendido que pocos años después generará no pocos problemas al artista.

La versión de la *Filosofía Xª Musa* de 1913 incluye en su hechura elementos que remiten a la vocación muralista del arte mediterráneo. Si bien es de pequeño formato, se trata de una pintura realmente realizada al fresco lo que la destaca entre los ejemplares de obras del período que se encuentran disponibles. En su pintura, la parte superior y la inferior está ocupada por algo así como un trozo de muro, también pintado de

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

forma que la obra parece un fragmento extraído de un muro y no un simple cuadro. Se trata de una obra singular, no solamente por el papel histórico que representa en la trayectoria de Torres García, sino también porque tiene un sentido alegórico mucho más marcado que en el resto de sus composiciones. En ella²³, la diosa Palas Atenea –diosa guerrera pero también de la sabiduría- presenta a las musas del Parnaso a quién será su décima hermana: la Filosofía, es decir, la razón. De esta forma, Torres García propone como definición del arte la integración de lo intuitivo (o de la inspiración) representado por las nueve musas, con el componente racional.

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

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

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

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

²³ Sureda Pons, 1998. P.91.

²⁴ JTG, 1930.

²⁵ Prat de la Riba, político nacionalista catalán fue el primer presidente de la Mancomunitat de las provincias catalanas.

El Descubrimiento de sí mismo

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

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

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

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

²⁶ La Galería Dalmau (o cau Dalmau) fue un importante centro de exposiciones de vanguardia en Barcelona.

²⁷ En Fló, 2010 hay un detallado análisis de las pinturas de Torres García del año 16 y del proceso que se opera entre 1916 y 1922.

²⁸ JTG, 1917.

La ciudad, en efecto, se transformará en los años sucesivos en “la maestra del pintor”, al decir de Juan Fló²⁹ y se puede afirmar que este vínculo con la ciudad será una de sus marcas distintivas en el espectro del arte moderno. La fuerte presencia de la ciudad en la obra de TG a partir del año 17 ha sido vinculada, en particular por Gradowczyk, con la aparición de la grilla como matriz estructurante del espacio pictórico. Efectivamente, el uso de la grilla ortogonal como matriz ordenadora está presente en la obra de Torres García al menos desde 1916, y aparece en forma totalmente explícita en algunos dibujos a tinta del año 17 donde el espacio es fragmentado por una retícula en la que se insertan fragmentos de paisaje urbano. Hay pocos ejemplares de dibujos de ese tipo, pero el hecho de que existan seis bocetos diferentes para la cubierta del emblemático libro “El descubrimiento de sí mismo”, publicado en el mismo año y que contiene la conferencia de Can Dalmau, muestra la importancia que tuvo para Torres García esa modalidad plástica, así como el vínculo directo que existe entre ella y su “crisis del año 17”. Esos dibujos permitieron refutar la posición de algunos—tal vez demasiado afiliados a un historiografía del arte *standard* y lineal— que proponían que el Arte Constructivo de Torres García, con su estructura ortogonal era deudor en forma directa y exclusiva del Neoplasticismo de Mondrian.

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

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

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

²⁹ Fló, 2010

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

³¹ Conferencia de Dalmau, en JTG 1917.

³² Agenda personal de Torres García, 1917 Archivo del MTG. Otros autores han argumentado que este encuentro con Barradas fue el primero, hecho que no surge necesariamente de la nota que JTG estampa en su agenda ese día. También se ha cometido y repetido un error en la fecha (27 en lugar de 26) y se ha dicho que en esta visita lo acompañaba Salvat Papasseit, cuando en realidad Torres anota que; *Han venido Elías y Barradas – Recibido carta de Salvat*. Posiblemente se trataba de Lluís Elías.

*Y ya entonces desde 1916 hasta 1924 comencé a descomponer la imagen, y, en realidad, a encontrar una estructura*³³”

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

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

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

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

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

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

Creo que en forma complementaria se puede proponer otro factor que contribuye a explicar la aparición de la grilla como herramienta que permite desarmar y reconstruir el plano. Hacía unos diez años que Torres

³³ Joaquín Torres García. Lección VI de *La recuperación del objeto*. En Universalismo Constructivo, Museo Torres García, 2004. Montevideo.

