

Joaquín Torres-García 1874-1949

Museo de Bellas Artes de Murcia
7 Mayo - 5 Julio 2015





Pedro Antonio Sánchez López

Consejero de Educación, Cultura y Universidades. Región de Murcia

El Museo de Bellas Artes de Murcia consolidando, aún más, el proyecto de situar su línea expositiva dentro del nivel que la institución se merece en el panorama nacional, presenta en esta ocasión una muestra retrospectiva del artista plástico Joaquín Torres García (1874-1949).

En ella se propone un recorrido por todas aquellas disciplinas y derivaciones artísticas que han situado a Torres García como un referente mundial e icono del movimiento constructivista; movimiento o estilo cuya escuela aún perdura en su tierra natal, Uruguay.

Debemos recordar que la figura de Torres García va más allá de ser el padre del universalismo constructivo; es filósofo, pensador, ensayista, pintor, escultor y empresario, en definitiva, un investigador constante que se marca como meta la de educar a una población falta de sensibilidad artística y desconocedora del hecho de la pura creación en sí misma.

Artista-filósofo, como a él mismo le gustaba definirse, es un trabajador constante, de ahí su búsqueda incesante de espacios, lugares y personas que entiendan su persona y sus creaciones. Es un ser y creador incomprendido en su época, que va trasladando su residencia motivado por esa necesidad enfermiza de encontrar lo artístico coherente con su presente, y que piensa que las propuestas creativas estaban agotadas hasta la llegada de Picasso. Cree, como un dogma, que cada época debe de estar marcada por movimientos artísticos propicios a su tiempo y a su manera de pensar.

Torres García nunca tuvo una nacionalidad definida; nace en Uruguay pero pronto se traslada a Barcelona, en donde recibe su formación artística. Es a partir de los años cincuenta, cuando varias instituciones museísticas encabezadas por el MOMA, lo definen como unos de los grandes artistas sudamericanos. Hoy este es un dato irrelevante; es un pintor universal presente en todos los grandes museos contemporáneos del mundo.

En esta exposición están incluidas obras procedentes del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del IVAM, del MACBA, de la Fundación Joan Miró, de Abanca, de los más importantes galeristas nacionales y de las mejores colecciones particulares repartidas por toda la geografía española, confirmando así la dimensión de este creador plástico, que aunque en algunas de sus obras pudiese parecer desordenado, no deja nada al azar, y así, cada madera elegida, cada clavo visto, la ubicación de textos o firmas están perfectamente interpretados y buscados.

Con esta exposición acercamos a la sociedad murciana la visión global de la obra de Torres García y damos a conocer en profundidad las bases y pensamientos constructivos de un artista genial que sigue siendo eje de continuas revisiones y grandes muestras expositivas.

Índice

8

**Lo aparente y lo concreto en
Joaquín Torres-García**

José Ignacio Abeijón Giraldez

23

Cataluña 1891-1920

37

Nueva York 1920-1922

41

Italia y Villefranche-sur-Mer 1922-1926

51

París 1926-1932

62

**El Constructivismo como filosofía del
tiempo.** Torres-García y las influencias
de De Stijl y el Suprematismo

Pedro A. Cruz Sánchez

85

Madrid 1933-1934

91

Uruguay 1934-1949

109

Juguetes

114

1874-1949 Cronología

Lo aparente y lo concreto en Joaquín Torres-García

José Ignacio Abeijón

En 1947 la Asociación de Arte Constructivo en Montevideo publica cinco fascículos bajo el nombre “Lo Aparente y lo Concreto en el Arte” en los que se reúnen unas lecciones dictadas por Torres-García en la Facultad de Humanidades y Ciencias ese mismo año. En ellos, el anciano Torres-García, a quien la muerte le espera en apenas dos años, expone por enésima vez sus ideas sobre estética y función del arte presentadas anteriormente en una infinidad de textos.

Pero entre todas esas ideas, también aparecen algunos conceptos novedosos que venía esbozando en sus últimos artículos publicados, por ejemplo la posibilidad de volver a realizar pintura en tres dimensiones.

Este planteamiento llama alarmantemente la atención en un artista que llevaba quince años proclamando con vehemencia la superioridad del arte constructivo, planista y geométrico frente a la decadencia y caducidad de la perspectiva ilusionista de la tercera dimensión.

Esta sorprendente contradicción no es la primera en una trayectoria que está jalonada por multitud de ellas, y que han hecho de Torres-García uno de los artistas menos comprendidos y más difíciles de estudiar del siglo XX. Ya en vida era conocido como un artista diferente y complejo, tanto por su trayectoria como por su personalidad. En 1975 el pintor Jean Helió, recuerda su encuentro con Torres-García a su llegada a París 1926: “Fue entonces, a mediados de los años veinte, que llegó a mi estudio con

su mujer y sus cuatro hijos. Venía de los dos confines del mundo a la vez: de lo viejo, Florencia, y de lo nuevo, Nueva York. Las dos bullían en su cabeza. Estaba lleno de contradicciones refrescantes, de nostalgias y revoluciones”¹. Heilón tenía frente a sí una persona que a sus cincuenta y dos años había vivido en muchos y variados de lugares, una persona de nacionalidad indefinible, con una carrera artística bien compleja, y que traía una obra que difícilmente encaja con lo que se haría en París. Era alguien que se proclama pintor, pero cuya actividad no se limitaba sólo a pintar y exponer en galerías comerciales, sino que su campo de actuación era mucho más amplio. Al mismo tiempo, como persona segura de sus ideas y de su propuesta artística, el propio Torres es consciente de ser un artista distinto y con una psicología que “difiere del común”², actitud que le provoca muchas situaciones complejas y antipáticas: “sus males que como ser verán serán muchos, vendrán de esa incompreensión”³.

El periplo vital de Torres-García hasta 1926 ha sido muy movido. Torres nace en 1874 en Montevideo. En 1891 llega Barcelona con sus padres y hermanos donde se forma e inicia su carrera como artista. En 1920, se traslada con toda su mujer e hijos a Nueva York, ciudad en las que permanecen dos años, para luego mudarse a Italia. Durante dos años residen en Toscana, desde 1922 a 1924, fecha que marca el final de esta etapa, ya que se instalan en la Costa Azul francesa, donde también se quedan sólo dos años. En 1926 la familia

Torres-García se traslada de nuevo, esta vez a París. Su estancia en la capital del Sena se prolonga hasta finales de 1932. Tras pasar un año en Madrid, parten hacia su Montevideo natal en abril de 1934, donde el artista fallece en 1949.

Reflejo de estos complejos y confusos movimientos geográficos es la trayectoria artística de Joaquín Torres-García, donde se aprecia una evolución plástica constante, como es lo normal e incluso destacable en un artista de vanguardia, pero además los estilos que se suceden, frecuentemente son incongruentes entre ellos, y no es raro encontrar pasos atrás en su trayectoria. Y al contrario de lo que ocurre con otros artistas que tras una etapa de formación llegan a la madurez artística a una edad temprana, si se ha de elegir un momento álgido en la trayectoria de Torres, seguramente los estudiosos coincidirían en que se produce en París hacia 1930, cuando a la edad de cincuenta y seis años pinta sus grandes obras constructivas, notoriamente más tarde de lo habitual que sus “precozes” colegas. En el inicio de su carrera en Barcelona, después de superar su periodo de formación académica, comienza a pintar como muchos artistas de su generación al modo de Toulouse Lautrec. A principios del siglo XX realiza sus primeros cuadros dentro de la temática y estilo clasicista vinculado a un movimiento de exaltación de la nación catalana, estética que perdura hasta la primera Guerra Mundial, cuando varios pintores extranjeros llegan

a Barcelona huyendo del conflicto. Las novedades que traen dichos pintores y un distanciamiento del movimiento nacionalista, inspiran a Torres-García sus primeras obras abiertamente vanguardistas y modernas, que continuará haciendo en Nueva York y en Italia a comienzos de la década de los 20. En la localidad francesa de Villefranche-sur-Mer, el reencuentro con el paisaje y el mar Mediterráneo le retrotraen de vuelta al clasicismo en un conjunto de frescos que recuerdan mucho a lo que hacía quince años antes en Cataluña. Su llegada a París supone una inmersión total en las tendencias más avanzadas del arte, primero dentro del ámbito del expresionismo y el primitivismo, para posteriormente decantarse por la pintura geométrica. A este arte geométrico, que se convertirá en la espina dorsal de sus investigaciones plásticas posteriores, Torres introduce variaciones plásticas, entre las que destacan los elementos precolombinos durante su estancia en Madrid, que se acentuaran a su llegada a Montevideo. Al final de su vida alterna sus obras constructivas con paisajes y retratos de personajes destacados de la historia, en los que recupera la perspectiva, que la crítica generalmente ha interpretado como un paso atrás dentro de una carrera artística muy compleja.

Torres-García, al contrario de muchos compañeros de generación, no deja su ciudad para ir a otros centros más modernos en busca de las nuevas tendencias artísticas. En 1910, a la vuelta de un viaje a Bruselas



Grafismo metafísico, 1943 Col. part. EE.UU.

1. “Torres-García. Construction et Symboles” (catálogo de exposición), París, Musée d’art Moderne de la Ville de Paris, 1975.
2. Joaquín Torres-García, “Historia de mi vida”, Montevideo, Asociación de Arte Constructivo, 1937, p. 79.
3. Ibid. Para futuras citas, hay que observar que Torres-García escribió su libro de memorias “Historia de mi Vida” en tercera persona. Aunque parezca que es otra persona que el escribe, en realidad es el propio artista refiriéndose a sí mismo.



Figuras junto a una fuente 1926. Col. part. NY

recala en París en medio de la revolución cubista, pero decide regresar a Barcelona para ocuparse de su madre y hermana. En el mundo del arte de vanguardia, lleno de aventureros de vida bohemia, un artista que en vez de abandonar todo para vivir en el epicentro creativo, y que renuncia a esta posibilidad para ocuparse de sus progenitores, llama poderosamente la atención. Podemos afirmar por tanto que lo que mueve a Torres es un espíritu diametralmente opuesto al del resto de los artistas de vanguardia. A lo largo de su vida Torres siempre trata de mantener económicamente a su familia con su arte, sin que por ello tenga que renunciar a una propuesta artística. Con ese fin, sin limitar su actividad de crear obras que luego expone en galerías, busca todo tipo de recursos relacionados con su oficio. Realiza encargos institucionales o privados, tal y como se hacía antiguamente con el régimen

de mecenas. Escribe ensayos, da conferencias y diseña e impulsa la producción industrial de juguetes. A la vez desarrolla una intensa labor pedagógica, primero mediante lecciones privadas a jóvenes de familias acomodadas, y posteriormente se compromete en revolucionarios proyectos como la Escuela Mont d'Or en Cataluña a principios de siglo. Termina fundando sus propias escuelas en las que forma artistas dentro de su credo, como la seminal y efímera Escola de Decoració en la Barcelona de 1915 o ya en Montevideo la Asociación de Arte Constructivo y el Taller Torres-García. Su propósito es dignificar el oficio del artista en todas sus facetas frente a la imagen socialmente marginal de muchos de sus colegas. Y conseguir también difundir su particular visión del arte, cuya meta no es sólo vender a coleccionistas, sino educar a la población y crear una sociedad mejor.

Él se declara artista filósofo frente al artista bohemio muy en boga en su tiempo. Torres-García no frecuenta cabarets ni reuniones hasta altas horas de la madrugada, sino que emplea su tiempo en pintar, estudiar y redactar un sinfín de libros y manifiestos que dan sustento doctrinal a su arte. Lo que se lee en sus numerosos textos es reflejo de la evolución plástica del artista y por tanto de sus cambios de estilo. Comienza centrándose en la tradición clásica de corte nacionalista para luego proclamar en sus manifiestos ideas vanguardistas absolutamente radicales e individualistas. A partir de 1930 escribe sobre la geometría, la abstracción y el planismo,

enriqueciéndose en América con diferentes conceptos relativos al arte precolombino, para acabar volviendo a admitir la pintura tridimensional como un mal menor, ante la incompreensión del constructivismo por parte de una sociedad excesivamente inmovilista. Eso sí, siempre que esta pintura se haga siguiendo unas normas que le alejen de la pintura imitativa.

La nacionalidad de Torres-García nunca ha sido clara. Nacido en Montevideo, a la edad de dieciséis años deja su país natal y no vuelve hasta que tiene cincuenta y nueve. De todos esos años de ausencia, un total de veintinueve los pasa en Cataluña, donde lejos de sentirse un extranjero, participa activamente a través de su arte en la creación del ideario nacional catalán. Habla y escribe en catalán prácticamente siempre, idioma que ya conoce cuando desembarca en Barcelona en 1891: "En el muelle le aguardaban los hermanos de su padre y algún pariente. Y ya comenzaron a hablar en catalán, nuestro chico también, y eso les hizo gracia, pues no esperaban tal cosa"⁴. Hasta su regreso en 1934 a su país natal, pocas veces se encuentran alusiones a Uruguay en su vida. La primera la encontramos en 1910, cuando realiza los frescos para el Pabellón uruguayo de la Exposición Universal e Internacional en Bruselas. Vuelven a aparecer referencias a su patria natal tan sólo en 1916, año en el que conoce a su compatriota el pintor Rafael Barradas, al que le une una gran amistad y una afinidad artística determinante en su

carrera. No volvemos a oír hablar de Uruguay hasta 1928, cuando Torres-García se presenta como uruguayo en la exposición "Cinc Refusés par le Jury du Salon d'Automne" en la Galerie Mack de París, y en 1930 cuando participa en una exposición de artistas rioplatenses en la Salle d'Art Castelucho Diana de París, junto a los argentinos Juan del Prete, Horacio Butler y Pablo Curatella Manes y el uruguayo Pedro Figari, entre otros. Incluso en 1934, cuando decide dejar Madrid, su primera idea es ir a Méjico, y no a Uruguay, donde finalmente se dirige.

No obstante el complejo periplo vital y la poca importancia que tiene su país en gran parte de su trayectoria, Joaquín Torres-García está hoy considerado un artista plenamente uruguayo y, por tanto, parte del panorama cultural latinoamericano. Contribuye en gran parte a esta idea de nacionalidad uruguayo su autobiografía -"Historia de mi Vida"-, publicada al poco de regresar a Montevideo, en pleno momento de exaltación de sus raíces natales frente al resto de su existencia, y su actividad artística y docente, cuya calidad intrínseca e implicación en la creación de un lenguaje local propio superan las fronteras de su país y se expandirán al resto del continente americano. Sin embargo, reducir su papel a uno de los introductores de la vanguardia en el Río de la Plata y padre de la importante tradición de arte geométrico en Latinoamérica- méritos reales y muy destacables por otro lado-, es un modo muy restrictivo de verlo, sobre todo si miramos al conjunto de su trayectoria, donde existen

4. Joaquín Torres-García, "Historia de mi vida", op. cit., pp. 46-47.



Manolita Piña 1919. Colcción part. Chile

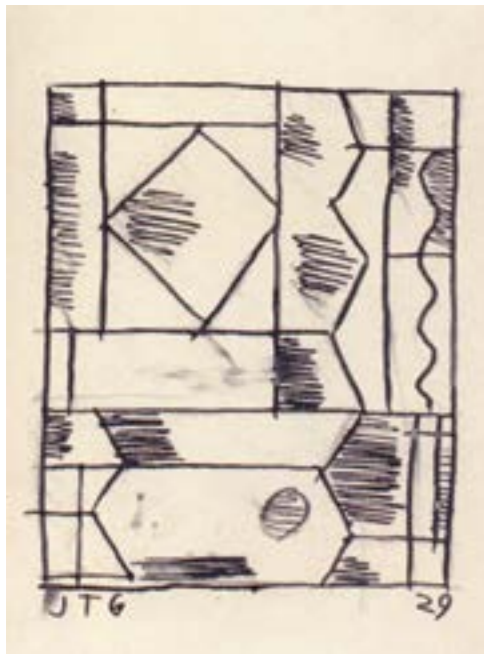


Figura abstracta, 1929. Col. part. Miami

otros hitos de gran relevancia. Torres es el creador de un estilo artístico autóctono catalán y pionero en las vanguardias en Barcelona en 1917. Forma parte de los primeros heroicos artistas que defienden en Nueva York las propuestas plásticas más novedosas a principios de los años 20, es el creador y el alma de “Cercle et Carré” en París y agita el panorama artístico madrileño en 1933. Una valoración objetiva tendría que situar el arte de Torres-García dentro del panorama internacional y no solamente latino, que por desgracia es como se le considera a día de hoy. Nicolás Arocena Armas⁵ defiende que esta visión “latinoamericana” se debe en parte a Alfred Barr, director del MoMA entre 1929 y 1943, el cual en los años 40 ubica a Torres-García en las colecciones de arte Latinoamericano del museo, no obstante el mismo Barr conoce perfectamente su trayectoria anterior. Además hay que sumar a este lado del Atlántico la egocéntrica actitud de Michel Seuphor, fundador y cabeza visible junto a Torres-García de “Cercle et Carré”, quien se dedica a ensalzar desde París su propio papel dentro del grupo en perjuicio de Torres, que lo tilda de latinoamericano con el propósito de darle un toque periférico.

Un perfil que también el mismo Torres contribuye a alimentar desde un punto de vista puramente físico, porque su vida en Montevideo supone también un aislamiento personal y artístico respecto a los grandes centros donde se genera la

pintura más moderna. El resultado es el que hoy conocemos, y que así interpretan las grandes casas de subastas, las cuales siempre le colocan en sus ventas de arte latinoamericano, aunque lo que se venda sean obras realizadas cuando frecuentaba a Piet Mondrian o Jean Arp en París, o incluso en un estilo clásico mediterraneísta noucentista que nada tiene que ver con América Latina.

Si realizamos un estudio de la vida y la obra (tanto plástica como escrita) de Torres-García, veremos que gran parte de estas incoherencias e incertezas que hemos visto, no son reales y forman parte de ese mundo que podemos denominar “lo aparente en Joaquín Torres-García”, como define el título de este texto. Contrariamente a la apariencia, él mismo considera que “el artista es en sí una armonía”⁶, la cual nace de un innato sentido trascendental de la existencia. Todos los elementos de que componen su persona y entorno están interrelacionados y no existen casualidades ni nada abandonado al azar. Torres es un artista diferente a sus coetáneos y un incomprendido, como él mismo se lamenta. Siempre ha sido juzgado por lo visible, “lo aparente”, que es lo que se ha visto hasta ahora, sin entrar en su profunda realidad intrínseca, “lo concreto en Joaquín Torres-García” que subyace y gestiona toda su vida y obra.

El mundo, según Torres-García, está presidido por una verdad universal o ley superior que todo lo rige: “El artista mira la realidad al descuido, porque él está, por

naturaleza, en el plano del espíritu. Para éste hace sus construcciones, su casa, su templo. El sentimiento, que es algo infinito y universal, le lleva a eso. Siente eso y vive para eso. Ve, a través de ese sentimiento, la concordancia o la relación con todo: y así construye. Vive pues, místicamente, con espíritu religioso, que quiere decir universal. Pero todo eso, no es pensamiento; es sentimiento; y es visión natural de él”⁷. Hay que elevar lo terrenal a lo místico y espiritual ya que “El lado material no debe gobernar nuestra naturaleza, debemos amar solamente lo que es superior”⁸.