³⁴ JTG, 1917.p.70

³⁵ Propiedad del industrial Emilio Badiella, en la que Torres García pintó numerosos obras.

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

³⁷ Torres García se había casado con Manolita Piña i Rubés de Berenguer en 1909. Sus hijos fueron Olimpia, 1911, Augusto, 1912, Ifigenia, 1915 y Horacio, 1924.

³⁸ Ferdinán, p.116

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

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

Veo el mundo; Barcelona.

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

Así describe Torres García la génesis de su Universalismo Constructivo³⁹, donde las cosas del mundo y del hombre están representadas por medio de formas gráficas, tanto símbolos arquetípicos como signos que evocan ideas u objetos de la contemporaneidad del artista. La estructura que los contiene, regulada por la succión áurea, ha sido buscando una concordancia con la *estructura del universo*. “Pues la estructura del Universo, la estructura del hombre y la estructura del Arte son idénticas. (...) Y entonces ya no se pinta un cuadro, se busca realizar otra cosa: Una estructura⁴⁰ Ese será el otro extremo de un periplo signado por la abstracción y la representación, que comienza en el Arte Mediterráneo; de la idealización de la forma humana y de la representación también idealizada de *tipos humanos* –hombre, madre, viejo - arriba al grafismo como formulación plástica de la idea.

En las calles de Barcelona que Torres García pinta a partir de 1917, y las de Nueva York de unos años después, el mundo en cambio aparece solamente como un pretexto, como algo contingente a partir de cuya visión el artista construirá la obra. Se trata ahora de pintura visual y no pintura mental. La observación de la realidad concreta antecede la mayoría de las obras, aunque éstas son realizadas bajo la premisa de que el arte no debe imitar la realidad. La visión de las personas, vehículos y edificios reales, en el cuadro no tendrá su correlato en elementos que intenten imitarlos sino por otros elementos también reales –y por esto,

³⁹ Torres García pintó su primera obra constructiva en 1929, en París.

⁴⁰ JTG, 1947. P57.

concretos- de una verdad de carácter plástico; línea, forma y plano de color, organizados en una estructura. Torres García consigue transformar entonces el caótico espectáculo de la ciudad, con sus diversos espacios y sus múltiples líneas de fuga en una composición de formas que se resuelven en el plano. A diferencia de los frescos, ésta es "pintura de caballete" realizada generalmente al óleo, lo que permite un tratamiento de la forma diferente y más radical. Los objetos ya no están descritos por la línea sino que devienen en manchas de color; se produce la fragmentación de las formas y del espacio por la superposición y el consiguiente troquelado mutuo de los objetos. Ya no se trata de un proceso de *idealización*, como en los frescos, sino de abstracción.

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

Pintar Nueva York.

"Me di cuenta entonces de que si bien es cierto que aquello que constituye la esencia del arte griego: esto es, la estructura y no la imitación, la intuición y no la sensación, por ser lo esencial también de todo arte grande no puede ni debe variar a través del tiempo, y es por esto que lo podríamos llamar el elemento fijo; no así aquello que toma el artista de la realidad viviente, que ha de marchar a compás del tiempo. Por esta razón, pues, varié de rumbo y en vez de marchar de cara a la arqueología le volví la espalda para observar cuanto había en la realidad en la que vivía. Y entonces entré de lleno en un mundo nuevo, inagotable. Todo me pareció interesante, fuese lo que fuese –y lo es– pero en las cosas vivientes descubrí otra armonía, otra música, otro ritmo; y entonces fue cuando por primera vez pensé en esta gran ciudad de New York, la ciudad más ciudad, en la que más intensamente se siente el tiempo presente. (...) Y ahora ya no tengo que decirle para qué he venido a New York. He venido para realizar esa idea de arte nuevo, ese moderno clasicismo en la ciudad también más moderna⁴¹."