Los primeros signos de esta particular personalidad se remontan a su periodo de formación, cuando en 1894 el joven Torres comienza a frecuentar la escuela de arte del Círculo de San Lluç, atraído sobre todo por una biblioteca bien surtida de libros de filosofía. Ahí se forma Torres-García como el artista que conocemos: “El artista-bohemio, el artista-romántico, el artista instintivo, en fin el artista prosaico o inculto tiene que dejar su lugar al artista filósofo”⁹, declara hacia 1913. No quiere ser el buen salvaje, el artista sensible o impulsivo, sino un artista con conocimientos que le sirven para cultivar el intelecto y la razón, pues “la razón es nuestra facultad de generalizar. Gracias a ella pasamos de la materia al espíritu, de la realidad a lo ideal, de la vida al pensamiento”¹⁰. Habla del “espíritu”, de lo “ideal”, el “pensamiento”, conceptos que no devienen de un pintar impulsivo o visceral, sino de una ideología más elevada que rige tanto la personalidad

de Torres-García como su visión del arte, muy influidos por la antigua filosofía griega, por los pitagóricos y especialmente por Platón: La belleza no proviene de la naturaleza, sino del mundo superior de las ideas.

Todo el arte de Torres sigue los dictados de Platón, desde su época clasicista noucentista a la constructivista. Es lo que da unidad y coherencia a su aparentemente dispar trayectoria artística. Este fenómeno, como acabo de decir, tiene su origen cuando el joven artista elige ir a la biblioteca a estudiar en vez de ir a pintar del natural, como hacen sus compañeros de escuela. Este hecho más allá de la metáfora, evoca el inicio de una actitud de nuestro artista, por la cual se prefiere el mundo de los conceptos y de las ideas antes que la pintura naturalista, considerada falsa al representar lo aparente y lo temporal de la realidad, y no la realidad en sí. Frente a ella se ubica el joven Torres, en la búsqueda del verdadero arte, que según su criterio no es “representación, apariencia; es verdad, es idea”¹¹, ya que “por encima de la realidad, por encima de la observación de la vida, por encima de todo sólo está la idea”¹². Hay que superar el naturalismo porque nuestra “verdadera existencia no se encuentra en lo físico, sino en lo espiritual”¹³, y ahí conseguiremos “pintar la realidad del objeto y no su realidad material”¹⁴, es decir “realidades concretas construidas basadas en un concepto mental y no visual”¹⁵. Porque “Todo lo finito recibe su existencia en y de lo infinito; y todo lo temporal, en y de lo eterno”¹⁶. El artista con ello no solo logra realizar el

5. Nicolás Arocena Armas, “Biografía Cronológica. Torres-García. Su Vida y su Obra”, en “Torres-García a les seves cruïlles” (catálogo de exposición), Barcelona, MNAC, 2011 p. 234.
6. Joaquín Torres-García, “Lo Aparente y lo Concreto en el Arte. 5”, Montevideo, Asociación de Arte Constructivo, 1948, p. 62.
7. Joaquín Torres-García, “Mística en la Pintura”, Montevideo, Asociación de Arte Constructivo, 1947, p. 16.
8. Joaquín Torres-García, “Pere Soleil”, libro caligráfico escrito el 29 de de julio de 1931 en París. Montevideo, La Regla de Oro, 1977. Edición facsímil sin paginar.
9. Joaquín Torres-García, “Notes sobre Art”, Gerona, Rafael Masó, 1913. Traducido en Joan Sureda “Torres-García. La Pasión Clásica”, Madrid, Akal, 1998, p. 271.
10. Joaquín Torres-García, “Raison et Nature”, libro caligráfico escrito en París en mayo de 1932. Montevideo, Ministerio de Cultura, 1974. Edición facsímil sin paginar.
11. Joaquín Torres-García, “Notes sobre Art”, op. cit, p. 269.
12. Ibid, p. 270.
13. Joaquín Torres-García, “Pere Soleil”, op. cit.
14. Joaquín Torres-García, “Mística en la Pintura”, op. cit p. 35.
15. Joaquín Torres-García, “500 a. Conferencia”, Montevideo, Asociación de Arte Constructivo, 1940, p. 20.
16. Joaquín Torres-García, “Reflexiones”, en “Círculo y Cuadrado”, Número Extraordinario, 8, 9 y 10, Montevideo 1943, p. 19.



Guitarra, 1935. Col. part. Los Ángeles

verdadero arte sino que durante este proceso consigue elevarse y “vivir más como el hombre abstracto que como el hombre real que somos”¹⁷, ya que “el fin del arte es sacarnos de lo temporal para ponernos en lo eterno”¹⁸.

Aparentemente, y volvemos al mundo de las apariencias, esta ideología comulga muy bien con el Torres-García noucentista, cuyas obras están pobladas de figuras escapadas de la arcadia, desnudos idealizados, deidades y musas clásicas, fuentes, que evocan un pasado ideal al que quieren identificar la nueva nación catalana. Pero si nos fijamos en las fechas de citas del párrafo anterior sólo unas pocas pertenecen a textos escritos durante ese periodo. Al contrario, la mayor parte son de diferentes escritos de la década de los 30- cuando Torres-García está en relación con las personalidades más modernas y más radicales de la vanguardia- y de los 40 –mientras intenta denodadamente instaurar un lenguaje propio de vanguardia en Uruguay-. Sin embargo, tal y como él mismo declara “lo esencial será lo mismo, pero la forma es otra”¹⁹. La forma puede evolucionar, y en su caso particular evoluciona radicalmente, pero el concepto es siempre idéntico. Incluso en su época más individualista y rebelde (1916-1922), con arte que busca lo fugaz, el movimiento, lo cotidiano en vez de la serenidad, lo invariable y lo eterno, escribe: “sentir lo universal, llegar a la forma pura, liberarla de todo aquello que es accesorio y contingente, encontrar un ritmo, eso es ser artista”²⁰. Esta frase podría pertenecer tanto a su época clasicista como a

la constructiva. Y esto sucede con muchos de sus textos, que si los leyéramos sin saber a qué libro se refiere, no sería fácil ubicarlos en un periodo estético específico.

Por tanto, dejando este mundo de apariencias plásticas, lo concreto es que Torres-García siempre está movido por el mismo espíritu insobornable. Su estética evoluciona porque es consecuente con un artista que siempre se considera un pintor de vanguardia. Más allá de la mayor o menor importancia que Torres conceda a la tradición, siempre declara que el arte debía ser contemporáneo y ser de su tiempo. Por eso, una vez rota su relación con el nacionalismo catalán, busca nuevos horizontes, y estos vienen marcados por el medio en que se encuentra: en la Barcelona en 1916 se fija en los artistas refugiados que llegan huyendo de la guerra, en Nueva York en la ciudad moderna que le cautiva, en Italia en el futurismo, en la Costa Azul en el mediterráneo. El arte moderno, primero a través del primitivismo y luego a través del arte geométrico, es en lo que se fijará Torres-García en París, así como en el arte precolombino del altiplano en Uruguay. Y en la recta final de su trayectoria, ante la imposibilidad de imponer el constructivismo, decide abrir una puerta a la pintura en tres dimensiones, siempre que se haga siguiendo los conceptos superiores y eternos que guían su arte. El texto que mejor refleja esta tendencia es su manifiesto titulado muy apropiadamente “Art-Evolució” de 1917: “El arte debe ser algo en concordancia con

el curso de la vida. Por esto debemos ser evolucionistas. No podemos admitir nada que no siga la evolución. En cada una de nuestras obras debe realizarse este proceso evolutivo sobre nosotros mismos. No es posible tener una manera invariable”²¹. En 1940, vuelve a insistir sobre el tema, dando fundamento a su continua evolución: “Evolucionar sería manifestar lo que por naturaleza es inmutable (la ley), y entendemos ya en otra forma: aquella adecuada al eterno presente. Por esos, dos principios, lo fijo y lo móvil, en sincronismo perfecto constituyen lo que puede llamarse la existencia”²². Como vemos Torres tiene una visión muy personal de la idea de renovación plástica propia al arte de vanguardia, pues él la basa en búsqueda de “lo eterno en lo temporal”²³.

A partir de ahora voy a tratar una serie de aspectos aparentemente discordantes de la obra de Torres-García, que frecuentemente han llevado a la confusión y a interpretaciones erróneas acerca de su trayectoria artística.

La elección del constructivismo en 1929 no se debe a algo aleatorio o a una moda que adopta Torres-García. Según hemos visto, siguiendo su pensamiento, el artista afirma que hay que obviar la imitación del natural y elevarse al mundo de las ideas, las cuales generalmente responden a conceptos abstractos. Por ello, de acuerdo con la coherencia que le caracteriza y al amparo de un grupo de artistas que le rodean en ese momento, Torres-García elimina gran parte de los elementos figurativos de sus obras, para

que queden reducidas a formas abstractas que destacan en construcciones geométricas. El artista debe partir “de lo abstracto, que es la idea, él debe transformarla en forma, tomando de la idea, él crea la estructura; va a la forma en sí, porque más se fija en lo que es cada forma y como pura forma, que no en lo que representa”²⁴. El pensamiento de Torres-García se ajusta como un guante a la geometría abstracta, ya que ésta última se identifica con el mundo de superior de las ideas hasta el punto de que son la misma cosa: “Un objeto (cosa o ser vivo) en el plano geométrico ya es idea, algo espiritual”²⁵. La geometría le pone en contacto directo y claro con el mundo de las ideas, y le conduce a lo trascendental; lo más elevado es el cosmos, término griego que significa orden, con el que Pitágoras denomina al universo. ¿Qué es el orden sino medida y proporción? Son conceptos propios del clasicismo, pero que en realidad son la base y la razón de ser del arte geométrico. Así en 1933 declara “Vamos pues, aunque no de momento, a una época constructiva superclásica”²⁶, pues en dicha época habrá un arte universal que reproduce a través de la geometría, la medida y la proporción, la perfección del el cosmos y los valores eternos y superiores. El artista entonces creará “un mundo completo por su estructura al unísono del universo”, y en ese momento su obra formará “parte del universo... De ahí su profundidad, su elevada categoría”²⁷.

El término abstracción en Torres-García

17. Joaquín Torres-García, “Manifiesto 2. 100% Constructivo”, Montevideo, Asociación de Arte Constructivo, 1938, p. 8.
18. Joaquín Torres-García, “Lo Aparente y lo Concreto en el Arte. 5”, op. cit.p. 41.
19. Joaquín Torres-García, “El plano en que deseamos situarnos”, en *Círculo y Cuadrado*, n. 2, Montevideo, agosto 1936.
20. Joaquín Torres-García, “Consells als artistes”, en “Un Enemic del Poble”, n. 1, Barcelona, marzo de 1917, p. 2.
21. Joaquín Torres-García. “Art-Evolució (A Manera de Manifest)”, en “Un Enemic del Poble”, n. 8, noviembre 1917, p. 1.
22. Joaquín Torres-García, “Clasicismo”, Lección 120 (marzo 1940) en “Universalismo Constructivo”, Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1944.
23. Joaquín Torres-García, “Nueva York”, Montevideo, Museo Torres-García, 2007, p. 101.
24. Joaquín Torres-García, “Facultad de Humanidades, Lección IV”, en “Removedor”, n. 25, Montevideo, 1950
25. Joaquín Torres-García, “Mística en la Pintura”, op. cit. p. 24.
26. Joaquín Torres-García. “La Tradición del Hombre Abstracto”, Montevideo, 1938. Libro caligráfico sin paginar.
27. Joaquín Torres-García, “Guiones”, Nº 3, Madrid 1933 (30 de julio de 1933).



Constructivo con formas curvas, 1931
Col. part. Zurich

ha llevado a muchos equívocos. Torres toma la abstracción porque se ajusta a su filosofía artística, pero realmente nunca es un artista radicalmente abstracto como si lo son gran parte de sus compañeros de fatigas en París. Eso hace que sea criticado y que al final se distancie para acabar marchándose de Francia. Para él la abstracción no es un fin, sino un medio que utiliza para llegar a un objetivo diferente del de sus supuestos correligionarios. Su propósito es representar “Formas, no cosas”²⁸, pero formas que tengan alguna referencia al natural. El artista debe buscar “la perfecta fusión en su obra de lo visible y lo invisible”²⁹. Del mismo modo, las líneas que marcan la estructura geométrica de la pintura no son nunca perfectamente rectas; además nunca pinta líneas pulcras y asépticas como los neoplasticistas, sino se aprecian restos de sus desprolijas pinceladas en las mismas. En las construcciones en madera, muestra voluntariamente la irregularidad del material y los clavos empleados son perfectamente visibles; y también los fondos de sus composiciones y los campos de color no están pintados homogéneamente.

Si se compara la pintura de Torres con la de Van Doesburg, Mondrian, Vantongerloo o Vordemberge-Gildewart, se aprecian estas grandes diferencias, que proceden de motivaciones artísticas distintas. Torres-García está muy lejos de ser un artista formalista, es un místico cuyas obras evolucionan estéticamente, pero los principios son siempre los mismos, los suyos

propios, y en muchos casos muy diferentes de los artistas que aparentemente siguen la misma línea estilística. Esta ideología aflora en ciertas particularidades plásticas de sus obras, ejecutas en un modo más personal y menos aséptico, que si bien en un principio pueden valerle la crítica de sus supuestos correligionarios, a la larga es el mismo Torres quien denuncia esta situación. Escribe desde Montevideo en 1947: “Así surgieron las tendencias modernas más modernas; el constructivismo ruso, el arte concreto y el arte abstracto, tendencias a base de razón e inteligencia, no ya de espíritu ni alma”³⁰. Uno de los primeros puntos de fricción y también una de las causas de la ruptura con Theo Van Doesburg a principios de 1930, se refiere a la propuesta de este último de usar las novedosas fórmulas matemáticas basadas en la aritmética, en vez de la proporción áurea³¹. Una persona como Torres-García, para quien el arte no es un experimento formal-plástico sino algo transcendental, y que declara que “Si la sección áurea realiza, en sí, tal idea de unidad, ella debe ser nuestra regla”³², la carta de Van Doesburg constituye la gota que colma el vaso. La proporción áurea es la medida que pone en relación la geometría con el mundo de las ideas, es la parte trascendental, humana y no puramente científica de la geometría.

La abstracción de Torres-García es una abstracción que hace referencia al alma, y como tal no puede eliminar los elementos humanos. Hay que elevarse al mundo de las ideas superiores y eternas, pero sin olvidar que

estamos en la tierra. En sus obras geométricas, exceptuando raros casos, siempre hay alguna referencia figurativas. Incluso en sus estructuras geométricas en tonos grises de 1935, existen claras alusiones a los sillares irregulares de la arquitectura incaica de Cuzco. Y antes, en sus conocidos cuadros con trama geométrica que comienza a realizar en 1929-30, las figuras ubicadas en los nichos pierden parte de sus atributos naturales para eliminar toda su apariencia temporal y para convertirse en formas en el cuadro. Formas que, sin embargo, se refieren a la idea universal de mismo objeto que representan, y en consecuencia deben ser siempre reconocibles. Y cuando el artista plasma los objetos en su obra, lo debe convertir en algo humano, sin dejar de ser ideal e universal. Escribe en 1938: “El objeto es un medio; el todo o color un fin. En pintura lo concreto es lo plástico, y no lo representativo”³³. El mejor ejemplo de este proceder es Juan Gris, cuyo arte viene descrito por Torres-García: “Juan Gris es el geómetra perfecto... No parte como los otros, de la naturaleza para ir a lo abstracto, sino de lo abstracto de la geometría y el plano, para ir a la realidad... Nacen, emergen objetos de la estructura... verdaderas arquitecturas de formas y colores”³⁴. Este mismo proceder es visible en las obras “Port Constructive au Drapeau Jaune” y “Planisme au bateau”, ambas de 1929, donde unas geométricas se articulan y componen un puerto.

Este sentido abierto de la abstracción le lleva a formar en Madrid en 1933 el Grupo

Constructivo, que poco o nada tenía que ver con la abstracción geométrica. Edita una modesta publicación titulada “Guiones”, de la que sólo salen tres números que son una suerte de manifiesto de un arte abstracto-geométrico (de hecho en el número 2 consiste en la traducción al español del texto que Torres publicó tres años antes en francés en el primer número de la revista “Cercle et Carré”³⁵, sin duda el manifiesto más radical y pro-arte geométrico vanguardista que jamás escribe) que no responde para nada a la estética de sus integrantes: Alberto, Palencia, Rodríguez Luna, Mateos, Moreno Vila, Maruja Mallo, Ángeles Ortiz, Castellanos, Yepes, mucho más cercanos al surrealismo telúrico que al constructivismo.... Realizan juntos una exposición como grupo en el Salón de Otoño de Madrid de ese mismo año, a la cual Torres-García dedica un artículo en la revista “Art” de Barcelona, en el que defiende el adjetivo Constructivo que les reúne, no obstante la estética no pueda estar más alejada de este concepto: “No es como he dicho un grupo creado por afinidades estéticas (como fue “Cercle et Carré”) entre diversos artista, y que se alineen bajo una bandera; es más bien una escuela de trabajo, y de trabajo en conjunto, en sentido bien estricto, constructivo y no combativo”³⁶. Aún así el constructivismo y la geometría dejan huella muy profunda y determinante desde ese momento en alguno de sus integrantes, especialmente en Luis Castellanos y Maruja Mallo.

La relación entre el primer Torres-García

28. Joaquín Torres-García, “Dessins”, París 1930. Libro caligráfico facsímil editado en Guido Castillo “Primer Manifiesto del Constructivismo por Joaquín Torres-García”, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1976.
29. Joaquín Torres-García, “Mística en la Pintura” op. cit. p. 24
30. Joaquín Torres-García, “Mística en el arte”, op. cit. p. 18.
31. Carta de Theo Van Doesburg a Torres-García publicada en “The Antagonistic Link. Joaquín Torres-García Theo Van Doesburg”, Amsterdam, Institute of Contemporary Arts, 1991. pp. 42-43.
32. Joaquín Torres-García, “Metafísica de la Prehistoria Indoamericana”, Montevideo, Asociación de Arte Constructivo, 1938.
33. Joaquín Torres-García. “La Tradición del Hombre Abstracto”, op. cit.
34. Joaquín Torres-García, “Juan Gris”, Lección 74 (Agosto 1936), en “Universalismo Constructivo”, op. cit.
35. Joaquín Torres-García, “Vouloir Construire”, en “Cercle et Carré”, n. 1, París, 15 de marzo de 1930, pp. 3-4.
36. Joaquín Torres-García, “Un Grup d'Art Constructiu a Madrid”, en “Art”, n. 5, Barcelona, febrero de 1934, pp. 156-57.