Convencido de que el artista debe poner su obra al compás del tiempo en que vive, Torres García se establece en Nueva York entre 1920 y 1922, buscando la ciudad que le descubra una nueva forma de pintar, la forma que correspondiera con su contemporaneidad. No emprende un viaje de estudios ni de turismo; al igual que la primera vez que el artista cruzó el atlántico se trata de una emigración, ahora con su esposa y tres hijos, hablando muy poco inglés y en condiciones económicas poco favorables. El deslumbramiento que

⁴¹ "El pintor J Torres García habla de su arte y de sus proyectos", La Prensa, Nueva York, 10 de marzo de 1921. En Cecilia de Torres, *Torres García en Nueva York 1920-22* del catálogo *Torres García Trazos de New York*, Museo Torres García / Artpadilla/ Caixa, Río de Janeiro

le provoca la ciudad más moderna y dinámica de su tiempo está bien documentado en su libro "New York"⁴² que en sus primeras páginas es una vertiginosa expresión de poesía visual en la que formas, colores, letras y cifras desfilan frente a los ojos del artista. *Casas rojas, amarillas, grises. – Anuncios – fijos, móviles, luminosos, acústicos, bajando, subiendo, vibrando siempre, sin dejar reposo a la sensibilidad. – El puerto – visión extraordinaria – realidad cubista – futurista – geometría – rojo, negro, ocre – humo, agua oleosa, cables, sirenas, banderas, señales – mil rostros humanos asomados en el gigante transatlántico – mil lenguas diversas en letras – brea – alquitrán – millones de chimeneas humeando.*

Lo que la ciudad moderna tenía para enseñarle y que Torres García había vislumbrado en Barcelona, en Nueva York adquiere su máxima expresión; es la quintaesencia de la conjunción de una arquitectura urbana fuertemente estructurada y prismática -en la que se alterna la rítmica aparición de las aberturas de los edificios con el caos de los carteles- y el incesante movimiento de la gente y vehículos. Si las *Calles de Barcelona* están construidas en un equilibrio estático, en el que el movimiento callejero se organiza – podríamos decir que para siempre- en una estructura ortogonal, en las calles de Nueva York Torres García cumple la premisa de atrapar pictóricamente el dinamismo de la ciudad moderna. En *New York de 1920*, el movimiento de personas, carros y caballos se impone a la estructura de la ciudad. Respetando siempre la premisa de que todos los elementos deben estar sujetos en el plano, la sensación de profundidad -que nace más del escorzo de los objetos que de las fugantes - se compensa mediante la entonación del color. Aparece la línea negra con una función que será cada vez más relevante en la obra de Torres García; no solamente para dibujar contornos de objetos, sino para representarlos gráficamente.

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

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

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

Si en *New York* de 1920 el cartel de anuncio aparece solamente como un elemento más del paisaje urbano, en *Síntesis de New York* de 1921 las palabras tienen un cometido bien diferente. No expresan ya lo que la

⁴² JTG 1921.

⁴³ JTG 1921. p.81.

⁴⁴ JTG 1921. p 70.

ciudad tiene para decirle al que la vea, sino lo que el pintor piensa que es su esencia. Desde su concepción el tratamiento de la obra es radicalmente otro, ya que no se trata de esa pintura *visual* que Torres venía haciendo, sino que ahora la operación además de plástica también es conceptual. Ya no hay una traducción de lo percibido por medio de equivalentes plásticos, hay una reconstrucción libre, indudablemente una *síntesis*. Y en esa síntesis, Torres García le devuelve a la ciudad el mensaje con que ésta tanto machaca los ojos de quién quiera mirarla; BUSINESS. Porque el anuncio publicitario no tiene otro origen ni otro cometido que ese.