Figura con Paisaje de Ciudad, 1917,
Col. Gradowczyk Buenos Aires

de Barcelona y el constructivo de París y Uruguay no se limita al sustento ideológico, sino que existen también afinidades plásticas en los cuadros, como son el planismo, la geometría y la abstracción, propios de su etapa constructivistas que ya se evidencian en su obra catalana. El planismo de los frescos clásicos y, especialmente, de sus composiciones vibracionistas y cotidianas de Barcelona y Nueva York son prueba de ello, pues dicho planismo acentúa el componente abstracto y favorece al unísono que los elementos figurativos pasen a ser formas puramente compositivas que articulan la obra. Los edificios de Barcelona o Nueva York y los fondos de los bodegones como "Objetos de Tocador" de 1917 se convierten en planos de color que construyen geoméricamente unos cuadros, en los que conviven en perfecta armonía la figuración y una composición rigurosa de corte abstracto. Este perfecto equilibrio da como resultado unas obras particulares e únicas en la vanguardia, donde se conjugan tradición y modernidad como pocas veces ha sucedido. Son cuadros que a veces se les ha ubicado a medio camino entre lo reaccionario y lo vanguardista, sin entender a Torres-García ni a su pensamiento: "Hay que eternizar lo actual", pues "en lo actual está lo eterno"³⁷. Éste es su particular modo de entender la modernidad, una modernidad trascendente y profunda.

El clasicismo es otro de los términos que aparece con frecuencia a lo largo de la trayectoria artística de Torres-García.

Ese clasicismo, si lo entendemos como arte con claras referencias a la antigüedad greco-romana, es evidente en el periodo comprendido entre 1900 y 1916, y no sólo en sus frescos, sino en las ilustraciones de libros, en los que Torres se asemeja al pintor neoclásico John Flaxman. Ese mismo clasicismo lo vuelve a recuperar en 1926, cuando reside en Villefranche-sur-Mer: "Se pone a trabajar en una exposición, y por sugerencia de Logasa, en vez de hacer cuadros a su manera de entonces, los hace a su manera clásica de frescos. Es verdad que ahí todo colabora con eso. Aquel mar tranquilo de tan intenso azul- y los pinos, y los verdes de los montes- y el sosiego de toda aquella gente. Y apara completar, el médico que le visita y asiste a la familia Torres, es a ratos poeta, y no le hablaba más que de Virgilio y otros clásicos"³⁸. Sin embargo ya hemos visto que el clasicismo subyace también en la obra geométrica de los años 30, al basar todo en la proporción y en la medida, claramente referida a los postulados pitagóricos que fueron la base del arte clásico. Pero este paralelismo entre la geometría de Torres y los postulados clasicistas no da más de sí, ya que nada tiene que ver su teoría con la de Winckelmann, Mengs o Lessing. Incluso Torres consideraba que el gran periodo de decadencia del arte comienza con el Renacimiento y continúa hasta la irrupción del cubismo. La aparición del sentido individualista y del materialismo con el humanismo en el siglo XV supone el fin del

sentir colectivo y espiritual de unas culturas arcaicas que habían conseguido convertir su arte en la materialización de una visión trascendental abstracta de un ser superior.

La idea de clasicismo de Torres-García difiere también mucho de lo que comúnmente se entiende como tal. Escribe en 1937: "El arte de la tradición, y el que también podría llamarse clásico es, como ya he dicho, el arte que plasme el sentido colectivo de los pueblos, y es el gran arte egipcio o caldeo, el chino o egeo o ya propiamente el griego; el gran Tolteca, Azteca o Maya y el de nuestro continente, el Incaico. El Bizantino o el Gótico etc. Este es el arte de la tradición, sujeto a reglas hieráticas, fundamentado en una ancha cultura, religiosa y social, el arte por antonomasia"³⁹. Más que clasicismo, parece que está hablando de todo arte que no tenga nada que ver con la tradición occidental, si exceptuamos el griego. Muchas veces nos induce él mismo a un error, y donde dice clasicismo, debería decir arte arcaico. Seguramente su etapa clasicista catalana ha ayudado a crear este equívoco, o quizás, el complejo eclecticismo de Torres-García ha despistado a la crítica. Pero está claro que lo arcaico siempre le ha interesado y en numerosas veces en su carrera ha sido objeto de su arte.

El concepto arcaico evoluciona en la carrera de Torres-García del mismo modo que lo hace su estética. Primero se dirige al arte greco-romano, pero lejos de hacer una recreación formal, se interesa, como en

todo, más en la componente espiritual de las escenas arcaicas. En París en 1927 vuelve a recurrir a él, pero visto desde la óptica del primitivismo, en busca de un lenguaje vanguardista que se ajuste al gusto local. No es la primera vez que un artista recurre al primitivismo como fuente de inspiración para crear un arte moderno. Comienza a realizar unas obras de pequeño formato con figuras grotescas, agresivas que muchas veces evocan máscaras. Las figuras clásicas que habitaban en los jardines de sus cuadros de 1926 son sustituidas en composiciones que guardan gran similitud por africanos desnudos. Torres García nos cuenta cómo fue el proceso de creación de estas obras. "(Jean Helión) le dijo a Torres-García que no era pintor -¡Vous n'est pas a peintre! ¡Qué dijo el buen hombre! Poco conocía de los resortes que por raza tenía Torres y ahora van a ver si es pintor. Y vio que había que batirlos en su terreno. Había que pintar de manera directa, ante las cosas, llevar la impresión real a la síntesis, encontrando el secreto de eso maravilloso que se llama pintura y que tan pocos han comprendido y visto- Había que llegar ahí a toda costa. Y aquí comienza el duelo a muerte entre él y el otro. Torres se pone ante el caballete con verdadera fiereza, como quien va a atacar a alguien. Y allí se pelea con la luz, con los tonos, con la materia rebelde que ha de someter. Y algo va saliendo, algo -¡Que esta vez es maravilloso!- algo inédito, algo que no conocía él mismo ¡Todo un pintor!"⁴⁰. La pintura resultante, estudiada por Marc



Naturaleza muerta, 1916 MNCARS Madrid

37. Joaquín Torres-García, "Génesis de la Obra Artística", conferencia dada en Galerías Dalmau el 22 de febrero de 1917 publicada en Joan Sureda, "Torres-García. Pasión Clásica", op. cit. p. 295.
38. Joaquín Torres-García "Historia de mi Vida", op. cit. p. 233.
39. Joaquín Torres-García, "El Arte Naturalista y el Arte Geométrico", en "Círculo y Cuadrado", n. 5, septiembre de 1937.
40. Joaquín Torres-García, "Historia de mi vida", op. cit. p. 248.



Campos Eliseos c. 1911



Pie de foto Cataluña Eterna 1913. Salón de Sant Jordi

Domènech ⁴¹, es una de las etapas donde Torres-García se muestra más valiente y original. El primitivismo, al igual que el arte greco-romano, entendido como expresión de lo arcaico, vuelve a inspirarle también desde el aspecto trascendental y espiritual, que es determinante según él para realizar el buen arte. En 1930 declara: “Me interesa más un museo etnográfico que un museo de pintura” ⁴². Y a su vuelta a Uruguay a mitad de los años 30 lo vuelve a retomar, esta vez basándose en las culturas incaicas: “Al tratar pues de ahondar en el espíritu de esas tierras de América, tratamos de ahondar para hallar la obra del hombre esencial: despreciando lo histórico de ayer y de hoy, procuramos dar con el terreno primitivo” ⁴³. Pues la pintura primitiva o arcaica es su camino para llegar no sólo a lo moderno, sino a lo trascendental, que es lo que mueve su arte: “Cuanto más primitiva es la cultura, más universal es. Por esto en los momentos de apogeo y de decadencia se vuelve particularista... (El arte) surge, cuando el hombre, elevándose de su vida animal y material. Comienza a vislumbrar el mundo superior soprafísico; es decir, cuando sus actividades dejan de ser utilitarias para convertirse en arte; lo cual tiene lugar cuando el hombre llega a conclusiones de que existe un ser superior: que el arte y la devoción son la misma cosa” ⁴⁴. El tomar contacto con el mundo trascendental hace del primitivo un ser elevado: “El primitivo es siempre constructivo, ya que ser constructivo significa relacionar lo

vital con lo abstracto” ⁴⁵. Tal es la admiración que Torres-García siente, que aspira con volver a dichas sociedades arcaicas: “En el arte (como el todo) queremos estar en la prehistoria, de ahí la razón de ser del arte constructivo” ⁴⁶. Pero entendiendo lo arcaico como sólo un punto de partida: “Tendrá -cada uno que volverse primitivo y trabajar en lo elemental. Y aquí -primitivo- no quiere decir prehistórico sino que está en el comienzo del gran ciclo del arte” ⁴⁷.

A su vuelta a Montevideo en 1934 hace hincapié en las culturas precolombinas, especialmente en las incaicas, para crear un arte nuevo con clara identidad latinoamericana enfrentada a la contaminación europeísta que viene sufriendo Sudamérica desde los tiempos de la colonización. “Crear algo que responda a las necesidades de aquí” ⁴⁸. Este proceso de creación de un espíritu nacional a través de la estética no es novedoso en él, pues recuerda al que lleva a cabo treinta años antes en Cataluña cuando junto Eugenio D’Ors y con el apoyo de las instituciones, con el fin de recuperar un arte que consideran propio con vistas a la creación de la nación catalana, rechazando todo arte imitativo o a la moda de gusto francés. Los paralelismos existentes entre lo sucedido en Cataluña en los primeros quince años del siglo XX y lo que acaece en Uruguay a partir de mitad de los años 30 son muchos. Dos naciones por construir, sin apenas reconocimiento, jóvenes y llenas de ilusión. Son campos de actuación perfectos

para un artista con un sentido trascendental del arte, que busca en el pasado artístico autóctono la idea esencial que le lleve crear una estética novedosa que se identifique con el proyecto de construcción de una nación moderna, independiente y justa. En ambos proyectos encontramos una persona totalmente implicada en una pintura que trata de explicar mediante un enorme conjunto de libros, manifiestos, revistas, conferencias... Un artista que no se limita a hacer obras de pequeño formato, sino que intenta crear un arte público, a la vista de todos, y que ocupe lugares emblemáticos. Un artista, que al final, no es capaz de parar y no entiende la indiferencia, y se tiene que defender del inmovilismo agresivo de una sociedad que no sólo no comprende su propuesta, sino que la rechaza diametralmente y la ataca con saña ⁴⁹.

Puede resultar increíble que dos propuestas artísticas como el clasicismo catalanista y el constructivismo de su etapa uruguaya, tan diferentes estéticamente, desarrolladas en fechas y lugares tan distantes, al final estén tan íntimamente ligadas. Lo que las une es la mano, el espíritu y el pensamiento de una persona, su creador, Joaquín Torres-García. De ahí el título de este texto, “Lo Aparente y lo Concreto en Joaquín Torres-García”. Un artista que siempre lucha contra las apariencias y al final es víctima de ellas, pues la sociedad no es capaz de vislumbrar lo concreto que subyace y donde reside su genialidad. Por eso tenemos el deber de estudiarle para un mayor reconocimiento

de su obra, para resaltar esos aspectos concretos de su arte, y de este modo conseguir darle el valor que tiene, el valor de uno de los grandes artistas del siglo XX.



Pez Universal. Hospital Saint Bois 1944

41. “Darrere la Màscara Constructiva” (catálogo de exposición), Girona, Caixa Girona y Murcia, Fundación Caja Murcia 2007-2008.
42. Joaquín Torres-García, “Dessins”, op. cit.
43. Joaquín Torres- García, “Manifiesto 2. 100% Constructivo”, op cit, pp. 5-6.
44. Joaquín Torres-García, “Dessins”, op. cit.
45. Joaquín Torres-García, “Lo Aparente y lo Concreto en el Arte” 2, Montevideo, Asociación de Arte Constructivo, 1947, p. 14.
46. Joaquín Torres-García, “Orientación y Concepto de Nuestra Cultura”, en “Círculo y Cuadrado”, N. 7, Septiembre 1938.
47. Joaquín Torres-García “La Regla Abstracta”, libro caligráfico sin qaginar escrito en febrero de 1946. Publicado en “La Nueva Escuela de Arte en Uruguay”, Montevideo, 1946.
48. Joaquín Torres-García, “La Escuela del Sur”, en “Gaceta de Arte”, Santa Cruz de Tenerife, octubre de 1935, n. 36, p. 3.
49. En 1913 se publicaron en Barcelona muchísimos artículos atacando los frescos del Palau de Sant Jordi, movidos por un gusto reaccionario que no comprendía la pintura ideal, clasicista, hierática y fría de Torres-García. Y ya en Uruguay, sobre todo a partir de 1940, Torres-García declara en varios escritos publicados, que su proyecto de instaurar el constructivismo como lenguaje propio de la moderna nación ha fracasado, ante el inmovilismo del gusto de la sociedad.



Cataluña 1891-1920



↑
Monasterio de Pedralbes, 1898
Óleo sobre tela pegado a tabla
14,8 x 24 cm

Colección Particular. Barcelona

→
Paseo al atardecer, c. 1900
Óleo sobre tela
31 x 27 cm

Colección Particular. Barcelona



“Debemos conservar la voluntad y ser fieles, una fe en nada concreto (fe solamente) y un sentido de cuanto estamos o no en armonía”

Joaquín Torres-García, *Père Soleil*, París, 1931



Mujer Leyendo, c. 1901

Tinta acquarelada sobre papel
64 x 48 cm

Colección particular. Barcelona



Mujer con cántaro (Mural de la casa del Barón de Rialp), 1905-1906
Óleo sobre lienzo
102 x 170 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía



Maternidad (Mural de la casa del Barón de Rialp), 1905-1906
Óleo sobre lienzo
102 x 130 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía



Figuras bajo el álamo, 1916
Óleo sobre lienzo
27,5 x 36 cm

Sala Dalmau. Barcelona



Paisaje mediterráneo, 1916
Óleo sobre lienzo
33 x 45 cm

Guillermo de Osma. Madrid



Estación, 1917
Óleo sobre cartón
51 x 73 cm

Colección particular. Barcelona

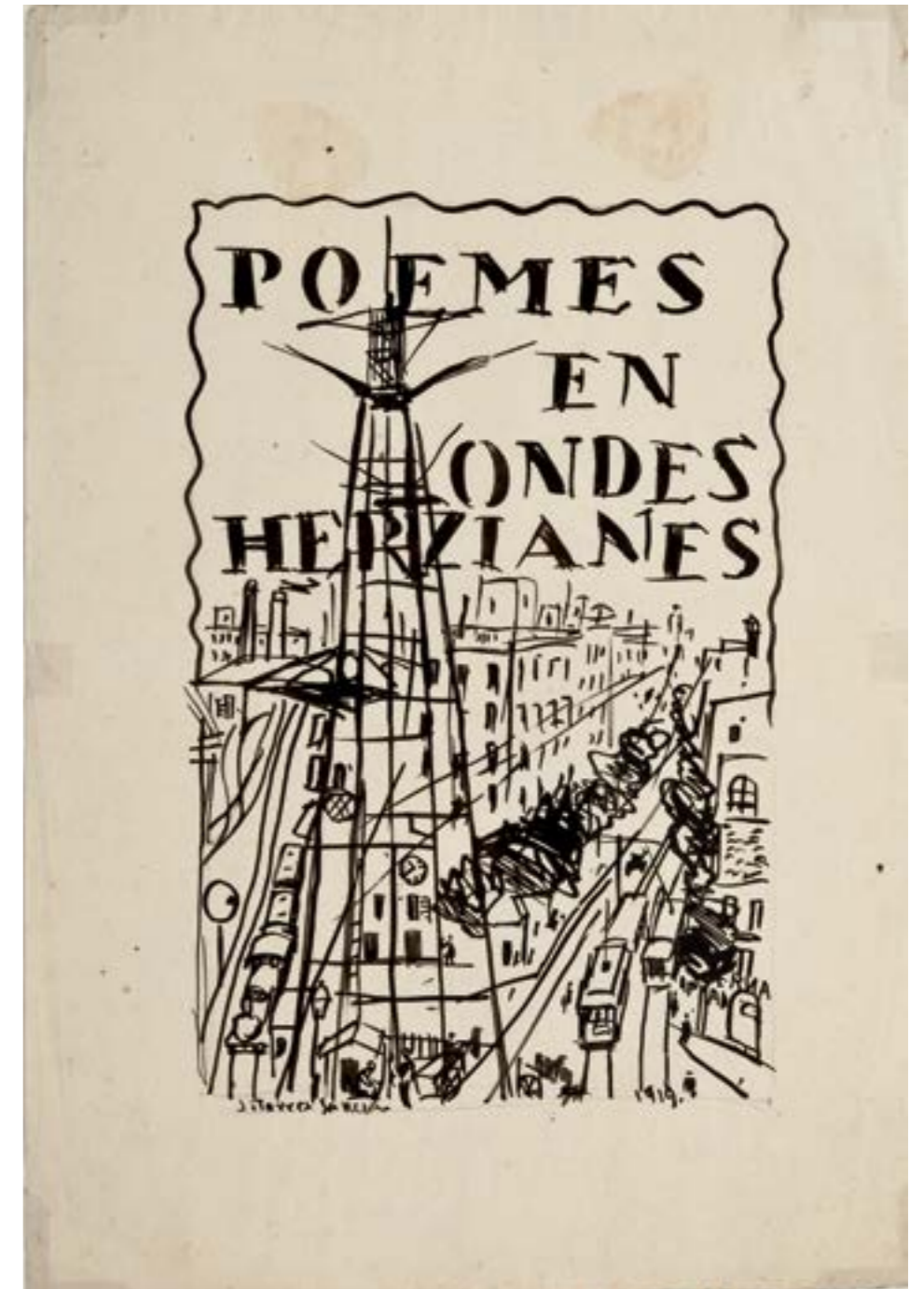


Objetos de tocador, 1917
Óleo sobre cartón encolado a madera
37 x 50 cm

Colección particular. Barcelona

“Lo vital y lo abstracto se identifican. El descubrimiento de tal nexo es el conocimiento de lo real profundo: Vida y geometría. Hombre-Universo”

Joaquín Torres-García, *La Tradición del Hombre abstracto (Doctrina Constructivista)*, Montevideo 1938



***Poemes en Ondes Herzianes*, 1919**

Tinta sobre papel

32 x 22 cm

Colección particular. Barcelona



Nueva York 1920-1922



The Great Way, 1921
 Tinta y gouache sobre papel
 38 x 53 cm
 Guillermo de Osma. Madrid



Hoy, c. 1921
 Témpera y collage sobre cartón
 52,5 x 37,5 cm
 IVAM, Institut Valencià d'Art Modern,
 Generalitat



Italia y Villefranche-sur-Mer 1922-1926



Fiésole, 1923
Óleo sobre lienzo
22 x 28 cm

Colección particular. Madrid
(Cortesía Galería Marc Domènech)



Puerto, popa del barco España, 1925
Óleo sobre cartón
45 x 22 cm

Colección particular. Barcelona

Formas sobre fondo blanco, 1924

Madera policromada

31 x 14,3 x 6 cm

Colección MACBA. Fundación MACBA

Foto: Tony Coll





Boceto de arquitectura, 1926

Templo sobre madera
39 x 23 cm

Colección Particular. Murcia



Pareja junto a la fuente, c. 1926

Óleo sobre cartón y madera
54,5 x 69,5 cm

Colección MAPBEN. Barcelona



Figuras clásicas, 1927

Técnica mixta sobre tela

46 x 61,5 cm

Colección particular. Barcelona



París 1926-1932



Dos figuras clásicas, 1927
Temple sobre tela
42 x 63 cm

Guillermo de Osma. Madrid



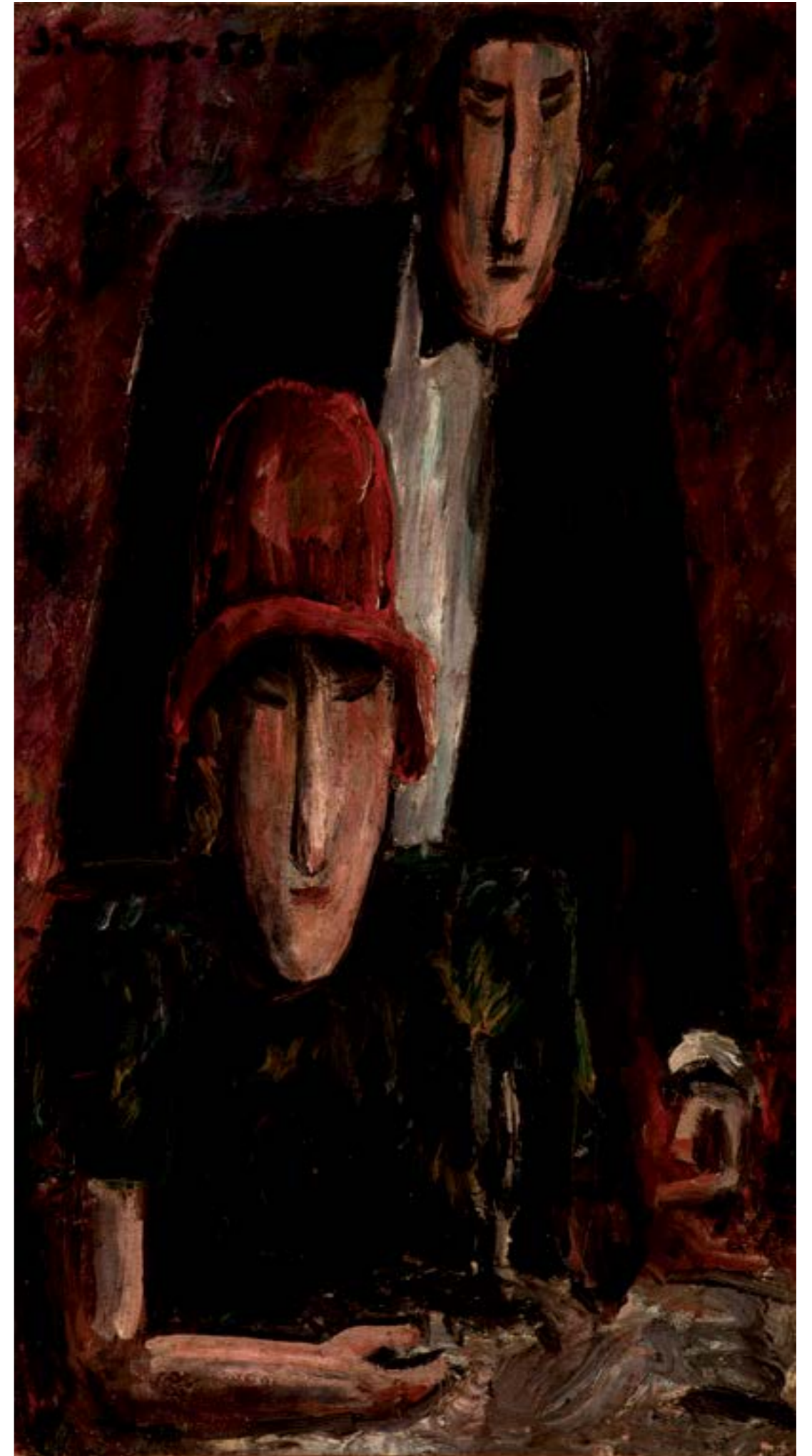
Tres figuras primitivas, 1928
Óleo sobre lienzo
38 x 46 cm

Colección particular. Barcelona
(Cortesía Galería Marc Domènech)



Blasco Ibañez, 1927
Óleo sobre tela
42 x 29,5 cm

Colección particular. Barcelona



Los jugadores, 1927
Óleo sobre lienzo
73 x 39 cm

Colección particular. Madrid



Dos cabezas femeninas, 1928
Óleo sobre cartón
25,5 x 36,5 cm

Colección Martín-Olea. Madrid



Composición Geométrica, 1928
Óleo sobre cartón pegado a tela
32 x 39 cm

Colección particular. Barcelona



↑
Máscara Roja, 1928
 Óleo sobre lienzo
 41 x 33 cm

—
 Colección particular. Barcelona

→
Naturaleza muerta, 1928
 Óleo sobre cartón
 37 x 25 cm

—
 Guillermo de Osma. Madrid





Paisaje urbano, 1929

Tinta sobre papel
24,8 x 32,4 cm

Guillermo de Osma. Madrid



Composición, 1928

Óleo sobre tela
38 x 46 cm

Colección Particular. Barcelona

El Constructivismo como filosofía del tiempo.

Torres-García y las influencias de De Stijl y el Suprematismo

Pedro A. Cruz Sánchez

En Joaquín Torres García se reproduce un modelo de comportamiento que ha distinguido a gran arte de la vanguardia española: la “recepción” de un determinado proyecto estético con un cierto *décalage*, y en un momento en el que las ínfulas rupturistas se habían moderado y rebajado sus perfiles más cortantes. Cuando, en este sentido, Torres García entra en contacto, en 1928, con Mondrian y Van Doesburg, la trayectoria de De Stijl resultaba lo suficientemente prolongada para que sus singularidades más insobornables estuvieran ya en vía de normalización. Con esto no se quiere insinuar que, en el espíritu del artista uruguayo, existiera un rechazo frontal a todo lo que tuviera la fuerza auroral e intemperante de lo nuevo, sino que, más bien, compartió ese “gen” de la modernidad española, en virtud del cual la expresión artística funcionaba como un territorio incluyente más que excluyente, en el que formas de lo más heterogéneo y contradictorio convivían con absoluta naturalidad. La idea de una “modernidad transitiva”, bifronte –inclinada al mismo

tiempo tanto al pasado como al presente-, revela una particularidad excepcional aunque poco atendida, y que, por el contrario, en ocasiones llega a considerarse como una anomalía o signo de inferioridad con respecto a otros modelos hegemónicos.

La cuestión, en este orden de cosas, es conocer en qué manera esta declinación moderada del relato vanguardista le sirvió a Torres García para concretar los rasgos de la más afortunada de sus elaboraciones intelectuales y plásticas: el “Universalismo Constructivo”. Y es que, pese a que la adopción del orthogonalismo como clave lingüística de su obra parece ratificar aquella observación de Eugeni d’Ors que veía en Torres-García un “alma platónica”, tendente a desnudar todo lo mundano de lo accidental e histórico¹, lo cierto es que las obras producidas a partir de 1928 parecen buscar un objetivo algo diferente: *refundar la noción de constructivismo* a través de la ampliación de sus límites. Allí donde el Suprematismo, en primer lugar, y De Stijl, a continuación, habían gestionado la sintaxis geométrica de un modo reductivo y esencialista, Torres García alivia a la pintura de esa estricta codificación y permite “variables” y “complejidades” ciertamente sugerentes. Sin llegar jamás al extremo de calificar sus composiciones como “impuras” –lo cual resultaría evidentemente lesivo para con su semántica metafísica-, lo indiscutible es que el ímpetu constructivo de Torres se resuelve en composiciones relajadas, en las que el trazo abre más que cierra y amplía la tolerancia de lo geométrico

hacia las formas naturales en unos términos enteramente privativos. Si Mondrian condujo las formas hasta la asfixia², Torres García les insufló una nueva vitalidad mediante la devolución de una dimensión sensual que la ortodoxia neoplasticista se había preocupado de depurar. La simple convivencia de la abstracción y la figuración ya genera una serie de situaciones completamente inéditas en un territorio tan severo como el del constructivismo, en el que la representación de la geometría implicaba precisamente la superación de lo natural y exterior³. Desde este prisma, conviene señalar que, frente al carácter excluyente, reductivo y simplificador del Suprematismo y de De Stijl, Torres García imprimió a su “Universalismo Constructivo” cualidades cortadas por un pensamiento bien distinto: obras inclusivas, acumulativas y multiplicadoras constituyen la seña de identidad de esta “refundación constructivista”.

Para entender el alcance total de la novedad y la complejidad de la interpretación que Torres García realizó de todo el *background* constructivista europeo, es necesario resaltar la ruptura de la unidad de discurso de sus cuadros en tres niveles claramente diferenciados: el *simbólico*, el *estructural* y el *expresivo*.

1. Lo simbólico o la interpretación “regional” de lo universal

Tal y como se ha referido con anterioridad, una de las peculiaridades más significativas del constructivismo de Torres García es la

combinación natural del orthogonalismo con las formas figurativas. *A priori* la simple descripción de esta convivencia ya entraña el reconocimiento de una contradicción mayúscula: el carácter universal de lo geométrico excluye absolutamente la posibilidad de un elemento “local” como el de la inscripción figurativa. En su ingenuidad, los constructivistas europeos –Malevich y Mondrian a la cabeza- contemplaron las formas básicas del círculo, el cuadrado, el triángulo y la cruz como “agentes aculturales” que habían logrado no contaminarse con la identidad relativa de las diferentes eventualidades históricas. *La geometría no era cultura* –repite hasta la saciedad estos pregoneros del arte universal. Y, aunque éste no sea el momento para emprender una estrategia de deconstrucción que descubra las muchas debilidades y verdades reprimidas por esta ideología estética, no cabe duda de que, con su decisión de vincular el orthogonalismo con una miríada de símbolos indígenas y elementos extraídos del mundo natural, Torres García desmontó la creencia ciega en el carácter absoluto y no relativo de la geometría.

Eslabonar en una relación de causa-efecto dos conceptos como los de “universal” e “indígena” supone conferir a lo cósmico una raíz “regional” indiscutible. Torres García no le niega a lo geométrico su significado universal. Y, justamente por este motivo, lo geométrico se articula como el fundamento de lo primitivo, de lo local, de lo cultural. Contra la neutralidad del universalismo geométrico de los constructivistas europeos, Torres



Figures en Rouge et Noir, 1928.

1. Citado por SUREDA, J. *Torres García. Pasión Clásica*. Madrid: Akal. 1998. pág. 76.
2. BONFAND, A. *L'art abstrait*. París: PUF. 1995. pág. 27.
3. Mondrian no deja dudas al respecto de esto: “la nueva imagen (...) empieza allí donde están expresados forma y color como unidad dentro del plano rectangular. Con este medio de expresión universal puede reducirse la complejidad de la naturaleza hasta la *imagen pura de la relación definida*”. MONDRIAN, P. *La nueva imagen en la pintura*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. 1983. pág. 29.



Madera constructiva, 1934. Guillermo de Osma, Madrid.

García incorpora a la matriz ortogonal un sustrato ético que lo arranca de su tradicional y ortodoxo ensimismamiento. Hasta ese momento, la formulación vanguardista de lo universal resultaba excesivamente restrictiva. Y, paradójicamente, la única manera de abrirla y hacerla extensiva a todas las sensibilidades pasaba por otorgarle una concreción cultural. Aquello que Torres García intentó demostrar es que las raíces de la cultura sudamericana “cabían” dentro de lo ilimitado de lo universal. Por extraño que parezca, muchos siglos de hegemonía europea habían terminado por excluir la parte del todo: lo pequeño, lo marginal, no entraba en lo grande, en la totalidad de las miradas universales. De ahí que la *regionalización de lo universal* efectuada por él no pueda entenderse sino como el intento por servirse de la escala de pensamiento representada por lo geométrico para *hacer justicia* a la cultura indígena.

Aunque, en términos generales, es evidente que no es lo simbólico lo que determina la estructura, sino la estructura la que otorga forma a lo simbólico, la manera en que los elementos culturales se introducen en el universo constructivista de Torres García requiere de una serie de matizaciones. En no pocos casos, el dibujo ortogonal divide la superficie pictórica en una multitud de pequeñas “celdas” en las que se introducen figuras procedentes de la cultura visual indígena⁴. No hay duda de que, en este tipo de obras, las figuras se adecuan al marco predeterminado por la rejilla ortogonal, de manera que existe una clara relación de

subordinación de lo simbólico a lo ortogonal. Sin embargo, conforme lo simbólico deriva hacia una figuración con mayor capacidad descriptiva, las figuras comienzan a desbordar el perímetro de la celda y a ocupar dos o más de estas ventanillas. La rigidez del citado esquema reticular –basado en la regla una figura/una celda- queda de esta manera pulverizada por continuas excepciones que rompen la regularidad y la lógica del entramado.

Con todo ello, la evolución del constructivismo de Torres García no se detiene en este *desdibujo de la matriz ortogonal*, puesto que, durante la década de los 40, se va a producir una *interiorización del ortogonalismo en la misma forma de las figuras*. Si, como se viene de decir, en un principio la estructura aparece como una agente externo a lo simbólico, en sus últimos años el impulso ordenador deja de funcionar como una planificación separada del propio cuerpo de los elementos representados. El paisaje acaba definitivamente con la matriz ortogonal como una realidad predeterminada, y el cruce de verticales y horizontales se transfiere a la propia construcción de la realidad figurativa. Aunque, a estas alturas, el componente simbólico de las formas se ha relajado como consecuencia de un mayor énfasis descriptivo, se puede afirmar, no obstante, que la premisa de la que se partía ha sido invertida: es ahora lo simbólico lo que determina lo estructural, y no al contrario. Esta “interiorización de lo ortogonal” recuerda en gran medida al proceso de paulatina sedimentación que experimentaron los planos del cubismo

sintético en la pintura de décadas posteriores, y que hicieron de este paradigma estético un recurso constructivo completamente normalizado en el vocabulario pictórico de los artistas. El propósito final de Torres García parecía llevar la estrategia de síntesis que movilizaba su pintura al extremo de que lo “regional” no solamente fuera reconocido dentro de una noción regenerada y más novedosa de lo universal, sino que fuera la fuente de emisión misma de ese sentido de lo cósmico que vertebró el conjunto de su filosofía artística. Lo universal, finalmente, se reveló como una parte o “aspecto” de lo regional.

2. El orden estructural y el temblor de la mano

En varias ocasiones se ha citado el nombre de Malevich y el ejemplo del Suprematismo como un fondo de contraste válido sobre el que visualizar algunas de las particularidades de la interpretación que Torres García realizó del arte constructivista. Y, no sin razón, tal referencia pudiera resultar cuanto menos sorprendente, habida cuenta de que el claro nexo de unión que tuvo el pintor uruguayo con el constructivismo europeo fue De Stijl. Pero es incuestionable que, incluso en su momento de mayor disciplina, el “Universalismo Constructivo” de Torres García distingue por una elocuente *inexactitud matemática* que, desde luego, nada tiene que ver con el “modelo Mondrian”⁵. Cuando se observan con atención las “diversas especies” de matriz ortogonal que proliferan en la pintura de Torres García, aquello que de inmediato sobresale es el carácter intuitivo

del trazo, la falta de precisión en cada una de las inscripciones, como si cada línea fuera construida desde la asunción del error.

En términos semejantes, Malevich convirtió las obras cumbre del Suprematismo en la reivindicación de un *geometrismo intuitivo*. Sus cuadrados, rectángulos, círculos y cruces de color negro destacan plásticamente por una nada disimulada imperfección: posición descentrada, líneas torcidas, pinceladas impresionistas que jamás llegan a subsumirse en un plano homogéneo, restos de lápiz...⁶. Lo sorprendente de este *modus operandi* es que una obra como *Cuadrado negro* (1915), considerada como una de las cimas del reduccionismo formal del arte moderno, y en cuya economía de medios reside precisamente su radicalidad, destaca, sin embargo, por una generosidad expresiva perturbadora. Malevich dibujaba desprovisto de apoyatura alguna, sin compás, dejando a la mano que se expresara libremente. Y lo propio del cuerpo humano, cuando no se lo adiestra, es el error, ese leve temblor que solo sabe generar inexactitudes, acciones fallidas. La obra más austera y aparentemente racional de las vanguardias, *Cuadrado negro*, constituye, empero, un volcado de las emociones reprimidas por el cuerpo en su continuado y diario intento por desnaturalizar su expresión. El orden y, por consiguiente, la racionalidad que lo ampara no se materializan en forma de precisión y de acierto. El error, desde este momento, es un inigualable elemento de ascesis, una vía expedita como pocas otras para el alcance de ese plano espiritual tan incrustado en la

4. El resultado parece una derivada tardía de la célebre vidriera de Bart van der Leek, *El negocio de la mina*, realizado entre 1914 y 1916, y que constituye uno de los hitos esenciales en la protohistoria del grupo De Stijl. Vid., WHITE, M. *De Stijl and Dutch Modernism*. Manchester: Manchester University Press. 2003. pp. 12 – 17.
5. Concretamente, Mondrian asevera que la apariencia de lo *universal como matemático* es lo esencial de toda emoción de la belleza puramente *estilístico-expresiva*. MONDRIAN, P. *Op. cit.* pág. 33.
6. DRUTT, M. *Kazimir Malevich: Suprematism*, New York: Guggenheim Museum. 2003. pág. 27.



Formas trabadas, 1933. Col part Nueva York.

genética de los constructivismos.

No es de extrañar, en este sentido, que, en su pretensión de permeabilizar la idea de lo universal –codificada por sucesivas elaboraciones occidentales que consagraban el componente racional en detrimento del intuitivo-, Torres García recurriera igualmente a la “inexactitud matemática” como una estrategia para su declinación en clave local. De hecho, y como se acaba de referir, la imprecisión, el error, es lo que la disciplina cotidiana aspira a reprimir y expulsar de la totalidad conformada por el orden social. Desde sus orígenes, además, el pensamiento occidental ha ido generando una semántica negativa para todo aquello adscribible al ámbito de las emociones. El hecho de que el desenvolvimiento del sujeto virara hacia ellas suponía introducir un elemento de debilidad, femenino, imprevisible, que amenazaba con hacer peligrar su propia gobernabilidad. De ahí que no resulte difícil colegir que, a la hora de redefinir la noción de universal en unos términos que favoreciesen la inclusión de lo periférico por excelencia, de lo reprimido por la racionalidad occidental –la cultura indígena-, Torres García hallase en la imperfección del trazo, en el temblor de la mano, un instrumento que reducía notablemente el rigor de lo estructural. De hecho, contemplado desde esta óptica, se entiende cuál es la hermenéutica que éste elaboró de la tradición ortogonal constructivista: la de un proceso de división y multiplicación de la realidad que, en lugar de clasificar y jerarquizar, integraba de

3. La integración expresiva de lo múltiple

La malla ortogonal, por tanto, como fundamento del plano estructural, posee una función irrenunciable: dividir la totalidad de lo universal en tantas partes como sea posible. En cualquiera de las obras que conforman el prolijo y fecundo ecosistema del “Universalismo Constructivo”, resulta casi imposible establecer un común denominador que permita valorar cada una de estas partes como meros detalles o matices del conjunto. Al igual que sucede con Mondrian o Van Doesburg, en Torres García no existe ningún atisbo de relato o relación espacial de cualquier índole que facilite el establecimiento de una jerarquía u orden de lectura. En apariencia, cada una de las celdas resultantes se revela irreductible a un esquema básico que facilitase su elucidación. Pero, claro está, lo universal, pese a mostrarse a través de la multiplicación de sus partes y “cobrar vida” mediante su continua división, no deja de ser una unidad de medida que lo abarca todo y que, en su complejidad, ofrece la posibilidad de una mirada global y comprehensiva. Nada nuevo se descubre si se enfatiza el hecho de que, detrás de la reivindicación de la escala universal por parte del constructivismo, se halla la voluntad de identificar las múltiples formas de lo único, la división de lo indivisible.