El lenguaje publicitario forma parte del lenguaje visual de Nueva York, tanto por su incesante presencia que puede tomarse como manchas de colores sobre el entramado urbano, como por sus mecanismos semánticos. A Torres García le resulta interesante -a pesar sus fines- y lo integra a su arte. Buena cuenta de este afán da la gran cantidad de elementos gráficos tomados de la prensa que el artista acopia desde su llegada a Nueva York y con los que posteriormente realizará una extensa serie de *collages*. Algunos de ellos los interviene gráficamente, tanto dando notas de color a la gráfica en blanco y negro, como para generar una unidad visual por medio de una estructura, en un procedimiento que remite tanto a los dibujos estructurados del año 17 como a su obra constructiva que está por venir. Fundamentalmente recopila anuncios, caricaturas y fotografías, entre las que priman las impactantes vistas de edificios y de la ciudad, personajes insólitos y vehículos; barcos, ferrocarriles y aviones, estos últimos, íconos favoritos de un progreso que todavía era visto con ojos lúdicos; en 1920 el avión no era tanto un medio de transporte como un juguete nuevo que se prestaba a las acrobacias aéreas y exorbitantes pruebas circenses con personas caminando sobre sus alas en pleno vuelo. Sin perder la fascinación que tamaño espectáculo de ciudad y máquinas le generaba, Torres García sin embargo advertía la amenaza que los modos intrínsecos de operar de la sociedad que lo hacía posible representaban para aquello de la existencia humana que le resultaba más caro. *Porque América es una organización: los business – los negocios – por encima de los americanos indígenas – de raíz holandesa, inglesa y escocesa – por encima de todo – como fórmula mágica. (...) Y la cabeza libre de toda intelectualidad. Porque aquí se piensan cosas. La idea no existe. No es posible, por esto, el goce espiritual – y es sustituido por el placer material – baseball – regatas – juegos luminosos en el teatro – sonidos musicales mecánicos – pick nicks – ice cream – sports – baile – ingenios mecánicos de pasatiempo – cinematógrafo... Y el ideal común: dollars! New York – la ciudad de los business – de los negocios. (...) – aquí no hay nada más. Todo es negocio – el trabajo, el arte, cualquier actividad. Todo es algo industrial. – Y el hombre que ha creado esa industria – tal como existe aquí – ahora es formado por esa industria⁴⁵.*

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

Torres García había llegado a Nueva York convencido que la ciudad moderna, a la que aún nadie había visto como él, era el modelo del nuevo arte. Al principio de su estadía creyó confirmarlo, y la importancia de la obra que realiza, no tanto por su cantidad sino por lo que descubre en los menguados dos años que vive en la gran ciudad, es también confirmatoria. Pero a los dos años de su llegada decide volverse a Europa, ya que

⁴⁵ JTG 1921. p.69.

– a pesar de la amabilidad de los americanos, que nunca deja de agradecer -le resulta imposible congeniar con la forma de vivir en Nueva York. En su libro sobre Nueva York, Torres García escribe que *El reloj ha de ser el servidor del hombre, y no éste de él, que le hizo. Y como servidor ha de servirle, y mucho le servirá, que si se muere a veces por curanderismo y brujería, se muere aun más por medicina, y hasta por exceso de higiene; y esto hasta los médicos lo saben. Todo está previsto –está bien–, pero sólo hasta un límite, ¿y después? El instinto y el alma van más allá*⁴⁶.

⁴⁶ JTG 1936, p.172

La patria del artista.

Habría que hablar de nuevo de eso misterioso que tiene París, que sabe atraerse a los mejores espíritus. Y es que quizás éste se desarrolla y crece allí, y hasta se diría que se determina y acusa, como en ningún otro sitio⁴⁷.

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

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

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

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

Según su propio relato, esos tal vez son los mejores años en la vida de Torres. Por primera vez, vende casi todo lo que produce, vive de la pintura sin otra preocupación que pintar. Está además en un ambiente

⁴⁷ JTG 1936, p.209.

⁴⁸ G-Sedas, 2001. P.229.

artístico como no se ha conocido otro, se ha dicho que en esa época “todo el mundo estaba en París. La actividad social de Torres en el medio artístico es exuberante, y se podría decir, que esos años son los únicos de su vida que pasará entre sus pares; los grandes de la pintura de su tiempo.

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

Cercle et Carré.

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

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

A diferencia de los surrealistas, que organizados como un movimiento tenían una galería propia y una revista, *La Révolution Surréaliste*, los artistas orientados a la abstracción –o constructivos- estaban dispersos

⁴⁹ Alfonso Palacio Álvarez, 2001. P. 247.

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

⁵¹ Michel Seuphor, belga, se llamaba en realidad Fernand Louis Bercklaers. El seudónimo Seuphor es un anagrama de Orpheus. Como joven poeta Seuphor entró en contacto con los círculos vanguardistas del norte de Europa, conociendo a artistas de *De Stijl*, *Der Sturm* y el dadaísmo. Escribió la primera monografía sobre Piet Mondrian.

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

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

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

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

⁵² En Da Cruz, 1991. P13.

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

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

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

Fin y principio.

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

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

*Encaro un arte más completo*⁵⁵.