La interrogante que surge, en lo tocante a esto, es por medio de qué procedimiento consiguió Torres García devolver esta diversidad “ruidosa” y en ocasiones algo barroca a un plano de unidad. El pintor uruguayo, como exponente destacado de

los ideales modernos, partía de un hecho innegociable: el de la *integración* –o lo que es igual, y en palabras de Yves-Alain Bois, “la articulación exhaustiva de todos los elementos en un conjunto no jerarquizado y sintácticamente indivisible”⁷. La fórmula de la que se vale para lograr dicha “articulación exhaustiva” la proporciona Mondrian cuando escribe que “la unidad puede entonces expresarse, debe expresarse, ya que no es visible en la realidad perceptible”⁸. Quiere esto decir que aquello que se conviene en llamar “unidad” no es algo que venga explícitamente indicado mediante una relación dada entre los diferentes elementos, sino a través de la pura expresividad de éstos.

Este desplazamiento del énfasis desde lo relacional hasta lo expresivo adquiere una concreción que ya solo puede ser recibida como evidente: la del *planismo* de la obra. En efecto, la ausencia de perspectiva que distingue las composiciones de matriz ortogonal conduce a que, pese a la proliferación de celdas o ventanas, las figuras simbólicas no establezcan ningún tipo de relación espacial entre sí. La ya mencionada ausencia de narrativa o disposición jerárquica entrega un plano de visión caracterizado por un “vacío de centro” y, por ende, por una ausencia de marcas visuales que rompan la aparente neutralidad del campo de visión. Es más: ni siquiera ha de cometerse el error de considerar una posible lectura de estas “colmenas” a partir de la objetiva e irrefutable contigüidad de las celdas. Si Torres García hubiera urdido la trama ortogonal a partir de la lógica

espacial de la contigüidad de las formas simbólicas, el resultado habría arrojado una composición fundamentada en unas mínimas –aunque suficientes- relaciones espaciales, y consecuentemente un plano de expresividad mermado. De donde se infiere que, en rigor, la yuxtaposición de diferentes celdas o ventanas no trabaja en beneficio de la unidad, en la medida en que no genera una disposición cargada de sentido.

El “planismo”, por tanto, permanece como la única posibilidad de conseguir una representación universal. Pese a que los objetos pueden ser aparecer de frente, en tres cuartos o de perfil, el efecto que consigue Torres García mediante esta igualación en lo plano es la de una mirada omniabarcadora, que comprende toda la heterogeneidad de la realidad no mediante una estratagema espacial, sino temporal. A fin de cuentas, el “planismo” de Torres García es un equivalente de cierto *presentismo*, surgido a resultas de que todo las partes del conjunto comparten un mismo *momento de expresión*. La usurpación de la perspectiva a la mirada provoca una inmediata homologación temporal de toda la diversidad existente y, a raíz de ello, la reordenación de todo lo vivo en la más universal de todas las experiencias: la de la *contemporaneidad expresiva*. Con independencia del instante de su origen, cada objeto, cada símbolo queda integrado en un mismo plano de tiempo que tolera y potencia sus diferencias. El “Universalismo Constructivo” de Torres García es, a fin de cuentas, una filosofía del tiempo y no del espacio.



Figura abstracta, 1933. Col. part. Nueva York.

7. BOIS, Y-A. *Painting as Model*. Cambridge: The MIT Press. 1993. pág. 103

8. MONDRIAN, P. *Op. cit.* pág. 19



Planisme au Bateau, 1929
Óleo sobre tela
54 x 73 cm

Colección particular. Barcelona
(Cortesía Galería Marc Domènech)

**“Una cosa tengo clara.
Que me interesa más un
museo etnográfico que
un museo de pintura. El
hombre de las catedrales
ya pasó. El hombre hoy
construye máquinas,
grandes puentes
metálicos, grandes
transatlánticos”**

Joaquín Torres-García, *Dessins*, París, 1930



***Port constructif au drapeau jaune*, 1929**

Óleo sobre lienzo

54 x 65 cm

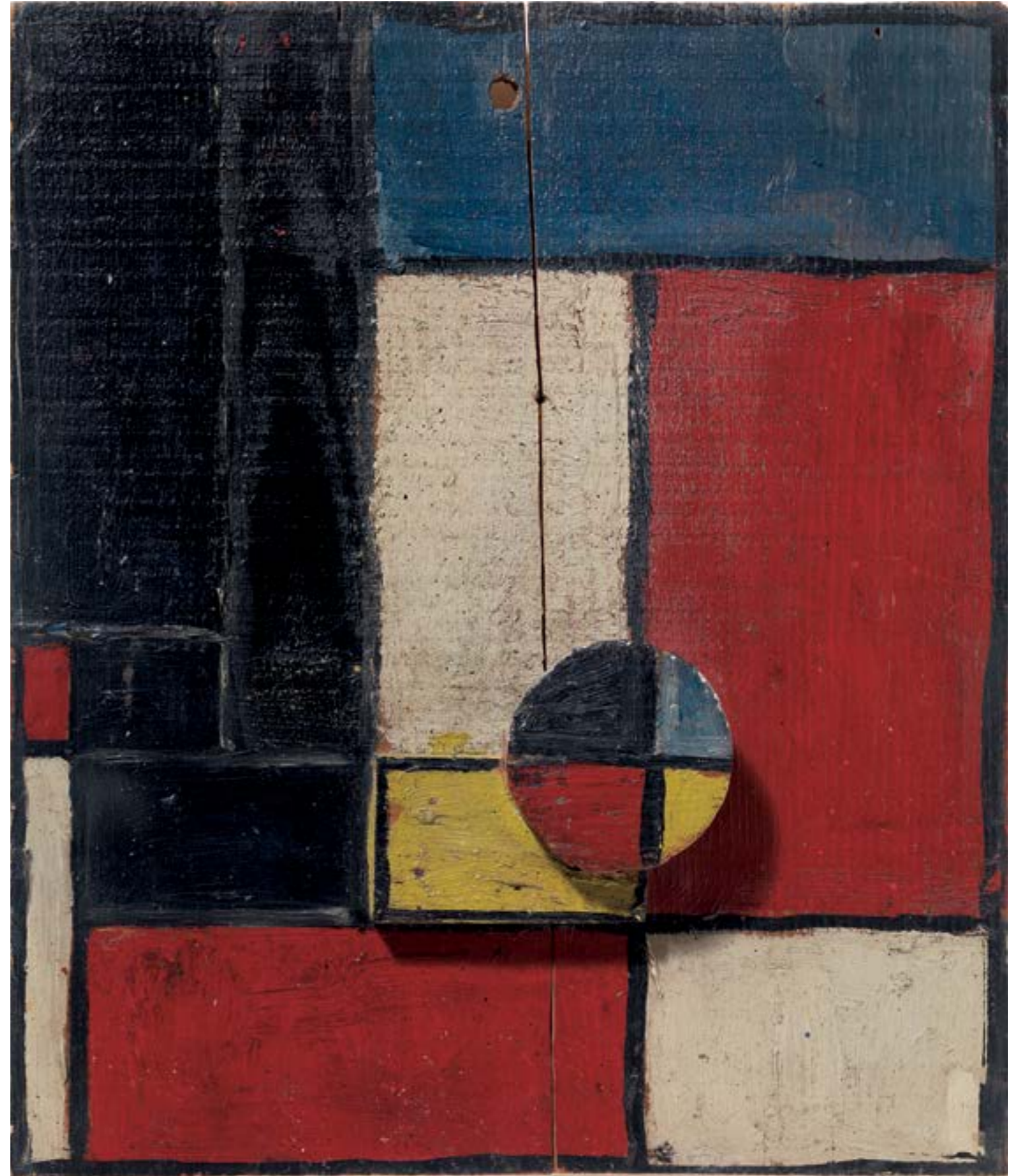
Colección de arte ABANCA

Planos de color con dos maderas superpuestas, 1928

Madera policromada
29 x 24,4 x 3,5 cm

Colección MACBA. Fundación MACBA

Foto: Tony Coll





Estructura con varilla blanca y círculo rojo superpuestos, 1935

Madera policromada
40 x 10 x 5,5 cm

Colección MACBA. Fundación MACBA

Foto: Gasull Fotografía



Forma abstracta, 1929

Madera policromada
25,5 x 9,1 x 4,6 cm

Colección MACBA. Fundación MACBA

Foto: Gasull Fotografía



Contrapunto, 1929
Madera policromada
20 x 5 x 6,6 cm

Colección MACBA. Fundación MACBA
Foto: Gasull Fotografía



Hombre con sombrero, 1929
Óleo sobre madera
18,5 x 8,5 x 6 cm

Guillermo de Osma. Madrid



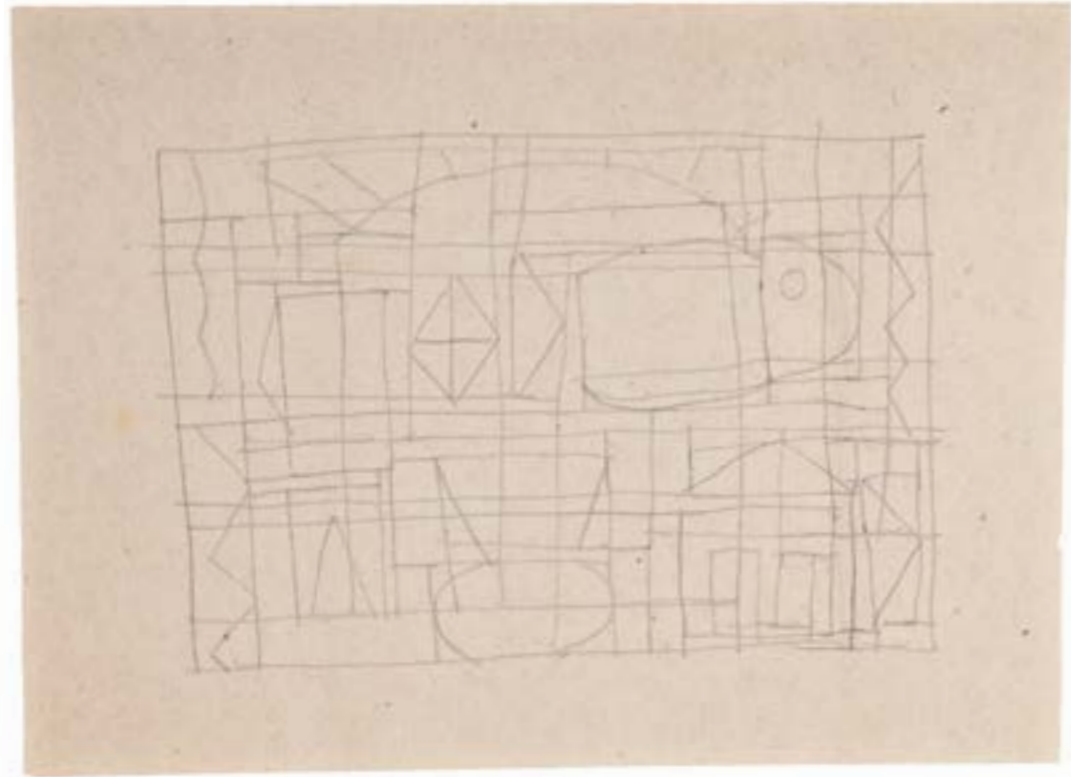
Composición, 1930
Óleo sobre lienzo
51 x 31,5 cm

Sala Dalmau. Barcelona



Graphisme au fond rose, 1939
Óleo sobre madera
43 x 31 cm

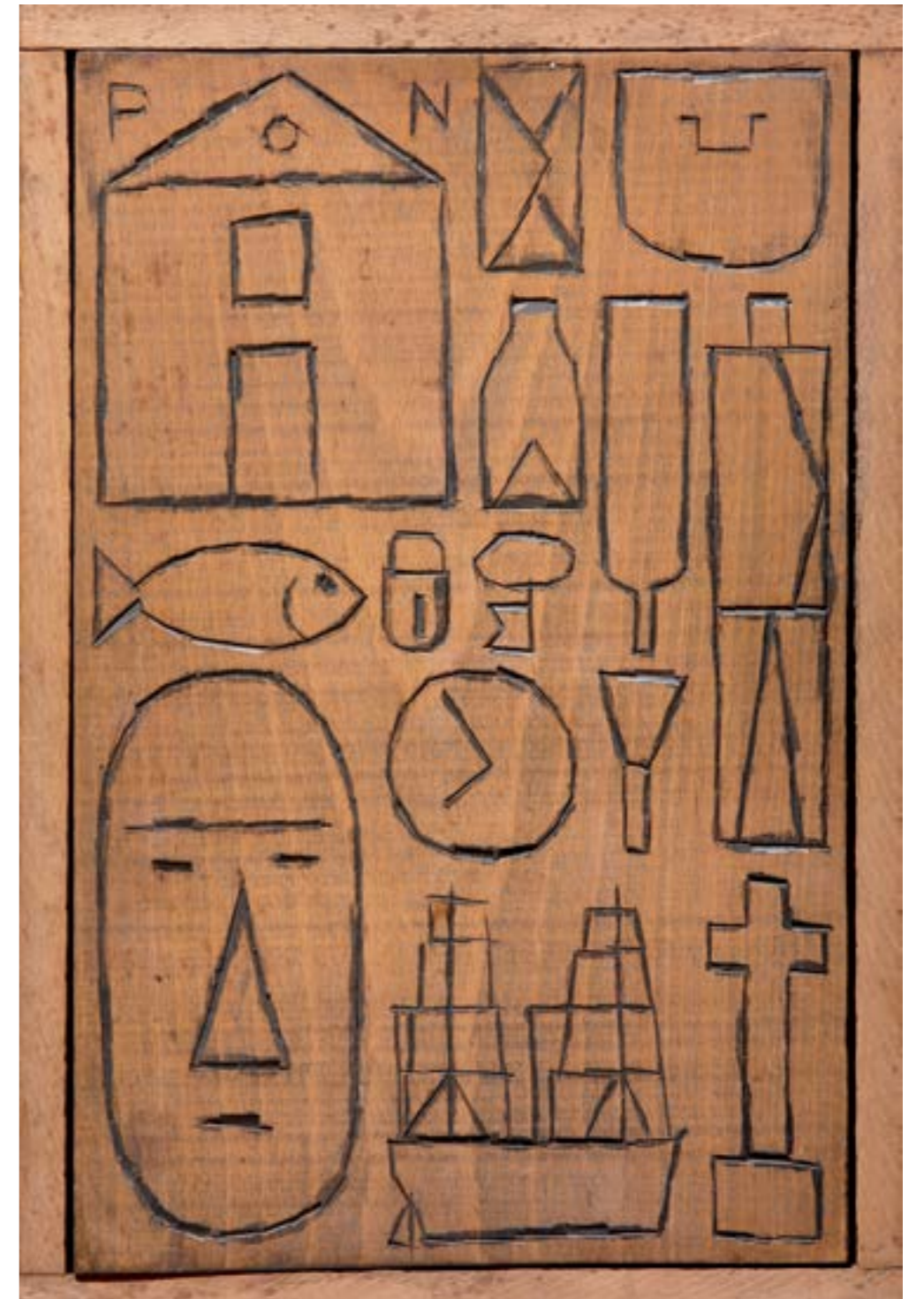
Colección particular. Madrid



Constructivo con hombre y casa, c. 1930

Lápiz sobre papel
14,5 x 20 cm

Guillermo de Osma. Madrid



Composición constructiva, 1930

Madera incisa
40 x 26,6 cm

Guillermo de Osma. Madrid



↑

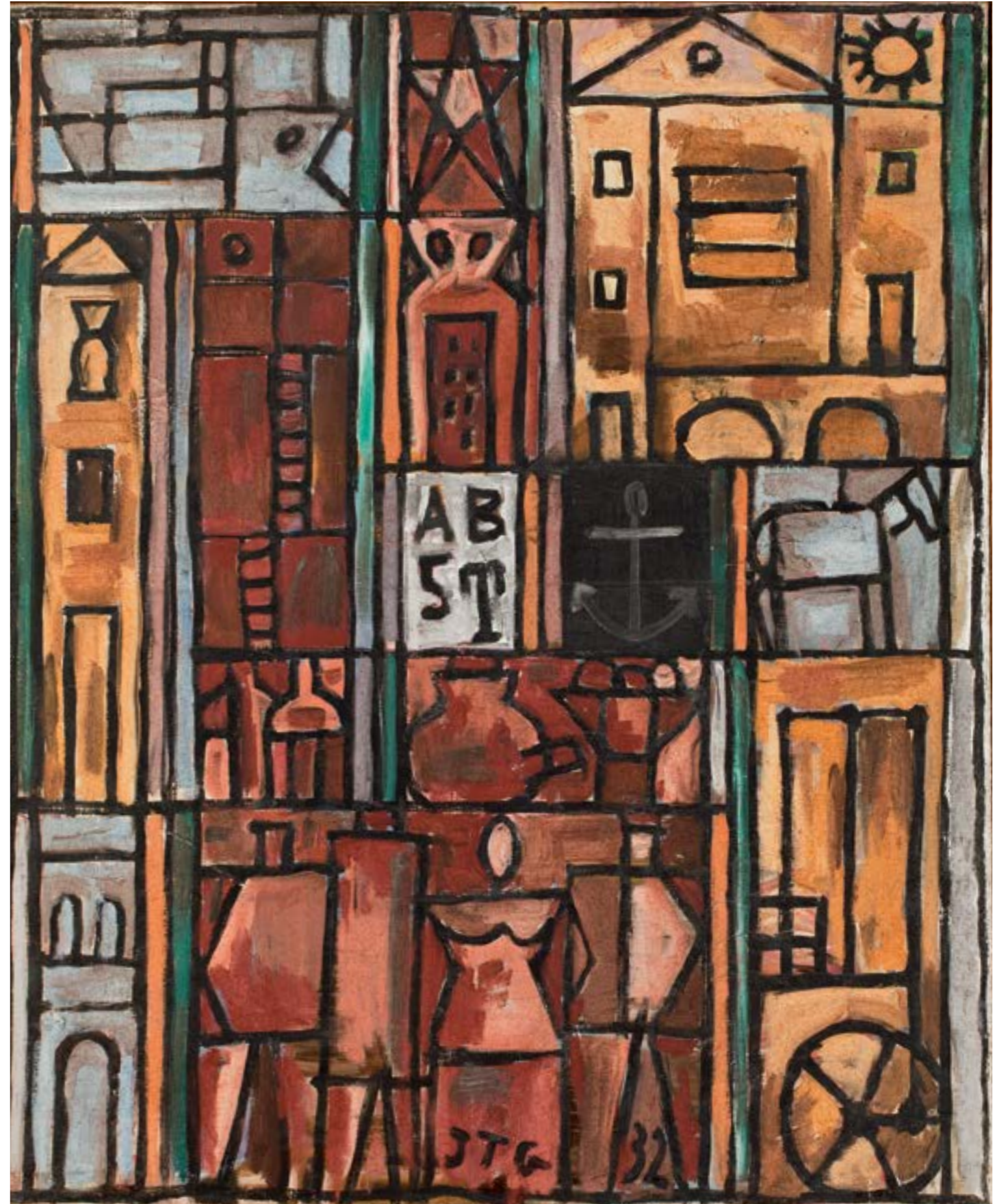
Símbolos, c. 1930
 Lápiz sobre papel
 22 x 13,5 cm

Guillermo de Osma. Madrid

→

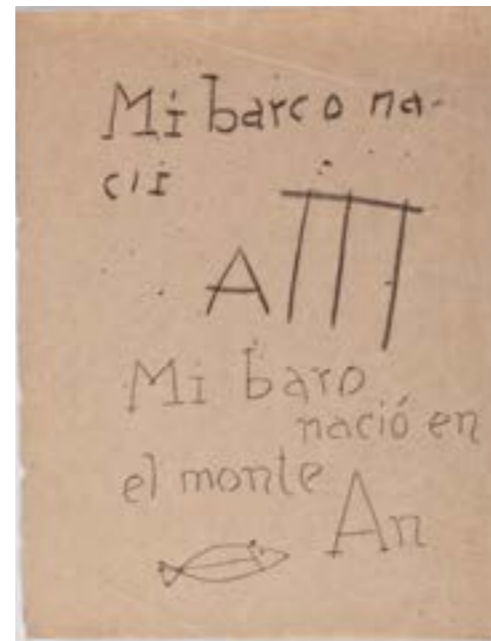
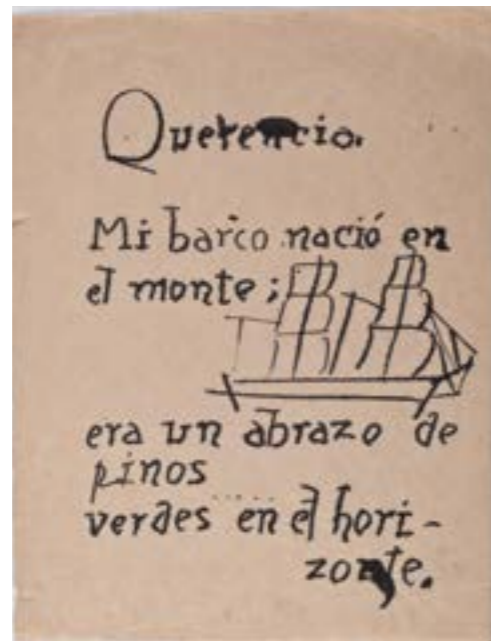
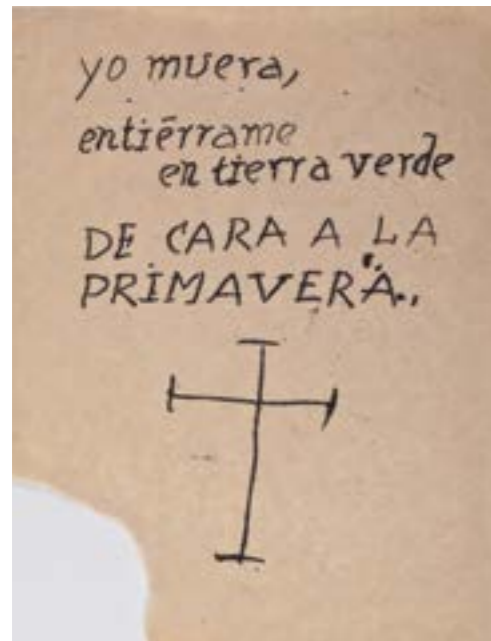
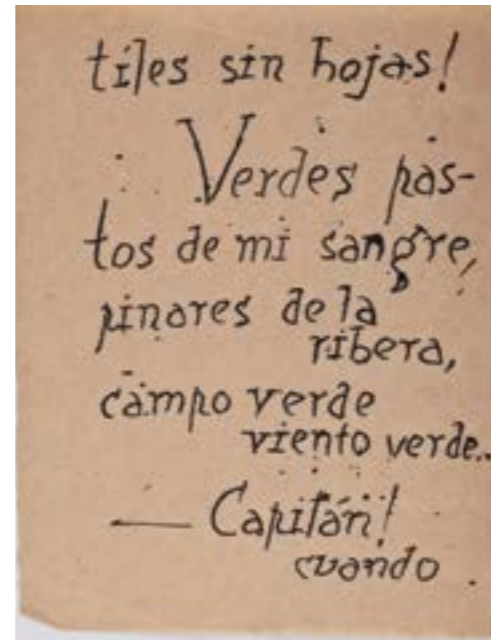
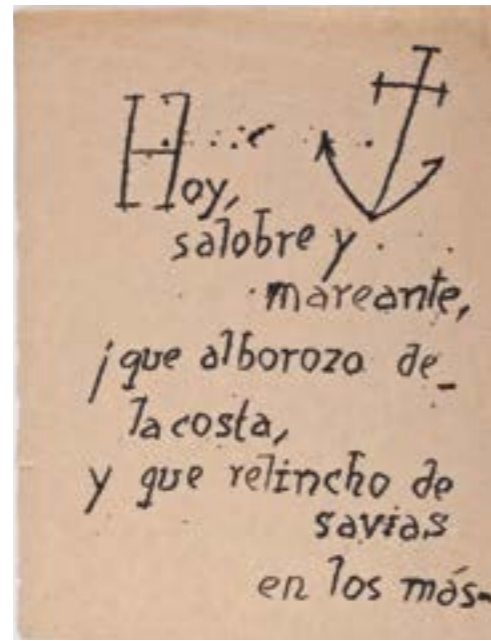
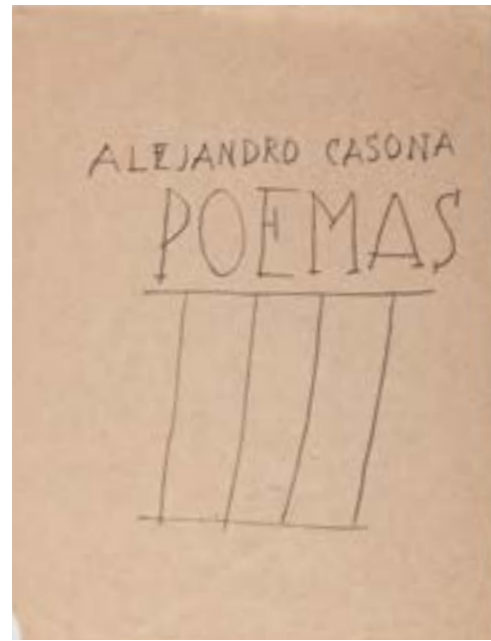
Constructif avec Quatre Figures, 1932
 Óleo sobre lienzo
 73 x 60 cm

Guillermo de Osma. Madrid



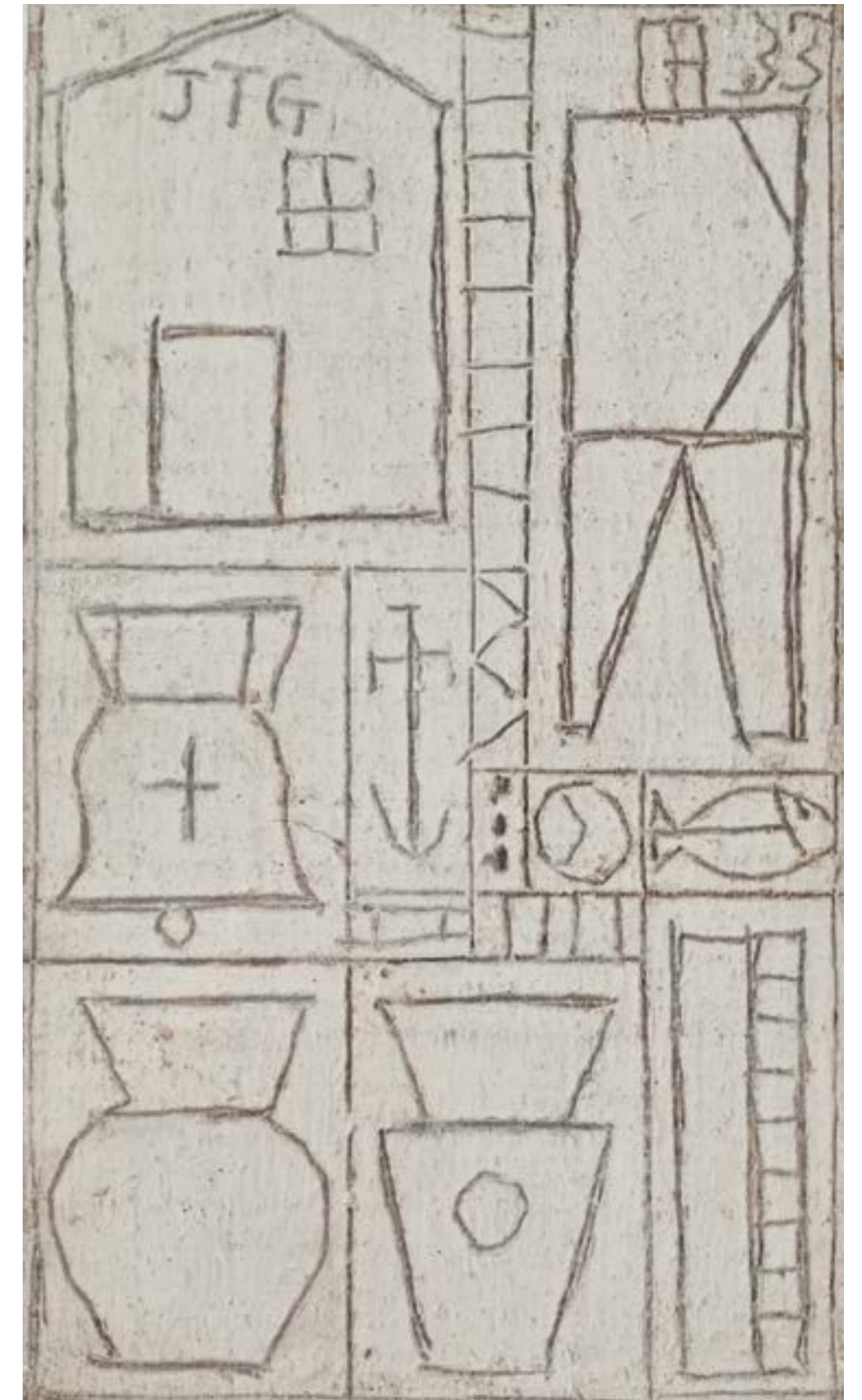


Madrid 1933-1934



Alejandro Casona, Poemas, c. 1933
Tinta sobre papel
6 hojas 21,5 x 16,5 cm

Guillermo de Osma. Madrid



Construcción, 1933
Óleo sobre madera incisa
30,5 x 17,5 cm

Guillermo de Osma. Madrid



Dos figuras sobre plano de color, 1933

Óleo sobre madera
40 x 34,5 cm

Colección FANDOS. Valencia



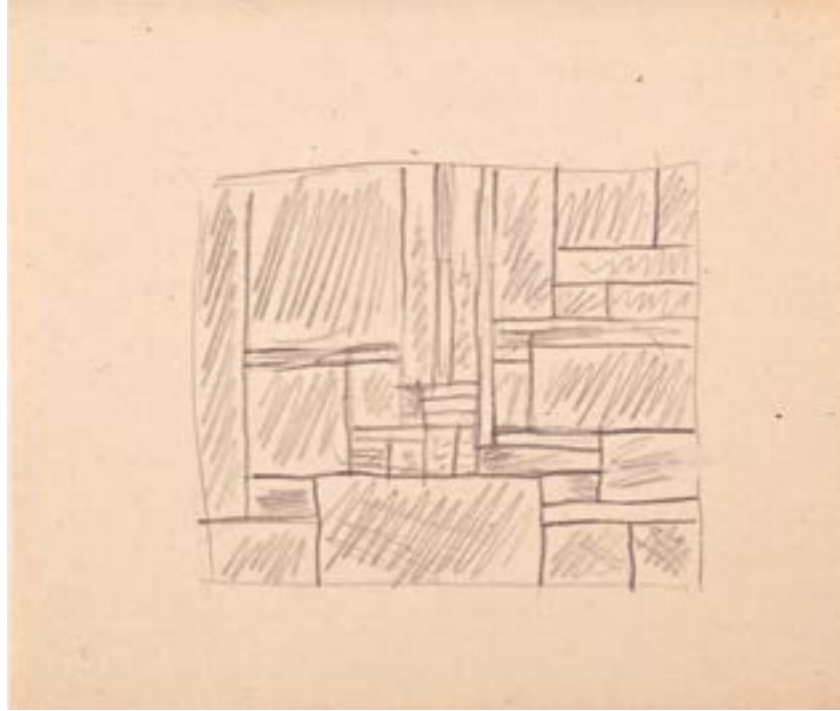
Constructivo animista, 1934

Óleo sobre cartón
80 x 50,5 cm

Colección particular. Barcelona



Uruguay 1934-1949



Constructivo abstracto rayado, c. 1935

Lápiz sobre papel
15,5 x 13 cm

Guillermo de Osma. Madrid



Puerto, 1934

Óleo sobre cartón
51 x 83 cm

Colección particular. Barcelona



Figuras animistas, 1935
Tinta sobre papel
13,5 x 10 cm

Colección particular. Barcelona



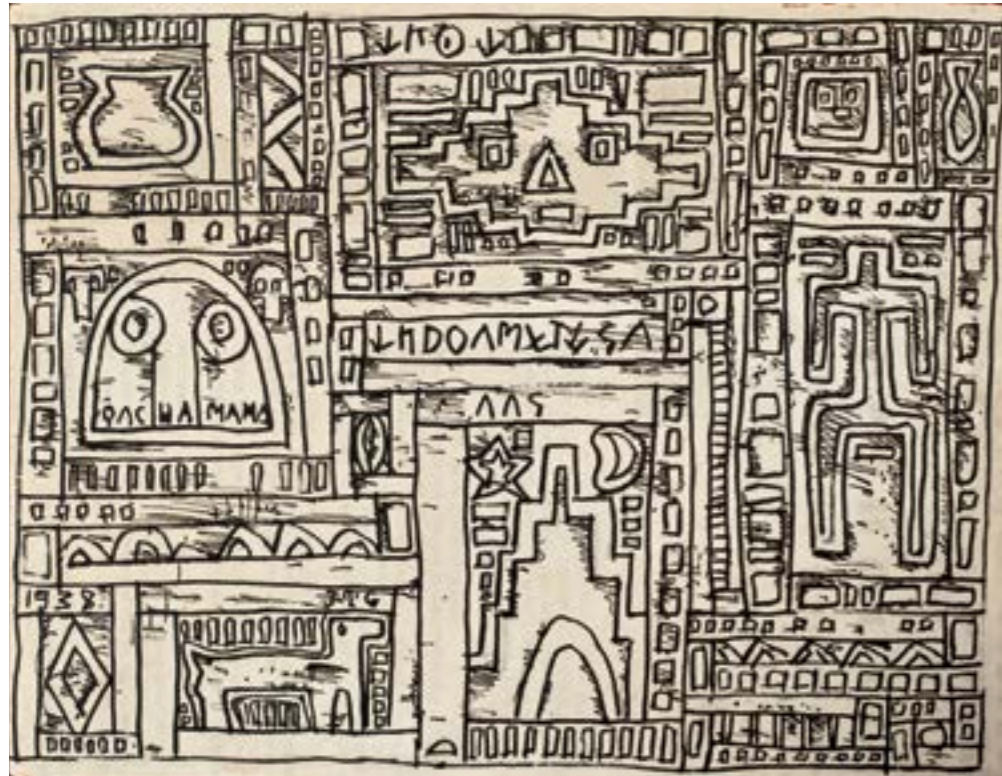
Constructivo, c. 1935
Lápiz sobre papel
12 x 9,5 cm

Guillermo de Osma. Madrid



Yerba, Azúcar y Botellón, 1935
Acuarela y tinta sobre papel
9 x 14,5 cm

Guillermo de Osma. Madrid



Pachamama, 1938
Tinta sobre papel
17 x 22 cm

Colección Leandro Navarro.
(Cortesía Galería Leandro Navarro. Madrid)



Tres formas abstractas, 1940
Óleo sobre table
56 x 53 cm

Colección particular, Barcelona



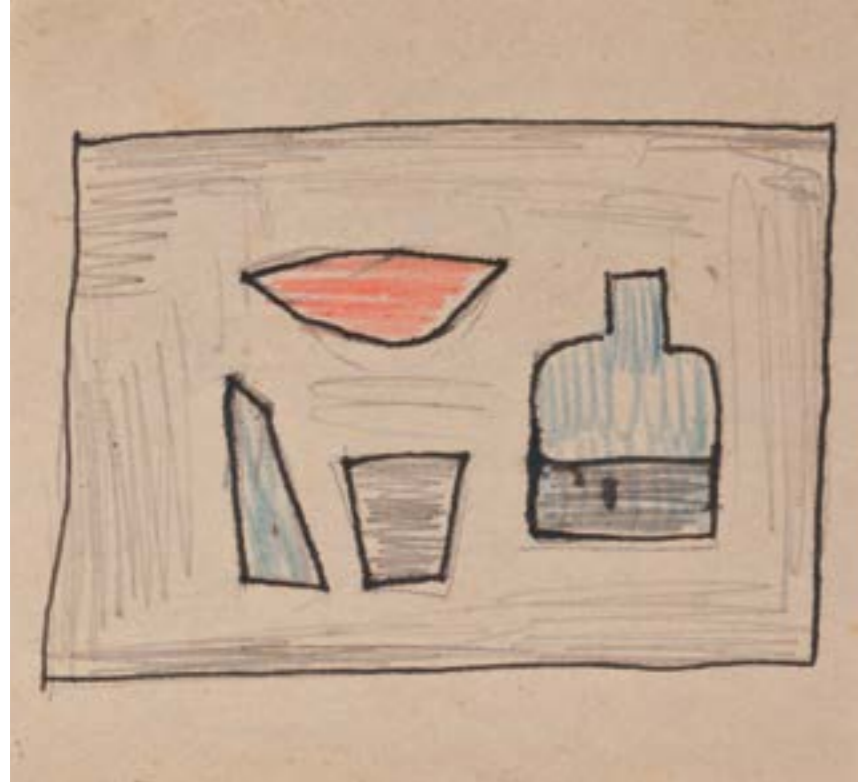
Formas, c. 1938
Lápiz sobre papel
14,5 x 10,5 cm