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

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

Sin embargo, la referencia que Torres García hizo al Surrealismo en la inauguración de la primera exposición de una agrupación que había nacido en primer lugar como oposición a su presencia dominante en la escena artística del momento, no pudo haber causado otra cosa que desconcierto y revela una tremenda convicción interna. Torres García compartía la aversión que los artistas constructivos sentían por esta tendencia porque veía que sus obras daban cabida a *la expresión de los más bajos instintos animales existentes en el ser humano*⁵⁷. Pero sin embargo, rescataba como un valor positivo la apertura que el surrealismo había hecho al

⁵⁵ Fragmento de la conferencia dada en *Cercle et Carré*. Archivo del Museo Torres García.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.

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. El arte debía pues operar en varios planos a la vez. *El hombre tiene dos piernas así está en equilibrio- Si ustedes quieren, tiene dos bases – se apoya en sí mismo y en la naturaleza.(...) Hay un arte⁵⁸ que se ha basado sobre los datos del subconsciente- y se percibe inmediatamente que este arte carece de equilibrio- que mira solamente un lado del hombre. Pero aquellos que censuran este arte a veces no se dan cuenta de que caen en el error opuesto. En efecto, un arte basado también sobre el pensamiento puro, ¿no sería tan desequilibrado como el otro⁵⁹?*

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

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

⁵⁸ Se refiere al Surrealismo.

⁵⁹ No se trató en absoluto de un enfrentamiento con Mondrian, con quien Torres García mantuvo la más cordial de las relaciones, sino una toma de posición frente a su teoría. El propio Mondrian parece habérselo tomado con humor. En su conferencia, Torres García había insistido en la necesidad de buscar el equilibrio entre el componente racional y el no-racional del artista. Según testimonio de Olimpia Torres, que estuvo presente en el vernissage de la exposición, luego de tomar algunas copas de vino Mondrian se acercó a Torres García y moviendo levemente su cuerpo de un lado a otro le dijo con una sonrisa “Monsieur Torrès; il faut retrouver l'équilibre”.

Nacida en medio de una verdadera "tormenta pictórica" la obra constructiva realizada en París es de una factura extraordinaria. La calidad de los planos de color, en los que el toque del pincel construye un orden tonal que se superpone al orden geométrico está entre la mejor pintura de Torres García. Sin embargo, en la obra de Montevideo la pincelada tenderá a desaparecer. El constructivismo dará paso al Arte Constructivo Universal, y tenderá a dejar de ser pintura de caballete buscando ser pintura mural y monumental.

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

_____O_____

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

⁶⁰ JTG 1947. Fascículo 5º, p.64. Final del libro.

Índice de bibliografía.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- JTG, 1935. Joaquín Torres García *Estructura*. Fundación Torres García, 1974. Montevideo.
- JTG, 1944. Joaquín Torres García. *Universalismo Constructivo*. Alianza Forma, 1984. Madrid.
- JTG, 1947. Joaquín Torres García. *De lo aparente y lo concreto en el arte*. Asociación de Arte Constructivo, Taller Torres García, 1947. Montevideo.
- JTG, 1948. La Recuperación del objeto. Asociación de Arte Constructivo, Taller Torres García, 1948. Montevideo.
- J. Torres García. Escritos sobre art. Edicions 63 y "La Caixa", 1980. Barcelona.
- Ghika, 1927. Matila Ghika. *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Poseidón, 1983. España.
- Moreno, 2009. Inés Moreno. *El Universalismo Constructivo o la redención por el arte*. En el catálogo *Universalismo Constructivo*. Museo Torres García y Fundación Antonio Saura, 2009. Cuenca.
- Palacio Álvarez, Alfonso. *La abstracción Geométrica en los artistas españoles en París (1928-1930)*. Universidad de Oviedo, C.S.I.C., 2001. Madrid.
- Peluffo, 1988. Gabriel Peluffo. *Historia de la pintura uruguaya*. Ediciones de la Banda Oriental, 2009. Montevideo.
- Sureda Pons, 1998. Joan Sureda Pons. *Torres García pasión Clásica*. Akal/Arte contemporáneo. Madrid, 1998.
- Unamuno, 1895. Miguel de Unamuno, *La tradición Eterna*. En *Miguel de Unamuno. Ensayos*. Ediciones Aguilar, 1951. Madrid.