Guillermo de Osma. Madrid



Construcción a doble línea con Máscara Roja, 1942
Óleo sobre cartón
72 x 50 cm

Colección FANDOS. Valencia



Bodegón, c. 1940

Tinta y lápices de colores sobre papel
13,4 x 14 cm

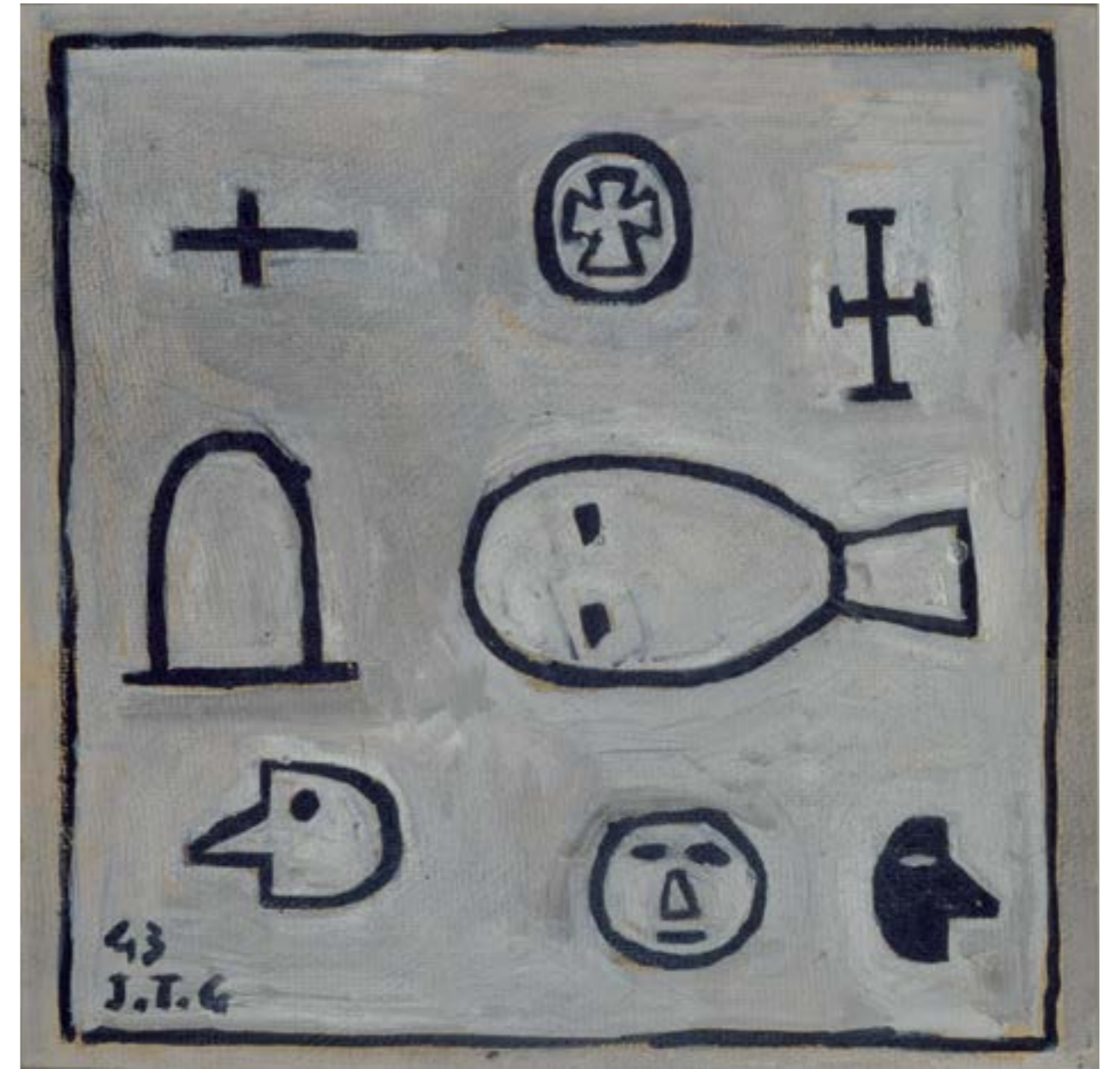
Guillermo de Osma. Madrid



Boceto para portada de revista Sur, c. 1935

Lápiz sobre papel
14 x 11 cm

Guillermo de Osma. Madrid



Formas anímicas, 1943

Óleo sobre cartón
43,5 x 43 cm

Fundació Joan Miró. Barcelona.
(Donación Aurelio Torres)



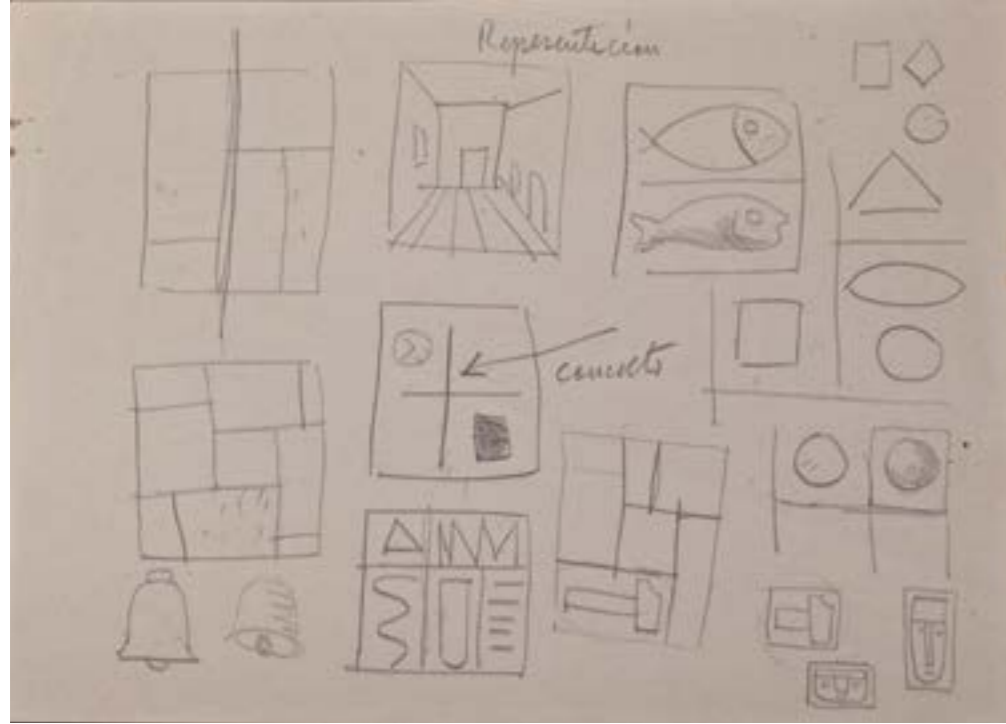
Ciudad, c. 1943
Lápiz sobre papel
13 x 22 cm

Galería Guillermo de Osma, Madrid



Montevideo siglo XX, 1946
Óleo sobre cartón
53,1 x 84,5 cm

Colección de arte ABANCA



Representación / Concreto, c. 1940

Lápiz sobre papel
17 x 23 cm

Guillermo de Osma. Madrid



Objetos planos, c. 1947

Óleo sobre tabla
52 x 63 cm

Guillermo de Osma. Madrid



Paisaje urbano, 1939

Óleo sobre cartón

49 x 33 cm

Colección MAPBEN. Barcelona



Puerto de Montevideo, 1940

Óleo sobre cartón

43,5 x 55,3 cm

Colección particular. Barcelona

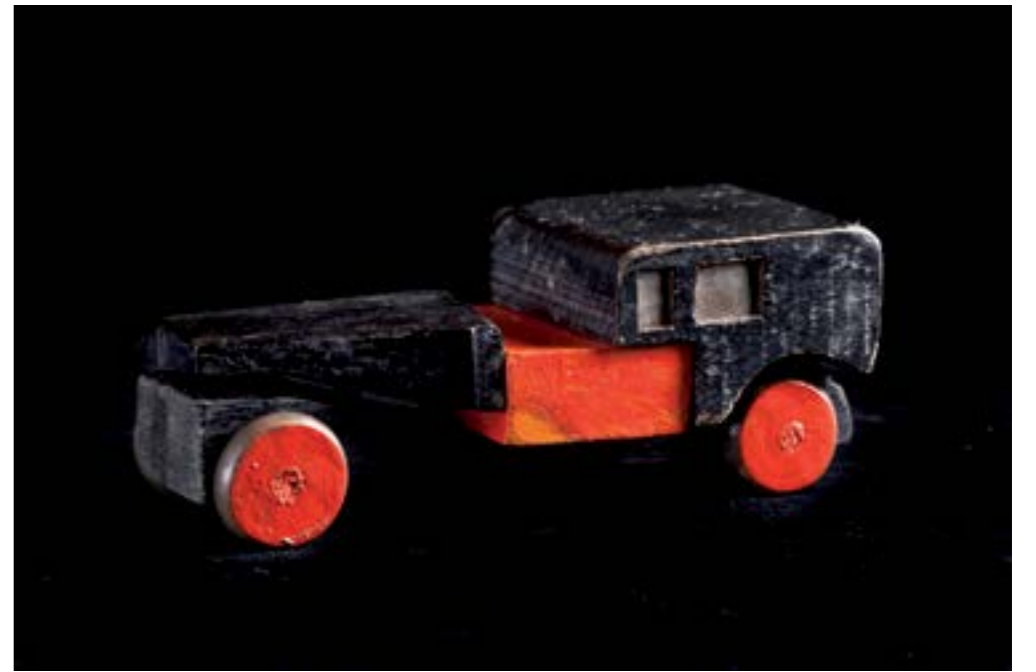


Juguetes



Perro, 1922
 Juguete de madera pintada
 Medidas variables

 Guillermo de Osma. Madrid



Coche rojo y negro, 1917-1919
 Juguete de madera pintada
 6 x 14,5 x 5,4 cm

 Colección particular. Barcelona

Chanco, c. 1922
 Juguete en madera pintada
 8,5 x 19 x 4 cm.

 Colección particular. Barcelona



Loro, 1924
 Juguete de madera pintada
 16,5 x 6 x 2,5 cm (tres piezas)

Colección particular. Barcelona



Pajaro, c. 1924
 Juguete de madera pintada
 12,8 x 14,8 x 1,1 cm

Colección particular. Barcelona



Pájaro verde, 1924
 Juguete de madera pintada (cuatro piezas).
 Medida: 16,5 x 6 x 2,5 cm

Colección particular. Barcelona

1874-1949

Cronología

- 1874** Joaquín Torres-García nace en Montevideo, Uruguay, el 28 de julio. Su padre, Joaquín Torres-Fradera, nacido en Mataró, llegó a Uruguay en 1865. Ahí regenta un almacén que comprendía también un café frecuentado por ganaderos y gauchos. Joaquín Torres-Fradera se casó con María García Pérez en 1873, nacida en Montevideo, hija de padre canario y madre uruguaya. Fruto de ese matrimonio nacen tres hijos: Joaquín, Gaspar e Inés.
- 1891** Quiebra el Banco Nacional de Montevideo. Este hecho seguramente es determinante para el traslado de la familia Torres-García a España, instalándose en Mataró, ciudad natal de Joaquín Torres-Fradera. Torres-García toma sus primeras lecciones de dibujo en la Escuela Municipal de Artes y Oficios de dicha localidad.
- 1892** La familia Torres-García, llevada por las actividades económicas de don Joaquín Torres-Fraderas (inversiones inmobiliarias), se traslada a Barcelona. Torres-García continúa sus estudios en la Escuela de Bellas Artes La Llotja. Ahí conoce a Isidre Nonell, Joaquim Mir, Ricard Canals, Joaquim Suyner, Manolo Hugué y Ramón Pichot entre otros. También frecuenta de noche las Academias Baixas, donde dibuja modelos desnudos del natural.
- 1893** Viaja a Madrid por primera vez para visitar el Museo del Prado. Ahí conoce a los hermanos Joan y Julio González.
- 1894** Ingresar en el Círculo Artístico de Sant Lluc atraído por su gran biblioteca, muy bien servida de revistas que le ponen al día de las novedades artísticas. También lee textos de filosofía comenzando así su formación intelectual, fundamental para el desarrollo de su carrera.
En el Círculo de Sant Lluc entabla amistad con un grupo de personalidades determinantes a lo largo de su vida: el escritor Eduardo Marquina, el historiador Josep Pijoan, el músico Antoni Rivera, el político Luis de Zulueta y el pedagogo Pere Moles.
- 1895** Conoce al joven Pablo Picasso, que acaba de instalarse con su familia en Barcelona.
- 1896** Abandona sus estudios artísticos. Se relaciona con Darío de Regoyos, al que profesa una gran admiración.
Muestra por primera vez sus trabajos en la "III exposición de Bellas Artes e Industrias" en Barcelona.

Cronología basada en la publicada por Nicolás Arocena Armas en "Torres-García a les seves cruïlles" (catálogo de exposición), Barcelona, MNAC, 2011 pp. 122-241



Torres-García y Manolita Piña hacia 1910

Comienza a ilustrar libros y revistas, actividad que desarrollará toda su vida, primero para otros autores y publicaciones generales. En el futuro se convierte en uno de sus principales campos de actuación dentro de su trabajo de difusión de sus ideas artísticas.

- 1897** Forma parte del panorama artístico barcelonés más avanzado. Frecuenta el conocido café "Els Quatre Gats" y la Sala Parés, donde muestra por primera vez sus obras y donde ve la obra de Toulouse-Lautrec, Steinlen y Mucha, cuya influencia se aprecia en su arte.
- 1898** Viaja por segunda vez a Madrid.
- 1900** Joaquín Torres-García comienza a dar clases de pintura a hijos e hijas de familias acomodadas. Su hermano Gaspar, dentista de profesión, le ayuda a encontrar alumnos. Entre sus alumnos se encuentra Manolita Piña, hija de Jaime Piña, vecinos de la familia Torres-García.
- 1901** Fallece su padre. Comienza a realizar sus primeras obras en estilo clásico, que publica en la revista "Pèl & Ploma".
- 1904** Trabaja en la restauración de la catedral de Palma de Mallorca. Diseña por encargo de Gaudí, director de dicha restauración, los vitrales de los vanos y el rosetón de la Capilla Real de dicha catedral.
- 1905** Eugenio D'Ors se acerca al arte de Torres-García.
- 1907** Comienza su actividad pedagógica como profesor de dibujo en la Escuela Mont d'Or, fundada por Joan Palau i Vera, donde también participaba su amigo Pere Moles. La enseñanza estaba relacionada con los sistemas pedagógicos más avanzados, cercanos a los de María Montessori.
- 1908** Recibe los primeros encargos de pinturas murales para edificios, una de las actividades en las que se prodigó más el artista a lo largo de su vida y que siempre sintió como una parte fundamental de su proyecto artístico: La capilla del Santísimo Sacramento de la iglesia de San Agustín de Barcelona, la casa del Barón de Rialp en el barrio de Sarriá, hoy en el MNACRS, un despacho en el Departamento de Hacienda del Ayuntamiento de Barcelona (hoy desaparecidos), el ábside de la iglesia de la Divina Pastora de Sarriá.

1909 Se casa con Manolita Piña.

1910 Gracias a su amigo el escritor argentino Roberto Jorge Payró, consigue el encargo de decorar con dos murales el pabellón uruguayo de la Exposición Universal e Internacional de Bruselas. Viaja con Manolita a Bruselas para ejecutar in-situ los frescos. A la vuelta se para unos días en París, donde con ayuda de sus viejas amistades de Barcelona toma contacto por primera vez con el arte más moderno, y especialmente con el cubismo de Picasso, que le impresiona mucho. Exposición individual en Fayans Català (futuras Galerías Layetanas) Se instala en Vilassar del Mar, localidad costera cercana a Barcelona.

1911 Nace su hija Olimpia. Eugenio D'Ors, el escultor Josep Clará y Joaquim Folch le visitan en su casa de Vilassar para proponerle que se una a ellos en el proyecto de creación de un espíritu nacionalista catalán. Quieren que la pintura de Torres-García se convierta en la pintura oficial. Torres-García, cuyos trabajos en esa época estaban enfocados plásticamente e ideológicamente en ese sentido, acepta con entusiasmo. Torres-García desde ese momento entra a formar parte oficialmente del movimiento Noucentista. En este sentido, Enric Prat de la Riba, presidente de la Generalitat, le encarga varios vitrales para el Palau de Sant Jordi. Aprovechando su cercanía a Prat de la Riba y siguiendo con el proyecto iniciado, Torres-García le propone la decoración del Salón de Sant Jordi con seis murales, sin duda el gran proyecto de su época catalana.

1912 La intensa actividad que se anuncia en Barcelona obliga a la familia Torres-García a dejar Vilassar de Mar e instalarse en Sarriá. Primera exposición en las Galerías Dalmau, propiedad de su amigo Josep Dalmau. El texto del catálogo lo escribe Eugenio D'Ors. La relación con Dalmau no se limita a la amistad, ya que Torres-García ejerce habitualmente como consejero en materia artística. Ese mismo año se presenta en dicha galería la mítica exposición de arte cubista, en la cual Torres desempeña un papel fundamental en la organización, aunque en el momento de la exposición está ausente de la ciudad. Viaja a Italia para adquirir formación en pos de realizar los frescos del Salón de Sant Jordi. Visita Florencia, Pisa y Roma. Comienza a hacer los primeros bocetos para el Salón.

A su vuelta a España se instala en Tarrasa, donde trabaja en la nueva sede de la escuela Mont d'Or.

- 1913** Nace su hijo Augusto.
 Funda la Escòla de Decoració, donde Torres quiere formar a los jóvenes catalanes dentro de sus criterios estéticos y el arte más avanzado. Un gran grupo de artistas provenientes de la Llotja se inscriben, adoptando a Torres-García como maestro. Estos movimientos no gustan en la Generalitat y Torres cierra pocos meses después dicha escuela.
 En el mes de septiembre presenta el primer fresco del Salón, titulado "La Cataluña Eterna". Habrá numerosas reacciones a favor y en contra.
 Edita sus primeros libros donde presenta sus ideas estética "Notes d'Art" y "L'Orientació Convenient al Nostre Art".
- 1914** Adquiere un terreno en Tarrasa y construye su casa, a la que da el nombre de Mon Repos. La diseña y decora con frescos siguiendo las directrices estéticas clásicas greco-romanas.
- 1915** Publica su libro "Dialects".
 Instalación de uno de los vitrales encargados por Prat de la Riba para la sala del Consejo del Palacio de la Generalitat.
 Presenta el segundo fresco para el Salón de Sant Jordi, "La Edad de Oro de la Humanidad".
 Realiza los frescos para la casa Badiella en Tarrasa.
 Nace su tercera hija, Ifigenia.
- 1916** Varios artistas vanguardistas se refugian en Barcelona huyendo de la guerra. Entre ellos están Francis Picabia, Albert Gleizes, Serge Charchoune, Robert y Sonia Delaunay. Muchos de ellos exponen en las galerías Dalmau. Entre estos artistas está su compatriota el pintor Rafael Barradas, que se convierte en un amigo inseparable. El arte de Torres evoluciona a posiciones más vanguardistas, desapareciendo paulatinamente la temática clásica. Esta nueva manera queda plasmada en los contenidos de su primer libro en castellano "El Descubrimiento de Sí Mismo. Cartas a Julio que Hablan de Cosas muy Importantes para los Artistas".
 Publica "Un Ensayo de Clasicismo: La Orientación Conveniente del Arte en los Países

del Medio día".

Pinta dos frescos para el Palau de Sant Jordi: "Alegoría de las Musas en el Parnaso" (también conocido como "Las Artes") y "Lo Temporal no es más que un Símbolo".

- 1917** Realiza en los meses de febrero y diciembre dos exposiciones en las Galerías Dalmau. Gracias a Barradas Torres-García se relaciona con el escritor vanguardista Joan Salvat-Papasseit. Colabora con numerosos textos y dibujos en su revista "Un Enemic del Poble". Torres muestra su cara más moderna y revolucionaria. También colabora con la revista "Troços" de Josep Maria Junoy.
 Muere Prat de la Riba. Se interrumpen los trabajos para el Salón de Sant Jordi.
- 1918** Las Galerías Dalmau presenta el I Saló des Evolucionistes, grupo de artistas agrupados en torno a Torres-García y cuya ideología se basa en un manifiesto publicado el año anterior en "Un Enemic del Poble": "Art-Evolució". Entre estos pintores está Joan Miró, artista entonces protegido por Torres-García y Dalmau. Presenta por primera vez sus juguetes en las galerías Dalmau.
- 1919** Se cancela definitivamente el proyecto del Salón de Sant Jordi. Torres García ilustra los libros de Salvat-Papasseit "Poemes en Ondes Herzianes" y "Mots Propos". Presenta sus juguetes en la "VI Exposición de Juguetes y Artículos de Bazar" de Barcelona. Publica su libro "La Regeneració de se Mateix" y "L'art en Relació amb l'Home Etern i l'Home que Passa".
- 1920** Expone en las Galerías Layetanas.
 Participa en la exposición de Artistas Vascos en Bilbao.
 La cancelación de los trabajos en la Generalitat hacen que el fervor catalanista del artista no sólo se enfríe, sino que abandone con su mujer e hijos Barcelona y marche a Nueva York. Hacen escala en París donde el artista se pone al día con las últimas tendencias. Visita a Picasso, quien le trata con desdén, lo que provoca el distanciamiento entre ambos artistas.
 En Nueva York se reencuentra con viejos amigos, como el pintor Rafael Sala, Cebrià de Montoliu y conoce a nuevas personas como Charles Logasa, los artistas Joseph Stella, Jean Xeron o el músico Edgar Varèse. Se relaciona con importantes coleccionistas y filantrópicas de la alta sociedad local: Las hermanas Vanderbilt Whitney y Katherine Dreier, quien le compra varios cuadros y dibujos.

- 1921** Presenta sus obras en numerosas exposiciones junto a los artistas más avanzados de la ciudad del círculo de Marius de Zayas y Alfred Stieglitz (Georgia O'Keefe, Man Ray, Edward Steichen, Charles Demuth, Arthur Dove).
Torres-García realiza la escenografía, vestuario y carteles, así como la portada del libro, para la obra de teatro "The Great Way. A Story of the Joyful, the Sorrowful, the Glorious" de Horace Fish, presentada en el Park Theatre.
Se concentra en el diseño de juguetes e intenta desarrollarlo desde un punto de vista industrial
- 1922** Vuelta a Europa y se instalan en Italia. La familia Torres-García fija su residencia en Fiesole, cerca de Florencia, con el propósito de localizar artesanos para la fabricación de los juguetes.
- 1923** Muere María García Pérez, madre del artista.
Se incrementa la actividad relativa a la fabricación de juguetes, pero la fábrica en Nueva York arde, perdiendo toda la producción.
- 1924** Fija residencia en Liborno, donde nace su cuarto y último hijo Horacio.
A fines de año se traslada animado por su amigo Charles Logasa a la localidad francesa de Villefranche-sur-Mer, situada en la Costa Azul al lado de la frontera Italiana. La creciente violencia a cargo de las Camisas Negras fascistas en Italia fueron determinantes a la hora de tomar esta decisión.
- 1925** Por medio de Logasa conoce al artista Pere Daura, quien le sirve de puente entre Torres y París.
- 1926** Los frescos del salón de Sant Jordi quedan ocultos debajo de otras pinturas.
Exposición en Galerías Dalmau.
En el mes de septiembre se instalan en París. Conoce al pintor Jean Helion, con quien acoge en su casa en un primer momento a la familia Torres-García.
Primera exposición individual en París, en la Galerie A. G. Fabre, donde muestra los frescos clasicistas elaborados en Villefranche-sur-Mer.
Se introduce en el mundo artístico local. Reencuentro con Julio González, quien le presenta al artista Luis Fernández.
Josep f. Ràfols publica la primera monografía dedicada al artista, editado por Quatre Coses.
- 1927** Exposiciones individuales en la Galerie d'Art de Montparnasse y en la Galerie Carmine. Su

arte abandona el clasicismo y se adentra en terrenos de la experimentación y la vanguardia. Se trata asiduamente con el matrimonio Jean Arp y Sophie Taeuber-Arp.
Presenta una nueva serie de juguetes: "Jouets Transformables Aladin" en las galerías Printemps y la Boutique.

- 1928** Su novedosa propuesta artística hace que su obra sea rechazada en el Salon d'Automne. Organiza en noviembre junto a otros artistas rechazados una exposición en la Galerie Marck "Cinc Refusés par le Jury du Salon d'Automne". Entre ellos están Helion y Daura. Theo Van Doesburg visita la muestra y se fija en la obra de Torres-García. Se inicia una corta e intensa relación que será fundamental para el desarrollo artístico de nuestro artista. Exposición en la galería Zak.
- 1929** Conoce a Michel Seuphor en una exposición del artista alemán Vordemberge-Gildewart en la Galerie Povolozky de París. A través de Seuphor conoce a Mondrian. Se frecuenta con un grupo de artistas de tendencia geométrica, que toma cuerpo también en su obra. Redacta sus primeros textos teóricos dentro de esta tendencia. Gran actividad expositiva junto a sus nuevos compañeros. Participa en la muestra ESAC organizada por el matrimonio Van Doesburg presentada en varios museos en Holanda. Organiza la exposición de Arte Moderno Nacional y Extranjero en las Galerías Dalmau con obra de Van Doesburg, Arp, Taeuber-Arp, Hélión, Fernández, Mondrian, Vantongerloo...
Augusto, hijo del artista, comienza a trabajar como ayudante de Julio González, y en Museo de Trocadero.
- 1930** Crea la revista "Cercle et Carré" junto a Seuphor, Mondrian, Arp, Russolo, Vantongerloo. Torres-García y Seuphor son sus máximos responsables. Organizan una exposición del grupo en la Galerie 23, donde participarán multitud de artistas de tendencias abstractas, desde Neoplasticistas como Mondrian, Vantongerloo y Huszar; Dadaistas como los Arp y Schwitters; Bauhaus como Kandinsky; antiguos cubistas como Leger, puristas como Le Corbusier, Ozenfant o Cahn; independientes como Baumeister y Vordemberge-Gildewart, futuristas como Fillia, Prampolini, Russolo, rusos como Exter y Pevsner, polacos como Stazewski.
Ruptura con van Doesburg, que no participa en el proyecto y crea su propio grupo "Art Concret" junto a un reducido grupo, entre ellos Hélión.
Fin "Cercle et Carré". Se publican únicamente tres números de la revista y la

exposición es un fracaso comercial. Torres-García tiene desavenencias artísticas con Vantongerloo y con Seuphor, que conllevan su distanciamiento del grupo. Torres-García, desencantado, decide no participar en "Abstracion-Création", resultante de la unión entre "Cercle et Carré" y "Art Concret".

- 1931** Intensifica su actividad expositiva con muestras en importantes galerías como la de Jean Bucher, la Galerie Pierre y la Galerie Percier de París. Muerte de Theo Van Doesburg. Gracias Julio González, se reencuentra con Picasso, y comienza por encargo un libro sobre él que nunca terminó.
- 1932** Vuelve a exponer en la Galerie Pierre. Se traslada a Madrid. Esta mudanza se debe a la desastrosa situación del mercado artístico, víctima del crack bursátil de 1929, y la presencia de su viejo amigo Luis de Zulueta como ministro de Instrucción Pública, que le hace albergar esperanzas de conseguir un puesto en la administración en la nueva República Española, donde podrá enseñar sus ideas artísticas y no depender de las ventas.
- 1933** Da conferencias y se relaciona con la intelectualidad del momento: García Lorca, Alejandro Casona, Manuel Abril, Guillermo de Torre, Ortega y Gasset, Ramón Gómez de la Serna... Durante el año que residen en Madrid desarrolla una intensa actividad. Expone en la Residencia de Señoritas y en el Museo Nacional de Arte Moderno. Colabora con la Asociación de Artistas Ibéricos. Intenta convencer a las instituciones para abrir un museo dedicado a Juan Gris. Crea junto a un grupo de artistas jóvenes el "Grupo Constructivo". Lo integran entre otros Alberto Sánchez, José Moreno Villa, Benjamín Palencia, Maruja Mallo, Manuel Ángeles Ortiz, Antonio Rodríguez Luna, Francisco Mateos. Se publican tres números de la revista Guiones y organizan una exposición del grupo dentro del Salón de Otoño.
- 1934** Vuelve a su ciudad natal, Montevideo. La victoria de los partidos conservadores en España en año anterior echaron al traste sus proyectos culturales en España. Comienza una intensa actividad de divulgación de su credo artístico a través de conferencias, publicaciones y exposiciones. Su presencia es recibida con entusiasmo por un reducido círculo progresista, pero recibe el rechazo de gran parte del mundo cultural.

Abre la escuela Estudio 1037, que pasará a llamarse Asociación de Arte Constructivo. Publica su primer manifiesto en tierras uruguayas: "Manifiesto I. Contestando a N.B. de la C.T.I.U." Publica "Estructura", su primer gran libro teórico dentro del Constructivismo, dedicado a Piet Mondrian. Guillermo de Torres y Roberto J. Payró publican en Madrid una pequeña monografía dedicada al artista.

- 1935** Los elementos de las culturas precolombinas, que ya aparecieron en sus obras de Madrid, toman una presencia preeminente en sus nuevas pinturas.
- 1936** Aparece el primer número de su revista "Círculo y Cuadrado", continuadora, como su propio nombre indica, de "Cercle et Carré". Será el órgano difusor de la Asociación de Arte Constructivo. Presenta su obras junto con la de varios integrantes Asociación de Arte Constructivo en el Salon des Surindépendants de París.
- 1937** Publica su autobiografía "Historia de mi Vida".
- 1938** Publica su segundo manifiesto, "Manifiesto 2. 100% Constructivo" y su libro caligráfico "La Tradición del Hombre Abstracto". Es el primero que se publica de toda esta serie. Había ya realizado varios en París, algunos de los cuales se han ido publicando una vez fallecido el artista.
- 1939** Se inaugura su Monumento Cósmico en el Parque Rodó de Montevideo. Edita un pequeño ensayo titulado "Metafísica de la Prehistoria Indoamericana" y el "Manifiesto 3". Comienza su serie de Retratos de Hombres, Héroes y Monstruos.
- 1940** Cierra la Asociación de Arte Constructivo. En la conferencia en que anuncia este hecho ("500 a. Conferencia", publicada ese mismo año), comunica su desencanto ante la imposibilidad de llevar a cabo su proyecto de creación, difusión e instauración de un nuevo arte en Uruguay debido a las resistencias de gran parte de la sociedad local frente a sus propuestas estéticas.
- 1941** Publica su libro caligráfico "La Ciudad sin Nombre".



El psiquiatra y amigo de Torres-García Alfredo Cáceres escribe la monografía "Joaquín Torres-García. Estudio Psicológico y Síntesis Crítica", y su mujer Esther Cáceres "Una Exposición en la Casa de Torres-García".

Expone en la Asociación de Arquitectos de Uruguay y en la Comisión Municipal de Cultura.

1942 El MoMA adquiere una obra de Torres-García.

Publica "Mi opinión sobre una exposición de Artistas Norteamericanos".

Expone en la galería Müller de Buenos Aires.

1943 Abre el Taller Torres-García, integrado por jóvenes artistas capitaneados por sus hijos Augusto y Horacio. Se presenta la primera exposición del Taller de las muchas que realizarán a lo largo de su andadura en el Ateneo de Montevideo en los meses de septiembre y octubre. Una vez desaparecido el maestro, los integrantes del Taller Torres-García continuarán con su labor pedagógica y de difusión del constructivismo hasta su cierre definitivo en 1967.

Aparece el último número de la revista Círculo y Cuadrado, que no se editaba desde el año 1938. Este número extraordinario, que agrupa los números 8, 9 y 10 saluda la aparición del Taller y su primera exposición en el Ateneo.

Exposición en la Asociación de Amigos del Arte.

1944 Realiza siete murales dentro de un gran proyecto encargado al Taller para la decoración del Hospital de Saint Bois de Montevideo. El proyecto se completa con veintiocho murales más realizados por sus alumnos, entre los que destacan los de sus hijos Augusto y Horacio, Elsa Andrada, Sergio de Castro, Gonzalo Fonseca y Héctor Ragni. Publica un opúsculo en relación este hecho.

La editorial Poseidón de Buenos Aires publica lo que será considerado como su libro definitivo, "Universalismo Constructivo".

Expone de nuevo en la Asociación de Amigos del Arte.

1945 Se publica el primer número de los veintiocho que saldrán en total de la revista "Removedor", que será el órgano de difusión ideológico del Taller Torres-García, que continuará su andadura hasta 1953, sobreviviendo al maestro. Claude Schaeffer edita en la editorial Poseidón un libro monográfico dedicado a Torres-García.

1946 Exposición en la Galerie Pierre de París.

Se publica "La Nueva Escuela de Arte en Uruguay", que incluye su libro caligráfico "La Regla Abstracta". La editorial Losada de Buenos Aires publica otra monografía sobre Torres-García, escrita por José María Podestá.

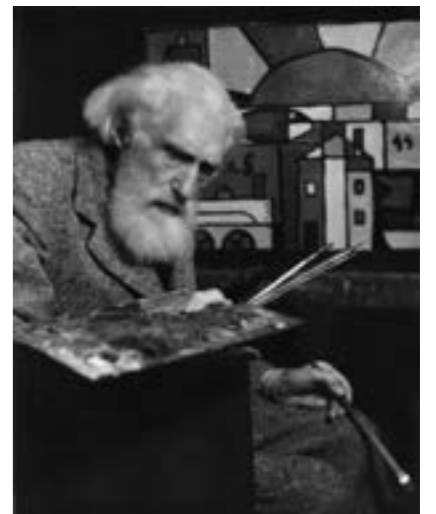
1947 Expone en el Ateneo de Montevideo.

Publica "La Mística en la Pintura", y comienza a publicar los cinco volúmenes de "Lo Aparente y lo Concreto en el Arte", resultado de unas lecciones dadas ese año en la Facultad de Humanidades y Ciencias de Montevideo.

1949 Continúa su intensa labor lectiva. Muchas de sus lecciones y conferencias son publicadas en Removedor. Otras serán recogidas en su libro "La Recuperación del Objeto", publicado en 1965. En ellas defiende la coexistencia de una pintura en tres dimensiones al lado de la constructiva.

Exposición en la Asociación de Amigos del Arte.

Joaquín Torres-García fallece el 8 de agosto en Montevideo. Desde hace años arrastraba problemas de salud. Un cáncer de hígado y varios episodios neurológicos le fueron debilitando. En los últimos meses de vida estaba preparando una exposición en la Sidney Janis Gallery de Nueva York, que se inaugurará en abril de 1950.



COMUNIDAD AUTÓNOMA DE LA REGIÓN DE MURCIA

Presidente
Alberto Garre López

Consejero de Educación, Cultura y Universidades
Pedro Antonio Sánchez López

Secretario General de la Consejería
Manuel Marcos Sánchez Cervantes

Directora General de Bienes Culturales
María Comas Gabarrón

EXPOSICIÓN

PROMUEVE Y ORGANIZA
Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.
Consejería de Educación, Cultura y Universidades
Dirección General de Bienes Culturales

COMISARIO
José Ignacio Abeijón Giráldez
Guillermo de Osma Wakonigg

DIRECCIÓN
Javier Bernal Casanova

COORDINACIÓN Y MUSEOGRAFÍA
Maravillas Pérez Moya

ASISTENCIA A COMISARIOS
Miriam Sainz de la Maza

TRANSPORTE Y MONTAJE
Expomed S.L.

SEGUROS
Axa Seguros
Generali Seguros
Nationale Suisse

CATÁLOGO

EDITA
Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.
Consejería de Educación, Cultura y Universidades
Dirección General de Bienes Culturales
Ediciones Tres Fronteras

TEXTOS
José Ignacio Abeijón Giráldez
Pedro Alberto Cruz Sánchez

FOTOGRAFÍAS
Archivo fotográfico Colección ABANCA
Archivo fotográfico Fundació Joan Miró
Archivo fotográfico Galería Guillermo de Osma
Archivo fotográfico Galería Leandro Navarro
Archivo fotográfico Galería Miquel Alzueta
Archivo fotográfico Instituto Valenciano de arte
IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat
Archivo fotográfico Juan Ybarra
Archivo fotográfico Museu d'Art Contemporani de
Barcelona - MACBA (Fotógrafos: Tony Coll y Gasull
Fotografía)
Archivo fotográfico Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía - MNCARS
Pablo Almansa

COORDINACIÓN EDITORIAL
José Ignacio Abeijón Giráldez
Maravillas Pérez Moya

DISEÑO
Rubio & del Amo

IMPRESIÓN
Tipografía San Francisco

ISBN: 978-84-7564-678-7
Depósito Legal: MU-434-2015
© de los textos: Los autores
© de las reproducciones: Herederos de Joaquín
Torres-García, 2015.
© de la presente edición: Comunidad Autónoma
de la Región de Murcia. Consejería de Educación,
Cultura y Universidades. Dirección General de
Bienes Culturales

AGRADECIMIENTOS

Alberto de la Puente
Alicia Garaizabal
Ana Marianovich
Anne-Laure Gillet
Catalina Draper
Dinath Grandi de Grijalbo
Fernando Castillo Visca
Fernando Filgueras Feal
Francisco Fandos
Fundació Joan Miró. Barcelona
Galería Guillermo de Osma
Galería Leandro Navarro
Galería Marc Doménech
Galería Miquel Alzueta
IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat
Iñigo Navarro
Jaime Castellanos Borrego
Javier Santos Lloro
José Sánchez Serrano
Juan María Nim Génova
Juan Ybarra Muntaner
Lourdes Varela
Lucía Bello Fariñas
Mar Cuenca
Mariana Draper
Mario Martín González
Marta Olea
Museu d'Art Contemporani de Barcelona - MACBA
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía –
MNCARS
Myriam Chiozza
Nieves Villamañan
Sala Dalmau. Barcelona
Santiago Ruiz

